

# СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са IX међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(24–25. X 2014)

Књига II

## РАТ И КЊИЖЕВНОСТ

### ПРОГРАМСКИ ОДБОР

Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*

#### *Председник програмског одбора*

Проф. др Иван Коларић, декан

#### *Пошторедседници програмског одбора*

Проф. др Милош Ковачевић

Проф. др Драган Бошковић

#### *Чланови програмског одбора*

Доц. др Никола Бубања, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Владимир Поломац, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Часлав Николић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Бранка Радовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Сања Пајић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Божинка Петронијевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Мирјана Мишковић Луковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Персида Лазаревић ди Бакомо, Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија

Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина

Доц. др Зринка Блажевић, Филозофски факултет, Загреб, Хрватска

Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина

Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија

Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Проф. др Славка Величкова, Филолошки факултет, Универзитета „Пајсије Хиландарски”, Пловдив, Бугарска

Проф. др Јелица Стојановић, Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

#### *Уредници*

Проф. др Драган Бошковић (*одговорни уредник*)

Доц. др Часлав Николић

#### *Рецензенти*

Проф. др Душан Иванић

Проф. др Александар Јерков

Проф. др Драган Бошковић

Доц. др Слободан Владушић

Проф. др Ала Татаренко

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са IX међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(24–25. X 2014)

Књига II

# РАТ И КЊИЖЕВНОСТ

Крагујевац, 2015.



## ТРИ ТОМА ЗБОРНИКА СА IX МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

IX међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност* традиционално је одржан последњег викенда у октобру, сада је то било 24. и 25. октобра 2014. године. Скуп је имао четири тематске целине – лингвистичку, књижевну и две уметничке: једну посвећену изучавању музике, а другу историји уметности. На овом научном скупу, у оквиру четирију наведених секција, било је пријављено 155 реферата, с тим да је на скупу поднесено 135. Од тога је из Србије, највише са различитих универзитета и института, било 120 учесника, а из ближег и даљег иностранства (из Бугарске, БиХ, Црне Горе, Италије, Хрватске и Аустрије) 15 учесника.

Тема **лингвистичког дела** скупа била је: СРПСКИ ЈЕЗИК – ОД ВУКА ДО ДАНАС, и обрађивана је у седам подтема, разврстаних у шест секција: 1) 200 година (од) Вукове *Писменице српскога језика*, 2) Интеграциони и дезинтеграциони процеси у српском језику, 3) Карактеристике спољашње и унутрашње историје српскога језика, 4) Српски језик и српско питање на Балкану (100 године од почетка Првог светског рата), 5) Структурне и стилистичке карактеристике српскога језика, 6) Српски језик у типолошким и контрастивним истраживањима, 7) Туђице и посуђенице у српскоме језику, и Српска језичка дијаспора. Лингвистичка тематика скупа предмет је првога тома овога зборника.

Тема **књижевног дела** скупа била је: РАТ И КЊИЖЕВНОСТ, са 55 пријављених реферата, од којих се у зборнику штампа чак 45. У рефератима се међуоднос рата и књижевности разматра из готово свих научно релевантних аспеката, узимајући посебно у обзир различите књижевне периоде, правце и врсте, најчешће на корпусу поетских или прозних дела појединих домаћих и страних писаца. Књижевна тематика скупа предмет је другог тома овога зборника.

Основна тема **музичког дела** скупа била је: МУЗИКА И МЕДИЈИ, која је обрађивана у 20 реферата разврстаних у три секције. Музичка тематика скупа обрађивана је још у три секције, насловљене: 1) Музичка анализа у контексту аналитичке праксе, 2) Страница из историје српске музике, и 3) Јубилеји, са 16 поднесених реферата.

**Историчарско-уметнички део** скупа је под заједничком темом: УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ И РАТ радио у четири секције, на којима је поднето 17 реферата, од којих је 14 објављено у зборнику. Музичка и историчарско-уметничка тематика скупа предмет је трећег тома овога зборника.

Ово трокњиже, дакле, доноси преко стотину научних радова, који ће бити незаобилазна литература свима онима што су заинтересовани за лингвистичке, књижевне, музичке или ликовне теме којима се бавио IX међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*.



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

Две хиљаде и четрнаеста година је низом конференција, научним скуповима, округлим столовима и монографијама обележила стогодишњицу Великог рата. И већ традиционални научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*, овим својим зборником даје свој допринос преиспитивању антрополошки и литерарно обликованог карактера рата, али не само Првог светског рата, колико рата уопште. *Велики (Први светски) рат и (српска) књижевност, Како писати после рата?, Историја ратовања као историја (српске) књижевности, Књижевност и еманципације, У књижевности се не умире!, Геноцид, расизам, шовинаризам, Перманентни европски/српски рат (од антике до данас), Хуманизам као рат* – подтематске су целине које чине овај „ратни“ зборник. Сажимајући различите књижевнотеоријске, културолошке и филозофске увиде, зборник окупа радове са Девог међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног 24–25. октобра 2014. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. У књижевно-антрополошкој секцији научног скупа – која се реализује као резултат истраживања у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* – поднесено је педесет и четири реферата (од педесет и девет пријављених) иностраних и домаћих учесника, док у овом зборнику објављујемо четрдесет и три достављена, прихваћена и рецензирана рада.

Рат? Да, рат, егзистенцијално-онтолошки, друштвено-технолошки, биополитичко-историјски и друштвено-дискурзивни је феномен на који у овом зборнику није у потпуности одговорено, али су научна истраживања које ћете наћи на наредним страницама у толикој мери раскрила рат, да га јасно можемо видети на целокупном друштвеном, културном, историјском, па, ако желите, и политичком плану, а тако спознати и да без рата нема ни елементарне хуманистичко-историјске структуре. Да је рат смештен већ у првој књизи Светог писма, да је историја човека и света историја ратовања, да је мит друго име за рат, а човек друго име за ратно попрште (у психолошком и онтолошком смислу), то нам је јасно. Зато спознаја егзистенцијалног удеса човека треба да крене од одговора на рат као судбоносно питање његовог постојања. Почевши од њега, нижирања и уништавања, заштите и, како би Шмит одредио, ретне идентификације једне (политичке) зајнице, рат ће се пред нама разлиставати, али ће он разлиставати и нас, и хуману историју, како то чине и радови у овом зборнику, који у рату препознају несагледив потенцијал за културно и друштвено самоосмишљавање. Од „слика“ рата до постратних синдрома, од генетског наслеђа рата до трауме, од немогућности да се рат исприповеда до рата који приповеда нашу историју, од Првог до Другог светског рата, рата деведесетих на просторима бивше Југославије или Шпанског грађанског рата, од варварских до високософистицираних концепција ратовања, од смрти до концлогора, од губитка до досезања идентитета, од ратног морала до моралног нихилизма, о певању и мишљењу у рату и после рата, од родне еманципације у рату до „рат је отац свих ствари“, а све то у синхронјским и дијахронјским осама српске, јужнословенске, европске и

светске литературе и културе. Тек, дакле, толико да ће овај зборник остати незаобилазан у будућим читањима рата.

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

*Крагујевац, септембра 2015. године*

Уредници  
*проф. др Драган Бошковић*  
*доц. др Часлав Николић*







## САДРЖАЈ

О КЊИЖЕВНОАНТРОПОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА  
IX МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА  
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5

*Đušan MARINKOVIĆ*  
MIT О KNJIŽEVNOSTI I RAT / 13

*Сава Б. ДАМЈАНОВ*  
СРПСКИ КЊИЖЕВНИ РАТОВИ, ОД СВЕТОГ САВЕ ДО ПОСТМОДЕРНЕ / 19

*Желимир Д. ВУКАШИНОВИЋ*  
АПСОЛУТ И РАТ / 27

*Драган Б. БОШКОВИЋ*  
„РАТ ЈЕ ОТАЦ СВИХ СТВАРИ” И ЖРТВА ЦРЊАНСКОГ / 33

*Бранко ТОШОВИЋ*  
АНДРИЋ О РАТУ / 47

*Jasmina M. AHMETAGIĆ*  
EGZISTENCIJALISTIČKI HUMANIZAM / IDEOLOGIJA U  
ROMANU MOJKOVAČKA BITKA SAMILA SIJARIĆA / 57

*Катјарина В. МЕЛИЋ*  
ВЕЛИКИ РАТ У ВАСКРСЛОМ ВРЕМЕНУ МАРСЕЛА ПРУСТА / 65

*Душан Р. ЖИВКОВИЋ*  
ОДНОС ПРЕМА РАТУ У РОМАНУ ОСТРВО ДАНА  
ПРЕЂАШЊЕГ УМБЕРТА ЕКА / 75

*Тијана МАТОВИЋ*  
РАТ И ТРАУМА У ДРАМИ ДЕЈВИДА РЕЈБА *STICKS AND BONES* / 85

*Tomislav M. PAVLOVIĆ*  
NACION I RAT U PESNIČKOJ VIZURI V. H. ODNA / 93

*Александар Б. НЕДЕЉКОВИЋ*  
КЊИЖЕВНО-ВРЕДНОСНЕ ПОСЛЕДИЦЕ НЕМОГУЋНОСТИ  
ИЗЛАГАЊА ЦЕЛЕ ИСТОРИЈСКЕ ИСТИНЕ У СРПСКОЈ  
НАЦИОНАЛНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 103

*Софија КАЛЕЗИЋ ЂУРИЧКОВИЋ*  
НАСТАВНО ПРОУЧАВАЊЕ РОМАНА ДОБРИЦЕ  
ЂОСИЋА ДАЛЕКО ЈЕ СУНЦЕ / 115

*Драгољуб Ж. ПЕРИЋ*  
РАТНИЦИ, ВИТЕЗОВИ, ЧАРОБЊАЦИ, ДЕЦА И ДРУГИ СУПЕРХЕРОЈИ  
ПРОТИВ СИЛА ЗЛА (БОРБА ДОБРА И ЗЛА КАО ТЕМАТСКИ  
ОКВИР НАЈНОВИЈЕ СРПСКЕ ФИКЦИОНАЛНЕ ПРОЗЕ) / 137

*Милица В. ЂУКОВИЋ*  
СМРТ И РАТ КАО НЕСВЕСНО ДИСКУРСА ПОЕЗИЈЕ ЗА  
ДЕЦУ: *WESTERN* И РАТ ДУШАНА РАДОВИЋА / 151

*Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО*  
АУСТРИЈСКИ ОФИЦИР ФОН ЛАУДОН У СПИСИМА  
ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ АУТОРА ХVІІІ ВЕКА / 161

*Ненад В. НИКОЛИЋ*  
„ПРАВУ ИСТОРИЈУ ПОСЛЕДЊЕГ РАТА У ШАЛИ ОПИСАТИ”:  
БОЈ ЗМАЈА СА ОРЛОВИ ЈОВАНА РАЈИЋА / 175

*Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ*  
РОМАНТИЧАРАСКА ВИЗУРА РАТА У ПРОЗИ ЂУРЕ ЈАКШИЋА / 185

*Павле БОТИЋ*  
ВИДОВДАН ВЕЛИКОГ РАТА АЛЕКСЕ ШАНТИЋА / 195

*Бојан Т. ЧОЛАК*  
„ВЕОГРАДСКЕ NOVINE” И СТАНКОВИЋЕВИ БОЖЈИ ЉУДИ:  
„ЉУБА И НАЗА” И „БИЉАРИЦА” / 199

*Саша С. МАРКОВИЋ*  
НЕВОЉНИ РАТНИЦИ, ОДЛУЧНЕ ПАТРИОТЕ / 209

*Валентина Р. МИЛЕКИЋ*  
СЛИКА РАТА У РОМАНИМА БРАНКА ЂОПИЋА / 221

*Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ*  
ЛИКОВИ „НЕСМИРЕНИХ РАТНИКА”  
У ПРИЧАМА БРАНКА ЂОПИЋА / 235

*Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ*  
ЧОВЕК ПЕВА, ЖЕНА ПЛАЧЕ - ПОСЛЕРАТНО ИСКУСТВО  
ДУШАНА ВАСИЉЕВА И МИРЈАНЕ СТЕФАНОВИЋ У  
ИНТЕРТЕКСТУАЛНИМ РЕЛАЦИЈАМА / 245

*Никола М. БУБАЊА*  
ПОСТМЕМОРИЈА КАО ГЕНЕТСКО НАСЛЕЂЕ: ПОМРАЧЕЊУ  
У ПЕТ СЛИКА АНДРИЈЕ МАТИЋА / 255

*Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ*  
ПАВИЋЕВИ ЛИКОВИ У ВРТЛОГУ РАТОВА: КОЛО ОД МЕТАМОРФОЗА / 261

*Ина И. ХРИСТОВА*  
(НЕ)ВЪЗМОЖНИЈАТ РАЗКАЗ ИЛИ ОПИТ В ПРАЗНОТАТА:  
„СТРЉВ” НА ДАВИД АЛБАХАРИ / 271

*Александра М. КУЗМИЋ*  
УНИВЕРЗАЛНА ПРИЧА О МОРАЛУ ЗАЈЕДНИЦЕ  
ИЛИ  
МОТИВ ПРЕЉУБЕ У ДРАМСКИМ ТЕКСТОВИМА О ПРВОМ СВЕТСКОМ  
РАТУ (УРОШ ДОЈЧИНОВИЋ У ЗАТИШЈУ, МИЛИЦА ЈАКОВЉЕВИЋ ТАМО  
ДАЛЕКО... И ДУШАН КОВАЧЕВИЋ СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ) / 281

*Александра М. ПЕТРОВИЋ*  
ЕТИЧКО И АНТИЕТИЧКО, РАТНО „ЈА” У ДАНУ  
ШЕСТОМ РАСТКА ПЕТРОВИЋА / 291

*Часлав В. НИКОЛИЋ*  
СЕМАНТИКА ВОДЕ У РОМАНУ ДАН ШЕСТИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА / 299

- Анђионела ПЛИСНИЋ*  
СЛИКА РАТА У РОМАНУ *ДАН ШЕСТИ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА / 307
- Нина З. ГОВЕДАР*  
ФУНКЦИЈА ГРОТЕСКЕ У ГРАЂЕЊУ СЛИКЕ РАТА У  
РОМАНУ *КРИЛА* СТАНИСЛАВА КРАКОВА / 313
- Милан Д. АЛЕКСИЋ*  
ПУТОПИСИ С КРФА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ КАО КРИТИКА ДРЖАВЕ / 319
- Владимир Б. ПЕРИЋ*  
ДАДАИСТИЧКИ ДЕЗЕРТЕРСКИ ПЕРСПЕКТИВИЗАМ / 329
- Свејшлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ*  
МИШЉЕЊЕ И ПЕВАЊЕ РАТА У СРПСКОЈ АВАНГАРДНОЈ ПОЕЗИЈИ / 339
- Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ*  
ИПОВЕСТ И ПРОТЕСТ У ПОДТЕКСТУ ПЕСАМА ДУШАНА ВАСИЉЕВА / 349
- Весна З. ДИЦКОВ*  
ТЕМА РАТА У ПОЕЗИЈИ АСТЕКА / 361
- Владимир Ј. КАРАНОВИЋ*  
ДРУШТВЕНА СУБВЕРЗИЈА, (АУТО)ЦЕНЗУРА И ПОСЛЕДИЦЕ  
ШПАНСКОГ ГРАЂАНСКОГ РАТА У РОМАНИМА *КОШНИЦА* КАМИЛА  
ХОСЕА СЕЛЕ И *ВРЕМЕ ТИШИНЕ* ЛУИСА МАРТИН-САНТОСА / 373
- Danijela M. JANJIĆ*  
*NOTTURNO, D'ANUNCIJEVA ISPOVEST* / 385
- Биљана Р. ВЛАШКОВИЋ ИЛИЋ*  
ШООВА КРИТИКА ВЕЛИКОГ РАТА: СВЕТ КАО  
КУЋА КОЈА СРЦЕ СЛАМА / 391
- Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ*  
СРБИ КАО ВАРВАРИ ЕВРОПЕ У ДИСКУРСУ ПОЈЕДИНИХ  
ТЕОРЕТИЧАРА ПОСТКОЛОНИЈАЛИЗМА / 399
- Никола М. ПОПОВИЋ*  
ЕТИЧКИ АНГАЖМАН ЖЕНЕ У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ У  
КЊИЗИ *PARLA UNA DONNA* МАТИЛДЕ СЕРАО / 425
- Мара КНЕЖЕВИЋ*  
ЕП О ВЕЛИКОМ РАТУ ИЛИ ВЕЛИКИ РАТ У СРПСКОЈ ЕПСКОЈ ПЕСМИ / 433
- Александар М. ПЕТРОВИЋ*  
ПОЛЕМИЧНА СИМУЛАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ КАО  
ПОСТМОДЕРНА ПАРАДИГМА КУЛТУРЕ ДУХА / 441
- Новица И. ПЕТРОВИЋ*  
НУКЛЕАРНИ РАТ КАО ЦИКЛИЧНА ПОЈАВА У РОМАНУ  
ВОЛТЕРА МИЛЕРА *КАНТИКУЛУМ ЗА ЛИБОВИЦА* / 453
- Свејшлана С. МИЛИВОЈЕВИЋ ПЕТРОВИЋ*  
ПРЕКРЕТНИЦА У ПРИКАЗИВАЊУ РАТА У МОДЕРНОМ АМЕРИЧКОМ  
РОМАНУ: *ЦРВЕНА ЗНАЧКА ЗА ХРАБРОСТ* СТИВЕНА КРЕЈНА / 459



Dušan MARINKOVIĆ  
 Sveučilište u Zagrebu  
 Filozofski fakultet  
 Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti  
 Katedra za srpsku i crnogorsku književnost

## MIT O KNJIŽEVNOSTI I RAT

U radu se ispituju mitotvorne prakse u modernističkoj proizvodnji književnosti i rata, društva i kulture. Mitologizacijski diferenciran diskurs rata delikatno se koristi za okupaciju, mobilizaciju i kontrolu ostalih društvenih diskursa, ostavljajući mišljenje i tumačenje s ove strane univerzalističko-humanističkog mita. Zato ćemo u radu ukazati na činjenicu ideologizacijskog karaktera mita, ali i književnosti, i to posredovano diskursom rata, ne bi li otvorili pitanje kako se mit, književnost i rat aktualiziraju za potrebe historijsko-političkih praksi i reguliranja javnog prostora.

*Ključne reči:* mit, rat, književnost, historija, društvo

1. Pristajući na ljubazni poziv profesora Boškovića da govorim o temi koja je ovako nespretno najavljena kao *Mit o književnosti i rat*, i znajući da književnost u našem kulturnom krugu živi/traje već duže vrijeme od vlastite mitizirane i mitologizirane i mitotvorne prakse, ali i da rat nije mogao da izbjegne komplementarnu funkciju koja mu je namijenjena – da svjedoči o iskustvu koje se pretvara u mitsko iskustvo i mitotvorno iskustvo moderne historije, bio sam svjestan da ću morati da razvijem/zacrtam nekoliko vidljivih i par teže raspoznatljivih ograda kako bih uopšte mogao da dođem do onog prostora što je naslovom označen: mit, književnost, rat – mit o književnosti, ratni mit/mit o ratu/heroju. Budući da svaki govor misli/izriče svoje posredovano iskustvo sa neke pozicije budućnosti, svejedno da li osviješteno ili ne (da se pozovemo na Bahtinovo metodološko stajalište), ako nikako drugačije a ono kao određena, realno svladana – za druge pripremljena, integrirana građa/materijal s kojom je sama ona kao buduća proizvođena i proizvedena, u toj i s tom građom modelirana, odnosno izručuje se kao takva proizvođea kontinuiranom autoprodukciji. Da li se više uopšte može znati čega?! I da li je svjesna da to proizvođenje legitimira konkretne mehanizme funkcioniranja prostora života sa toliko investiranih uloga, uloga ambiciozno i agresivno investiranih u dovršenost prostora života za koji ne postoje realne alternativne između diferenciranih koncepcija organiziranja i vladanja, bar se tako prikazuje svakom „objektivnom” recentnom uvidu? Pamćenje sadržaja pak ta tri pojma (mit, književnost, rat) i takva opšta/načelna pozicija nedovršenosti historije cinično nas prepušta „moći” diskursa kojima se bavimo (a time, valjda, braneći njega i sebe branimo), odnosno nemoći diskursa da potvrdi svoju *historijsku kompetenciju* s one strane humanističkog mita: neko sve nas po mjeri svojih moći, pokrenutih/angažiranih zbog svojih potreba pretvara u obrađeni, iscijeđeni, iskorišteni materijal praznine pred nama – neovisno o tome da li će biti dosegnuta ili ne. A neka sigurno hoće! Ali nešto neminovno hoće!

1.1. Posebno se pak karnevalizacijski zadovoljno postavlja ona svijest/praksa koja zna da se mora jasno odrediti prema obuhvatu iskustva što ga tako pretenciozno „pokriva”/„prekriva” simbolika riječi – evropska književna historija i kultura u cjelini misle svoje iskustvo kao univerzalno, globalno obavezujuće, prekrivajući sva vremena od

rimske imperijalne zahuktalosti nadalje u okviru ideje razvoja/napretka, ideje koja, sve za sada tako izgleda, investira svoje samorazumijevanje u naučni mit, odnosno praksu samozadovoljne savremene tehnologije. Svi oni isključeni iz tih recentnih generativnih procesa kao proizvodni njegovi kotačići/strojevi, a uključeni s ruba neproduktivne globalne historije za evropsku se svijet i za onu s njom kompatibilnu premeće u prostor pripitomljavanja drugoga. I sebe, „vlastitih” koji su navodno provjereno nedorasli za te potrebe, kao Balkan na primjer, i za sve druge kojima tek treba to globalno najprije učiniti njihovim poželjnim i identifikacijskim sadržajima. A pripitomljavanje se provodi svim sredstvima. Sa punim uvjerenjem u vlastitu istinu bez alternative koja isključuje mogućnost upitanosti u opravdanost i smisao upravo realiziranih postupaka za postizanje bezupitnih ciljeva.

2. Zato je nemoguće ne vratiti se samom početku tradicije kojoj pripadamo ili uobražavamo da pripadamo i koja kreće od mitskog iskustva realiziranog u okviru slike o putu i sadržaju te slike – ratu */Ilijada/* gdje Homerov ep, stvaralački imagološki potencijal autorskog ja epa svjedoči o simbiozi ljudi i bogova, neovisno o njihovim međusobnim kompetencijama u odnosu na stvarni aktancijski/motivacijski sklop epske priče. Mitski se siže argumentacijski grupira oko vjerovatno historijske činjenice – rata Trojanskog. Već prvi pokušaji stavljanja tog mitskog/sižejnog iskustva/sadržaja u oslobodilački žrvanj podrivачke/konkurentске racionalne/kritičke/dijaloške provjere i neovisno o tome ili upravo tome zahvaljujući što je aktivirani diskurzivni zahvat rezultirao dekomponiranjem tog modela sagledavanja onovremenog kolektivnog starogrčkog iskustva, vrlo će visoku cijenu upravo tog semantičkog potencijala platiti Sokrat kao dosljedni propitivač simboličkog iskustva kojim se posreduje znanje i propituju pretpostavke njegova konstituiranja kao znanja. Svojim je postupkom-odgovorom na postavljenu dilemu između progonstva i smrti omogućio formiranje jednog od produktivnijih mitova evropskog kulturnog kruga – uvjerenje se legitimira egzistencijom. Ako i Sokratova sudbina upućuje na konzekvencije bavljenja mitskim i simboličkim iskustvom ma koliko da se ono htjelo racionalno ukrotiti, onda nije niti malo čudno što će i drugi obnavljati opštu mitsku slikovnost, odnosno neće moći izbjeći korištenje slika koje su formirane u mitskim prezentacijskim praksama kolektiva pa će Heraklitovo stajalište osporavanja kolektivnih zabluda na primjer perpetuirati sličnu spoznaju nezamjenjivim ključnim riječima: „Rat je otac svih stvari.” Što je upisao ili: što je upisano kao značenje/smisao u ovako gnomički organiziran iskaz, ne znamo, tek ga pokušavamo dovesti u nekakav prihvatljiv logički red e da bi zaposjeo određenu komunikacijsku kompetenciju. Doduše, znamo što je izrekao! Ako ništa drugo ono mogućnost da se simboličko tijelo riječi učini pogodnom za označavanje diferenciranih predmeta/stvari, sa svim konzekvencijama koje proizlaze iz toga, da se predmetnost izručuje simboličkom i metafizičkom, da se mjenjivost/proizvodnost svijeta ne da posredovati u spoznaji do li tekstem. Optimalnim tekstem nad kojim bdiju uvijek aktuelna infrastruktura regulacije javnog života.

3. Sa druge strane tema o kojoj se govori ne može a da ne svjedoči o vremenu iz kojeg se artikulira i o prostoru u/na kojem se ostvaruje. Zato ne treba bježati, a ne artikulirati tu poziciju i upisati je u sam govor: naš je prostor i naše je vrijeme još uvijek duboko traumatizirano ratovima i njihovim sveukupnim potencijalima pa da se spomenu bar dva najproduktivnija: a) pobjednički i b) poraženički. I jedan i drugi aktivni po mjeri tolikih nedomišljenih, neprovrelih i neprevladanih iskustava. Književnost u cjelini, ne samo književnost u užem smislu, i ne samo pisana, nego i usmena, samo je dijelom opservirana kao proizvoditeljica mitiziranih kolektivnih projekcija o sebi i drugima. I u tom kontekstu figura rata/borbe sa svim popratnim motivima jedna je



od najproduktivnijih. Koliko je samo energije utrošeno da se iz zagrljaja mitiziranih interpretacija historije dođe do nje – historije, ali uvid u rezultate pokazuje koliko još uvijek taj rad ne samo da nije dovršen nego nije temeljito ni obavljen. Pa se ne bez razloga moramo plašiti spoznaje da je opasno kad se od historije proizvodi mit i kad se takav aktualizira za potrebe historijskih praksi. Zato se mora misliti mjesto i iskustvo književnosti u sadašnjem historijskom trenutku, jer ona još uvijek proizvodi obrasce reguliranja javnog prostora iskustva pojedinca i kolektiva u vremenu koje je takozvano globalno, globalističko, tranzitno, bez obzira na činjenicu što se radikalno izmijenila i sve ubrzanije mijenja globalna kulturna paradigma u okviru koje književnost sve prepoznatljivije postaje servis drugim diskursima. Ona, kao književnost jedva da se može sjećati one društvene kompetencije što ju je imao roman, na primjer, u evropskoj kulturi 19. vijeka, osobito za one recipijente koji su se dali uvući u izazove romaneskne priče koje su nudile nadu u budućnost, jer romaneskno vrijeme ne može dati sve odgovore na pitanja kojima se bavi pa tako od budućnosti očekuje da će biti strpljiva u uvijek novim poduhvatima da se pronađu traženi odgovori.

3.1. U trenutačno političkom kontekstu promatrano – samo neka društva prolaze tranzicijske porođajne muke plaćajući skupu cijenu pripitomljavanja i onom opštem sveobuhvatnom ili pak neokolonijalnom – brojni mikroproizvođači subjekti ispunjavu prostor neizbježne budućnosti kao praznine. Postoje gotovo isključivo kao egzemplarna autoregulirajuća praksa. Obrasci su zadati, nalozi bezupitni i beskompromisni i obavezujući i u odnosu na to svekoliko obuhvatno reguliranje stoji pojedinačna razgojljena jedinka koja više nije u stanju kritički se pitati o smislu svoga vremena/života, jer je paralizirana i kibernetizirana ponuđenim recentnim simulakrumom. Magična riječ – tranzicija. Tako zavodljivo samorazumljiva da magijski prekriva svu buku koju proizvodi i briše sve diferencirane realne sadržaje različitih društava i pojedinaca zakovitlanih u kovitlacu kojemu za sada ne vidimo tobože ni uzroka ni cilja doli funkcionalno-organizacijskog. Jer: što može književnost u vremenu ratnom o vremenu ratnom, možda najratnijem vremenu u svekolikom pamćenju, o vremenu definitivno razobličene i priznate i prihvaćene nemoći da se pronađe neki oblik racionalno-interesnog rješenja za sve one koji su pozvani za taj okrugli stol koji se vazda otkriva nedovoljno okruglim? Kompromis?

4. Zato bi se moglo poći od same književnosti kao govora, kao diskursa koji je svjestan svoje tradicije, i proizvodnje i refleksije o toj proizvodnji pa otvoriti priču o *Ilijadi* ili *Romanu o Aleksandru Makedonskom* ili *Bijesnom Orlandu*, ali i onom što subverzivno proviruje iz *Don Kihota* ili o *Ratu i miru* ili o *Kome zvone zvona* ili o *Mladim lavovima* ili o *Heroju na magarcu* ili *Lelejskoj gori* ili prisjetiti se paradoksa da je Bosna mirna a sve oko nje gori u jednom grandioznom sveevropskom plamenu i gibanju u *Travničkoj hronici* Ive Andrića ili Miloša Crnjanskog u onom impozantnom luku autorskog autoosvješćavanja od *Dnevnika o Čarnojeviću* do *Romana o Londonu*: ipak valja doći sebi bliže pa pokušati otvoriti ono urezivanje u jedan od apsurdna ljudskog postojanja u vremenu u otvaranju *Gorskog vijenca*, o uvodnom distihu *Pohvale prahu oca Srbije*:

*Nek se ovaj vijek gordi nad svijema vjekovima,  
on će era biti strašna ljudskijema koljenima!*

Nije naodmet upozoriti na ovo otvaranje ne samo *Pohvale* nego i *Gorskog vijenca* u cjelini, jer je postignuta izuzetna semantička napregnutost u ovako povezanim riječima i njihovim sklopovima kako na planu oblikovanja autorskog razumijevanja evropske za autora recentne historije tako istodobno i crnogorske i srpske historije u tom kontekstu kao kontinuirano prisutne opsesije jednog osebnog i neponovljivog autodidakta.

Sa jedne se strane tvrdi da se ovaj vijek, dakle, 19. vijek i to njegova krnja prva polovina može gorditi, uzdizati, smatrati se izuzetnom mimo sve druge vijekove, sva druga vremena i iz njih proizvedenih pamćenja pa se potom pokušava i odgovoriti na pitanje o sadržaju koji je generirao takvo mišljenje. Što je to što izdvaja prvu polovinu 19. vijeka evropske tradicije i njezina svekolikog pamćenja u odnosu na sve druge vijekove, što ga to čini izdvojenim, neponovljivo posebnim? I unaprijed i unatrag: i analeptično i proleptično! Nije na nama da upozoravamo na skroman doseg misli koja misli da je iskustvo Evrope realizirano u tom periodu egzemplarno i obuhvaća ideju o jednom apsurdnu ili jednoj spoznaji, a to je da: na vrhuncu svoje moći i na optimumu ideja kojima raspolaže evropska kultura tē se optimalne ideje uvode ratom, najkrvavijim ratom što ga je Evropa poznavala u cjelokupnoj svojoj historiji do njih – Napoleonovi ratovi. A radilo se o „pukoj” smjeni viševjekovne političke paradigme Evrope – građanska se ideologija (liberté, égalité, fraternité,) uvodila vojnim pohodima, a ne strpljivim i argumentiranim dogovaranjem i razjašnjavanjem – postepenim tranzicijskim strategijama. Radilo se o jednom egzemplarno revolucionarnom činu koji je nemilosrdno u historijsku ropotarnicu odbacio ograničavajući i po ljude nedovoljno pravedan i funkcionalan sistem – feudalna se Evropa u temeljima prodrmla, protresla i postepeno počela razgrađivati oblikujući nove modele organizacije društvene zbilje. Mene ovdje ne zanima niti prikaz historijskog perioda Evrope u trenutku zahuktalog i ubrzanog nastupanja modernističke paradigme niti političko stanje Evrope (što li bi se tek onda moralo reći i o evropskom kolonijalnom iskustvu u tom periodu i strategijama kojima se to konceptualizirano iskustvo opravdavalo?!) nego jedna gotovo bezupitna i nepomjerljiva činjenica: nasilje i destrukcija je temeljna antropološka činjenica koja regulira svekoliko ljudsko iskustvo, kako prema drugome tako i prema sebi. Naravno da autorski ja *Pohvale prahu oca Srbije* artikulira svoj stav iz horizonta evropski sagledane univerzalije – evropsko iskustvo je obavezujuće opšteljudsko iskustvo. Kao duboki privrženik i ljubitelj evropske duhovne tradicije, nije mogao, naravno, nego govoriti sa njom, u skladu sa njom. Zato može u isti horizont da postavi sve generale, slavom ovjenčane, u isti red: i pobjednike i poraženike – vrijeme se epskog iskustva na određeni način reaktualizira. Mitska se figura heroja ratnika obnavlja u svoj svojoj punini. Epska se književna i kulturna tradicija prizvala kako bi se prizvala i opravdala centralna figura koja zanima autorski ja *Pohvale*, a time i cijelog *Gorskog vijenca* – Karađorđa.

4.1. Sloboda kao ideja o kojoj se više ne može misliti do li na nivou pojedinačnoga govora i zanosni zov slobode kao historijska akcija ugrađuje Njegošev autor u iskustvo budućnosti na evropskom prostoru (i opštečovečanski promatrano sa pozicije simboličkog potencijala teksta) je strašno iskustvo, odnosno biće strašno iskustvo budućnosti, jer kao poruka nije nadvladano, savladano, kulturno-historijski integrirano u ljudskoj civilizaciji. I ta će era trajati, odnosno ideje što su pokrenule Napoleonovu vojnu mašineriju generativne su za sve one kojima su one potrebne kako bi se optimalno ostvarili u postojanju, ali one neće ponuditi, iznaći nikakvo drugo rješenje za svoje potrebe nego će obnavljati istu matricu, svekoliku destruktivnost čovjeka!

5. U vremenu u kojem književnosti ne preostaje ništa drugo do da prihvati vlastitu poziciju robe na globalnom tržištu ravnopravnih roba i sa sviješću da više ne postavlja optimalna pitanja razdoblju u kojem se obznanjuje, da se promijenila i ubrzano mijenja kulturna paradigma koja je bila formirana na studiju jezika u svim njegovim diskurzivnim praksama, onda mi se čini da se književnost, bar ona koja slijedi naloge visoke kulture, bavi prvenstveno sobom, svojom proizvodnjom i svojim pamćenjem. Pogotovo takozvana visoka literatura. A o drugim iskustvima književnosti da se ni ne

govori – književna kritika i nauka o književnosti na primjer. Oni ionako dramu književnosti kao umjetnosti pretvaraju u pseudodramu metajezika književnosti.

Kako da odgovori književnost na destruktivni potencijal rata, kako da to destruktivno pretvori u kreativni estetski materijal i aktivira kreativnu energiju, ako već uviđamo da svaki ili gotovo svaki završeni rat generira novi? Da li to može svojim mitskim repertoarom? Osobito ako imamo na umu da više nema Ahileja koji je ljut, nego tobože depersonalizirane ratnike, izvršioce nečije volje! Ionako sve više ne ratuju ratnici pa ne mogu postati ni herojima, nego puka tehnologija koja se kapilarno ugradila u cjelinu savremenog čovjeka – od privatnog do javnog života.

5.1. Dakle, radi se o radikalnoj smjeni kulturne paradigme: mit o heroju mijenja se, transformira se u mit o tehnologiji, pogotovo ratnoj tehnologiji tako da se svi znakovi transformiraju prema „kompetencijama” savremene tehnologije rata i ideološke infrastrukture angažirane u prezentaciji tog novog konceptualiziranja teme rata i heroja. Rat postaje tako spektakl i to planetarni. Dovoljno je podsjetiti se na brutalnu demonstraciju globalnog zaplašivanja i ponižavanja čovječanstva – televizija uživo prenosi bombardiranje Bagdada! O pojmu kolateralna šteta ne govori se niti približno kako bi se moralo e da bi se razobličio sav cinizam nedodirljivih. Figura ratnika/junaka se premetnula u figuru žrtve, ali civilne. Od mitske figure heroja/ratnika ostao je samo njihov kenotaf. Sve više ratuju bespilotne letilice, a oni koji tom tehnologijom ne raspolažu uglavnom raspolažu primarno ljudskim resursima. Koja je cijena i jednog i drugog modela sve jasnije uočavamo!!!

5.2. A herojstava pak vanknjiževnih, dakle, onih koje smatramo stvarnim, ima puno, a izvan su rata i ratova, vojnika i generala, jer su u prostoru života. I žele tu i biti. Mimo ratova i generala i njihovih kreatora. Može li književnost, odustajući od mita o ratu i herojima ratnim, oblikovati fikcionalni svijet kojim će se afirmirati globalno iskustvo nade ravnopravnih? Ili to već pripada kulturi koja više o tome ni ne može bitno da se pita, jer je globalna tržišna uravnilovka potopila sve nade koje bi eventualno mogle sačuvati bar malo od onog diskrecijskog sagledavanja fenomena u njihovim vrednosnim odnosima?

5.3. Iako nije u punini analogije, ipak bih podsjetio na isti raspored figura (rat/pobjeda, čovječanstvo, pojedinac) kod autora koji je tako markantno označio kulturni prostor iz kojeg je potekao, na njegovo stajalište u tekstu *Iznad pobjeda*, gdje se dramatično adiraju ključne riječi (rat i književnost) proizvođači snažan, gotovo prenapretnut odnos:

„Jer šta su drugo današnje pobjede nego sutrašnji porazi? U očima čovjeka samca nema dobivenih ni izgubljenih bitaka, nego u svim ratovima jednako: dobivenim kao i izgubljenim, jedno poraženo čovječanstvo.”

Ova će se etička lamentacija nad spoznajom o poraženom čovječanstvu kasnije efektno upotpuniti svojevrsnim okvirom svedenim na mjeru individualnog iskustva: „Nema poraza ni pobjeda nego uvijek i svuda, kod poraženih jednako kao i kod pobjednika, napaćen i ponižen čovjek.” Tako se pita i tako odgovara čovjek samac iz vremena raspada racionalističkog mita koji je iluzionistički vjerovao da se racionalno može ovladati historijom i njezinim mehanizmima. Da bi apsurd bio potpun, historija će potvrditi autorovu viziju u oba konteksta: zajednica koju je utopijski i vlastitim zalaganjem bar dijelom formirao u ratu je nastala, a neslavno se u ratu sedamdesetak godina kasnije i razgradila. Ipak, historija, ma koliko da se neki trudili, ne uspijeva bitno narušiti značenjski i umjetnički potencijal njegovih fikcionalnih tekstova, što nije samo zasluga tekstova nego i kulture kojoj tekstovi pripadaju.

6. Književnost definitivno više ne može bitno utjecati na generativne procese vremena, jednostavno zato što ne može izdržati konkurentski pritisak drugih medija i diskursa. Ona se ne može nositi sa industrijom zabave ili oblicima popularne kulture, jer su oni podržavani opštom ideologijom vremena kojoj takav model kulture treba i odgovara. Pa i u kontekstu teme rat: ona je toliko frekventna u filmskoj industriji, industriji zabave do nivoa video-igara za djecu, ali i televizijskoj industriji serijala sa brojnim podžanrovima, žanrovima televizijskih informativnih emisija i reportaža itd. pa možemo sa punom sviješću reći da se radi o punoj kontaminiranosti javnog prostora ratom i opštim nasiljem. Rat je postao svakodnevno iskustvo planetarne protežnosti i od te se činjenice ne može pobjeći. A izbjeglice, kolone izbjeglica i egzodusi ljudi i naroda u stotinama hiljada potresaju savjest svakoga, jer svjedoče globalnu umreženost svijeta. Na iskustvo takve zbilje književnost nema adekvatnog odgovora. Možda i čovječanstvo.

## MYTH ABOUT LITERATURE AND WAR

### Summary

The paper examines the phenomenon of mythmaking in the context of modernistic production of literature and war, society and culture. The mythologizing discourse of war is delicately employed for occupation, mobilization and for establishing control over other social modes of discourse, with interpretation residing on the other side of universal and humanistic myth. Therefore, the paper seeks to highlight the ideological nature of myth, as well as literature via the discourse of war so as to raise the question of myth, literature and war opening up toward the needs of historical and political practices, thus regulating the public space.

*Key words:* myth, war, literature, history, society

*Dušan Marinković*

Сава Б. ДАМЈАНОВ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 Одсек за српску књижевност

## СРПСКИ КЊИЖЕВНИ РАТОВИ, ОД СВЕТОГ САВЕ ДО ПОСТМОДЕРНЕ

Свака велика обнова српске књижевности, од оне средњовековне (у доба Немањића) до оне на измаку 20. века (у доба постмодерне) подразумевала је својеврсну борбу против старих културних образаца. Понекад таква борба, и поред полемичког карактера, није била лишена идеје извесног континуитета са претходницима, али је понекад била уистину „ратничка” и тежила потпуном негирању свега што се дешавало пре или мимо ње саме. Већ сама чињеница да термин „рат” стављам под наводнике, верујући да у књижевности нема **реално** добијених „битака”, тј. да су победе у том контексту ипак фикционалне (попут бића саме Уметности језика!), говори о основним идејама овога рада.

*Кључне речи:* историја српске књижевности, културни обрасци, полемике

Идеја **културног рата**, јасно артикулисана кроз наведену синтагму, присутна је у западној јавности више од века, у различитим варијететима али увек са истом значењском суштином: сукобом два модела културе (и цивилизације, у ширем смислу!), уз настојање да се један од њих наметне као апсолутно доминантан<sup>2</sup>. Књижевни конфликти, као део овакве парадигме, свакако су неминовност у процесу кристализације (а потом и канонизације) нових вредности и никада немају искључиво уметничко-естетички (још уже: поетички!) карактер. Од тога која цивилизацијско-друштвена одредница преовлађује у конкретним случајевима и у конкретним епохама, најчешће зависе ставови потомака о њиховој „чистоти”, „идеологизованости”, и сл.: наравно, све ове појмове треба схватити врло релативно, зато су и дати под наводницима! Када су те одреднице нескривене и агресивније истакнуте, није тешко дефинисати позадину и прави контекст неког „књижевног рата”: уколико, пак, није такав случај, може се дуго чинити да су у питању били чисто креативно-литерарни обрачуни побуњеничке периферије и владајућег центра (како би то рекли руски формалисти), односно да се битка водила преваходно на терену афирмације неких нових уметничко-језичких концепција и потискивања старих у музеј историје, где им је и место.

Први велики такав рат који историја српске културе памти, јесте онај који су повели Немањићи, а који се с правом везује за најистакнутију личност тог процеса – Светог Саву. Управо реч **памти** из претходне реченице најбоље сведочи о природи битке коју су Немањићи на челу са Светим Савом водили: њени су ефекти такви да се данас готово ништа не зна о нашем стваралаштву (не само уметничком, него и духовном уопште) из преднемањићког периода, а оно је

<sup>1</sup> koderdam@nscable.net

<sup>2</sup> Сажет преглед ове проблематике дао је Слободан Антонић у тексту „Увод у социологију културног рата (са кратким освртом на Србију)”, *Летопис Машице српске*, год. 189, књ. 492, св. 4, октобар 2013, стр.439–445.

свакако морало постојати јер Срби су напустили племенску организацију друштва и успоставили државу (чак и краљевство!) много пре владавине своје најславније династије! Књижевни рат који је поведен крајем 12. и почетком 13. века, није – дакле! – подразумевао само дефинисање нове редакције српскословенског језика као (званичног!) богослужбено-литерарног феномена него и елиминисање минуле традиције (или традиција?!), без обзира да ли се радило о паганским, алтернативно-хришћанским (богумилским, на пример!) или ортодоксним токовима у доба других владарских династија. Може се рећи да је већ тада успостављена једна парадигма које се српска култура у највећој могућој мери држала и убудуће, парадигма коју бисмо сликовито могли именовати синтагмом: ИСТОРИЈА ПОЧИЊЕ ОД ПОБЕДНИКА, тј. од актуелне ревизије историје. Занимљиво је и такође карактеристично да ће у контексту епохе Немањића народна књижевност такође бити изван официјелног културног система, те да ће такво стање потрајати све до појаве Вука Стефановића Караџића – када ће, можда баш зато (као својеврстан контраефекат!), она доживети пренаглашену вредносну и сваку другу апсолутизацију.

Сава Немањић је – очигледно! – био вођен државотворним разлозима током борбе за аутокефалност српске православне цркве, али и за књиге које потврђују ту аутокефалност утолико што су писане српском редакцијом старословенског и што су им главни јунаци претежно личности из српске (немањићке!) историје или барем светитељи важни за наше просторе. С друге стране, таква језичка реформа приближавала је религијску мисао не само елити него и ширим слојевима, јер је заправо била заснована на „осавремењавању” старог књижевног језика (из времена Ћирила и Методија) на основу тадашњег народног. Захваљујући доброј осмишљености, бескомпромисности и ефикасности Савиног књижевног рата – али и ширег, који је водила његова владарска породица против разних „јереси”! – остала нам је бриљантна средњовековна литерарна традиција, али и нејасне слутње о оној која је неминовно живела пре ње, оној чије трагове су потоња поколења тешко реконструисала (углавном посредно!). Ипак, у том процесу српска култура се дубински и дефинитивно везала за византијски цивилизацијски круг, што ју је учинило делом најпрогресивнијих европских токова тога доба, оних који су неговали античку традицију, оних захваљујући којима ће хуманизам и ренесанса концем средњовековља задоминирати Медитераном и Западном Европом.

Свакако остаје питање о истинском лику српске књижевности пре 12. века, не само оне писане у духу хришћанског културног система него и усмене (народне), која је много више неговала аутохтоне предхришћанске корене: најзад, недостатак релевантних раносрпских текстова који су тематски или другачије везани за паганство не значи да их у том раздобљу није било! Када византијски извори (а најверљивије цар Константин VII Порфирогенит!) говоре о „крштеној Србији” већ крајем 9. века<sup>3</sup>, они не сведоче експлицитно о њеном књижевном и културном животу – мада је он, знајући мисионарску идеологију коју су међу Словенима баш у том веку утемељили Ћирило и Методије, морао постојати барем у мери детерминисаној самом христјанизацијом (а то није било занемарљиво). Такође је више него јасно да онако ефикасна немањићка књижевна (и не само књижевна!) **обнова** од краја 12. века – прави „књижевни (и културни) рат”! – не би била могућа да се у претходном периоду хришћански цивилизацијски

3 Сима Ћирковић, *Образовање српске државе, у Историја српског народа I*, Београд 1981, стр. 152.

код дубоко примио у српско национално биће: сходно томе, ни византијски литерарни систем никако се тада није могао најдубље укоренити у постојећу баштину, свеједно да ли на начин продуктивне синтезе или кроз конфликтну („ратну“) парадигму. У прилог овој тези говори већ поменута чињеница да је после Светог Саве управо народна (усмена) књижевност била непожељна и да се маргинализовала колико год се то могло, највероватније баш зато што је у ранијим вековима имала већи утицај и ширу популарност од тзв. црквене (тј. оне писане, засноване превасходно на источнохришћанском канону – каква ће суштински обележити читаво наше средњовековље!)<sup>4</sup>.

Иако сведочанства оне друге, поражене стране (или поражених страна – у множини!?) данас нису доступна, ипак се нешто више о **првом српском књижевном (и културном) рату** може сазнати посредно, преко богумилских литерарних споменика, апокрифа и уопште – преко имплицитне и (ређе) експлицитне полемике коју је духовна елита епохе Немањића водила са неистомишљеницима. У најранијој фази, из житија самога оснивача династије Стефана Немање и његовог сина Саве, види се да је најжешћа битка вођена са богмилима, чије је духовно присуство – како писано тако и усмено! – било изузетно снажно у српским земљама; касније су били актуелни други облици „јереси“ (попут исихазма, и сл.), али тада књижевно-религиозне кампање нису поседовале првобитну жестину јер се светосавски канон институционализовао и снажно укоренио у нашу културу (преплићући се чак и са „непожељном“, народном!). Величина реформаторског заокрета који је Сава Немањић зацртао крајем 12. и почетком 13. века најјасније се може сагледати (како књижевно, тако и шире!) управо у периоду када се тај неприкосновени канонски образац нашао пред највећим искушењем: сукобом са потпуно страном, исламском матрицом која је дошла са турским освајањем Балкана. Српска средњовековна језичко-уметничка традиција преживела је то искушење, чак је и наставила свој развој (додуше, сада већ анахрон, претежно преписивачки а тек незнатно креативни!) захваљујући најспорнијем темељу сваког рата ове врсте: оном идеолошком, који се у немањићком „књижевном рату“ огледао у **религијској идеологији!**

Следеће велико (али много радикалније!) искушење наступиће онда када се баш наведени темељ доведе у питање на суштински другачији начин: не неком страном али **ИПАК истоветно** (религијски!) кодираном идеологијом, попут освајачког ислама према коме се природно успоставио саоодбрамбени став – тим успешнији утолико што ни непријатељска цивилизација није била неконфесионално оријентисана, напротив (уосталом, *Куран* признаје Исуса као пророка!). Много већи изазов и много деструктивније процесе подразумевала је секуларизација културе и дрштва, која ће дубински – мада испрва скоро невидљиво! – отпочети након Велике сеобе Срба. Тада, на самом измаку 17. и почетком 18. века, најбољи део наше елите нашао се по први пут изван византијског цивилизацијског круга, или барем изван онога што је у колективном сећању остало од њега: средњоевропски и западноевропски простор након ренесансе већ одавно је подразумевао различите културолошке шифре, у којима религијска никако није била доминантна (посебно не на источнохришћански начин!). Српска

4 Наведену проблематику сажето анализира у претходно цитираној *Историји српског народа* Димитрије Богдановић (в. *Почеци српске књижевности*, стр. 212–230). Занимљиве податке о живом присуству народне културе током првог српског „књижевног рата“ (немањићког) пружа студија Исидоре Поповић, (*ПРЕД*)*историја веселих позорја*, Нови Сад 2014, стр. 32–51.

књижевност, уметност и целокупно друштво задивљујућом брзином и квалитетом прилагодили су се новим околностима, не одричући се континуитета са претходном традицијом (узмимо за пример Венцловића, или наше прве барокне сликаре!), при чему је та традиција током времена све интензивније доживљавана као **непродуктивно**-респектабилна прошлост којој је суђено да узмиче пред таласима нужног осавремењавања. Јован Скерлић ће почетком прошлог века ове процесе називати неопходном **модернизацијом** и сагледатавти их као интенцију која је перманентно актуализована у нас, од барока и Просветитељства до његовог доба.

Тако у дијахронијској визури неминовно долазимо до Доситеја Обрадовића: не може се рећи да је он први одлучно кренуо ка секуларизацији књижевности и културе (његов велики претходник, Орфелин, имао је озбиљан концепт и запажена остварења на овом плану-а било је извесних покушаја и раније!), међутим Доситеј остаје упамћен као најуспешнији јер је доследно, чак и приватно сасвим независтан од цркве, до краја живота устрајавао у томе. Његова публика и његове мецене били су српска грађанска класа 18. века, а његова културна идеологија саображена потребама и идеалима тог друштвеног слоја. „Рат” који је Обрадовић водио првенствено се односио на конфесионални концепт образовања, културне идеологије и уметничког стваралаштва: супротно научно-стереотипним тврдњама, народна усмена традиција није му била страна (што се, на пример, види из његовог песништва!), мада је у духу тада актуелне **критичке етнологије** просветитељског покрета имао резерве према неким аспектима ове традиције<sup>5</sup>. Међутим, ни оваква дистанца, проистекла из рационалистичке филозофије Просветитељства, није Доситеја учинила превише рагоборним према феномену „народног”: штавише, његов програм умногоне је подразумевао специфичан **општенародни** карактер – почев од едукације, преко књижевности и језика, па све до најширих реформи друштвених институција. Чак се може устврдити да доситејевски „књижевни рат” (у којем је он имао најизврсније следбенике и саборце своје епохе!) представља идеалну припрему за онај наредни, много радикалнији, Вуков: без обзира на све, беху то... два пута која ка истом циљу воде...”, како је поетски записао Лукијан Мушички (сасвим другачијим поводом!), велики поштовалац оба поменута културна реформатора!

Питање континуитета, односно дисконтинуитета са претходном културном и литерарном баштином и овде се као зла коб надвија над Доситејевим иначе веома прогресивним програмом. Да ли је иновативност тог програма нужно подразумевала и оштар раскид са оним делом наслеђа који је већ био **историјски**, живећи додуше парцијално (превасходно у оквирима црквених институција) – за разлику од народне културе која је још увек била **жива традиција**, интегрално присутна у нашем друштву, не само руралном него и урбаном: сетимо се, рецимо, феномена „гражданских” рукописних песмарица, које су и те како неговале усмено песништво, пословице итд?! Свакако да Доситеј Обрадовић није био вођен мотивима истоветним као његов велики претходник, Свети Сава, али су им интенције – типолошки посматрано – биле идентичне: успоставити „нови цивилизацијски почетак”, при чему је најславнији српски просветитељ то чинио управо на уштрб светосавске идеологије, супротстављајући њеним позним (осамнаестовековним) изданцима тада актуелне вредности

5 О феномену „критичке етнологије” српског просветитељства в. Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд 1983, стр. 545–555.



западноевропске филозофије. Кажем СУПРОТСТАВЉАЈУЋИ, и то ПОЗНИМ изданцима (дакле, неадекватним **новом** добу), јер он у својој афирмацији секуларног културолошког духа неће негирати негдашње вредности, значај и смисао светосавља као доминантног духовног кода немањићког доба, али анахроног у Веку Разума: зато сам и нагласио да реформа иде НА УШТРБ а не кроз евентуалну негацију онога што се доживљава као ИСТОРИЈСКИ релевантно!).

Пошто је читава епоха Просветитељства доминантно везана за западну Европу, онда у доситејевском „књижевном рату” можемо сагледати и прву **европеизацију** српске културе – онако како су тај појам разумевали интелектуалци ране модерне на почетку 20. века (Богдан Поповић, Скерлић...) и њихови следбеници крајем тог и почетком 21. века. И баш овде се отвара проблем који нас прати и дан-данас: поимање „европског” као Западног доприносило је перманентној духовној провинцијализацији, јер је маргинализовало ону старију европску традицију коју је неговала Византија и актуализовала „византијском ренесансом” (чији смо и ми део били!). С друге стране, модерни Запад своје корене вуче директно одатле (из византијске културне сфере!), што сам већ нагласио, и што је последњих деценија у светској науци прихваћено као неспорно. Да ли је Доситеј сагледавао такве корене западноевропске модернизације, с обзиром да најизврснији просветитељски духови (на пример, француски енциклопедисти!) доживљавају Антику као своје исходиште, а и он сам има веома битне референце према тој области<sup>6</sup>? Какав год био **стварни** одговор на ово питање – а он никако није једноосмеран и једнозначан (насупротив преовлађујућем, канонско-идеолошком!) – остаје чињеница да је доситејевска реформа представљала прави „књижевни рат” против црквене културе, делимично и против доминације религијског духа уопште, те да је у том смислу била искључива и – попут претходне, немањићке (светосавске)! – много интензивније детерминисала литерарни и цивилизацијски дисконтинуитет но што је форсирала линије нашег изузетно дуготрајног континуитета у том контексту!

Ускоро после овога десиће нам се нови велики **књижевни рат** – а овде прескачем наводнике или било какву другачију дистанцу, јер је тако назван од самих учесника<sup>7</sup> – тј. вишедеценијске борбе око идеја и реформи Вука Стефановића Караџића. За разлику од клишеираних и скучених (а канонизованих!) визија о изразитој аутохтоности и националној утемељености Вуковог покрета, он је почивао на водећим културолошким токовима западне Европе тога доба (као и Доситејев, мало раније!): стога се такође може посматрати као својеврсна „европеизација” српске књижевности, али таква која у први план уместо ученог просветитељског концепта ставља русовско-хердеровски концепт „природне”, тј. **народне** културе. О томе како је Караџић дошао у додир са овим концептом зна се довољно (посебно о Копитаревој улози на почетку<sup>8</sup>!), мада је до наших дана занемарен управо европски оквир његове мисије – без којег саме мисије не би ни било! Оно што га одваја од сличних романтичарских интенција у другим културама јесте радикалност прекида са традицијом, која је српској књижевности до крајњих граница сузила видике према сопственој прошлости, тако да наши писци (и читаоци!)

6 Миодраг Стојановић, *Доситеј и антика*, Београд 1972.

7 Наравно, мислим на један од кључних радова у овом процесу, *Рађи за српски језик и правопис* (из 1847), Вуковог најважнијег филолошког следбеника Ђуре Даничића.

8 Без обзира што је та улога била мотивисана и политичким циљевима, примарни књижевно-језички смисао и утицај Вукових књига остаје апсолутно неспоран (в. о овој проблематици: *Коиштар и Вук*, приредио Голуб Добрашиновић, Београд 1980).

као сопствено наслеђе дуго нису доживљавали ауторе који су уистину били њихови претходници, а који су стварали пре вуковског романтизма и евентуално позног просветитељства. Ситуација се ту ни данас није суштински променила осим за оне које одликује већа ерудиција (попут Црњанског, Настасијевића или Павића у минулом веку): штета од овога је очигледна јер се и у личном и у колективном литерарном искуству српска култура лишила интензивнијег везивања за креативне моћи старијих језичких слојева, уметничких модела и стилова који су они подразумевали, и т.сл. Дакле, тим оштрим резом који је Вукова реформа успоставила и на језичком и на књижевном плану остали смо ускраћени за свеукупност сопствене традиције у културној (под)свести, што се не може уочити код других: један Италијан, на пример, несумњиво прима као своју баштину и Дантеа и Петрарку и Бокача и Таса и Марина, као и романтичаре или дела која потичу из народног (усменог) стваралаштва.

С друге стране, очигледна добит од Вуковог књижевно-културног рата састоји се у томе што је **народно** по први пут код нас стекло највиши и најреlevanceантији цивилизацијски легитимитет, да би се током наредних деценија и те како утало у најшири друштвени живот Србије. Треба обратити пажњу на чињеницу да након Вука Стефановића Караџића и „вуковаца”, тј. његових следбеника који су кроз алиби филолошке критике радикализовали учитељеве идеје, феномен народног до краја 19. века задобија смисао далеко шири од језичког или уметничког, смисао који је превасходно идеолошки и који ће потрајати до новијих времена (чак и у политичком значењу тога појма)<sup>9</sup>. Можда увођење народног језика и није најтрајнији домет ове реформе, посебно ако се узме у обзир да је управо вуковски идиом сама пракса убрзо превазишла (како говорна тако и литерарна!): сликовито речено, овај рат је инаугурисао **народ** и **народно** као основно мерило ствари, најпре лингвистички, па естетички, па социолошки и културолошки, итд. Тако треба разумети становиште да је секуларизација српског друштва, зачета Доситејевим ангажманом, доврхнула победом Вуковог покрета чије су последице биле револуционарне попут последица нашег првог „књижевног рата” (немањићког), иако је ефикасност у елиминасања претходних или паралелних токова била неупоредиво мања – не због толеранције самих актера него због модернизације цивилизацијских парадигми које више нису омогућавале лако „брисање” нечега... У најмању руку, Гутембергова галаксија је још одавно била реалност; исто тако, позитивна улога српске православне цркве у очувању националног идентитета током векова проведених под туђинском влашћу (турском, аустријском, итд.) постала је неизбрисива, па је свака секуларизација могла имати ограничен домет – као што ће имати и у савременим периодима.

Поствуковски културни и књижевни ратови идеолошки су се наставили кроз антагонистичку релацију „Србија на Истоку” – „Србија на Западу” (Светозар Марковић, Богдан Поповић, Скерлић...), међутим нису имали тако дубоко превратничке последице као претходно описани. Основни проблем остао је баш у томе што се апострофирана релација третира као непомирљиви конфликт, где искључиво форсирање њеног западног аспекта води прогресу, модернизацији, „европеизацији”. Додуше, Вук Караџић је бриљантно успео да угради национални Идентитет - додуше парцијално, превасходно онај који припада народној усменој култури! – у главне европске цивилизацијске токове своје епохе (романтичарске), али су наследници његов пут поимали још

9 Видети на ту тему студију Мирослава Јовановића, *Језик и друштвена историја*, Београд 2002.

парцијалније и нетолерантније према свему Различитом: зато питање континуитета са предвуковском традицијом није озбиљније постављано у наредних стотинак година. Можда је и то разлог због којег су „књижевни ратови” крајем 19. и почетком 20. века имали ограниченији обим и ефекте, додуше не ирелевантне али истински релевантне само у ужој сфери књижевности, уметности и културе. То не значи да њихова идеолошка позадина није била жестока, али је у односу на три минула српска „књижевна рата” (Свети Сава – Доситеј – Вук) доминантно егзистирала изван или мимо уметничко-језичке матрице, тј. није била најчвршће интегрисана у њу.

Међутим, у периоду око Другог светског рата то се драстично променило, уметност и идеологија поново су се спојиле нераскидивим везама (готово као у средњем веку, само што сад више у игри није била религијска већ чисто политичка идеологија!): чувени **сукоб на левици**, иако инициран од југословенских комуниста, имао је најкобније последице по српске интелектуалце и писце. Почео је тридесетих година прошлог века, а кулминирао педесетих када је, након чувеног Љубљанског конгреса југословенских писаца (1952) званично (на државном нивоу!) проглашено да уметност не мора обавезни имати политичко-идеолошку функцију: такође званично, ова одлука је третирана као значајна либерализација културе и књижевности. Питања континуитета, односно дисконтинуитета после тога отворила су се на сасвим неочекиван начин: управо је „либертинска”, проевропска (тј. прозападна) струја вратила српској култури баштину коју је привремено „заборавила” на таласу вуковске књижевно-језичке револуције! Шездесетих и седамдесетих година писци и историчари – В. Попа, М. Павловић, М. Селимовић, М. Павић, М. Поповић, Д. Богдановић и други – дефинитивно су превредновали и реинтерпретирали (есејистички, антологичарски, научно) нашу средњовековну, барокну, класицистичку па и романтичарску књижевност откривајући једну потпунију, целовитију и сложенију визију српске литерарне традиције и њеног цивилизацијског контекста. Можда је баш тада пут синтезе националног и универзалног - парцијално зачет још деловањем Светог Саве и Вуковим покретом! – у пуној мери показао своје продуктивне потнецијале, да би се захваљујући томе појавило неколико уистину светски релевантних песника, прозаиста и драмских аутора?! У сваком случају, период који сам укратко описао један је од најизврснијих (ако не и безрезервно НАЈРЕПРЕЗЕНТАТИВНИЈИ!?) у целокупној историји српске књижевности.

Ново поглавље „књижевних ратова” отвориће се на преласку другог у трећи миленијум, полемиком између постмодерниста и „традиционалиста”: наводници указују на релативност одреднице, иако су противници постмодерне радо сами себе тако називали! Серија разговора и текстова у „Књижевним новинама” 1996. показала је јасну политичку (али и ширу идеолошку!) позадину те наизглед поетичке битке – тадашње а нарочито потоње позиције њених актера нису биле једноставне, мада се културолошки регрес овог процеса могао наслутити: синтеза која је српску књижевност у претходној генерацији чинила светском остала је у другом плану, недовољно схваћена и искоришћена као најкреативније, најаутентичније и једино **реално** (универзално а не локално!) наслеђе за 21. век. Политички и поетички говорећи, нити су постмодернисти били безрезервни мондијалисти и цивилизацијско апатриди, нити су „традиционалисти” били уистину чувари националног идентитета и баштине (онакве какву је ревалоризовао претходни период!): све ово постало је још очигледније када се у освит новог миленијума из овог „књижевног рата” (наравно, не само из ЊЕГА!) изродио културолошки

и идеолошки сукоб тзв. Прве и Друге Србије – оне која се жели легитимисати као евоскептична и оне евроинтеграцијске која вредностима Запада даје апсолутни у примат. У овој борби која још увек траје, књижевност се сама по себи све више маргинализује, а искључивост позиција онемогућава једну нову синтезу која би респектовала српску уметничко-језичку и културну традицију управо као важан део европске и светске (што је права истина!). Постоји ли неки другачији СТВАРНИ – а не имагинарни! – избор данас, 2014. године, у ери Гејтсове галаскије, када је свет више (или мање?) но Маклуаново „глобално село“?! Или ћемо морати да понављамо комплетну хиљадугодишњу лекцију да бисмо се вратили њеним почецима, који су нас тако моћно увели на велику позорницу Света као аутентичан народ који је тој позорници даривао не само декор већ и неке од најважнијих актера драме зване Историја Цивилизације.

## ЛИТЕРАТУРА

Антонић 2013: С. Антонић, Увод у социологију културног рата (са кратким освртом на Србију), Нови Сад: *Летџоис Маџице српске*, год. 189, књ. 492, св. 4, Нови Сад, 439–445.

Ђирковић 1981: С. Ђирковић, *Образовање српске државе, у Историја српског народа I*, Београд.

Поповић 2014: И. Поповић, *(ПРЕД)историја веселих позорја*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Павић 1983: М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Стојановић 1972: М. Стојановић, *Досијеј и антика*, Београд: Српска књижевна задруга.

Добрашиновић 1980: *Койиџар и Вук*, приредио Голуб Добрашиновић, Тршић: Вуков сабор, Београд: Рад.

Јовановић 2002: М. Јовановић, *Језик и друштвена историја*, Београд: Стубови културе.

## SERBIAN LITERARY WARFARE, FROM SAINT SAVA TO POSTMODERNITY

### Summary

Each major renovation of Serbian literature included the struggle between the old and new cultural patterns. Beginning with the first such history renewal of medieval (Nemanjić era), until the contemporary one, at the end of the 20th century (in postmodernity), suggested the processes that intensely corresponded with the wide social context. Sometimes the struggle between the old and the new generation (and their different cultural patterns) - despite its controversial nature - preserved a certain notion of continuity with the predecessors. However, more often, gaining the "warrior" characteristics, it aimed at the full negation of everything that happened before or by itself. The fact that the term "war" remains under quotes expresses my belief that in literature there are no realistically won "battles", i.e. winning in this context, however fictional, represents the being of language-Art (Literature). The basic idea of this paper lies within the delineated area, and the space that underlies the understanding of history that is neither linear nor cyclic, thus neither evolutionary nor of a developmental course. Nevertheless, it remains chronological in its nature.

*Key words:* history of Serbian literature, cultural patterns, polemics

Sava B. Damjanov

Желимир Д. ВУКАШИНОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Семинар за друштвене науке

## АПСОЛУТ И РАТ<sup>2</sup>

Радам се исказује став против насиља, против рата као културног феномена. Разматрање поријекла насиља је у другом плану, а њиме се настоји указати на вриједност правременог препознавања вриједности мира у историји. Демонтажа услова који, и преко обликовања стања свијести, воде у реваншизам овдје не подразумева само формалну критику касног пацифизма као одређујућег својства историје, нити теоријско раскривање идеологија помирења као интересних зона капитала, него, у оквиру односа које својим капацитетима у времену успостављамо и у којима се налазимо, одговара на питање: шта чинити усред (против) насиља, усред (против) рата?

*Кључне ријечи:* рат, апсолут, историја, срећа, воља, дух, мир

„Смрт не штеди никога: ко убија, он иде за убијеним.”

(Сенека 2010: 114)

Прије него што бисмо се и упустили у теоријску анализу феномена рата, никако тек формалног пацифизма ради, сматрам да је, без одлагања, неопходно рећи:

1. Рат се не може оправдати – а историја као наука га безупитно евидентира као догађај и, уколико је неослобођена од идеолошког ревидирања прошлости, рат се разумијева конструктивно и инкорпорира у развој националног идентитета.
2. Огорчен сам што је рат уопште могућ, што постоји логика која рат допушта и која насиље рационализује.
3. Ужас рата не може се мислити – јер ствара осјећај мучнине.
4. Мучнину појачава свијест о томе да је рат културни феномен. Зато је неопходно побунити се против културне индустрије која производи насиље и реваншизам.
5. Рат, иако је културни феномен, у најмању руку, нема стила. Неукусно је естетизирати насиље, као што је непримјерено да ратоборни, након учињене хаварије, очекују да их мире они који су били против насиља или нису учествовали у насиљу. Идеологије помирења су, након што је феномен рата експлоатисан до краја, препознате као интересна зона капитала и промотивног спровођења демократизације свијета као доминантне тековине западне културе.

<sup>1</sup> zelimirvukasinovic@fil.bg.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је дио истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

6. Мир је срећа која је човјеку, судећи по природи нашега историјског постојања, досадна. Мир је срећа коју човјечанство није научило подносити. Срећу, и која нам је дата и она коју смо задобили, вреднујемо исувише касно.
7. Зато се, стварајући односе у којима се налазимо, и питамо: шта чинити усред (против) насиља, усред (против) рата?

И сада, када би се овај рад можда, и без даље теоријске анализе теме коју третирамо у оквиру научног скупа, могао завршити, у обавези сам, академске културе ради, започети своје излагање које ће, јер је изложено невољи преиспитивања, тражити потискивање поменутог осјећаја мучнине, тражити стрпљења...

Гадамер је у предавању које је одржао 19. маја 1999. године, а које је објављено под насловом *Васишипање, што је васишипаши себе* нагласио да је идеја Универзитета утемељујућа за културу, а да је остварива успостављањем јединства између хуманизма и реализма; идеја која, и номинално је то очигледно, подразумјева универзалност а не партикуларност. Једноставно говорећи, остварење једног *реалног облика људске добротне* није метафизички идеал него *услов за заснивање и одржање заједнице*. Издвајам, консеквентно, двије теме или конкретне околности са којима се у времену сусрећемо и које човјека, рекао бих, егзистенцијално одређују: прво, насиље у заједници, насиље међу ближњима или, како то Дерида именује, „варварство близине” (Дерида 2001: 164) – а овдје ћу покушати сагледати његово поријекло; и, друго, изазов помирења у личној и колективној историји коме ваља одговорати, не само на неком епохалном, а камоли идеолошком плану, него, што је овдје можда и приоритетно, у свакодневном животу.

А слједећа су ме питања, уз већ издвојени фрагмент из Гадамеровог предавања, навела да о томе говорим:

1. Шта нас спријечава данас да, након свега, и по довршењу хуманизма и изван метафизике, будемо хумани?
2. Да ли је, међу људима, мир уопште одржив?
3. Имајући у виду чињеницу да је основно својство историје *касни пацифизам*, у изгубљеном смислу времена онда пребива меланхолија једног неразумијевања: шта, након свега разореног, остаје од живота и љепоте?
4. Може ли живот бити лијеп или је љепота тек идеал...; или је љепота само својство умјетности и, наивно говорећи, природе?
5. Није зачуђујуће питање: *зашто смо се родили?*, него: *како смо, у историји каква јесмо, уопште остали живи?*

Ова питања траже да, отклањајући се од вулгарног, механичког или чак пуко историјског односа према времену, покушамо разумјети смисао и сврху темпоралности, што и преко иронијске и неосимболичке снаге књижевности и философије може водити – а тиме сам се већ раније бавио па нећу понављати – демонстрацијом стратегија фаталне идентификације са симболима које у историји производе бол, реваншизам и смрт. Ову демонстрацију разумијем као облик трагања за начином мишљења и дјеловања којим се омогућава живљење са сјећањем, којим се омогућава живот у историји, као трагање за мишљењем које је кадро, ако је нужно, играти се са историјом. Нужност за игром јавља се пред пријетњом да би се од историје могло (опет) страдавати.

Шта је, дакле, и то нам остаје питати се спрам наведеног, апсолут; постоји ли иједна вриједност која се у времену, за човјека, показала као апсолутна, непорецива, трајна...? За шта и како, тако разумијем ово питање, у било коме времену, вриједи живјети?

По Аристотелу, а област практичне философије је посвећена управо наведеном питању, та вриједност, то добро, јесте срећа. У осмом поглављу књиге прве *Никомахове еџике*, Аристотел пише: „Дакле, добра су подијељена на троје, па су једна названа извањским, док су друга она душе и она тијела; она која се тичу душе називамо најизврснијим и најпотпунијим добрима, и душевне чине и дјелатности постављамо као добра душе. Тако би наш став био прикладан барем према томе мнијењу које је древно и с којим се слажу мислиоци. А точно је и што се каже да су сврха сврховити чини и дјелатности; јер тако она припада добрима душе, а не оним извањским. С том се одредбом слаже и назор да блажен човјек и живи блажено и блажено чини; јер већ рекосмо да је блаженство добро живљење и добро чињење.” (Аристотел 1988: 12). Срећа је неодвојива од сазнања шта је заиста добро, а то сазнање, то ми се чини битним за истицање, стиче се кроз вријеме и кроз заједницу. Утолико су и комедија и трагедија, колико испољавају природу нашега сазнања, драмскога поријекла. Човјек, и по томе, није нити бог нити звијер... Када би нам било дато сазнање о томе шта је добро, што значи да то сазнање не бисмо морали (на драматичан начин) стицати, онда историју не би обиљежило одсуство правременог пацифизма. Не може, то се овдје хоће посредовати, човјек бити истински срећан у несрећној заједници. Сјетимо се и Шопенхауерове наводно песимистичке евиденције у четвртој књизи дјела *Свијет као воља и представа*, да живимо у свијету који не може бити гори – колико је бивствовање свих бића одређено ирационалном жељом за животом (в. Шопенхауер 1981: 245–263). Зато смо, међу свим бићима, првотно забринутни за свој опстанак, зато нешто вреднујемо тек онда када то изгубимо, јер, вођећи ирационалном вољом за животом, увијек хоћемо више од онога што имамо и више од онога што јесмо. У жељи за животом која себе објективизира преко субјекта, у жељи за животом која хоће себе и која показује да је „ја” само представа, у тој прекорачујућој жељи збива се самопорицање субјекта, збива се и умјетност и трагизам људског постојања. Наука, колико је израз рационалности, јесте подручје субјективности, настојање да се „ја” очува и у своме погледу на свијет потврди. Идеја, јасно је, нема основ у себи, него у вољи за животом. Свијет се узалудно прочишћава до идеје по себи, до чистог појма, до апсолута који, изван налога воље, може загосподарити током времена. „Човек себе, од првог наступа своје свести, сусреће као биће хтења и његово сазнање остаје по правилу у сталном односу са његовом вољом. Он се прво труди да потпуно упозна објекте свога хтења, а затим и средства за њихово постигнуће. Тада зна шта треба да ради и, по правилу, више не тежи за неким другим знањем. Он дела, труди се; свест да увек дела у правцу циља свога хтења одржава га усправна и активна; његова мисао брине се само за избор средстава. Такав је живот скоро свих људи: они хоће, знају шта хоће, стреме томе са толико успеха колико је довољно да их сачува од очајања, са толико неуспеха колико је потребно да их спасе од досаде и њених последица. Из тога проистиче извесна расположеност, или бар спокојство, у чему богатство или сиромаштво немају никаква удела, јер ни богаташ ни сиромаш не уживају у ономе што имају, пошто то што имају, као што смо већ показали, делује само негативно. Они уживају само у ономе што се надају да ће својим трудом постићи. Они раде, гурају напред са много озбиљности, па и достојанственим изразом, као што се деца удубљују у своју игру.” (Шопенхауер 1981: 292).

Уосталом, три су мотива, пратимо ли Шопенхауеров волунтаризам, а у њима треба тражити слијед историјских догађаја, основ сваком људском дјеловању: егоизам, злоба и сажалење (као једини, за човјека могући, облик љубави).

Можемо, то значи, вољети само онога кога поразимо, кога обеснажимо, оне-способимо, превладамо. Болест је онда стање крајње могућности да се преко са-жаљења изрази љубав за другог. То би значило да су ријетки они који знају вољети и том љубављу његовати свијет и другога у његовој снази и љепоти. То, та-кођер, значи да и пропадање - а човјек, очигледно је, не пропада од свијета, него од себе - и пролазност имају своје симптоме: разочарење и бијес. Овај бијес је и жеља... - жеља да се други обавезе, прво, на властите неспоразуме са свијетом и, друго, на своју, пожељно је „херојску” смрт. Смрти се тако приписује смисао. Зато се самом односу придаје легитимитет тек када други и свијет пропадну са субјектом жеље. Отуд долази презир према животу, ...презир према љепоти која егзистенцију, кроз вријеме, напушта и мимоилази.

Како се, онда, пред насиљем и усред насиља понашати?

Шта би могао бити одговор насиљу; а одговор је, то је неоспорно, кроз вријеме непрестано тражен?

Крајњи домет идеализма је, кроз Хегелову дијалектику, у Духу препознао апсолут, могућност да се путем синтезе помире све антиномије и антагонизми који су, кроз вријеме, произведени и мишљењем и дјеловањем. Зато „први свет духа јесте свет обичајности, други свет духа јесте свет образованости, трећи свет духа јесте свет моралности.” (Хегел 1974: 367) Крај историје, у обичу у коме се она неосвијешћено кретала, би требао бити објављен у живом облику духовности који је свеукупном снагом философије, израстајући преко умјетности и религије, себе ослободио у природи - у простору и времену - конкретним догађајем мира, односно самосвијести као слободе. Прошлост се, тако и тиме, више не би опонашала, историја се не би понављала и будућност би била могућна. У томе је сврха и умјетности и религије и науке... А снага и домет фило-софије је да ту сврху освијетли и поменуте области Духа тој сврси приведе и у њој их обједини. У супротном, умјетност се своди на пуку забаву, религија на ритуализам, а наука на експериментализам и технолошки позитивизам. „Знање не познаје једино себе, већ и негативност самог себе, или своје границе. Позна-вати своје границе значи умети жртвовати се. То жртвовање јесте *отуђивање у коме дух приказује своје претшваране у дух у форми слободног случајног збивања*, опажајући своје чисто самство као време изван себе а исто тако своје биће као простор. Ово последње његово постајање, *природа*, јесте његово живо непосред-но постајање; природа, отуђени дух, није у своме одређеном бићу ништа до то вјечно отуђивање свога постојања и кретања које успоставља субјекат... Циљ, апсолутно знање, или *дух који зна себе у својству духа има за свој пут сећање ду-хова, какви су они сами по себи и како извршују организацију свога царства*. Ни-хово очување у погледу њиховога слободнога одређенога биће, које се појављује у форми случајности, јесте историја, а у погледу њихове појмљене организације јесте наука знања које се појављује; обоје заједно, *појмљена историја*, образује сећање и Голготу апсолутног духа, стварност, истину и сигурност његовога пре-стола, без кога би он био беживотни усамљеник;...” (Хегел 1974: 464, 465) Фило-софија књижевности, у прилици сам то рећи остајући засад при Хегеловој ин-терпретацији, доводи књижевност до њеног појма и тако нам, кретањем ка по-мирењу у историји, враћа осјећај за смисао, односно вриједност књижевности у култури. А контрастирајући сада Хегелово потенцирање превласти идеала над нужношћу - који, и у виду остварења романтизма, представља крајње историј-ско остварење и довршење умјетности - могло би се рећи да посебно поезија која промишља бивствовање изван сентиментализма и епохализма - даје прилику да



се свијет реконституише из његове емотивне структуре, што нас враћа заборављеном садржају историје.

По свему би се овдје реченом могло констатовати да се рату као апсолуту, или рату у име апсолута, у његовој досадашњој историјској неизбјежности парира ангажманом свијести која нас дијалектички, анализом, одваја од предмета сукоба и антагонистичке интерпретације стварности, а да би свијест превладала тај предмет и ту стварност, и да би на темељу свога господарења над пуком жељом привела биће животу и тако преутемељила свеукупно збивање историје. И Хегел и Шопенхауер, не треба губити из вида, посвећују пажњу стоицизму. У ономе што је умно би, према томе, било и оно што је за нас најстварније и за шта вриједи живјети – јер очувава живот; јер, пред пријетњом насиља, омогућава мир. Из те се стварности успоставио и налог за цјеловитим разумијевањем сврховитости људског постојања, а тиме се, примјетимо и обрат, нехотично, ускратила могућност опстајања у неразумијевању и бесмислу. Визура Духа је, кроз крај 19. и преко 20. вијека, у налогу за консензусом и апсолутним разумијевањем, довела до порицања непосредног искуства егзистирања и до *насиља добрих намјера*. Зато се након чежње за избављењем у апстракцији тражио спас од апстрактног и апсолута као увијек присутног свједока. Зато више није довољно преиспитати наше идеале, наше „добре намјере”, него и шта смо у историји били спремни чинити и шта смо чинили у име идеала.

Треба препознати да се Хусерлов феноменолошки повратак самим стварима, по својој битној намјери, а кроз редукцију, управо тим путем и кретао (в. Хусерл 1991: 127–178). Наиме, феноменолошком редукцијом, и као трансценденталном егологијом која ће очистити свијест од баналне интерпретације психолошких феномена и од егоизма, би се омогућило *да се предмет ослободи од искуства*. У том је смислу битно за препознати да је свијет живота основна „тема теоријског интереса који је одређен универзалном *epoché* с обзиром на стварност ствари свијета живота” (Хусерл 1991: 128). Тиме би се стварност ослободила од апсолута свијести и доживљај свијета би, изван пројекција (па и фрустрација) субјекта и након изгубљеног наивног природног става, изнова био могућ. Дјелује да допуштању овога процеса, отпор у бићу прави, првотно, страх од посљедица којим би жеља била превладана или би се у себи, а не у предмету, укинула – што асоцира не само на крај насиља, него и на крај живљења. Феноменологија, међутим, а то је посебна тема, јесте и метод ограничења дејства свијести у њеној активности чиме се жеља не укида, али се ни свијет не присваја бригом тек онда када постане колатерална штета жеље или наших „добрих намјера”. Ту би, ослободивши, дакле, свијет од властитих пројекција и интерпретације искуства, нови почетак, у времену и простору, при и са самим стварима, био могућ. Ако већ не можемо промијенити прошлост, то остаје за рећи, можемо промијенити свој однос према појавама које се, чак и као истовјетне, враћају у времену.

Било би то, ваљда, довољно за још један од наших почетака у историји кад већ, чињеница је, нисмо – а никада, вјерујем, ни нећемо бити – спремни за крај.

## ЛИТЕРАТУРА

Аристотел 1988: Aristotel, *Nikomahova etika*, Zagreb: Globus.

Gadamer 2010: Gadamer, H. G. *Vaspitanje, to je vaspitati sebe*, Beograd: Dosije,

Дерида 2001: Дерида, Ж. *Вера и знање - век и оiproшћиај*, Нови Сад: Светови.

Хегел 1974: Hegel, G. V. F. *Fenomenologija duha*, Beograd: BIGZ.

Сенека 2010: Сенека, *О блаженом животоу, Писма Луцилију*, Београд: Партедон.

Шопенхауер 1981: Šopenhauer, A. *Svet kao volja i predstava I*, Novi Sad: Matica Srpska.

Хусерл 1991: Huserl, E. *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*, Gornji Milanovac: Dečje novine.

## ABSOLUT AND WAR

### Summary

This paper is a statement against violence, a statement against war as a human condition and as a cultural phenomenon. Theoretical analysis is secondary here, even so it tends to indicate a vital importance of recognition of the value of peace in history. This analysis, as its purpose is to support the mentioned statement, is not formulated just as a formal critique of the ritual promotion of the ideologies of reconciliation or as a destruction of the condition of consciousness which produces revanchism in history, nor as a critique of the late pacifism as a defining characteristic of human historical existence. Basically, this paper responds, within the relations constituted by our own capacities, to the question: what we have to do within (against) the violence, within (against) the war itself?

*Key words:* war, absolut, history, happiness, will, spirit, peace

*Želimir D. Vukašinović*

Драган Б. БОШКОВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Одсек за филологију*  
*Катедра за српску књижевност*

## „РАТ ЈЕ ОТАЦ СВИХ СТВАРИ” И ЖРТВА ЦРЊАНСКОГ<sup>2</sup>

У раду се повезују романи Милоша Црњанског и Хајдегерово схватање рата, полемоса. Закључци до којих долази истраживање односе се на далекосежно поимање рата као бића света, аутентичног бивствовања као рата, одазивања позиву полемоса као оца, мртвих, и тако проналажењу места у бићу као места с оне стране живота и света. А сми-сао песника, мислилаца, као и јунака романа, само је њихова вишеструка жртва као од-зива зову бића.

*Кључне речи:* рат, полемос, мртви, ђаво, марш, херој, Црњански, Хајдегер

*Чаславу, Николићу*

Отворићу ову расправу са Хајдегером. Тачније, са Деридиним читањем Хајдегера, са једним хајдегеријанско-деридијанским ризомом, који сам тако напорно, као да се први пут са њиме сусрећем, срицао. А као што сам срицао Хајдегера или Дериду, читаћу и Црњанског. Као што сам читао различите теорије и концепције рата и мира, конвенционалних и неконвенционалних облика ратовања, од племенских до високотехнолошких, логику убијања, био- и танато-политику, од Бењамина до Левинаса, и од Бланшоа до Фукоа, или од Фројда до Бодријара, па и од Ничеа, Шмита до Едварда Сајда. Мој избор Хајдегера није на-сумичан. Он поставља деликатну паралелу између рата и песника. Рата у самом бићу и песника који ослушкује тај рат, што га и чини песником. Што га, дакле, чини песником као жртвом глувоће, мрмљања јавности, политизације и техни-кализације света. О том, Хајдегеровом рату, Црњанском и жртви биће речи.

Подсетимо се: рат, Kampf, како га разуме Хајдегер у предавању о Хераклиту, не противречи призивању гласа Другог, он ничим не противречи Другом, он се чак уопште не може сагледати у политичко-историјском, камоли техноло-шком хоризонту. У том Kampf-у, борби, ослобађа се моћ бивствовања, судбина, а њу чини повезаност Dasein-а са оним бити-са-другим (Mitsein). Судбина се, дакле, ослобађа у комуникацији, расправи, подели, рату, а рат онтолошки одређује структуру бивствујућег, једну егзистенцијалну субјективност повесног човека, као што се баш у тој повести објављује и постојање са Другим као борба. Хајдегер сматра да су рат, отпор и супротност уписани у темеље оног историјског „међусобно-се-слушати”, заправо припадати, бити у народу и верности, јер глас Другог суштински је везан за властито биће бивствујућег као бити-са-другим,

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

<sup>2</sup> Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

које је заједница и борба, па тако, као и биће, као и бивствујуће, и заједница јесте борбена или није заједница.

Хајдегерова мисао о рату заправо се заснива на његовом читању Херакли-товог фрагмента:

„Полемос, рат, отац је свих ствари, краљ свих ствари, за неке ствари он установљава – или доказује – да су од богова, за друге ствари да су од људи; од неких прави робове, од неких слободна бића.”

Хајдегер неће своје разумевање рата ослонити на антропологију, дискурс о рату, политикологију или технологију рата, него на једну дехуманизујућу и детеологизујућу унутрашњу противречност полемоса, изворнију од људског, односно божанског, јер овај полемос „пре свега повесно догођеног” (Хајдегер) доводи до тога да се појаве богови и људи. Он је Отац, у Деридиној херменеутици онај који ствара, производи, пушта да се све развије и доведе у присутност, али он је и краљ, чувар и владар присутности свега што се из оног ништа полемоса објављује. Полемос је, додаје Дерида, једна нескривеност бића која себе добија кроз борбу са собом и другима, једна онтолошка расправа као борба свих за све, за све бивствујуће, која се објављује у насиљу, сили и развијању природе. Полемос је, тврдиће Хајдегер, моћ која из властите празнине доводи до појављивања света, и, још више, изворна владавина као сукоб, владавина сукоба, која као раскол и отвореност раздваја и спаја, здружује и држи скупа оно што раздваја. Рат, полемос, хуманистички је несхватљиво, не разбија јединство, он га образује, јер у њему и по њему као сукобу догађају се свет, историја, човек, богови, пријатељство, заједница.

Ова далекосежна мисао тадашњег ректора у Фрајбургу развиће себе још деликатније. Полемос је – логос, реч, и – ето нас на пољу литературе. Заправо полемос и логос су исто јер расправа/рат са другим не нарушава јединство, ваћ га дискурзивно и метадискурзивно артикулише, у себи скривајући једну безгласну дискрецију, заправо тек одрицање да би се чуло. У послушковању рата, дакле, дарујемо оно што припада Другом (бићу), поклањамо му његову сопственост која му припада, у лакановском смислу оног што, као реално, ни он, ни ми, заправо, ни та присутност немамо. Рат/расправа тако развија оно што се (још) не чује, оно што остаје неиспуњено као нечујно неког говора, и зато док полемос једноставно чује нечујно, дотле људи, изгубљени у јавности и смештени у културу растреситости, брбљање, масу, радозналост, недокучивост, запалост, тескобу и битак ка смрти (Слотердајк), не чују. Тако, са једном чудном приврженошћу, Dasein слуша разумевајући, бивајући при ономе што се чује, у смислу разуме, с оне стране акустичног феномена: пуцкетања ватре, подвлачи Хајдегер, и колоне у маршу. Са логосом, дакле, говором, човек је већ при бивствујућем, чак и ако тај говор не разуме, а бити у говору значи бити у народу, значи бити у полемосу, али тек када чује тај зов с оне стране говора, чуо је биће и може га изрећи. Али, жали Хајдегер, људи, избегли у самозадовољство јавног мњења и неаутентичног постојања, не слушају, и тако остају у глувоћи, што ће, опет, употпунити мишљу да богови слушају са саучешћем, а само песници чују. Ухо песника послушкује то нечујно, ништа бића као полемоса, а то слушање је логос, сабирање и празнина, и тако – поезија, и то као она поезија која, заједно са човеком, долази после, касни, а њему једино остаје ламент над изгубљеним које се није ни чуло. Па, опет, иако реч промашује – ево опет Дерида – песник чује/разуме нечујност бића.

Успротививши се насиљу глувоће људи и механицитету језика, личности узурпираној од оног јавног и проћерданој у јавним формама заједништва – ћаскања, гласина, оговарања, знатижеље и других људских јавних односа – и сагледвајући човека као жртву јавног, Хајдегер, дакле, наглашава да биће као полемос и као логос чују, носе и говоре песници. Али и они, уплетени унутар идеолошких заплета из којих се друштва и историја не могу извући, тихи су и нечујни, јер се не чује исконски полемос, него се чују политика и технологија ратовања која је, како је описао Бодријар, данас доведена до невидљивих и нечујних високотехнолошких ратова. Насупрот томе, Хајдегер сагледава жртву песника као двоструку: као онтолошку жртву бића које чује и мора да изговори, али и као онгичку жртву тог говора јер нема ко тај говор да чује. О тој жртви је овде реч. Песника као – упркос глувоћи света и упркос чињеници да биће/полемос ћути –жртве слушања полемоса и као жртве технологије и политике, жртве која мора бити принета истини бића и логоса, у којем се смисао, стих и пуноћа и празнина полемоса досежу, прожимају и објављују.

На трагу Хајдегеровог разумевања Хелдерлинове жртве, као песника кога Немци нису чули, додаћемо и жртву Црњанског, кога ми нисмо чули. Престати да га жртвујемо као да је немогуће, али остаје овај трен да застанемо пред њим, не бисмо ли чули рат, полемос, пријатеља-непријатеља који нам говори из срца непријатељства које нас прогања и у добру и у злу (Дерида). И, зато, шта то говори песник, тачније шта он то чује?

\*

Прогнани бели официр у *Роману о Лондону* сабира себе и своју егзистенцију у моменту када дефиле Црвене армије на Црвеном тргу, испред Кремља, препозна као свој: тај „корак војске, совјетске војске, остао је исти Руски!"; „Исти корак” – говорио је у њему мртви Бårлов. „Слуша он” – провоцирали су га руски војни емигранти – „марш Буђонијеве коњице”. Осећајући „језу милине, која се шири у његовом телу, од ногу до главе”, осећао је да „на стару руску команду”

„Као да неко, заиста корача испред њега, и поред њега, његов корак, и против његове воље, постаде све чвршћи, ритмичан, а чуо је као да иза њега вичу, вичу многи. А корачају, корачају чврсто, и мртви” (Црњански).

Зато би Рјепнин, на помен руске војске, пребледео, и „сваку реч”, у полемици, „мерио, као капи сопствене крви”. Изврнута логика коју Црњански отвара у свом јунаку иде даље од историјске и политичке логике да официр царске војске сада живи емпатију са Црвеном армијом. Прогоњени и прогонитељи овде мењају места, проналазећи се у исконском месту рата и идентитета војника. „Сабља је”, на филму о руској армији, који је Рјепнин опијен гледао, „севнула, исто онако, као у доба кад је и он јахао, у пратњи Брусилова”, јер „као да је васкрсла стара, руска”, „иста војска”. Али, ко ово приповеда, ко ово гледа? Ко види овај марш, ко чује топот чизама, корачање, команду и говор мртвих? Као да је Хајдегер исписивао ове редове, изненада нам се намеће његова мисао да се иза марша чује нечујни, исконски полемос, а иза говора, глас мртвих, нечујни зов полемоса. Зар Рјепнин не слуша разумевајући и зар се истог трена не налази у ономе што се чује, чији смисао разуме, с оне стране акустике, с оне стране инверзије политичких и историјских обележја? Он, наиме, чује сам марш полемоса.

Елиптично, Левинас ће тврдити да је етичка релација за Хајдегера бивствовање са другим, али то бивствовање је увек и једино бивствовање поред,

покрај другог. Изводећи своју мисао из Хајдегерове идеје да су људи, као и ствари „при-“, „при-ручне“, Левинас критички претпоставља да је то Хајдегерово „бивствовати заједно можда корачати заједно“. Јер, по Левинасу, Дасеин је „једна структура бивства уопште, обавезна на свој занат бивствовања, своју епопеју бивствовања“, додајмо, на корачање бивствовања. Није ли онда марширати заједно марш бића, епопеја полемоса, један марш логоса, смисла и звука. Иако Хајдегер, како запажа Левинас, нема филозофију исељеника, егзиланата, него укореењења, Црњански нам преко Рјепнина и, пре њега, Павла Исаковича, наративно уобличава егзистенцијални удес исељеника као „епопеје“ оног који, и кад је исељен, тражи укореењење. Исељен док се преко борбене заједнице, народа и марша не укорени у бићу, што је истовремено моментат сусрета са смрћу, укинуће субјекта као ново исељење или коначно, али не статично, укореењење у смрт.

Пре него што отворимо најинтересантније питање говора, гласа, зова и ослушкивања (мртвих) у *Роману о Лондону*, подсетимо се да је она сабља која је „севнула“ Рјепнину, севнула и Павлу Исаковичу у *Другој књижи Сеоба*, и то у оном, за њега егзистенцијално и наративно недостижном моменту битке, у којој се чула и она „стара руска“ команда којом у *Роману о Лондону* мртви командују, раскривајући деликатне везе између ова два романа. Наративна неизвесност, оно „можда“ Павловог одласка у бој и његовог проналажења у (Хајдегеровој) фигури хероја, што нико није видео, али је Црњански наративно пројектовао, понавља једну жељу за херојским удесом појединца у модерном свету. Ако хајдегеровски схваћен рат омогућава да се ратници као такви појаве, рат то омогућава и Павлу, али с оне стране романа. Симболички кодиран као сабља, оружје, као што је Рјепнин кодиран као корак, марш, обојица изгубљеног друштвено-историјског идентитета, Павле постаје еписки, а Рјепнин постепски семантизована фигура. Перманентни рат, ратник у миру, ратник који чезне да се докопа свога ратног идентитета – све нас ово води ка ратнички и херојски дозваном карактеру појединца у духу хајдегеровске митологизације (хероја). Али и једној опет хајдегеровској инверзији унутар фигуре хероја: једном губитку идентитета и животу под господством модернистички Другог. Као сабља или марш, јунак постаје машина, оружје, смештен у контекст модерне безличности егзистенције и модерне фабрикации смрти (Слотердајк). Симболички обновити фигурацију рата и хероја у модерном свету, у доба војнотехнолошке кооперације са индустријом смрти, значи посегнути за первертованим осмишљавањем идентитета, јер ратник је двоструко безличан, дакле, мртав: и као део строја (војска је гарант да „не морам умрети властитом смрћу“ (Слотердајк) и као део еписког осмишљавања његовог бивствовања „ка смрти“ или „у смрти“. Јер, ако „бесциљним подвигом у свету“, „погибија хероја улази у биланс његове победничке судбине“ (Аверинцев), јунак је, дакле, већ мртав и зато јунак. И у контексту Вирилиоове мисли о развоју ратне технике као основне матрице западнотехнолошке модернизације, и у контексту Слотердајкове елаборације друштвене милитаризације, или Лиотарове критике хуманистичког и филозофског милитаризма, људи ту једноставно нема. Ако дигитални „рат у заливу се није догодио“ (Бодријар), рат се заправо никада није ни догодио, и зато се одувек само он догађа: рат мишљења, освајања, рат као заштита од других, као колонизовање, напредовање, модернизовање, као наша одбрана од сопствених страхова, од нас самих. Зато и Фукоова идеја биополитике потврђује да су људи стално на бојишту, убијани и живи, регрутовани и мобилисани, у једном великом рату Запада за сопствено оправдање хуманости или, тачније, у једном великом рату за самооправдање и процесуирање насиља

и глобалнодруштвене контроле. Али и од Адама и Еве, од Каина и Авеља, човек је бачен у свет као рат, као у наставак неког другог, увек претходног рата, у перманентни полемос са собом, светом и Богом.

У касномодернистичком духу, оперишући „испред“, а тако и испред добра и зла, лепог и ружног, истине и неистине, рат за Црњанског није политичко-симболичка него онтолошко-егзистенцијална категорија, један од привилегованих знакова хуманог постојања изван идеолошког и историјског хода хуманистичких идеја или морала просвећености, у којој његов јунак ипак не издаје, како би тврдио Левинас, „не само своје обавезе већ и властиту суштину“, већ, сада сагласно Левинасу, „врши чинове који поништавају сваку могућност чињења“. Јер, рећи ће Црњански у „Оклеветаном рату“, они који су били у рату знају да је „рат величанствен и да нема вишег момента, никада га није било, у људском животу, од учешћа свесног у битки“, и да „докази неизбежности моралне вредности, докази патриотизма, херојства, рату уопште нису потребни, он се непрекидно обнавља из праха и пепела као феникс“. Овај хајдегеровски „чисти рат“, лишен хуманистичке, друштвене и политичке мистификације, за Црњанског, „што је најстрашније [...] постаје све фантастичнији и ма како грозно звучало, све лепши“, а овакву естетику рата сагледаног у духу апокалиптичне и футуристичке наратије, ми ћемо осамдесет година касније препознати као нама савремену, радикално технолошку и дигитално немогућу естетику, јер рат „ће опијати својом замамљивошћу људе. [...] Он ће им показивати привиђења и слике“. Зато је песник ту да забележи те слике бића, то нечувено и негледано, халуцинантно, будуће и прошло, један сан, који је, као и мир, демократија и елементарна просвећеност за Дерида, само „ружан предосећајни сан“, само нада да ће нам се открити не ово или оно, него нешто неочекивано, чиста лирика, с обзиром да нама, као и Црњанском, Хајдегеру и Дерида, остаје да „халуцинирамо, фантазирамо, фабулирамо, чак и да се подсетимо, лудом антиципацијом предбудућег времена, нечега попут хитности, неизоставне катастрофе, неизбежног, најгорег, као emergency броја 911“ (Дерида). И, зато свака симплификација и свако друштвено-идеолошко контекстуализовање, „прослава лицемерја и разврата мира“ искоришћена у дневнополитичке сврхе, још једном у дослух ставља Црњанског и Хајдегера. С обзиром да је мир само последица ућуткивања полемоса, над њим се, као над утопијом и синонимом за стереотип живота, надвијају „узвишене сенке рата“, које рат чине тако посебним и непредстављивим изразом хуманог постојања.

Ако су ратови остали са друге стране модерне друштвено-историјске и биополитичке позорнице *Друге књиже Сеоба* (али и *Романа о Лондону*), смисао ратовања преселиће се са бојног поља на војни полигон (или на документарни филм), а немогућност да се херојски страда Павла Исаковича пребацује у будућност пројектованог рата ван домашаја романеског театра, или Рјепнина у постхеројску садашњост самоубиства које ће га, и то као повратак „ТАМО“, вратити на модернистичку сцену на коју се нико вратити не може, и као одлазак „ТАМО“, ван ње, скинути са сцене. Задобити рат значи задобити смрт, а задобити смрт значи имати и изгубити идентитет, који је модернистичком чежњом за биолошком бесмртношћу обесмишљен и склоњен из живота појединца и друштвене заједнице ових романа. Павле зато, као и Рјепнин после њега, остаје у илузији да ће задобити смрт која је лично његова. Зато је жеља јунака да „ако буде и погинуо, погинуће на неком славном, коњичком, јуришу“, и „Нада се да ће умрети, стојећи, са сабљом у руци, не погнув главу“ (Црњански); зато је

Рјепнин ишао у самоубиство као на игранку. Јер „они желе да остану официри, да заврше живот у биткама”, јер, коначно, „Исаковичи желе да умру као војници, у бици”, као што Рјепнин жели да заврши у постсмртној, постратној, а опет милитарној војној парадној формацији. Насупрот, дакле, просветитељског захтева за безбрижним овоземаљским животом као избегнутом смрћу стоји Исаковичева херојска жеља за такође вечно и такође утопијском, кроз прихватање смрти индивидуалном самопотврдом као иманентним самоубиством. А такву смрт ће Павлу омогућити и империјалне, политичке, националне и антрополошке предиспозиције његовог положаја, јер, у осамнаестом веку, „империје су се, тако, отимале о плаћенике једног малог и несретног народа, који више ништа, сем своје крви, није имао, да даје” (Црњански), јер они су ипак веровали да „инвестиције у смрт не би биле потпуно амортизоване” (Дерида). И јер касније, после Првог светског рата, „у циничкој, деморализирајућој клими послеријатног друштва, у којој мртви нису смијели умрети, јер се из њихове смрти требао исциједити политички капитал” (Слотердајк), уписана је још једна етапа политичко-војног цинизма и – у захтеву за аутентичним и личним преступом, за супротстављањем садашњости бивствовања „као свесно-одрешеном битку” према смрти – отклон од ње.

На крају *Друге књиге Сеоба*, опет, када се целокупна историјска сцена премешта с оне стране хуманитета и распада до биолошког и физичког ниҳилизма, када нестају народи и топоними, и бришу имена из архива, остају само маркери будућих ратова и крах просветитељских и хуманистичких предиспозиција модерног човека. На плану ове историјске дисторзије остаје, дакле, један сан рата у којем је херој

„негде подигао, високо, по свом обичају, сабљу, и пошао пред својом коњицом, немо, прво у лаки траб, затим у галоп, да најзад полегне по коњском врату и јури према непријатељу” (Црњански).

Само, дакле, смрт једног хероја, знак без семантике. Црњанскова травестија политичких, модерних, историјских и националних митова само је оспољила личну жељу јунака да на смрт буде, његову личну верност колективној аутодеструкцији, верност полемосу, позиву да се страда, безусловно, безразложно, у рату, и то у рату као другом имену за слободу, тоталну еманципацију и онтолошку самоидентификацију.

★

Наизглед удаљен, и тако отклоњен од Хајдегерове херменеутике полемоса, Лиотаров *Раскол*, претпостављајући одсуство „правих дискусија”, а јединственост препознајући као „закон уланчавања фраза”, преиспитује разлику између Хегелове дијалектике и Адорнове негативне дијалектике, ову последњу оцењујући као вид фразирања. Уместо, наиме, живота који „подноси смрт и остаје у њој”, односно уместо дијалектике која преображава негативитет у бивствовање (а резултат дијалектике која уважава овакав живот увек је, према Хегелу, позитиван), Лиотар у вези са Аушвицом као моделом говори о афирмацији не-бивствовања као објави неке друкчије смрти, смрти која је „напросто крај – укључујући и крај бесконачног”, што је искуство које смо могли већ да препознамо у *Другој књизи Сеоба*. Позивајући се на Хегела, Лиотар износи своју скептичку формулу: анималитет духа који „једе своје детерминације” јесте и крај бесконачности, место горе и од саме смрти, убиство саме смрти, „понављање без



краја оног *Ницхтшиге*”, чистог ништа, једноставно: „лоша бесконачност”. Иако се чинило да ће Лиотар извести другачије закључке из свога мишљења о „Како певати после Аушвица?” или како полемисати после Аушвица, него што би их, с обзиром на поимање рата претпоставио Хајдегер, ипак се у исходу Лиотаровог рада оно ништа, ничеански или хајдегеровски детектује као резултат проистекао из бивствовања као његове супротности. И то оно *нишита* дијалектике, за које је Хегел записао да није „непосредно *нишита*, већ је резултат”, па тако и ствар у покрету, збивању, догађању, Хајдегеровом повесном догађању, на другој страни, у „расколу”, дакле, у полемосу.

Тражећи једну наспрамност дијалектике превазилажења, Лиотар се усаглашава са Хајдегером, отварајући у расправи као *расколу* питање негативне семиотике, сведочанства тишине, говора одсуства, имплицирајући Хајдегеру мисао да „савјест говори једино и постојано у модусу шутње”, додајмо, у модусу поезије: „Метафизички остатак у Хајдегера и његов отпор против чистог позитивизма” сведочи да „постоји још нека 'друга димензија' – чак и када се отима назнаци, јер не припада назначеним 'стварима” (Слотердајк). Јер ако „Аушвиц означава једно искуство језика које зауставља спекулативни говор” (Лиотар), сама тишина је знак да се рат, злочин догодио: тишина је глас полемоса, мртвих, „театар сенки ума” (Слотердајк), једна трансценденција коју ће Црњански, након њеног гашења у *Другој књизи Сеоба*, у *Роману о Лондону* рехабилитовати. Онтолошка испражњеност, као искуство романа о Исаковичима, прелазу у онтолошку „пуноћу”, „другу димензију”, једно догађање и сведочење мртвих. Свет с оне стране *Романа о Лондону* јесте свет покојних, несталих, који не могу умрети. Свет у којем одјекује марш мртвих и чује се „стара руска команда”. Која команда? „Атака” или „Молитва” из *Друге књиже Сеоба*? У сваком случају: „*Шагом марш, књаз!*” Гласови у Рјепнину као да су ехо гласова из *Друге књиже Сеоба*, што значи да *Роман о Лондону* деликатно преобликује логику *Друге књиже Сеоба*. Последња глава романа, Рјепниновим писмом (полемосом) о Наполеону изврће концепт и смисао рата Исаковича. И Костјуринуво коњицу, и аустријске маневре, и друштвене маске („мајмунисање” (Црњански) официра, афирмишући, у војностратешки историјском кораку даље, енглеску победу на земљи, артиљерију, војску која не хода, уређене јединице које не јуришају нити марширају. Ако сведочанства у *Другој књизи Сеоба* тврде да седмогодишњи рат, у којем „Сигурно је да је [Павле] [...] учествовао, заједно са братенцима. О томе постоје документи”, након којег се он „после губи, и не спомиње, ни у папирима србских пукова”, јесте, иако доказа нема, највероватније рат Павлових снова, онда модерничку непредстављивост запоседа митологија, јер „тамо где завршавају сведочанства, наставља се приповиједање о хероју, херојско приповиједање до у дубине мита” (Слотердајк). Нестанак јунака зато није ни представљен, јер је за Павла као модерног јунака досегнути херојски „подвиг” немогуће. Иако детронизован у својој идеји, али сачуван у логици полемоса, празнине, оностраног и ништа, Павле остаје ван боја који жели, али који може да задобије, док се самоубиством Рјепнин сврстава у марширајући строј мртвих. Док Павла чувају документи, и док се далекосежност знања романа ослања на границе архива, па се самим тим Павлова смрт не види, дотле, такође, да се Рјепнин убио – то нико није видео, „нико није питао”, „Нити су новине [...] чуле”. На крају *Романа о Лондону*, слика несталог без знака самоубице на платформи самообмањујућег хуманитета заправо је слика мртвог руског белогардејца, кога у поглављу насловљеном „Стикс” испраћа светионик, једна електрична „звезда”, као цивилизацијски знак

немоћи пред онтолошким и савршеним нестанаком без трага: „као да, ту, земља показује неку звезду.” Од метафизичке звезде у бескрајном плавом кругу *Сеоба*, преко, историјски, темишварског утврђења од камених звезда *Друге књиже Сеоба*, до електричне „као” звезде коју показује замља, направљен је велики лук Црњансковог „спуштања” трансценденције до њеног поновног буђења. Једна судбина звезде као субина трансценденције, један силазак по вертикали из метафизичког у цивилизацијско, иза чега остаје велико ништа овог света и тишина бића из које се у *Роману о Лондону* чује трансцендента команда под којом мртви марширају. Само силазак са позорнице, на којој остаје вода, чврсто тло и непокретна земља, која је за Рјепнина била друго име за утврђене положаје црвене, енглеске артиљеријске линије код Ватерлоа.

Можемо заједно са Ничеом поновити да је немачка филозофија, пре и после њега, прокријумчарена теологија, али исто тако можемо рећи да је поетика *Романа о Лондону* прокријумчарена онтотеологија. У читању Црњансковог романа, већ препозната, кохерентно и доследно изедена фигура ђавола (Ломпар), ако мора, а мора, бити доведена у везу са градом, полисом, тако мора бити доведена и у везу са полемосом. Онај невидљиви ђаво, који је „истовремено ван јунака, [...] као што је, у јунаку” (Ломпар), или, додајмо, теолошки, и изван овог света и у њему, кога Рјепнин види иза фотографија, знакова културе и цивилизације, друштвених односа, тела и секса, мајстор метаморфоза и опште анимализације и еротизације града и света, препознат је и као онај који говори Рјепнину језиком Барлова, Џона и Џима: „Преко Барова, Џона и Џима, ђаво се показује ко његов део” (Ломпар). Ваво је, тако, знак овог света и означено света после смрти; као и полемос, и ђаво је празнина, ништа; као и полемос, и он је подељен у себи, отац у којем се ствари збивају у супротности, дуалистичког идентитета,<sup>3</sup> као што такав, подвојени идентитет запоседа све становнике света као града, јер након војничког и епског сумрака богова, „нигде се за модерност не плаћа тако висока цена као у масовним градовима” (Слотердајк). У тако структурираној стварности, време се обраћа „унутарњем подруштвљењу: оно слуги да збиљношћу владају утваре, имитатори, извана управљани ја-стројеви, маса. Свако би могао бити својим двојником” (Слотердајк). А бити двојник, Други, отвара расцеп у идентитету док су јунаци на „позорници” (Црњански), па зато све цивилизацијско изгледа „КАО” нешто друго, схваћено, уређено, осмишљено – као слике, привиђења и халуцинације које је слутио Црњански, а које је

3 Иако не могу једно без другог, помирење метафизике и онтологије, ђавола и полемоса, немогуће је. Могли бисмо да изведемо једно стапање гностицизма и Хајдегера, како је то учинила Сузан Таубес; могли бисмо са Деридом и Хилис Милером да оправдамо ово сливање чињеницом да деконструкционистичко мишљење не може без метафизичког и обрнуто. Спајање ове две позиције мишљења у једну перспективу чинимо са пуном свешћу о њиховој различитости, а све у циљу мишљења могуће трансценденције као ништа (полемоса и ђавола) у Црњанском *Роману о Лондону*. Са свешћу да се и онтолошки и метафизички исход људског бивствовања завршава у том ништа, празнини бића, у оном ништа ђавола и полемоса које трансцендира, ради, покреће, скрива се и ствара, прећуткује и шапуће. Као бивствовање ка ништа, ка празнини бића, полемос је близак ђаволу. Ако је биће света испражњено, онда нема ни полемоса; ако је ђаво господар овога света, онда је његово име ван овога света – полемос. Или је празнина друго име за њих: не постојећи по себи, она себе изводи из „пражњења” оног што јесте. Иако крај романа нуди слику света без човека – јер и ђаво је његовом смрћу мртав – ипак се и у тој празнини чује оно што се кроз цео роман једино чује: звук марша мртвих, њихова команда, а њих нико не може ни да види, нити чује, камоли „новине”. Да би се то чуло, потребан је неки нови, други човек, спреман на отпор ђаволу и отпор безличном се, јавној личности, двосмислености гласа или нови/исти ђавољи приповедач који чује, види тог другог, новог човека спремног на марш и „отвореног за глас”.

„прозирно зло” реализовало – не дозвољавајући хајдегеровски долазак одважности за тескобу пред смрћу. Зато је звезда „као”, исто онако колико је и Рјепнин „као” неки руски принц, а демон као „цивилизацијско и хуманистичко самопоуздање” (Ломпар). Зато у свету фантома и привиђења, оно „ја јесам” нема значење „властитог себе, него Других на начин безличног се” (Слотердајк), које учествује у општем брбљању, дискурсу, шапату. Ако „безлично се брбља, радознало је, запало у погон, отуђено” (Слотердајк), онда је оно, као и јунак – уз сву алузивну везу са Одисејем – „Нико” (Слотердајк) или „Нико” (Црњански), „нико и ништа” (Рјепнин), па су зато и од лекара преписани чепови „само погоршали ту писку” (Ломпар), а тек „Самоубиство обележава кнежево напуштање безличног ’се” (Ломпар) и тако „аутиентичност” његовог „ја”. Ако Хајдегер сматра да човек мора свесно искусити бивствовање ка смрти као највишу инстанцу своје моћи да буде, и истовремено издржати огромну тескобу, он не сме да спава, као што Рјепнин, и када спава, ако уопште спава, „скоро сваке ноћи, хода по Невском проспекту. (...) Стоји на улици и прашта се од оних, са којима је провео вече. Барлов га, до куће, прати” (Црњански). Јер, Рјепнин је дуго стајао код прозора, као да никад више неће лећи и заспати”. Далеко од Лондона, али у њему, у несаници и симулакруму света и симулацији митског зова сирена у смрт, анонимности умирања у граду, у војсци, где је човек увек неко Други, смештен у „колону самоубица” (Ломпар) *Романа о Лондону*, одвија се Рјепнинов одлазак у једну другу војску, у коју га позивају мртви.

\*

А шта то мртви говоре, шта то руском принцу говори полемос?

Свет је на почетку *Романа у Лондону* шекспировски схваћен, као „велика, чудновата, позорница, на којој сваки, неко време, игра своју улогу”, да би затим сишао са ње, „да се у њој више никада не појави. Никада, – *никадга*”, што, опет у дослуху са Шекспиром, подразумева да, силаском, „смо [...] сви, једнаки”. Боравак на касномодернистичкој сцени, опет, значи постојање у различитости, као што повратком не на сцену него у смрт свако постаје оно што је био, што јесте, па тако и Рјепнин (п)остаје војник. И већ у следећој реченици уводног дела овог романа, којом се афирмише рецептивна фигурација приче, као оне која се слуша а не прича, отвара се проблем не само „ослушкивања” колико порекла приче, за коју наратор каже да му је неко шапуће на уво. Приповедач, дакле, слуша причу, само остаје да одговоримо: чију? Своју, Рјепнинову, Барловљеву, Ђавољу, причу полемоса? Уможавање наративних гласова и њихово поунутрашњење, савлађујући „известан шум” (Ломпар), одмах се драстично шири јер приповедач, „као неко ко је близак кнезу на начин изузетан и редак: као његов *алишер его*”, слуша Рјепнина, али не смемо заборавити да Рјепнинов глас није чист јер кроз њега говоре Барлов и Ђаво, из чега можемо дедуковати да је Рјепнин приповедачев Барлов/Ђаво, а Барлов/Ђаво, дакле, друго име за мртве који причају/слушају причу. У овој мешавини егзистенцијалних, и то као наративних гласова утвара и имитатора, и „У том малом месту почела је ова прича коју ослушкујемо”, прича као „нечујни” разговор Рјепнина, Барлова, Ђавола и наратора, који чује „како ми шапуће неко” („одлазим – чујем како мрмља руски”), коме неко мрмља, онако као што су Рјепнин и Барлов међусобно мрмљали: „Мрмљали су, он и Барлов, већ пет година, један другом, у уво, шапутали у глави, сећали се један другог, скоро сваки дан” (Црњански). Ако, дакле,

и Барлов чује, онда и Рјепнин чује наратора, ову причу кроз коју „мрмља тај глас, који кроз ову причу говори”. Али, ако је и сам ђаво „безлични шапач” и тако увек део „шапата, даљине, одсутности, невидљивости” (Ломпар), онда и он слуша, али и његов глас мрмља и, посредством Барлова, шапуће Рјепнину док је на овој позорници и наратору док „прича” или „слуша” причу.

Док је човек апсорбован у „јавном наклапању и слушању ’јавне личности’”, он је глув „на позив” (Таубес), па зато Рјепнин мора да одустане од јавности, и тако се отвари „једној врсти чувења које је потпуно различито и на сваки начин супротно од неаутентичног слушања” (Таубес). Ако „зов мора звати без буке, без двосмислености, не дајући ослонца знатижељи” (Хајдегер), онда Рјепнин, наиме, мора све мање да буде заокупљен сликама, чуђењем, „буком двосмислености” свакодневног говора; и, ако „зов погађа онога ко хоће да се врати натраг” (Хајдегер), онда је, погођен тим зовом, Рјепнин друштвено децентриран, и тако позван да се врати „тамо” где „сви се враћамо” (Црњански). И, даље, ако хајдегеровски зов, позив, не говори ништа одређено, а ипак управо празнином свог садржаја погађа мету” (Таубес), позив који чују наратор, Рјепнин или Барлов у себи скрива једну утеху и пресију (не)одређености говора који чују. И, још даље, ако „Позваној личности се довикује ’ништа’ него је она позвана у себи самој” (Хајдегер), она је, дакле, позвана у саприпадање бивствовања и ништа, спознајом себе као бића на смрт, које стално стоји у иманенцији своје смрти, у иманенцији рата као говора овог ништа полемоса. С обзиром да је онај који позива стран овоме свету, „рецимо, попут неког страног гласа” (Таубес), он је у *Роману у Лондону* толико стран и истовремено толико близак, глас пријатеља, Барлова, који је „убио жену, а затим и себе” (Црњански). А тај разговор, оплемењен насхватаљивом приврженошћу, „са покојником, постао је био, код тог Руса у Лондону, нека врста прећутног, тихог лудила, после самоубиства његовог друга” (Црњански).<sup>4</sup>

Прича овог романа која се рађа, производи и наставља у дисторзији гласова, у једном фантомском флукутирању и послушивању мрмљања, читању и слушању мисли и тајне, идентификована са тим „мрмљањем” и тако она која гуши аутентични глас, метафора је поетике овог романа, онолико колико је романескна прича метафора живота: „то је прича коју бунца неки идиот. Нас држи у шаци, сад, један безмерни идиот. – Лондон. Бунца. Свира” (Црњански). Бунцање, као бунцање Фокнеровог Бенџија, Макбета, Шекспира, Идиота Достојевског, схизоидна прича самога бића, рата, полемоса, полемике, прича која све сабира и не значи ништа. И још више, у овај дисперзивни дијалог укључиће се и Сократ, и „отац” који Рјепнину „говори”, и књиге које „му довикују”, и сирене које га, као модерног Одисеја интертекстуално дозивају, јер уз глас своје супруге Рјепнин увек „чује, јасно, још један глас, који му довикује: ’Књаже, ти си

4 И мумлање, мрмљање јунака, разговор са одсутним саговорником и послушивање гласова са неког другог света, место је усаглашавања *Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону*, само оно што код Павла видимо у интенцији, у Рјепнину се објавило: „Павле је још дуго, мумлао, и ходао, по кући” и „Прво је ходао горе-доле по соби, као дух, затим је мрмљао, разговарао са собом, избезумљено, а затим је и на Ђурђа викао, иако никог у соби није било”, и „Мумлао је и мрмљао; сам је, са собом, разговарао”, а „Имао је на лицу овај чудан, лудачки, осмех” и „Смешлио се безумно”, „као у неком безумљу”, и „Цела је фамилија Исакович почела да се крсти, кад би Павле, каткад, у њиховом друштву, седео, ћутке, као да нешто, издалека, слуша, па се осмехивао, као луд на брашно” и „лично на човека [...] који је сишао са ума, иако се то не види.” Ова душевна „игра”, овај унутрашњи разговор са утварама, који најваљује Рјепнином, у себи ће наговештавати дослух биографског краја ова два јунака, тако што ће наративно невидљиви трагизам Павловог „суицидног” завршетка бити уписан и оспољен тек у суициду руског књаза.

се уплашио”. А тај глас Бърлова га онолико колико сабира толико и растројава, задржавајући га у дезоријентисаности, етикетирајући га и провоцирајући да је „стаљиниста” или „интернационалан”, и указујући му да је свет структуриран у метаморфозама („чудниј метаморфоз”): тај глас се чуди, ишчуђава, смеје и плаче, запиткује и саветује, чује Рјепнинове мисли, говори из Рјепниновог стомака, што је Бърлову „чинило посебно задовољство”. Овај трбухозборац, шаптач, наратор, ђавољи адвокат, јасно усмерава Рјепнина да понови оно што је он већ учинио: да изврши самоубиство. Као место дефинитивне идентификације Рјепнина и мртвих, симболичко трансисторијско препознавање „парадног корака совјетске војске са оним руске царске војске”, а које је неопходно „Рјепнину као знак како остаје нешто аутентично” (Ломпар), јесте и место симболичког сливања у једно Бърлова, мртвих и Рјепнина: „То смо ми!” (Црњански) И док „мрмља, са неког другог света, опет у уво. [...] Ја одох, али оставите, ту, и за мене, отворена врата. Мог живота ту је једини смисао”, Бърлов се све више уплиће у Рјепнинову мисао о повратку „ТАМО”, „онамо, одкуд је дошао, У Санкт Петербург” (Црњански), кући, у Русију, на позорницу и ван ње, у смрт, у Руску војску, и све то у самоубиству. Док размишља о повратку у Русију. Бърлов је Рјепнину

„шапутао да је то, тако, неизбежно, кад човек хоће да се врати, тамо, куда не може више да се врати, осим у сећању, или у смрти. До виђења, дакле, негде у Санктпетербургу, књаз, кад дође време, да нас, фамилије, носе и сахрањују, по други пут”.

И зато, да би се кренуло „ТАМО”, мора се кренути „Шагом марш. Домои! Домои! Ми се враћамо. Сви се ми враћамо”, „Ми се, после наше смрти, враћамо. *Шагом марш, књаз!* Тако, тако, сви се, тамо, враћамо.” Ако је повратак на позорницу немогућ, и ако је одисејски повратак кући, у Русију, исто тако немогућ, а путовање кроз време само обмана сећања, повратак је заправо све то, али и пре свега, ступање у војни поредак, у марш мртвих. Повратак је, дакле, корак у смрт. А на тај повратак мртви, ђаво, њихови гласови и прича зову кроз цео роман, на повратак на позорницу, у Русију, Санкт Петербург, у смрт, јер полемос регрутује своју војску за смисао приче и за вечни марш. А тај марш је марш рата, полемоса, и – будући да Рјепнин у књизи о Петрограду види да су мртви остављени на миру – парада рата и мира у смрти. А то „ТАМО”, где је немогуће вратити се, то је сам војни полигон смрти; а стићи „ТАМО” значи послушати глас полемоса, мртвих, и стати под команду рата, Брусилова, уз Бърлова. Отишавши с позорнице, бели официр, који је послушао зов бића, само је потврдио себе, изгубивши се у „слободи” као ништа (слободи за смрт!), у ступању у одред оног ништа полемоса: победивши ђавола, Рјепнин је постао његов војник. Јер, вратимо се на почетак овог текста, на Хераклита и Хајдегера: полемос чини бића слободним, он их као војску здружује и држи скупа оно што раздваја; он је борба свих за све, за све бивствујуће на смрт.

\*

Тако, у дослуху са касномодернистичким онтолошким nihilизмом, Павле Исакович и Рјепнин су прекршај у односу на политичко-митолошко-историјски општа места. Иманентна демистификација стереотипа оспољава слику хероја и рата, једну танатофилију као преступ, а тако и помирење са Оцем, бићем, оним ништа Оца и бића. Жртву поднету полемосу, који није претња људском бивствовању. Поднету за осмишљавање свих убијених у име хуманистичко-просветитељских идеала, брбљања јавности, којима се насилно хомогенизује свет,

биополитички истребљују милиони људи, ствара модерно робље, контролише, колонијализује и цивилизује свест, и људство мобилише за нове ратове који ће се водити за остварење великих хуманих пројеката. Аутодеструкција, несхваћеност, жртва човека, ратника и песника, жртва Црњанског. Зато што је чуо и видео, као што је то Хајдегер видео и чуо. Подсетимо се и да су, духовноисторијски, судбине Црњанског и Хајдегера обојене сличном, двоструком логиком стереотипне рецепције, неразумевањем, буком и брбљањем, просветитељским одрицањем, етикецијом „фашизмом”, као и, на другој страни, слепилом националистичких и „десних” егзалтација. Враћајући им се, могли бисмо ослушнути њихову жртву – мишљења, читања, слушања, певања – коју нисмо нити ми, нити, како је Дерида одредио за Хајдегера, Немци чули. Хајдегерову жртву, жртву Црњанског. Ослушнимо је, дакле, уколико већ нисмо и њих и себе жртвовали глувоћи. Себе, ипак, знам да јесам:

За време НАТО напада на Србију, 1999. године, тренутке посебног усхићења осећао сам када сам на телевизији гледао како из Авијана полећу, отежали од наоружања, мени омиљени ловци-бомбардери Ф-16. Лепи, астрални, фантастични и технолошки савршени, с оне стране ума, рекао би Црњански, омамљивали су ме. Тик након полетања, њихов долазак су најављивале сирене у Београду, а за мање од пола сата, невидљиви „милосрдни анђели” избацивали су пламене благослове на нас, за собом остављајући само хук млазних мотора и туп удар ракета. Слушао сам њихов глас са узбуђењем достојним дечака, или регрута, али знам да у тим моментима нисам чуо шта ми говори пољемос? На Хајдегера и Црњанског тада нисам ни помислио. Тада сам читао роман *Киклоп* Ранка Маринковића.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. Сергеј: *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: СКЗ, 1982.
- Бодријар, Жан: *Симболичка размена и смрт*, Горњи Милановац: Дење новине, 1991.
- Бодријар, Жан: *Пакт о луцидности или интелегенција Зла*, Београд: Архипелаг, 2009.
- Бошковић, Драган: *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник, 2010.
- Срњански, Милош: *Roman o Londonu*, I–II, Београд: Nolit, 1986.
- Црњански, Милош: *Сеобе; Друга књижа Сеоба*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1990.
- Срњански, Милош: „Oklevetani rat”, *Zli volšebnici: Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943*, knj. 3, Београд: Slovo ljubve, Београдска knjiga; Нови Сад: Matica srpska, 1983.
- Дерида, Жак: *Sila zakona (mistični temelj autoriteta)*, Нови Сад: Svetovi, 1995.
- Дерида, Жак: *Nasilje i metafizika: Ogled o misli Emanuela Levinasa*, Београд: Plato, 2001.
- Дерида, Жак: *Politike prijateljstva*, Београд: Београдски круг, 2001.
- Evropski diskurs rata*, ur. O. Savić, Београд: Београдски круг, 1995.
- Фуко, Мишел: *Treba braniti društvo*, Нови Сад: Svetovi, 1998.
- Хајдегер, Мартин: *Mišljenje i pevanje*, Београд: Nolit, 1982.
- Хајдегер, Мартин: *Rektorski govor*, Matica hrvatska: Zagreb, 1999.
- Хајдегер, Мартин: *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed, 1988.
- Левинас, Емануел: *Међу нама: Мислити-на-другог*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књиžарница Зорана Стојановића, 1998.
- Левинас, Емануел: „Други ме се тиће”, Београд: *Delo*, септембар-децембар 1989, 95–105.

Lompar, Milo: *O završetku romana: Smisao završetka u romanu* Друга knjiga Seoba Miloša Crnjanskog, Beograd: Rad, 1995.

Ломпар, Мило: *Црњански и Мефистофел: О скривеној фигури* Романа о Лондону, Београд: Филип Вишњић, 2000.

Ломпар, Мило: *Ајолонови њушокази: Есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ, 2004.

Liotar, Ž-F: *Raskol*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.

Liotar, Ž-F: „Diskusije, ili: fraziranje 'posle Aušvica'”, Beograd: *Treći program Radio Beograda*, 2014: [http://www.radiobeograd.rs/index.php?option=com\\_content&task=view&id=11752&Itemid=99999999](http://www.radiobeograd.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=11752&Itemid=99999999)

Рикер, Пол: *Својство као дружи*, Београд: Јасен, 2004.

Sloterdijk, Peter: *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*, Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1998.

Sloterdijk, Peter: *Kritika ciničkoga uma*, Zagreb: Globus, 1992.

Таубес, Сузан Анима: „Гностичке основе Хајдегеровог нихилизма”, Чачак: *Градац*, јули-октобар 1986, 106–117.

Virilio, Pol: *Mašine vizije*, Novi Sad: Svetovi, 1997.

## „WAR IS THE FATHER OF ALL THINGS” AND THE TESTIMONY OF CRNJANSKI

### Summary

The paper interrelates the novels of Miloš Crnjanski and Heidegger's concept of war, *polemos*. The conclusions are derived in relation to the far-reaching conception of war as the being of the world, the authentic *Dasein* as a war, as a response to the *polemos* as a father figure, of the dead, and thus reaching the being's place as the one beyond life and world. And the essence of a poet, a thinker, as well as the novel heroes, represents but a sacrifice of the being.

*Key words:* war, *polemos*, the dead, devil, march, hero, Crnjanski, Heidegger

Dragan B. Bošković





Бранко ТОШОВИЋ<sup>1</sup>  
*Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz*

## АНДРИЋ О РАТУ

У раду је учињен покушај да се одговори на питање како се Иво Андрић односио према рату и како је тумачио ратне сукобе. Анализа је показала да у Андрићевим размишљањима доминира проблем узрока рата, његових посљедица, ратног менталитета те односа између рата и мира.

*Кључне ријечи:* Иво Андрић, рат, мир, књижевност, писац

1. Андрићева размишљања о рату тичу се неколико основних питања: Како долази до рата? Постоје ли горе ствари од рата? Какве су посљедице рата? Колико је рат трауматска појава? Колико он утиче на нашу спознају? Колико је рат предмет људских маштања, снова и сјећања? Како се на рат гледа из угла мира? У чему је значај мира и колико он представља опасност за побједнике?

0. Андрић не улази дубоко у разлоге за појаву рата, већ, као и у другим промишљањима, тражи неки детаљ и издваја оно што би за друге било, можда, споредно. Он констатује да рат понекад долази и случајно (*омакне се*) и не увијек зато што неко хоће.

*Ја сад мало читам новине, и наше и сјране, одговара Андрић. Не видим, а и слова су ситна. Ово што чујем са шелевизије – то је, углавном, све. Али једно знам: рат не почне увек зато што неко хоће. Рат се и омакне...*

*И та реч омакне одједном добије неке сјравичне димензије (Милан Ђоковић, према Поповић 1976: 43).*

1. По Андрићевом мишљењу, највећа људска зла су двије наизглед различите ствари – рат и глупост. У хијерархији зла писац ставља на прво мјесто рат, односно глупост. Истицање у први план зла сасвим је разумљиво, али давање великог значаја глупости је, вјероватно, резултат, великог животног искуства, а такође наслањања на народну мудрост, коју је он добро познавао. Он се нпр. позива на оно што се каже у Србији: *Лудој светиа и кривој дрветиа никад неће нестиати са земаљске кугле*. Андрић глупост доводи у везу са ратом јер сматра да се по дјеству – успоравању духовног и материјалног развоја свијета са њом може поредити једино рат. Писац сматра да без глупости нема рата и да се једно другим потхрањује.

1 О. Univ.-Prof. Dr. Branko Tošović  
 Institut für Slawistik  
 Karl-Franzens-Universität Graz  
 Merangasse 70  
 8010 Graz  
 Österreich/Austria  
 Tel.: +43 316/380 2522  
 Fax: +43 316/380 9773  
 branko.tosovic@uni-graz.at  
 http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/gralis/

– По мом дубоком уверењу, рати је највеће зло човеково, а усудио бих се да на друго место ставим злуост. Лудог света и кривог дрвета никад неће нестати са земаљске куле, каже се у Србији... Није баш сваки злу човек тако опасан, најопаснији је онај који је на положењу и који се пише... Она, ша злуост, у тој мери успорава духовни и материјални развој света да се с њом може поредиш још само рати. Али без злуости, ојети, нема ни рата, и они се узајамно поштрањују (Јандрић 1982: 381–382).

2. Андрић би пристао да живи у безумном вртлогу рата, тачније на све би пристао, само не на малограђански живот, јер је у њему налазио предрасуде и рачуницом која се увлачила дубоко у живот.

*Пристио бих да живим, ако мора тако бити, међу дивљацима, у вихору револуције или у безумном вртолозу рата. На све бих пристао, само не на малограђански живот који никад ни у чему не показује ни величине ни лепоте ни праве радости, јер је у њему све отровано предрасудама и укаљано рачуницом која се увлачи до најскровитијих дубина људског живота, до у осмејак са којим човек човеку каже: Добро јутиро!, до у брачну поштељу, до на самртнички лош. А та рачуница није само бездушна нешто – поштено пошрина (Знакови поред пута, 154–155).*

3. У ситуацији непосредне опасности по живот Андрић налази двије фазе: у првој се испољава тренутна слабост у сазнању да је немогуће живјети, а у другој разум и људски обзир присиле човека да остане ту гдје је и да радом поправља штету, доводећи све, колико је могуће, у пријашње стање.

*Први осећај који се јави у оваквој прилици јесте: овде се више не може живети; сви услови за то недостижу. У ствари, то је тренутна слабост. У човеку се јавља нагонска потреба да бежи далеко, само што даље од тога места на коме је за глаку избегао смртну опасност. Разум и, још више, људски обзир присиле човека да ипак остане ту где је и да радом поправи штету и поврати све, колико је могуће, у пређашње стање. А радећи човек заволи прво свој рад а затим и минулу опасност и место на ком ју је проживео (Ратни дневник 1982: 287).*

4. Андрић се често враћа на оне који су нестали у вихору рата, посебно се сјећа другова и пријатеља погинулих током Првог свјетског рата, враћа се на младе људе и констатује да су они недовољно ожалени и да због њих смрт дугује животу. Писац сматра да је све оно што су измислиле религије и створили вијекови друштвеног живота у вези са смрћу и нестанком оних које волимо и цijenимо малено и слабо да премости огромну и страшну празнину која зјапи између смрти и живота.

*Слушајући неке разговоре о погинулим младим људима из последњих ратовања прошив Немаца, помислио сам ово. Све што су измислиле религије и створили векови друштвеног живота у вези са смрћу и нестанком оних које волимо и цijenимо, малено је и слабо да заштити или премостити огромну и страшну празнину која зјапи између смрти и живота. Мислим о томе како су сви они који су погинули млади, недовољно ожалени и како због њих смрт дугује животу и непознати светови овом нашем свету у коме по нужди живимо (Знакови поред пута, 43).*

5. То што је сам у ратовима проживио и изгубио Андрић универсализује и констатује да смо сви ми погорелци и да су нам ратови све однијели.

– Немојте – каже Андрић – да то у Музеју испадне нека „Андрићева соба“. То никако; нисам ја Лав Толстој. То с његовом собом још некако и може, јер је он имао Јасну Пољану, а шта сам ја поседовао? Ништа! Разумем ја што се у Франкфурту на Мајни чува Гетјеова кућа, јер Гетје је Гетје! Одмах ћу вам казати: никаква писма нисам сачувао; сви смо ми погорелци и ратови су нам све однели (Јандрић 1982: 381–382).

У тумачењу посљедица рата Андрић је оригиналан, показујући његове разорне димензије на једном детаљу који то илуструје, можда, боље од штурих статистичких података о жртвама и разарању. Андрић током Другог свјетског рата сусреће знатан број младих жена са просиједом, чак сасвим сиједом косом.

*Овде, као и у Београду, видим по улицама знаћан младих жена са проседом, па и сасвим седом косом. Њихова лица су измучена, али још млада, а облици шела одају још боље њихову младост. Чини ми се да видим како је изнад главе тих слабих створења прошла рука овога рата и посула их превременом седином кроз коју још просијава младост* (Знакови поред пута, 355).

Андрић сматра да о рату ништа боље и јасније од тих младих сиједих глава не говори будућим нараштајима.

*Та се слика неће моћи сачувати за будућности; те главе ће брзо и још јаче проседети, па затим потпуно ишчезнути са успаласане површине живих пролазника. То је штељта. Ништа не би боље и јасније говорило будућим нараштајима о нашем времену него те младе седе главе, којима је потпуно или делимично украдена безбрижност и радост младих година. Нека у овој забелешци остане бар помен о њима. (Сарајево, 14. јуна 1946. год.)* (Знакови поред пута, 355–356).

6. Андрић мисли да рат не доноси рјешење, већ протреса питања због којих је настао, а само решење оставља временима која наступају након склапања мира.

*Рат, и најдужи, само проширеће питања због којих се заратило, а њихово решење оставља временима која наступају после склапања мира* (Знакови поред пута, 36).

7. Будући нобеловац припадао је генерацији која је имала ту несрећу да доживи два највећа ратна сукоба, што оставило дубоке трагове. То је исказао сликовито и језгровито:

*[...] кад ме питају од какве болести болујем, често кажем: „Болујем од два рата које сам преживео”...* (Димитријевић 2010: 96).

8. Андрићу је рат показао да нема лошег без добра (како каже изрека). То се посебно односи на Други свјетски рат. Он није само донио страшна разарања и довео у питање голи живот него је дао Андрићу прилику да се максимално посвети писању, што је потпуно искористио и показао да је рад најбољи лијек за превазилажење и/ли ублажавање трауматских ситуација. Рат је развио и необичну спознају: да је на многобројним путовањима непотребно трошио снагу.

*Ја сам на путовања прошио не само новац и време него и снагу живаца и машине, Јер у путовања треба урачунавати и дуге, углавном излишне припреме у машини и у стварности* (Знакови поред пута, 230).

да је највећи дио путовања био без нарочитог смисла, да су она била узалудна (без обзира на то што је много видио и доживио тек касније унио у своја дјела) те да су му ријетко када доносила задовољство. Све је то сублимирао у краткој безглаголској реченици: *Просто једна нездрава потреба*. За вријеме двају великих ратова (1914–1918. и 1941–1944) он је био присиљен да дуже задржи на једном мјесту па је тада написао готово највећи део својих радова.

*[...] треба додати да је највећи део тих путовања био без нарочитог смисла и да ми је ретко када доносио задовољства. Просто једна нездрава потреба. А колико сам се у тим путовањима прошио, види се најбоље по томе што сам за време два велика рата (1914–1918. и 1941–1944), кад сам био присиљен да седим на једном мјесту, написао*

*žoišovo najveћи deo svojih radova. Istina je, s družę sīrane, da sam u ono šīo sam naišao uneo mnogo šīoša šīo sam video i doživео na šīm uzaludnim pušovaњima. Oiašija 16. VI 1952 (Znakovi porед пута, 231).*

Мисли о путовањима Андрић је шире разрадио у Плавој књизи (записима из 1956) – Свеске 1981: 171–173).

9. Рат је, истиче Андрић, понекад предмет маштања доконих људи када им уз кафу дувански бијели облаци изазивају у машти појаве и призоре похода и ратовања.

*Докони људи по башчима и чардацима, пијући кафу и пушећи духан, имају сīално пред очима ше облаке као беле свилене царске чадоре који у њиховој машти изазивају појаве и призоре нејасних похода и ратовања и слике чудне, неумерене силе и раскоши (Знакови поред пута, 352).*

Али, ратове Андрић види и у својим сновима.

*Са првим мраком ушњала се у мене мисао о близини неког зла и несреће. Та мисао је пошнута у сну који ме је савладао у шоку ноћи, али није ишчезла у њему. У свињање новог дана, са првом светлошћу, угледао сам овајлошење ше мисли: на ивици мог видика, ружно налакћен, као крвожедан пијанац, дочекао ме је тамни лик рата. Слети, нечовечни, разорни и убилачки – рати. Одмах сам га познао, јер га памћим и знам, чини ми се, одувек; ошћад знам и памћим себе (Знакови поред пута, 557).*

Маштања добијају понекад и комичне димензије. Нпр. Андрић је забиљежио разговор у ратно вријеме двојице пијанца и пропалица, Ибра и Хуса, крај старог и разграђеног муслиманског гробља по коме су пасле краве. Дијалог је започет о томе како је Хусо замислио да је Ибро умро, па су га покопали у исто гробље по коме пасу сада краве и погане земљу.

*А ја сједим ишћо овако и пијућкам, али сам. Погледам како изнад шебе пасе крава и балега по швом гробу, па ћу шада рећи сам у себи: „Боже, како се Ибро промијенио; ни онај човјек, ни дао Бог!“ (Знакови поред пута, 530).*

На то је Ибро одговорио:

*– А ја кад будем сједио овде је гледао швој зашћишен гроб и ишће овакве краве како пасу по њему и, ко каве, чине своје – рећи ћу само: „Ишћи ишћовјешћи онај Хусо какав је увијек био!“ (Знакови поред пута, 530–531).*

У мирна времена рат Андрићу излази на очи и у најобичнијим ситуацијама. Рецимо, када сједи крај чесме, он се уз шапат воде сјећа ратника који су ту долазили да се окријепе: он види те војнике, како се прашњави и ожедњели нестрпљиво гурају око спорог млаза воде.

*Слушајући шашћи чесме поред које седим, ја замисљам њено порекло, њен ишћианак и шћок до овог местиа и облика. Гледам нарашћијаје оних који су се на њој напјајали или њеном водом прали, кварили је, мушчили, чистчили и обнављали кроз разна времена. Видим шврде Турке Новљане како, засуканих рукава и боси, чуче на овим плочама и узимају авдесћ. Чујем, чини ми се, шашћи којим захваљују богу на његовом дару и моле покој и за душу оног ко је ову чесму ухватио, озидео и учинио је ирисишћачном својим савременицима и онима који ће доћи после њега. Видим и редове градске деце која пуне своје крчаге или бакрене судове, не мислећи ни на шћиа друго до на своју игру и грају. И пишћиника понекад видим, једног од хиљада који су се у пролазу овде зашћављали, шражећи од скромне чесме окреће и одмора. Привезавши коња, мало подале, седи у драгој хладовини коју ће већ идућег часа напшћишћи заувек. И војнике неке честћо гледам, ратишћике прошлих векова и нешћалих царевина, како се праши и*

*ожеднели нестїрїљиво гурају око сїорож млаза ове воде. Врло често заборављам где сам и ко сам, само мислим о води, о води уошїише, о кружном пїућу који она сїално прелази између неба и земље, као пара, као шечности или као лег. А можда понајчешће мислим о човековој пошїреби за водом и о начинима на које долази до ње, како се са њом бори, како је избегава, како је крошїи и како се њоме служи и користишїи (Знакови поред пута, 543).*

10. На питање које је и Андрића мучило да ли постоји нека судбинска веза између рата и Београда Андрић није директно одговорио, већ је само навео изјаву једне жене са Зеленог венца 1944:

*Овај Београд нека варош мимо све остїале вароши; привлачи рашї као магнетшї (Свеске 1981<sup>в</sup> [Црна свеска 1944]: 61).*

11. У опсервирању послїјератног времена и осмишљавању мира Андрић често налази паралеле са ратом. И овдје писац је оригиналан јер запажа додирне тачке између, наизглед, међусобно далеких појава. Рецимо, нама се чини да између рата и туризма мало шта има заједничког, али баш ту корелацију Андрић шире елаборира и фокусира на једну ствар: да туристи подсјећају на ратнике. Пошто је туризам у Југославији почео да се развија шездесетих година прошлог стољећа, вјероватно је у то вријеме и настао запис о сцени у рано јутро када туристи устају подбули и рашчупани, али весели и ратнички расположени.

*Свуда срешћаше ове туристше. Млади људи, по двојица-тројица, или млади парови, често и са децом од 5–6 година, пїућују својим аушїомобилом из једне земље у другу. Где год не нађу местшїа у хошїелу или где хоће да у шїдеде, они расклапају свој шашїор и – кампиррају. Пред вече можешїе видешїи модар дим њихове ващїре око које послује жена, и мужјака како нешїио пошїравља и ушїврђује на шашїору, док се дете иђра на шїрави. Гледао сам их у рано јушїро кад устају, мало подбули и раичушїани, али са смехом и веселим, као рашїничким повицима. Жена се облачи и дошїерује, муж се брије, причвршїившїи озгледало на крило шашїора, а дете, жмиркајући на сунце, чека доручак из конзерве. (Знакови поред пута, 373).*

У њима он налази ратничко, древно и примитивно, а онда се враћа на сам рат и констатује да су у два велика свјетска сукоба милиони људи кренули, вољно и невољно, по свијету, и сад не могу да се зауставе, да савлађују простор и тешкоће које он пружа.

*Као свака новина, све ово мало збуњује човека који није навикао на овакав начин пїушїовања. Сви су шїи људи пїошли или кроз рашї и касарну или лођор, или бар кроз неку омладинску организацију која није много далеко од свеђа шїођа. Нечег рашїничког и древног и пїримитивног има свакако у свему овом. У два велика последња рашїа, милиони људи кренули су, вољно и невољно, по свешїу, и сад, изгледа, не могу да се заустїаве, не могу да одбаце од себе навику да улазе у шїуђе земље, па макар и са пїасошем, да савлађују пїростїор и шїешкоће које он пружа, да се „снїлазе“.*

*У њиховим колима влада сликовитшї неред: иразна флаша кјаншїија, кушїија југословенских щїгаретшїа, америчка конзерва, значке, засшїавице, рекламе и пїросекшїи за шїуризам земаља кроз које су пїрошли, илустшїрован час ошїс са сшїришїовима, радио који свира увек истшїу истшїрђану црначку иђру, пїрибор за јело од црвене или жушїе пїласшїике. Свим шїио је на њима и око њих, они подсећају на висок индустшїријски пошїенцијал своје земље, али у истшїо време и на Цшїдане черђаре који су у мом дешїшїшїству дизали своје черђе у близини наше куће и изазивали узбуђење и љубошїшїшїтво код нас деце, а нешїоверење и ошїрез код родитшїеља (Знакови поред пута, 373–374).*

Елементе рата Андрић налази и у народним играма које се приређују за стране туристе. Рецимо, он посматра како корчулански младишїи изводе морешку

пред стотинак енглеских туриста и закључује да та игра представља далеки одјек и ублажену слику некадашњих ратова и страдања.

*Гледао сам како жрупа корчуланских младића изводи Морешку пред стотинак енглеских туриста. Већином старији људи, странци су посматрали ју наивну игру која се столећима одржава и преноси са нарашћаја на нарашћај, као далек одјек и ублажена слика некадашњих рајова и страдања (Знакови поред пута, 448).*

А онда се пита да ли ће икад доћи вријеме кад ће ратови и патње његовог наратштаја бити приказивани безбрижним туристима као наивне ритмичке игре, уз добру улазницу и буран аплауз.

*И одједном сам помислио да ли ће икад доћи време кад ће рајови и патње нашег нарашћаја бити приказивани безбрижним туристима као наивне ритмичке игре, уз добру улазницу и буран аплауз. (Знакови поред пута, 448).*

Андрић је видео у игри патње заробљених дјевојака и немилосрдне ударце ратника, рањенике и погинуле, побједнике и побијеђене.

*Посматрао сам у тој игри патње заробљене девојке и немилосрдне ударце ратника, рањенике и погинуле, победнике и побеђене. И мислио сам: страда се и гине стварно и немилосрдно, онајчешиће без славе, далеко од очију света, а признање и аплауз долазе сто и више година доцније, тек кад све постане игра и уметности (Знакови поред пута, 448).*

12. У расправама о језику и начину казивања Андрић не може да заборави рат. Он запажа да постоји разлика у приповиједању обичних људи о догађајима који су се десили у рату и оним у раној младости. Рецимо, када један Црногорац, инжењер по занимању, који се лијепо и течно изражавао, говори о рату, он употребљава конвенционалне ријечи из обичног говора, често и клиширане изразе из штампе или јавног живота. Али, чим почне прича о дјетињству, његов рјечник се мијења, при чему Андрић запажа да се лице зари те закључује да је у њему негдје дубоко, као зрачак сакривеног сјаја и трептај пригушеног звука, живио цик зоре и јављао се кад год му се за то указала прилика.

*Један снажан и презвен човек, пореклом из Црне Горе, инжењер по занимању, који се бавио пољопривредом, учествовао у рајовима и револуцијама, а вешит је и трговинским пословима и видео је света. Уме лепо да прича, а у његовом причању приметио сам ово. Кад говори о рају, револуцији или стољној трговини, употребљава конвенционалне речи из текућега говора, често и клиширане изразе из штампе или јавног живота. Али кад прича о свом дјетињству, његов речник се мења. Тако, на пример, казујући неки догађај из ране младости, он каже: „Пробудили су ме стога дана у цик зоре саме...” и код тих речи лице му за секунд прели необичан сјај, за трен један само, и несташе, а прича се настави. Очигледно, у њему је негде дубоко, као зрачак сакривеног сјаја и трептај пригушеног звука, живео тај цик зоре саме, и јављао се кад год му се за то указала прилика, по дубокој унутарњој пошреби, а често и без везе са његовим садашњим животом (Знакови поред пута, 541–542).*

У размишљањима о слабим писцима Андрић истиче да они у сликању тренутака страха и опасности бирају баналне ријечи. С тим у вези, описујући задах као нешто најгоре и најтеже у склоништу током бомбрадовања Београда, он констатује:

*Човек почиње да разумева слабе писце који за шакав задах не налазе другог атрибуиша до „неописив” (Ратни дневник 1944/1982: 291).*

Андрић запажа да током рата настају и нове ријечи типа *пушкар* 'борац који има пушку', *клијача* 'бомбе направљене од олобних водоводних цијеви', *поришци* 'дружу' кидати, дизати шине и прагове' (Свеске 1981: 65).

13. И на стилском плану Андрић не може а да се не присјети рата. За писца рат није само реалност, већ и јака метафора која се може употријебити у облику персонификације – нпр. да влага ратује са каменом.

*Влага које у ово доба године има још доста, чак и овде на узвишеници, храни ју смокву, и стилно ратује с каменом* (Знакови поред пута, 438).

Рат се јавља и у експлицитном поређењу па га лаж подсећа на рат: има људи који се служе лажима као ратним варкама, у самоодбрани, у рату који су сами измислили и који се води само у њиховој уобразиљи.

*Време је да се пење, да се напредује за степенаци више, иако ни претходна степенацица није још потпуно освојена ни ушврћена како треба. Говорити мало, не говорити зло, глумо, површно ни узалудно, или чак не говорити уопште. Све су то степенаци на ју лично најрејка и усавршавања које у шоку живоћа, као шерен у рају, освајамо, губимо и поново освајамо* (Знакови поред пута, 118).

*Има људи који лажу јер не могу другојаче, јер то морају; има их који се, у својој замршеној психи, служе лажима као ратним варкама, у самоодбрани, у једном рају који су сами измислили и који се води само у њиховој уобразиљи; има и таквих који, лажући често и много, и не слушају да лажу, а кад буду ухваћени у лажи, истински паће, да би првом приликом ојеш почели да лажу; има их који у таквим приликама падају и смртно страдају, као пробужени месечари* (Знакови поред пута, 150).

14. У тумачењу значаја мира Андрић није посебно оригиналан – он жели уобичајене ствари младим писцима: да пишу у вријеме времена мира, а не, као он, у доба рата и потреса вјерујући да ће стварати лакше и боље него у немирним временима, у којима је његова генерација дјеловала.

*Прво што бих могао да им кажем, то је да им желим све најбоље. То значи да им желим повољне услове за животи, рад, стварање и публикавање. А све остало ће они сами, верујем, умјети да нађу боље него што смо ми могли. А друго, могу да пожелим да то буду времена мира, а не рата и потреса. Јер, иако ће стварати лакше и боље него што смо ми стварали у немирним временима* (Писац говори 1994: 58).

Међутим, и у оваквим размишљањима не може а да се не нађе нешто андрићевско, нешто што се чини и парадоксалним, нпр. да у односу мира и рата мир није само срећа и благодат, већ и опасност, али само за једну категорију људи – за ратнике. Њима не пријети ни смрт, ни ране, ни напори, ни порази, већ мир. Они могу бити побјединици само ако нађу своје мјесто у миру. Андрићева основна мисао гласи: ратне побједи су само услов за радну побједу у миру.

*Права опасност за ратника нису ни смрт ни ране ни напори, па чак ни пораз без којег у рају један од двојице противника тешко може проћи. Права опасност за победоносног ратника – то је мир. Ако и њега схвати и савлада, шј. ако умедне да нађе своје мјесто у њему, онда се може назвати победником, тек онда. У миру се стиче јуно и коначно право на назив победника* (Знакови поред пута, 169).

Сличну мисао Андрић ставља у уста Симону Боливару:

*„Ја се више бојим мира него рата”, писао је Боливар још давно, предвиђајући добро тешкоће на које ће наићи покушај да се организују у среде иако огромне земље и иако хетерогене масе* (Симон Боливар Ослободилац, Гралис-Корпус).

Представљање ове историјске личности Андрић даје и на релацији ратник – жена:

*Жена је у његовом живопису била заиста само „одмор за рајника” (Симон Боливар Ослободилац, Гралис-Корпус).*

На опозитивног равни рат ↔ мир Андрић указује и на међуфазу – примирје, као својеврсни апсурд и то на примјеру сукоба у Вијетнаму: до Андрића допире вијест о томе да привремена објава престанка сукоба поводом вијетнамске Нове године истиче те ноћи и да ће се рат наставити сутра у 7 ујутро, што га наводи на мисао како ће једнога дана оваква информација бити несхватљива и изгледа-ти невјероватна.

*Поводом вијетнамске Нове године владало је примирје између Вијетконга и Американаца у Јужном као и у Северном Вијетнаму: обустављено је и америчко бомбардовање Северног Вијетнама. Празнични дани су сада прошли и у новинама као и на радију објављена је јуче следећа вест: „Примирје које је владало поводом вијетнамске Нове године истиче ноћас. Рајн у Вијетнаму наставаће се сутра ујутро у 7 часова.” Можда ће некад оваква вест бити људима несхватљива и изгледаћи невероватна. Због тога је добро да се издвоји из гомили новинских вестии и записише бар у ову широку бележницу, кад већ не може да се усече у мртал или мрамор. Тек, да се зна, па ма само овде и оволико (Знакови поред пута, 520).*

15. Андрић запажа и посебну врсту сукоба – рат књижевника, конкретно јалове свађе књижевника у Београду, књижевне полемике у којима „ја” имам апсолутно право, а онај на другој страни је потпуно недорастао, назадан, што доводи до готово правих крсташких ратова (Писац говори 1994: 4). За њега је симптоматична чињеница да врло угледни писци проведу по више година у великим умјетничким срединама на страни, фасцинирају тамо људе својом интелигенцијом, а када се врате, из њих проговори рустикални „он”.

*Шта има ново? Како да вам кажем... да је само мање јалових свађа. Фронтови би требало да су гичији. Људи не морају да се слажу, али би морали показивати више културе срца. И испуштају са бољим и културнијим аргументима. Немојте ме криво разумети, али ми се чини да се ми још налазимо у верској фази вођења књижевних полемика. Ја имам апсолутно право, онај на другој страни је потпуно недорастао, назадан – иако, на жалост, још увек размишљају и иако се понашају чак и они веома даровити писци, од којих то иначе нема никаквог разлога да се очекује. И иако долази до безмало правих крсташких ратова у нашој књижевности, до борбе између табора и међусобних општивања. Ко има право – на мени није да утврђујем. Не желим никога да апострофирам, али је прилично симпатична чињеница да наши, и то врло угледни, писци проведу по више година у великим уметничким срединама на страни, дивно се снађу у њима, фасцинирају тамо људе својом интелигенцијом, а кад се вратише овде, својој кући – онда из њих проговори онај рустикални он, који је, неретко, у име својих естетских уверења, безобзиран. Као и његови: дедови који су боравили на страни (Писац говори 1994: 4).*

На другом мјесту констатује нешто слично:

*Код нас су често литерарне борбе, сукоби књижевних схватања и естетских гледишта воде крвнички и крвожедно, жестином верских рајтова и династичких истеребљивања противника. Не тежи се за тим да се противничком гледишту сави насупротив своје гледиште, више, боље и тачније, него да се противник онемогући, уклони, и да иако опште и потреба да га победиш аргументима мисли (Свеске 1981: 67).*



С друге стране, Андрић истиче примјер колико писана ријеч може бити јака у ратно доба: руски писац Иља Еренбург достигао је толики домет у ратним чланцима да је Врховна команда Совјетске армије издала наредбу којом се забрањује војницима да праве цигарете од његових чланака и билтена Врховне команде.

*Морам вам рећи: Иља Григорјевич је био „настајајачији” Рус који се духовно развијао под снажним утицајем француске културе. Био је необично образован, увек спреман да се ангажује за преувод друштва и културе. Његове књиге су добре и лепе, али чини се да је као појава био бар за нијансу изнад својих књига. Не верујем да ћу погрешити ако кажем да је његов највећи домет достигнућ у ратним чланцима. Они су читани у рововима, у болницама, за време маршева. У данима другог светског рата на руском фронту, војници су у недостигајку дуванског папира увијали цигарете у новинску хартију. Познато је да је Врховна команда Совјетске армије издала наредбу којом се забрањује војницима да праве цигарете од билтена Врховне команде и чланака Иље Еренбурга! (Андрић 1982: 255).*

Андрић је први пут проговорио о интеракцији књижевности и рата у Књижевном југу 1918, када је објавио рад *Наша књижевност и рат*. Његове основне поставке можемо свести на седам главних тачака. **1.** Постоје двије наше књижевности: предратна и ратна – предратна је биједна и плитка са безначајним и ситним мотивима (ми смо један од ријетких европских народа који готово да је и нема ратне књижевности). **2.** Наша књижевност је у првим годинама рата ћутала, што је доказ њене добре моралне структуре. **3.** Утицај рата на књижевност био је, нарочито у прве три године, искључиво деструктиван (наглом провалом рата књижевник је остао сам, незаштићен и напуштен). **4.** Постоји бар једна корист рата – појавила се спознаја о томе да је многа бучна мирнодопска истина постала лаж. **5.** С општим буђењем умртвљене снаге народног живота почело је и полагамо буђење књижевности (ратни догађаји и велика социјална гихања подстицали су интерес за књижевност код ширих слојева што је довело до тога да се читало више него у миру). **6.** Ако књижевници очувају „ватру” душевног живота прије рата, онда ће испунити свој тешки задатак и моћи ће понијети ако не ореол великих дјела, а оно свакако мирну љепоту жртвовања. **7.** Живот након рата настаће се по сасвим другим законима и облицима.

И у Другом свјетском рату Андрић налази сличну позицију књижевника: они су се повукли не желећи да штампају своја дјела под окупацијом, јер би се то искористило као доказ да је интелигенција и истакнути појединци признају такво стање као свршен чин. Али сви су у то вријеме радили.

*За време рата – рекао ми је писац Андрић – наши писци који су се налазили у Београду, као уосталом и у свим другим местима, писци који заслужују то име – повукли су се, не желећи да штампају своја дјела под окупацијом, јер би окупатори искористили то као доказ да интелигенција и истакнути појединци признају окупацију као свршен чин. Но, сви су они за то време радили. После ослобођења земље, по завршетку победоносног рата, нова држава поклонила је много више културном животу, а самим тим и књижевности и уметности (Писац говори 1994: 30).*

## ИЗВОРИ

Andrić 1918: Andrić, Ivo, *Наша књижевност и рат, Књижевни јуџ*, Загреб, год. 1, књ. 2, св. 6, 193–195.

Андрић 1981<sup>а</sup>: Андрић, Иво, *Знакови поред њуша*, у: Андрић, Иво, *Сабрана дела*, књ. 16, уредник Вук Крњевић, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна заложба Словеније – Мисла – Побједа.

Андрић 1981<sup>б</sup>: Андрић, Иво, *Симон Боливар Ослободилац*, у: Андрић, Иво, *Сабрана дела*, књ. 12, уредник Вук Крњевић, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна заложба Словеније – Мисла – Побједа, 118–153.

Андрић 1981<sup>в</sup>: Андрић, Иво, *Свеске*, у: Андрић, Иво, *Сабрана дела*, књ. 17, уредник Вук Крњевић, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна заложба Словеније – Мисла – Побједа, 11–236.

Андрић 1981<sup>г</sup>: Андрић, Иво, *Сабрана дела*, књ. 1–17, уредник Вук Крњевић, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна заложба Словеније – Мисла – Побједа.

Andrić 1982: Andrić, Ivo, *Ратни дневник [прољеће – љето 1944], Свеске Заужбине Иве Андрића*, Београд, год. 1, св. 1, 277–291.

Andrić 1998: Андрић, Иво, *Дневник – Сокобања, лето 1942, Свеске Заужбине Иве Андрића*, Београд, год. 17, св. 14, 7–18.

Гралис-Корпус-www: *Гралис-Корпус*. <http://glyph.uni-graz.at/cocoon/gralis/andric42-45>. Стање 10. 5. 2014.

## ЛИТЕРАТУРА

Димитријевић 2010: Димитријевић, Коста, *Разговори и ћушања Иве Андрића*, Београд: Прометеј.

Јандрић 1982: Јандрић, Љубо, *Са Ивом Андрићем*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Палавестра 1982: Палавестра, Предраг, *Андрићев дневник из Сокобање, Свеске Заужбине Иве Андрића*, Београд, 17, св. 14, 19–25.

Палавестра 1982: Палавестра, Предраг, *Коментар уз Ратни дневник Иве Андрића, Свеске Заужбине Иве Андрића*, Београд, год. 1, св. 1, 292–300.

Писац говори 1994: *Писац говори својим делом*, приредио и поговор написао Радован Вучковић, Београд: БИГЗ.

## IVO ANDRIĆ ÜBER DEN KRIEG

### Zusammenfassung

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, eine Antwort auf die Frage zu erteilen, wie sich Ivo Andrić in Bezug auf den Krieg verhielt. Die Analyse zeigte, dass in den Überlegungen des Autors Fragen zur Entstehung von Kriegen, zu dessen Auswirkungen, zur Kriegsmentalität sowie zur Beziehung zwischen Krieg und Frieden dominieren.

*Schlusswörter:* Ivo Andrić, Krieg, Literatur, Schriftsteller

Branko Tošović

Jasmina M. AHMETAGIĆ<sup>1</sup>  
*Institut za srpsku kulturu Priština (Leposavić)*

## EGZISTENCIJALISTIČKI HUMANIZAM / IDEOLOGIJA U ROMANU *MOJKOVAČKA BITKA* ĆAMILA SIJARIĆA

U tekstu se razmatra ideološka pozicija Ćamila Sijarića u romanu *Mojkovačka bitka*, koji tematizuje odlučujuću bitku sandžačke vojske u Prvom svetskom ratu. Na pitanje da li je humanističko stanovište tek jedna od mogućih ideoloških pozicija, kako proizilazi iz tvrdnje o postojanju *političkog nesvesnog*, ili neideološka pozicija po sebi, odgovaramo s obzirom na sadržaje, odnosno vrednosti obuhvaćene terminom „humanistički” i dokazujemo da je idejnost *Mojkovačke bitke* lišena partikularne ideološke pozicije, te saglasna sa sartrovskim egzistencijalističkim humanizmom. Sijarić podriva antropocentričku perspektivu klasične humanističke misli i svoj roman definiše nasuprot sekularnom humanizmu.

*Ključne reči:* ideologija, humanizam, egzistencijalizam, Ćamil Sijarić, *Mojkovačka bitka*

U poslednje dve decenije svedoci smo reaktualizacije ideoloških tumačenja u srpskoj kritici, što problematizuje odnos uzroka i posledice: da li je kritika odgovor na ideološko pisanje, ili je tek ona sama ideološko čitanje teksta koji je po sebi lišen ideološke tendencije. Jedna naša teza iskazana u pobuni protiv ideoloških tumačenja – da bi autor mogao da prikaže pogibiju psa kao kosmičku katastrofu i kao centralnu temu, a sukobljene strane u ratu kao pozadinu problema, a da ne izneveri, već naprotiv, upravo naglasi, humanističke vrednosti (Ahmetagić 2011: 218) – biće ovde ilustrovana na primeru Sijarićevog romana *Mojkovačka bitka*.

Kada je reč o ideologiji Sijarićevih romana, kritika je uzgred pominjala ili podrazumevala humanističke vrednosti, a u poslednjoj deceniji opus Ćamila Sijarića je procenjen kao dosledno ideološki neangažovan, sa izuzetkom *Raške zemlje Rascije* koja „unekoliko podržava pasatističko-monumentalistički koncept povijesti ustanovljen u poetici folklornog romantizma koji je zainteresovan za utvrđivanje osnova nacionalne ideologije i identiteta etnikuma” (Kazaz 2003: 50). Ako prihvatimo tezu o postojanju tzv. *političkog nesvesnog* (v. Džejmson 1984), onda prihvatamo da ne postoji ideološki neutralna pozicija. Međutim, da li je humanističko stanovište tek jedna od mogućih ideoloških pozicija, ili neideološka pozicija po sebi, zavisi od sadržaja, odnosno vrednosti obuhvaćenih terminom „humanistički”.

Roman *Mojkovačka bitka* (1968) Ćamila Sijarića kompoziciono je satkan od niza različitih epizoda, što je u skladu sa piščevim ciljem da predstavi kolektivnu sliku sandžačkog življa u svoj njegovoj raznolikosti, u nijansama koje postoje na fonu jednog ustaljenog obrasca. U takvom je kontekstu posebno osvetljenje palo na fluidnost identiteta, na njegovo *pretapanje*, *preklapanje* i menjanje u novim okolnostima: u *Mojkovačkoj bici* velike razlike islamiziranog i pravoslavnog stanovništva gube se i stapaju pred okolnošću zajedničkog neprijatelja. Ono što je u lokalnim okvirima bilo važno, postaje nevažno pred većim zlom, te se čovekov identitet proširuje i nanovo određuje: ako se na početku romana bitno razlikuje muslimanka Umka, po svom sitnom koraku, naučenom hodom po čardacima, od crnogorskih žena, a njena porodica Karadašića,

1 jaca.a@eunet.rs

svojim žalom za turskim vremenom, od Radićeve porodice, onda se – kako se odlučna bitka približava – sve više u junacima razbuđuje prepoznavanje slovenskog identiteta naspram germanskog, osobnosti i važnosti vlastite, šire shvaćene kulture u odnosu na tzv. *švapsku*. O proširivanju identiteta svedoči i odluka Redžepa Karadašića da sinove pošalje u rat i da sam strada skupa sa Maksimom Tucanjom, ali već i odlazak u Klade da čuje za ćerku, ili da se naprosto nađe u njenoj blizini, znači da se desilo nešto *što je bilo nemoguće da se desi*. Kada je o ženskim likovima reč, pre svega o Umki, identitet se proširuje posredstvom ljubavi. Međutim, ono što Sijarićevo pisanje posebno upućuje u pravcu humanističkih poruka, i to u značenju egzistencijalistički doživljenih tragičnih momenata čovekove sudbine jeste, kao i svuda u Sijarićevoj prozi, priroda, koja je ovde uključena u ratovanje, jer se ono odvija u prirodnom ambijentu, te se čovek sagledava spram svoje istorijske i svoje prirodne dimenzije.

Pogibija vuka, skupa sa austrijskim vojnicama, postaje onaj prostor strašnog u koje se ne može udubiti ljudski pogled. Upravo junak kojeg odlikuju, i sa stanovišta kolektiva kojem pripada, *suludi činovi*, koji je doveden do mitske heroike, Mojsija, ne može da gleda umiranje vuka, koji se pojavljuje iznenada oko leševa Austrijanaca, kojima nije pridana nikakva pažnja. „Pažnju tome ne pridadoše, i ne bi se više ni okrenuli na Austrijance – da se dole, nedaleko od njih, nije čulo kako bolno, u prekidima, a sve rjeđe, kroz huk šume, zavija vuk.” (Sijarić 1981: 212) Ne samo zato što je u ratu, u kome su ljudske pogibije svakodnevice, ubistvo vuka svojevrsno oneobičavanje, dezautomatizacija percepcije, kako bi to rekao Šklovski, to je strašno stoga što je neoznačeno, ideološki neimenovano, to nije okupator, ni deo švapske kulture, nego prirodni čovekov neprijatelj, te je i njegova smrt, smrt samoga života. „Ja ne mogu da ono gledam – veli Mojsija. – Nijesam video kako zvijer umire. A vukove sam ubijao. Ali izdaleka. Nijesam znao da je to ovako...” (Sijarić 1981: 213) Pritom, scena u kojoj umire vuk prikazana je tako da vuk postaje uistinu tragični heroj: on strada bez vlastite krivice, čineći ono za šta je stvoren, te njegov *pad iz sreće u nesreću*, odnosno prelaz iz života u smrt, traži da bude iščitavan na fonu istorijskih, društvenih i kulturoloških sukoba.

Zabranjena ljubav Umke i Radića stvara romaneskne situacije kroz koje se otkriva spletenost raznolikih motivacija i sučeljenost interesa sandžackog kolektiva. I Karadašići i pravoslavni žitelji osećaju prisustvo snažne granice u odnosu na one druge. Devočin je beg tim problematičniji što znači prelazak u drugu veru, pa je stoga, kada je razdvojena od Radića, i zadržana u kući u Akovu, skupa sa Radićevom tetkom Despinom, predmet svađa u mestu, sukoba i strasti, jer se spram njenog čina kolektiv određuje u skladu sa svojim pogledom na verski identitet. Ne javljaju se bez razloga u Umkinjoj svesti optužujući likovi njenih mrtvih tetaka, a taj zamišljeni sud predaka slika je koja oživljava i u mislima njenog oca Redžepa.

Problem identiteta snažno je i široko postavljen već uvodnom epizodom romana u kojoj se tematizuje prvi Umkin pokušaj bega za Radića. Po Umku dolazi Rabren Memić i kroz osvetljavanje misli i osećanja ovog junaka Sijarić nam daje predistoriju sukoba porodice Memića i Karadašića. Zbog kavgje sa Karadašićima porodica Rabrena Memića prebegla je u Srbiju, a sada je upravo ovaj junak u prilici da *u državi u kojoj su jednaki*, u Crnoj Gori pod vlašću kralja Nikole, Kasumu i Šaćiru krade sestru. Međutim, i u takvoj su državi preživeli običaji i razlike ustanovljene decenijama i vekovima ranije. Umka je s prozora gledala učitelja Radića, nikada sa njim nije razgovarala, i prva situacija u kojoj se nalazi u njegovoj neposrednoj blizini ona je u kojoj sa njim, u društvu žena, korača do mosta na Akovu. Ona oseća nelagodu zbog izloženosti muškom pogledu. Okolnosti njenog zaljublivanja prisutne su u mnogim muslimanskim lirskim pesmama: razdvojenost devojke od muškog sveta veća je u muslimanskoj sredini. S druge

strane, Radičeva tetka Despina oseća da je muslimanski svet nekako plemenitiji, viši, otmeniji no njihov, hrišćanski, što je zaveštanje ranijeg vremena. Rabren Memić procenjuje da je Despinino opsenjivanje devojke lažima o budućim životu sa Radičem motivisano osvetom, zbog čega mu je Despina *gora od Austrije*. Tragika ženske sudbine snažno je naglašena: Umka je ne samo osamnaestogodišnjakinja već načinom života potpuno odvojena od realnosti, od mogućnosti sticanja iskustva i saznanja o životu, te je i lak plen, jer ona živi u samoći svoje sobe, ispunjena snovima, čežnjama i maštanjima, podržanim razbuđenim erosom. Njen prekršaj se, sudeći po kazni koja je usledila nakon prvog bega (pretučena od braće i zatvorena u sobu) i Redžepove nepomirljivosti nakon drugog (iako su u stalnom sukobu njegova roditeljska ljubav i njegova gordost), te posebno odluke njenog brata Šaćira da ubije i Radiča i sestru, tretira kao golem i neoprostiv. Umka postaje *nesrećnica* zahvaljujući samo jednom činu, što ukazuje na to da je mogućnost razvoja ženi sasvim onemogućena, kao što je onemogućen i njen slobodan izbor: „I ništa se više ne može desiti što bi je skrenulo na miran put, onaj kojim idu srećne žene.” (Sijarić 1981: 122). Polazeći popu Dikosavu da traži pomoć (kao što je ovaj u turskim vremenima dolazio njemu, jer je bio bliži centru moći), Redžep je zbunjen projavljivanjem nepoznatog, možda supstancijalnog, ispod običajno i socijalno formiranog karaktera: „ali ja dušu svojoj kćerki ne mogah ni ufatiti ni razabrati. Niti znati šta je to. Hljev ti jede, obuču ti cijepa, a ne znaš ko je. Dušek joj stereš, jastuk joj mečeš – a ne znaš ko je to! Ko bi ti to, o moja kćeri, te ja ne znadoh – no sada idem da pitam popa: šta bi i ko bi moja kćer, o pope! Da po svijetu idem i pitam: ko to ti bi! Ko da mi kaže?” (Sijarić 1981: 32)

Sve vreme, od početne epizode u romanu, u kojoj Umka čeka kola u koja će s prozora skočiti i odbeći Radiču, preko njenog boravka u Akovu, pa sve do završnih scena njene bolesti, umiranja i sahrane, Umka je vođena samo svojom čežnjom za Radičem. U kontekstu istorijskih događaja romana, Sijarićeva junakinja dobija simbolično značenje: ona umire na kraju, kao i smisao bitke koja je dobijena, i koja je po sebi ostvarenje nečeg logički nemogućeg. Čovek je izneveren od države, od istorije u ime koje je izneverio vlastitu prirodu i život (Umkina sahrana odvija se skupa sa zakopavanjem oružja). Sam postupak Sijarićevog prikazivanja Umke ukazuje na udaljavanje zajednice od onoga što Umka po sebi simbolizuje: život, mladost, otvorene mogućnosti, snove, zanos, nade. Na početku romana Umka je data neposredno: ona je ta koja uzdiše na prozoru, *s čelom uz džam*, iz njene je vizure dat doživljaj te noći, a težina počiva isključivo na vlastitom preživljavanju, na okolnostima intimnog života devojke „s pamću nesastavljenom, čemerikom travom otrovanom” (Sijarić 1981: 12). Mada njen snažan doživljaj prolaznosti počiva na svesti o značenju postupka na koji se sprema, Umka gotovo osmotski upija šira značenja od kojih zavisi njena sudbina. U snovima ona vidi Radiča krvavog i mrtvog, što je izraz straha, ali i slika oblikovana prema društvenoj stvarnosti i anticipira njihovo razdvajanje. Ta mlada devojka stoji između sveta nemušte prirode i muškog sveta čiji je doživljaj stvarnosti ispunjen značenjenima: društvenim, istorijskim i kulturološkim. Umka kraj prozora i Umka u postelji, bliska svome telu i njime vođena, ophrvana samo čežnjom za Radičem, „da njegova bude, ili da umre, kao jabuke opadalice, u ovu jesen” (Sijarić 1981: 7), preživljava svoju ljubavnu groznicu bez znanja o širim istorijskim tokovima u kojima se formira i njena sudbina, ali i strah i slutnju da nikad više neće videti ono što u tome času kroz prozor vidi. Karađasićeva ćerka svoj ljubavni izbor oseća kao *biti ili ne biti*, kao pitanje opstanka i života. Kasnije, kada boravi u kući u Akovu, Umka nije prikazana neposredno, već posredno, ali da još uvek misli isto, potvrđuje epizoda u kojoj ona sa tetkom Despinom dospeva na front da vidi Radiča. Osim u uvodnoj sceni romana, Umka je junakinja o kojoj se

čitalac informiše na osnovu onoga što o njoj saznaju otac, braća, ili Radič, a u epizodi u kojoj jaše skupa sa povorkom i tetka Despinom na front, čitalac je vidi iz perspektive vojnika-dezertera Rafaila. I tada je Umka pre svega tema: o njoj govori Despina Rafailu, pa Rafailo Mojsiju i Radiču, ponavljajući Despinine opise, uobličene prema toposima ženske lepote prisutnim u narodnoj lirici. Umkino postojanje se sve više izmešta iz stvarnosti, koja je netolerantna prema sadržajima koje devojka oličava, u lirski prostor, što je proces uslovljen promenama koje su zahvatile junake na frontu, u prvom redu Radiča. Njena egzistencija postaje pozadina istorijskog događaja, a njena tragedija stoji između one koju doživljava svet prirode i tragike istorijskog čoveka, koji da bi to i bio – istorijski čovek – pre svega mora potisnuti vlastitu prirodu i kretati se u suprotnom pravcu od onog koji mu omogućava samoodržanje. Simbolički je Sijarić to predočio potiskivanjem Umkine egzistencije iz prvog plana u pozadinu.

Priroda je u *Mojkovačkoj bici* stalno prisutna: od jabuka opadalica do ptica i šumskih pejzaža, kao i same zemlje s kojom srastaju ženska tela konačeći na putu ka frontu, ali stradanje psa, petla i vuka tri su gradacijski postavljene epizode koje odražavaju narastanje konflikta i strahota u ljudskom svetu. Redžepovo zarobljavanje praćeno je upadom Austrijanaca u njegovu kuću i ubistvom Redžepovog psa, koje je opisano ne samo kroz perspektivu čoveka (Redžep zbog toga proklinje Austrijance), nego se objektivno pripovedanje u trećem licu vezuje za sami životni vidokrug psa: pogođen iz puške, pas je bolno cvilio, a pogođen je u trenutku „kad je najljuće lajao od kada je privezan uz Redžepove vratnice pred kućom” (Sijarić 1981: 179). „Okretao se u krugu za svojom ranom da je zagriže, dodirujući je gubicama kao nešto što nije njegovo, a što mu je odnekud palo na krsta i na kukove. [...] Bio je sam u svome jadu; bio je kao neko posljednje stvorenje na ovoj zemlji, sa koje je odlazio [...] Okretao se u lancu oko svoga koca, svezan i sad kad umire... Okretao se ka kućnim vratima kao da je imao da kaže nešto što se nikad nije desilo, do sad...” (Sijarić 1981: 179) Umiranje psa je, kao i čovekovo stradanje u *Mojkovačkoj bici*, opisano u okvirima njegovog vlastitog životnog puta i iskustva: „Opirući se na široko opružene šape, i glavu dignuvši visoko, on je ličio na sebe u onim trenucima kad bi noću gledao u mjesec... Kao da je htio da još jednom proživi nekakav čas, nekakav trenutak – prije nego što padne uz svoj kolac.” (Sijarić 1981: 179) Ako ovu scenu uporedimo sa umiranjima Sandžaklija, Austrijanaca ili Čeha, koja su ispunila Sijarićev roman, videćemo da pas, u trenutku umiranja, dobija istovetan status kao i čovek – status bića. Ta činjenica omogućava uzdizanje istorijskog iskustva na ontološku i egzistencijalnu ravan.

U drugoj situaciji, zarobljeni Crnogorci gledaju u petla pred štalom u koju su smešteni, kao u „kakvo svetište pred kojim su zapaljene svijeće” (Sijarić 1981: 190), jer je jedan od zarobljenika, bivši komita, Zeko, koji se razumeo i u ubijanje, i u čekanje presude, tvrdio da konj, pas i petao znaju kada će domaćin umreti, te da će petao kukuriknuti pre ponoći ukoliko ih sve čeka smrt. Suprotstavljeno je ovo tvrđenje antropocentričkoj perspektivi po kojoj je znanje u isključivoj vezi sa razumom, čime se istine Sijarićevog romana udaljavaju od klasične humanističke misli, prema kojoj je, kako je to definisao Sartr, čovek cilj i najviša vrednost (v. Sartr 1981: 284), gde postoji kult čovečanstva. U *Mojkovačkoj bici* petao se spremao da kukurikne kada ga je Zeko ubio. Znanje koje bi time objavio (a ispostavlja se da je ono tačno), ne počiva na razumu ali je dublje, pouzdanije, iskonskije od čovekovog, čime se Sijarićev roman definiše nasuprot sekularnom humanizmu. Upravo učestvovanje prirode u *Mojkovačkoj bici* omogućava napuštanje ideoloških okvira: ideologije sužavaju život, epistemološki počivajući isključivo na razumu i opredeljivanju zasnovanom na čovekovom razabiranju u činjenicama života, odnosno njihovoj interpretaciji. Sijarić osvešćuje čitaoca za poimanje

tragike izvan vlastitih okvira. Priroda je protivteža ideološkoj poziciji koju bira svesni subjekat: nesvesni slojevi u čoveku koji ne mogu biti verbalizovani, iako se očituju neposredno, kroz akciju, u trenutku delovanja, ili kao motivacija učinjenog, nisu lišeni značenja. U *Mojkovačkoj bici* je pogled na svet junaka vidljiv u njihovom sistemu vrednosti, oblikovanom kolektivnim životom, ali je u isti mah prikazan u širem kontekstu, na fonu prirode kao celine. „Iz vazduha, sa grana, na zemlju su padale pogođene ptice; padale su mrtve na mrtve vojnike... O pticama ne idu vijesti da su izginule, idu o vojskama – prenose ih žice.” (Sijarić 1981: 315)

Iako je Prvi svetski rat i čovek u njemu centralna tema, stradanje životinja koje je posledica rata dato je sa istom afektivnom obojenošću, kao i čovekovo stradanje. U izvesnom smislu, čak, možemo govoriti da ono naglašava čovekovu odgovornost: ako je tragedija pojedinca u *Mojkovačkoj bici* uslovljena njegovom zavisnošću od kolektiva, širih istorijskih okolnosti na koje ne može uticati (privatno i intimno potisnuto je javnim, društvenim, političkim i istorijskim), odnosno njegovom bačenošću u svet i paradoksalnošću njegovog položaja svesnog bića, onda je tragedija prirodnog sveta, psa, petla i vuka isključivo čovekova odgovornost. Iako slovesno i svesno, čovek je u isti mah i duboko tragično biće, jer ne može biti vladar vlastitog života u istoriji koja onemogućava privatni život. Uprkos tome, on je krivac u odnosu na prirodni, životinjski svet, koji je, mada nesvestan svoga postojanja, oličenje samoga života. Utoliko je čovekova tragika kompleksnija, jer onaj koji je i sam tek *jedna slamka među vihorove* treba da bude odgovoran prema drugom čoveku (Radić u odnosu na Umku, ali i kao komandant sandžačkog bataljona, Despina u odnosu na Umku) i prema celokupnom okruženju, te se kroz zavisnost životinjskog sveta od čovekovog prelama i zavisnost čoveka pojedinca od užeg i šireg kolektiva kome pripada. Tako i Radić u jednom času „osjeti da je zbilja na vojni, i da njegov život više nije u njegovoj ruci, nego da je prepušten slučajnostima”, junak je „sam samcat prema državama i vojskama sa kojim je Crna Gora ratovala” (Sijarić 1981: 66).

Uostalom, i žene koje noćivaju na tlu, putujući ka frontu i s fronta, jesu „živi deo zemljin koji diše i sanja” (Sijarić 1981: 46), a „između vode i vojske ima nešto slično” (Sijarić 1968: 110). Ta uzajamna međuzavisnost bića, kakva je prikazana u *Mojkovačkoj bici*, osnovni je semantički nivo na kome počivaju humanističke ideje romana, ali je reč o onom sartrovskom egzistencijalističkom humanizmu, koji „nikada neće uzeti čovjeka kao cilj, jer ga svagda valja činiti” (Sartr: 284). A da su one humanističke, a ne mističke, na primer, što bi takođe moglo proizilaziti iz prikazivanja međuzavisnosti bića, potvrđuje onaj sloj romana koji tematizuje religioznost sandžačkog kolektiva. Čovek tog podneblja, kakvim ga prikazuje Sijarić, nije spiritualan, no zdravorazumski čovek uronjen u svoju tradiciju, pa time i u običajno ustanovljenu religiju. Kada ikone stižu na front, Radićevom bataljonu nije potrebno mnogo vremena da počne da se razabira u vrednosti svetaca („koji ima veću a koji manju moć, ili je onako sasvim bez moći, pa nije ni za šta” (Sijarić 1981: 84)), a da pritom ne oseti diskrepancu između samog čina prosleđivanja ikona na front i vere koja ih prati: „Proglašiše – poslije dugog ispitivanja, neke svece sasvim nevažnim.” (Sijarić 1981: 85) Nakon objašnjenja učitelja Radića o načinu na koje su ikone proizvedene, strahopoštovanje se gubi, te borci odbacuju *mašinske svece*. Sijarićev čovek u teškoj situaciji želi da se dogodi čudo, u njega na svoj način i veruje, sklon je molitvi kad drugog rešenja nema (a kada drugog rešenja nema, onda se gube i verske razlike, te Mojsija Šaćira pita za molitvu protiv smrti, a kada je ne nađu, odlučuju se na bežanje), kao što je sklon i da u petla gleda kao u svetinju i da od njega očekuje odgovor na centralno pitanje o životu i smrti. U tom je smislu religioznost i pravoslavnog i muslimanskog življa ispunjena paganskim osećanjem života, što

rađa paradoks tipičan za sredinu koju Sijarić prikazuje: s jedne strane postoji velika razlika između stanovništva koje pripada različitim konfesijama i te različitosti pojedinac mora imati u vidu kada pravi životne izbore (sam motiv zabranjene ljubavi počiva na tome), koji dalje produbljuju sukob, a sa druge, pripadnici obe konfesije izlaze iz ideoloških okvira koje im vlastita vera određuje. Sijarićev čovek je mozaički satkan od različitih uverenja i ubeđenja, običajima i životnom praksom utvrđenim i u njima otevoljenim, tako da je i konfesija kojoj pripada više odredila njegovo istorijsko no duhovno postojanje. Posredstvom patnje, a ne ljubavi, ostvaruje se zajednica među ljudima, jer je patnja viđena kao neminovno čovekovo iskustvo (da za ljubav nismo jednako sposobni, istina je koja se uobličava i kroz sudbinu patološki ljubomornog vojnika, koji izvršava samoubistvo, ali pate, bez razlike, i zreli i nezreli, i srećni i nesrećni, i zli i dobri). Ako se patnjom ujedinjuje svet, onda je empatija a ne simpatija prirodniji antropološki odgovor za koji pledira Sijarićev roman.

Za nas je posebno zanimljiv odnos Sijarićevih likova prema sudbini, što je pitanje koje je više od drugih uslovljeno verskim razlikama. Fatalizam odlikuje muslimansko stanovništvo mnogo više no pravoslavno. Šućro Karadašić na stranicama *Mojkovačke bitke* izražava isto što i njegov otac Redžep: da su svi čovekovi činovi apriorno određeni, da čovek ne može ništa drugo učiniti do ono što je pisano, ono što je s njegovim rođenjem upisano u tzv. *knjigu života*. Kod pravoslavnog življa ova fatalistička ideja je relativizovana, mada Mojsija pominje *večiti kalendar* u kome je „za svakog zapisano od čega će umrijeti” (Sijarić 1981: 72). Stoga i *Radićeva teka*, dnevnik koji ovaj junak vodi od časa kada je postao učitelj u Greblju, dobija na frontu posebno značenje, jer se njegova struktura tada značajno menja, ali i s obzirom na u većoj ili manjoj meri prisutan fatalizam ratnika. Ako je roman svedočanstvo Sijarićevog pisanja o ratu, sa određene vremenske distance, *Radićeva teka* je primer pisanja o ratu u toku rata. Biti zabeležen u Radićevu teku znači za kolektiv ostaviti trag u vremenu. Kako odmiče rat tako i Radićeve beleške postaju sve kraće, svodeći se sve više na informacije: imena ratnika, njihove podvige i pogibije. Šućrovoj ljutnji na Radića odgovara što nije zabeležen u komandantovu svesku, a kada među njima dođe do pomirenja i zbližavanja, Šućro želi da i o njemu ostane trag. Tek ta želja za Šućra znači verifikaciju njegovog stvarnog prisustva, njegovog intimnog pristanka da se nađe na mestu na kome jeste. Radićev dnevnik postaje više od dokumenta – esencijalna istina o zbivanjima. „Bila su na tim listovima njihova imena: onih živih i onih mrtvih, i sve što se o njima imalo reći. Poznavali su tu teku. Kao sjenku koja ih prati. Iz nje im je izricao pohvale, čitao govore o poginulima – i njima se žurilo da čuju: šta će to imati da im danas pročita.” (Sijarić 1081: 330) Radić je nad poginulim vojnicima držao kratke govore: „govorio je o onome što se desilo i kako se desilo, ali tako kao da riječi vadi iz nekakve svoje knjige u kojoj je sve to zapisano. Činilo im se da on iz te knjige čita list po list i da svaki vojnik iz bataljona ima u toj knjizi svoj list, koji će jednoga dana doći na red da se pročita.” (Sijarić 1981: 104). Kako rastu strahote rata tako se broj reči u dnevniku smanjuje, da bi na kraju dnevnik, skupa sa borbom, prestao da postoji. Radić zatvara svoju svesku nakon što objavljuje vojsci kraj rata. Važnost vere u *večiti kalendar* i *knjigu života* smenjena je važnošću izveštaja iz *Radićeve teke*: slučajna, strašna ili mahnita, tek, sudbina za borce sandžačkog bataljona skrojena je ljudskom rukom. Fokusiranje na *Radićevu teku* označava taj saznajni uvid: sudbina nije neočekivana ili nepojmljiva stoga što je dosuđena iz transcendentnih visi- na već jednako zametna biva i kada je krojena samim čovekovim angažmanom.

Mnogo prostora u romanu dato je kontekstualizaciji *Mojkovačke bitke*, čiji smisao i značenje proizilazi iz vrlina sandžačkog bataljona, koje se predočavaju kao univerzalne i za čoveka obavezujuće. Više epizoda, kakve su oslobađanje najpre najstarijih



zarobljenika, potom Mojsijevo neprihvatanje predaje Austrijančeve, ali i njegova intervencija, kada ne dozvoljava dvojici svojih saboraca da se bore sa jednim neprijateljskim vojnikom, upozoravaju na to koliko se u sredini prikazanoj u romanu drži do dostojanstva čovekovog. Već ta činjenica govori da je moralni integritet bitno čovekovo određenje, a briga za moralni integritet je izvor etike bazirane na vrednosti. S druge strane stoji osećanje solidarnosti: sama bitka crnogorsku vojsku čini bedemom koji treba da omogući odstupanje Srbijancima. Solidarnošću nije samo obeležen odnos kolektiva prema kolektivu, već i pojedinca prema pojedincu: o tome svedoči epizoda u kojoj Radić od neprijatelja otima obuću, kako bi je poklonio nepoznatom saborcu, koji je zbog nje ranjen. Mnogo se drži do podviga, svog i tuđeg: Radić hvali Maksima Tucanju i Redžepa, a već samo prepoznavanje tuđe veličine, ovde poistovećene sa heroizmom i samožrtovanjem ratnika, nemoguće je bez posedovanja istovetne vrednosne vertikale („Onaj koga vidim velikog, otkriva mi šta sam. [...] Ko uočava veličinu, taj pretenduje na to da bude on sam.” (Jaspers 1980: 23, 28)). Sijarić je divinizirao crnogorsku vojsku, ali je to činio stoga što je u tom kolektivu prepoznao opštečovečanske vrline. Konačno, implicitno prisustvo Njegoša, etičke vertikale *Gorskog vijenca* i kosovske žrtve, u Sijarićevom romanu označava stalnu oslovljenost crnogorskog čoveka veličinom realizovanom u prošlosti. „Veličina počiva u nezamenljivosti tek kada stekne objektivni karakter u medijumu učinka, dela, čina, stvaranja, i kada, prevazilazeći to, svojom jedinstvenošću postane istina za sve.” (Jaspers 1980: 23) Kategorički imperativ sandžačke vojske jeste vršenje dužnosti, a „radnja iz dužnosti *ne poseduje* svoju moralnu vrednost u *svrsi* koju njome treba postići, nego u maksimi po kojoj smo se na nju odlučili” (Kant 2008: 26). Ma koliko slobodarski duh odlikovao crnogorsku vojsku, kada se uzme u obzir sam razlog zbog kojeg se vodi bezizgledna Mojkovačka bitka i odbijanje kapitulacije ponuđene u toku pregovora, postaje jasno da je pre svega reč o snažnom osećanju dužnosti, koje „zahteva samoodricanje”, što ovu bitku smešta u semantičku blizinu Kosovske, jer za svakog pojedinca ona znači veliku izvesnost pogibije.

S jedne strane, čovekove akcije koje ugrožavaju prirodni poredak, uprkos njegovoj nemerljivo maloj snazi u odnosu na prirodne fenomene („samo to dvoje – vetrovi i vode, stižu tamo kud su pošli – do neke svoje krajnje tačke, do neke svoje druge obale...” (Sijarić 1981: 133)), i s druge, njegova prolaznost („ovaj svijet i nije ništa drugo do zbir tragova onih koji su na njemu živjeli i iščezli” (Sijarić 1981: 116)), upozoravaju na čovekov paradoksalan položaj u hijerahiji bića. Razumom gospodar nad prirodnim svetom, a sudbinom gubitnik, Sijarićev vojnik u *ime dužnosti* ostvaruje herojstvo u svetu u kome se bori samo za trag koji će ostaviti u vremenu, i to u svetu sklonom da njegovo herojstvo pretvori u apsurd (bezigledna bitka je dobijena, ali je smisla lišava odluka državnog vrha). I to sve sa svešću o viševekovnoj istorijskoj kobi nepreglednih seoba, „uvek bez njihove volje” (Sijarić 1981: 138), u kome zaključak da „stalno idemo za Despinom” (Sijarić 1981: 27) obelodanjuje iskustvo čitavog sleda izneveravanja, u istorijskom hodu za praznim obećanjima. U Sijarićevom romanu čovek se definiše vlastitom akcijom, pa je tako i nosilac vlastite sudbine, i odgovoran spram celokupnog sveta; svojim se izborom pokazuje kao onaj koji je uvek „izvan sebe samog; projektujući se i gubeći se izvan sebe, on čini da čovjek egzistira” (Sartr 1981: 284). Jedini junak koji sebe stalno ima na umu dezerter je Rafailo, oličenje egoistične samozatvorenosti: „Čovjek nije zatvoren u sebe samog nego [...] je svagda prisutan u nekom ljudskom svemiru – to je ono što nazivamo egzistencijalistički humanizam. Humanizam, jer podsjećamo čovjeka da ne postoji drugi zakonodavac do on sam, i da će on u napuštenosti odlučiti o sebi samom; i jer pokazujemo da se čovjek neće, baš kao nešto ljudsko realizirati, obraćajući se samom sebi, nego svagda tražeći izvan sebe neki cilj” (Sartr 1981: 284).

Učesnici Mojковаčke bitke za autora su paradigme čovečnosti: Sijarićevi junaci čuvaju sebe samo u pogledu svoje moralne intaktnosti; sve drugo, uključujući i njihov život, podređeno je kolektivnom cilju, koji prevazilazi pojedinačni interes, na čemu se izgrađuje humanistička poruka lišena partikularne ideološke pozicije.

## LITERATURA

Ahmetagić 2011: J. Ahmetagić, Kritika i delo: ideološko zlostavljanje književnosti, *Priča o Narcisu zlostavljaču*, Beograd: Službeni glasnik, 187–232.

Džejmson 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Beograd: Rad.

Jaspers 1980: K. Jaspers, *Sokrat, Buda, Konfucije, Isus*, Beograd: „Vuk Karadžić“.

Kant 2008: I. Kant, *Zasnivanje metafizike morala*. Beograd: Dereta.

Kazaz 2003: E. Kazaz, Sijarićevi Bihorci u kontekstu dezintegracije simplificiranog mimetičkog modela romana, u: *Naučni skup Književno djelo Ćamila Sijarića*, Sarajevo 15. i 16. april 2002. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, str. 49–57.

Sartr 1981: Ž. P. Sartr, Egzistencijalizam je humanizam, *Filozofski spisi. Izabrana dela. Knj. 8*. Beograd: Nolit.

Sijarić 1981: Ć. Sijarić, *Mojkovačka bitka*, Izabrana djela Ćamila Sijarića, knj. 3. Sarajevo: „Veselin Masleša“.

## EXISTENTIALISTIC HUMANISM/IDEOLOGY IN THE NOVEL *THE MOJKOVAC BATTLE* BY ĆAMIL SIJARIĆ

### Summary

Man in the First World War is a central topic in Sijarić's novel *The Mojkovac battle*, but animals' hardship during the war is represented with the same emotional colouration. The problem of the identity fluidity, its widening in the war circumstances (from local to Slovenian identity) or by love (Umka's destiny), participation of the nature in the war and existence of teacher Radić's diary/chronic (the example of writing about the war during the war) are the basic starting points for understanding humanistic ideas and existentialistic tragic moments of human being's destiny in Sijarić's novel. The nature is permanently present in *The Mojkovac battle*, but suffering of dog, cock and wolf are three episodes in the novel, given in gradation, reflecting rising of conflicts and awfulness in the human universe. At the moment of death, animals get the same status as human creatures – the status of being, which enables rising of the historical experience to the ontological and existential level. Participation of nature in *The Mojkovac battle* enables abandonment of the ideological set of values: Sijarić makes readers aware of the widespread tragic beyond their own experience. The nature is a counterbalance to the ideological position chosen by conscious subject. If people are united by suffering, than sympathy would be the anthropological response, which Ćamil Sijarić pleads for by his novel.

*Key words:* ideology, humanism, existentialism, Ćamil Sijarić, *The Mojkovac battle*

Jasmina M. Ahmetagić

Катарина В. МЕЛИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Катедра за романистику*

## ВЕЛИКИ РАТ У ВАСКРСЛОМ ВРЕМЕНУ МАРСЕЛА ПРУСТА

Прустово дело *У шрагању за изгубљеним временом* обележено је печатом Великог рата. Оно је такорећи било довршено када је рат избио, али је Пруст наставио неуморно да ревидира свој рукопис, ризикујући да остане недовршено. Рат се у последњем делу Прустовог дела, *Васкрсло време*, појављује првенствено као тема разговора у салонима париске аристократије и буржоазији, разговора проститутки и посетилаца јавних кућа. Намера нам је да погледамо како је рат приказан, односно како Пруст показује утицај ратних времена на свест појединца. Психолошке чињенице занимају Пруста у оној мери у којој представљају психолошку реакцију његових савременика на ратне околности. Као што ћемо видети, читалац не сазнаје нешто посебно о догађајима из рата већ од Пруста сазнаје о размишљањима, понашањима, страховима и забавама Француза од почетка мобилизације по до краја рата.

*Кључне речи:* Пруст, Велики рат, патриотизам, национализам, забушант, друштво

Прустово дело *У шрагању за изгубљеним временом* обележено је печатом Великог рата. Он је такорећи било довршено када су историјски догађаји зауставили његово објављивање. Под притиском актуелних догађаја, Пруст је наставио неуморно да ревидира свој рукопис, ризикујући да оно остане недовршено. Свакодневно је читао велики број новина које су извештавале о рату и спољној политици Француске. Велики број његових пријатеља, познаника и рођени брат били су мобилисани и на фронту, а многи се нису ни вратили из рата. Био је велики патриота који је због болести демобилисан, што је доживео као велику срамоту, не због своје „ратоборности”, већ зато што је желео да подели судбину оних који су послати у „велику кланицу” Првог светског рата. Његов се патриотизам не може схватити као национализам: био је велики поштовалац Немачке и њене културе. На свој начин супротставио се сваком виду мржње према Немцима које никада није назвао погрдним именима (нпр. Швабе) за разлику од великог броја припадника његове друштвене средине.

Рат се у последњем роману Прустовог дела, *Васкрсло време*, појављује првенствено као тема разговора у салонима париске аристократије у париској аристократији и буржоазији, разговора проститутки и посетилаца јавних кућа. Рат је свеprisутан: критика медија и испирања мозга, забушанти, опортунизам и лажни патриотизам, шовинизам, германофилија и германофобија, неосетљивост на ратне страхоте од стране једног дела популације, еротске игре. Намера нам је да погледамо како је рат приказан, односно како Пруст показује утицај ратних времена на свест појединца. Психолошке чињенице занимају Пруста у оној мери у којој представљају психолошку реакцију његових савременика на ратне околности. Као што ћемо видети, читалац не сазнаје нешто посебно о догађајима из рата, већ од Пруста сазнаје о размишљањима, понашањима, страховима и забавама Француза од почетка мобилизације па до краја рата.

1 katarinamelic@yahoo.fr

## Временски и наративни и оквир

У роману *Васкрсло* време, бирајући периферну и субјективну тачку гледишта, Пруст прати културне и друштвене промене које је изазвао рат. Време романа чине три тренутка: први боравак наратора у Паризу 1914, његов други боравак 1916, и преподне код Германтових у послератном периоду. Оваквим постављањем времена и догађаја, рат се у *Васкрском времену* организује заправо од 1916. године, године битке код Вердена. У писму које је Жилберта де Сен-Лу послала наратору 1916. године дато је више детаља о промени Комбреа у симболично место Великог рата: „Битка код Мезеглиза је трајала више од осам месеци, Немци су ту изгубили више од шест стотина хиљада људи, разорили су Мезеглиз, али га нису заузели” (Пруст 2007: 69):

„Оно огромно житно поље до кога води тај путељак, то је чувена квота 307, коју сте сигурно тако често виђали да се помиње у ратним саопштењима. Французи су дигли у ваздух мостић на Вивони, за који сте говорили да Вас не подсећа на детињство онолико колико бисте то желели, а Немци су поставили друге; годину и по дана држали су једну половину Комбреа, а Французи другу.” (Пруст 2007: 69)

Мезеглиз је уништен али је постало славно баш као и Аустерлиц или Валми. Разни детаљи овог писма евоцирају Верден, иако дискретно, без поистовећивања места у роману и историјског подручја у коме је десет месеци вођена фронтска битка, и у којој је немачка страна имала око 240.000 мртвих. Комбре не би требало поистоветити у потпуности са Верденом, иако од њега позајмљује симболичку и меморијалну вредност<sup>2</sup>.

И сам лик наратора Марсела налази се у специфичној ситуацији присуства-одсуства: болестан, налази се у заштићеној и периферној средини какав је санаторијум изван Париза и није више део париског света, осим када се у два маха враћа у Париз:

„Тада сам се вратио у Париз много друкчији од онога у који сам се већ био вратио први пут августа 1914, као што ће се ускоро видети, да бих се повргнуо једном лекарском прегледу, после чега сам се вратио у свој санаторијум. Једне од првих вечери по томе мом поновном повратку, 1916, жељан да слушам о једној ствари која ме је тада занимала, о рату, изашао после вечере да бих посетио гђу Вердирен [...]” (Пруст 2007: 34)

„Само 1914, за она два месеца која сам провео у Паризу, тек на часак видео сам се са г. де Шарлисом и састао се са Блоком и са Сен-Луом, с овим другим само двапут. (Пруст 2007: 49)”

Извор његових информација помало је нејасан, а његово сведочење о рату пре свега је иронично, будући да се базира на варијацијама категорије коју ћемо накнадно сагледати, а то је категорија забушанта. Могло би се рећи да је на неки начин сам наратор двоструко реформисан, најпре из здравствених разлога, али и из кругова париских салона, али и са тачке гледишта нарације, пошто је веома пажљив да се некомпромитује у својим закључцима и осудама. Наратор не разјашњава ни своју ни Марселову ситуацију, иако теми рата и понашања у рату посвећује велики број страница.

2 Верден се претвара у метафору читаве националне територије.

## Забушанти, лажне и полупатриоте

На самом почетку *Васкрслоз времена*, Пруст уводи категорију и проблема-тику забушаната свих нивоа:

„У време вечере ресторани су били пуни; и кад бих, пролазећу улицом, видео којег сиротог војника на одсуству, који је на шест дана умакао сталној смртној опасности и спремао се да се врати у ровове, како за часак зауставља поглед на осветљеним изложима, то ме је болело као кад су нас оно у хотелу у Балбеку рибари гледали како вечерамо, али ме је сад болело још више зато што сам знао да је војникова невоља већа од невоље сиромаша, јер сједињује у себи све невоље, и још дирљивија зато што је више помирена са судбином, племенитија, и што он филозофски климајући главом, без мржње, спреман да се врати у рат, помишља, видећи како се забушанти тискају да заузму столове: 'Овде као да и није рат.' А онда, у девет и по, мада још нико није стигао да заврши вечеру, због полицијског прописа, одједном су се гасила сва светла, и тако, једне вечери, у ресторану у коме сам вечерао са Сен-Луом када је дошао на одсуство, у 8.35, настало је ново тискање забушаната, који су грабили своје капуте од хотелских момака, у тајанственом полумраку као у соби у којој ће се приказати слике из магичне лампе или као у дворанама за приказивање филмова, у оним биоскопима у које ће појурити гости из ресторана. (Пруст 2007: 47)”

У време рата или припрема за рат, забушант јесте мобилисани војник ра-споређен, преко личних веза, у јединицу која се налази у позадини, или једно-ставно, у не-борбену јединицу. Иронична употреба овог термина, која је много коришћена током Првог светског рата, довела је до проширења њеног значења на све оне који су били ослобођени службе у војсци, у потпуности или дели-мично, захваљујући личним везама и привилегијама. Појава забушавања је, то-ком рата, представљала друштвени феномен јер је изазивала ривалства и љубом-ору међу људима и између друштвених група или класа. Посебно је погађала вој-нике који су били на фронту и њихове породице. Супротно лику забушанта, који је био предмет безброј карикатура и критика у штампи, створен је лик „редова”, необријаног, зараслог војника који је свакодневно патио и мучио се у рату за до-мовину, док су остали забушанти, негде у позадини, уживали у својим привиле-гованим позицијама. Заправо, ова два портрета редова и забушанта представља-ла су валоризацију тј. девалоризацију једног наспрам другог, и цела земља делила се у складу са овим критеријумима и позивала на осуду једних или других. Забу-шант је кукавица, лењивац, женскарош, лажљивац, преварант, али јак на речима о патриотизму. Ова појава добила је и свој политички облик, јер је била предмет парламентарних и јавних расправа које су навеле владу да поштри правила за мобилисање и ослобађање одслужења у војсци до одређеног годишта, а онда и да формира комисије које су имале задатак да преиспитају донета решења. При-том, ова подела на војнике и „невојнике” такође је одсликавала једну другу по-делу земље, интерне и латентне, а то је да је било много више реформисаних или ослобођених у вишим и богатим друштвеним круговима него у сиромашнијим, што је представљало својеврсни скандал који је временом постајао све већи. Бројна су књижевна сведочења да су се многи у Паризу понашали као да се рат није ни одвијао и да „Швабе” нису биле неколико километара од Париза. Марсел Пруст као да разврстава ликове по „линији фронта”, на оне који се боре, не боре, као и оне који се налазе између њих.

Одмах ћемо на почетку направити разлику између ратних и друштвених за-бушаната. У прву категорију Пруст између осталих сврстава и два антипатична карактера, припадника света уметности и књижевности, Морела и Блока.

Морел је штићеник Шарлиса, сумњивог карактера и дезертер:

„А Морел заправо није требало да буде онде, пошто уопште није био ослобођен војске као неспособан. Он се просто није јавио у своју јединицу и био је дезертер, али нико то није знао.” (Пруст 2007: 42)

Може изненадити то што није тражио никакву протекцију, посебно баронову, како би да избегао мобилизацију. Али, више је волео да ризикује и у томе је био прилично успешан. Када се поново појављује у париској аристократској средини, изгледа да су у војсци заборавили на њега, те он поново заузима своје старо место; међу најватренијим је у организовању клеветничке кампање против свог бившег заштитника, барона де Шарлиса, његове хомосексуалности и германофилије. Показује своју подмуклост, али бива ухапшен и послат поново на фронт, где се истиче својом храброшћу: враћа се одликован. До краја романа остаје контрадикторан лик.

Блок је предмет најоштрије критике. Ненадмашан је у лицемерју и двострукој игри. Сигуран је да ће бити ослобођен војске због физичког инвалидитета – кратковидости:

„Блок је био очаран што је чуо признање о кукавичлуку од једног националисте (који је то, уосталом, тако мало био), а кад га је Сен-Лу упитао да ли он сам креће на фронт, начинио је целомудрен израз лица да би одговорио: ’Кратковид.’” (Пруст 2007: 51)

Ипак бива мобилисан и послат на фронт, јер је физички способан. Пошто је веома вешт да прилагоди своје ставове тренутним интересима, видимо како неко ко је био ратни хушкач докле год је веровао у своје ослобађање од војне обавезе, постаје одједном присталица антиратне политике и дефетизма, а читалац зна да ће убрзо бити послат на фронт:

„Али Блок је сасвим променио мишљење о рату неколико дана касније, кад ме је посетио, избезумљен. Иако ’кратковид’, проглашен је способним за војну службу.” (Пруст 2007: 51).

Штавише, његову идеолошку конверзију, из опортунистичких разлога, прати потреба да шири гласине и дезинформације. Веома увредљиво, претварајући се у редова кад то још увек није, представља свог пријатеља Сен-Луа у забушанта штапске команде што је вероватно била његова потајна жеља:

„Блок се растао од нас пред својом капијом, препун горчине према Сен-Луу, рекавши му како се они, господски синови’ са ширитима, који парадирају по штабовима, не излажу ничему, али да он, прост војник, ’ограничено способан’, нимало не жели да ’прода своју кожу због Виљема.’” (Пруст 2007: 52)

И један и други остају верни својим веровањима и својој природи, и сваки представља један вид забушанства.

„Доћи ћете у 5 сага да разговарамо о рату,” каже нова краљица Париза, Сидони Вердирен. Она се толико година борила да се наметне и да одређује културне токове да није могла да пропусти прилику да искористи ратну ситуацију и прошири свој утицај на париски културни живот. Пошто је принуђена да привремено живи у великом хотелу јер

„’салон’ Вердиренових премда је и даље постојао у духу и суштини, био је тренутно пресељен у један од највећих париских хотела, јер је недостатак угља и осветљења отежавао пријеме Вердиренових у веома влажној некадашњој палати венецијанских амбасадора.” (Пруст 2007: 45–46)

она ради на томе да пречисти круг оних који су некада чинили њен салон и који немају више тражени друштвени углед и положај, па је „заменила оне који више нису били гњаватори некима другим, произведеним од 'ранијих верника'" (Пруст 2007: 42). Главна жртва њеног кињења је барон де Шарлис, кога одбацује исто тако подмукло као што га је била и примила у свој салон. Занимљиво је пратити колику енергију он у датим ратним околностима троши, како би уништила углед барон де Шарлиса, цинично га оптужујући за шпијунажу. Пошто читалац зна да је оптужба дело жене која не преза ни од чега, ефекат је комичан:

»[...] Гђа Вердирен би додала, благо и проницљиво, као неко ко зна да ће се вредност онога што каже чинити само још драгоценија ако не подигне глас: Рећи ћу вам да сам већ првог дана казала мужу: Не свиђа ми се како се тај човек увукао у моју кућу. Има у томе нешто сумњиво. Имали смо једно имање у дну једног залива, на једној веома узвишеној тачки. Он је сигурно имао од Немаца задатак да припреми онде базу за њихов подморнице. Било је ствари којима сам се чудила, а које сад разумем. Тако, испрва, он није хтео да долази возом заједно са другим мојим сталним гостима. Ја сам му врло љубазно понудила једну собу у замку. Али не, он је више волео да станује у Донсјеру, где има огромно много војске. Све је то страшно мирисало на шпијунажу." (Пруст 2007: 79)

Рат потреса друштвену хијерархију и демократизује је, трајно урушавајући престиж аристократије, тако да су буржујке као госпође Вердури и Бонтан сада у позицији да присвоје неке од привилегија аристократије и да диктирају, рецимо, модне трендове. Г-ђа Вердирен се међутим не понаша другачије од ратних профитера, јер је њен став о уметности и укусу да њихова вредност расте у време њихове оскудице. Пруст приказује лик који злоупотребљава свој положај, а и забушанство доводи до неког екстрема – истовремено исказује емпатију према тешким временима, али не преза ни од чега, не гледа на цену да би задовољила своје себичне жеље. Чувена је епизода са кроасанима до којих је госпођа Вердирен<sup>3</sup> дошла преко везе и на наређење са више инстанце<sup>4</sup>:

„Госпођа Вердирен, која је због своје мигрене патила што није више било кифли<sup>5</sup> да их ујутро умаче у белу кафу, напоследку је успела да од Котара добије лекарски налог који јој је омогућио да их поручује у једном ресторану о коме смо већ говорили. То је било скоро исто тако тешко постићи као и именовање неког генерала. Прву кифлу добила је поново оног јутра кад су новине описивале бродолом Луизитаније. Замачући кифлу у белу кафу и ударајући по новинама зврчке да би стајале расклопљене а да не мора испуштати кифлу из друге руке, говорила је : 'Какав ужас! Ово по ужасу превазилази и најгрозније трагедије.' Али смрт тих утопљеника мора бити да јој се приказивала милијарду пута умањена, јер док је, с пуним устима, токо уцвелено размишљала о њој, израз који јој је и даље лебдео на лицу, пробуђен вероватно пријатним укусом кифле, био је пре израз слатког задовољства." (Пруст 2007: 86).

Категорија забушаната не своди се само на војне забушанте, већ се тако проширује и на ратне профитере и шпекуланте, опортунисте:

„Истини за вољу, та дубока промена коју је рат донео била је у обрнутој сразмери са духовном вредношћу оних које је захватила, бар почев од једног извесног ступња." (Пруст 2007: 39)

3 Госпођа Вердирен није директни учесник ратних догађаја, она чита новине и трачеве, интриге.

4 Истовремено оптужује Шарлиса да је издајник и шпијун – Прустов хумор је и даље присутан.

5 Пруст говори о кроасанима, а преводилац је превео као кифле.

У полупатриоте може се убројити и слушкиња Франсоаз. Приликом допуста, Сен-Лу се враћа кући и не заборавља да се распита за њено здравље, желећи да сазна да ли је успела у својим напорима да ослободи војске свог нећака. Наратор поздравља ту деликатност у понашању и, бележи одговор Франсоазе, пуним хумора, у којем она, очајничким тоном, одбија понуду посредовања једног генерала:

„О, не, то не би ништа користило, код тог старкеље не може се ништа, он је један од најгорих, јер је патриотичан.” (Пруст 2007: 60)

Наратор овим одговором не закључује да Франсоаз није патриота. Служитељ који јој свакодневно прави друштво подстиче у њој патетична осећања која рат буди тако што јој пакосно предсказује најгора крвопролића и катастрофе:

„А наш служитељ, пошто је био убеђен да ће рат трајати само десет дана и свршити се сјајном победом Француске, није се усуђивао, из бојазни да га догађаји не оповргну, да предскаже дуг и неодлучан рат, а не би за то чак ни имао довољно маште. Али и из те потпуне и муњевите победе трудио се бар да унапред извуче све чиме би могао кињити Франсоазу. ’Могло би ту бити свакојаког чуда и покора, јер изгледа да их има много којима се не иде у рат, има младића од шеснаест година, који плачу.’ Те непријатне ствари говорио би јој да би је ’једио’, или како је он то говорио, ’да јој убади трн у око, да је препадне, да јој одвали некакав каламбур.’ [...] Франсоаз би при сваком таквом разговору пребледела толико да смо се плашили да због служитеља не умре од какве срчане болести.” (Пруст 2007: 61)

Али, с времена на време, он јој ипак пружа неку утеху тако што јој говори о каквој успешној војној стратегији :

„Она већ није више спавала, није јела, молила је служитеља да јој чита ратне извештаје, из којих ништа није разумела, а ни он није разумевао много више, али је у њему жељу да мучи Франсоазу често надјачавала нека патриотска раздраганост; говорио је о Немцима, срдачно се смејући: ’Мора бити да је тамо густо, наш стари Жофр показује им како лете комете.’ Франсоази није баш било јасно о каквим је кометама реч [...] Но била је бар срећна што нови месаров момак, који јој је доносио месо, а који је упркос свом позиву био доста бојажљив (премда је прво радио на кланици) још није био у годинама да оде у рат.” (Пруст 2007: 63)

Франсоаз воли своју земљу и оне који је бране заслужују њено поштовање, иако су ратна догађања помало конфузна у њеном уму. Њено понашање је двојако. Иако показује велики патриотизам, она покушава да ослободи војске једног младића који заправо и није довољно стар да би био мобилисан, а према коме гаји одређена осећања. У жељи да нагласи њено контрадикторно понашање, Пруст представља тог младића као месара који је по логици ствари навикнут да гледа крв, али којег она жели да поштеди служења Француској у најкрвавијем облику.

## Патриоте

Пруст је свестан да је патриотизам незаобилазна тема, па се стога он као лајтмотив у његовом делу често појављује; он исто тако зна да је његов роман, у најмању руку, двосмислен и да патриотизам није његова највећа врлина. За Пруста прави патриотизам није онај који се јавно приказује, па се тако његов Сен-Лу бори да поново буде укључен у активну службу, иако јавно говори да не жели да попуни редове војске и отворено показује свој страх:



„Сви они који нису на фронту, нису овде зато што се боје.” Сен-Лу је то рекао да би заблустао у разговору, да би се показао оригиналан психолог, докле год није био сигуран да ће његова пријава у добровољце бити прихваћена. Али сам је за то време копао и рукама и ногама да га приме [...] (Пруст 2007: 51)

Блок је сигуран да ће га његова кратковидост спасити од евентуалне мобилизације и постаје прави стручњак у држању патриотских говора, све до дана када му је саопштено да је способан за војну службу. Хумор који прати ове догађаје најављује озбиљнији тон онога што следи. Љубав према домовини остаје прећуткана код Сен-Луа, из неке врсте моралне суздржаности која спречава да се изразе дубока осећања. Овде се наратор позива на своју мајку да би подржао овај став:

„Моја мати не само да се некада не би ни тренутка колебала да умре за баку него би и ужасно патила да су је спречили да то учини. Па ипак ми је немогућно да накнадно замислим из њених уста овакву реченицу: 'Дала бих живот за моју мајку.'” (54)

Прустов наратор наравно не може легитимно приказати живот на фронту. Стога се служи посебним наративним поступком у жељи да прослави храброст војника, а то је у виду писма, које је Робер де Сен-Лу шаље са фронта свом пријатељу и наратору Марселу, у којем описује жртвовање војника:

„Али кад би ти видео сав онај свет, нарочито људе из народа, раднике, ситне трговце, који нису ни сањали колико јунаштва крију у себи, па би и умрли у кревету а не би то ни слутили, кад би их видео како јуре под куршумима да помогну неком другу, да извуку неког рањеног старешину, па како се, и само погођени, у часу кад ће умрети, смеше зато што им је лекар рекао да је ров опет преотет од Немаца, уверавам те, драги мој малиша, да то пружа лепу слику о Французима и да по томе човек може да разуме она историјска доба која су нам се у школи чинила невероватна. [...] Али осећам да је реч 'брадоња'<sup>6</sup> већ спремна за велике песнике, као речи потопа, Исус или варвари, које су већ биле прожете величином пре него што су се њима послужили Игор, Вињи или други.” (Пруст 2007: 66)

Сен-Лу је у роману представник свих људи на фронту; он, такорећи постаје портпарол свих војника. Дobar је познавалац војних стратегија, храбар, патриота, што му се не може оспорити; он је заправо у двострукој улози – јунака (биће одликован ратним крстом пред смрт у борби) и весника (сведочи о храбрости бораца). Сен-Лу гине на фронту штитећи повлачење својих људи. Али то није све. Сен-Лу је и хомосексуалац, посећује јавне куће, па и ону Жицјенову, где ће заборавити своје ратно одликовање, што баца сенку на његов лик. Без обзира на ово, он представља инкарнацију одређене Француске:

„[...] био много дубље Француз из Светог Андрије у Пољима, више у сагласности са свим оним што је у томе часу било најбоље у Француза из Светог Андрије у Пољима, у племића, грађана и кметова оданих племићима или побуњених против племића, та два подједнако француска дела једне исте породице, огранак Франсоаза и огранак Морел...” (Пруст 2007: 51)

Сен-Лу овако бива пројектован у причу и традицију које је наратор постао свестан нашавши се испред сеоске цркве Нотр-Даме-де-Шам. То је увеличана и слављена, посвећена Француска.

6 У фусноти преводилац Ж. Живојновић наводи следеће: „Тако би се могао превести израз *poilu* – заправо: длакав, ругав – којом Французи означавају ратнике Првог светског рата, у смислу: стари, прекаљени борци, јуначине.” (Пруст 2007: 66)

Несебичност, пожртвованост и патриотизам Пруст налази и међу цивилима који живе у позадини фронта. Он прича о брачном пару Ларивјер:

„У овој књизи, у којој нема ни једне једине ствари која није измишљена, где нема ни једне једине личности узете из стварности, где сам ја све измислио за потребе свог излагања, морам рећи у славу своје земље да су једино Франсоазини рођаци милионери, који су оставили свој миран живот да би помогли својој нећаци без потпоре, да су једино они стварне личности<sup>7</sup>.” (Пруст 2007: 158)

Ларивјерови, јако богати пензионери, поново су се латили посла, као кафанције, и бесплатно раде не би ли помогли нећаки која је изгубила мужа у рату 1917. године. Као у случају Сен-Луа, овај морални чин има посебну вредност, јер је лишен сваког интереса и показује великодушност жртве коју су ови људи учинили:

„[...] записујем овде њихово право име: они се зову, тако француским именом, уосталом, Ларивјер. Ако је и било неколико бедних забушаната, као што је био онај преки младић у смокингу кога сам видео кор Жипјена и чија је једина брига била да сазна хоће ли моћи имати Леона у десет и по, 'пошто иде на неки ручак', њих искупује безбројно мноштво тих Француза из Светог Андрије у Пољима, сви они увишени војници с којима изједначавам Ларивјерове.” (Пруст 2007: 158)

### И као закључак

Прустово дело писано је и објављивано у годинама појачаног патриотизма. Не може се посумњати у патриотизам Сен-Луа или Ларивјерових. Пруст наводи више примера у којима приказује и, на посебан начин, могућност осуде злоупотребе патриотизма и осећања везаних за ту појаву. Правећи нијансе у употреби и значењу речи патриотизам, Пруст жели да укаже на интензитет патриотских осећања у време рата. Он то чини заобилазно, јасно се дистанцирајући од тадашњег патриотског патоса на делу, (пример Блока, медија), патоса који је уједно био и израз страха. Стога Пруст теми рата прилази на заобилазан начин, не само из моралних, већ и из естетских и политичких разлога. На самом почетку рата, Морис Барес је истицао да уметник треба да служи слави домовине. Он сматра да се о патриотизму може само тако разговарати. Уметност се не сме прилагођавати политичким и друштвеним наредбама и диктатима, што не значи да их ипак треба у потпуности занемарити. Прустов је став да уметник мора очувати независност своје сфере деловања. На тај начин, Пруст задржава позицију писца у позадини, који на критичан и само-критичан начин говори о рату. Рат га занима у оној мери у којој он представља утицај и психолошку реакцију његових савременика на ратне околности. Стога су странице посвећене рату још значајније.

### ЛИТЕРАТУРА

Албаре 1973: С. Albaret, *Monsieur Proust*, Paris: Laffont.

Биду-Зашариазен 1997: С. Bidou Zachariasen, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris: Descartes & Cie.

Бопре 2013: Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre 1914–1918*, Paris: CNRS.

7 Подвукао аутор.

- Делез 1986: G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris: PUF
- Дубоа 1997: J. Dubois, *Pour Albertine – Proust et le sens social*, Paris: Seuil/Liber.
- Елишева 2004: R. Elisheva, Entre décence et obscénité: ce qui se dit de la guerre dans *Le temps retrouvé*, Mots. Les langages du politique, 76/2004, <http://mots.revue.org/2073> (02.06.2014)
- Натирел 2010: M. Naturel, *Proust et le fait littéraire – Réception et création*, Paris: Honoré Champion.
- Пруст 2011: M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris: Folio.
- Пруст 2007: М. Пруст, *Васкрсло време*, Београд: Паидеа.
- Ремон 1976: M. Raimond, *Le roman des contemporains – le signe des temps* (Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon), Paris: Sédes/CDU.
- Тадје 1986: J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris: Gallimard.
- Тревисан 2001: С. Trévisan. *Les fables du deuil. La Grande Guerre: mort et écriture*, Paris: PUF.
- Шпицер 2012: Лео Шпицер, *О стилу Марсела Пруста*, Београд: Службени гласник.

## LA GRANDE GUERRE DANS LE TEMPS RETROUVÉ DE MARCEL PROUST

### Résumé

L'œuvre de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu* est marquée du sceau de la Grande guerre. Elle est pratiquement achevée lorsque la guerre éclate. Proust remanie sans cesse son manuscrit et y inscrit la guerre qui apparaît dans le dernier tome de l'œuvre, *Le temps retrouvé*, comme sujet de conversation des salons de la bourgeoisie et de l'aristocratie parisienne. Devenue ainsi sujet privilégié des conversations, la guerre est omniprésente. Toutefois, l'importance qu'il accorde aux grands événements n'est pas celui d'un historien. Ce qui l'intéresse, ce sont les comportements, les états d'esprits, les opinions des Français depuis la mobilisation jusqu'à la fin de la guerre. Les faits historiques suscitent des réactions psychologiques significatives. Par l'intermédiaire de ses personnages, Proust analyse plusieurs variantes du patriotisme en vigueur et de devoir à l'époque – patriotes et antipatriotes, héros et lâches, embusqués et hypocrites – ce que nous avons présenté dans cet article. Proust ne raconte pas la guerre, il fait parler les personnages qui n'ont qu'une vision partielle et relative de la réalité car ils restent enfermés dans leurs préjugés, leurs convictions, leurs lectures d'une presse de propagande, le patriotisme de convention. Cela dit, Proust, comme son narrateur, sépare l'artiste et le citoyen patriote. L'artiste ne doit se consacrer qu'aux vérités de l'art ce qui exclut toute soumission aux réalités du temps.

*Mots-clés:* Proust, Grande Guerre, patriotisme, nationalisme, embusqués, société

Katarina V. Melić



Душан Р. ЖИВКОВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за филологију  
 Катедра за српску књижевност

## ОДНОС ПРЕМА РАТУ У РОМАНУ *ОСТРВО ДАНА* *ПРЕЂАШЊЕГ УМБЕРТА ЕКА*<sup>2</sup>

Предмет рада представља анализу природе и функција односа према рату у Ековом роману *Острво дана пређашњег* у следећим аспектима: 1. у доменима наративних техника, историје и фикције; 2. у универзалним, свевременим обележјима рата, од законитости узрока, процеса и исхода, до позиције појединца.

У таквом свету, једини могући епилог је бродолом на пустом острву, као општа алегија цивилизације после историјских драма — напуштени брод представља утвару отуђења, у гротесној спознаји појединца и друштва, прошлих и будућих ратова.

*Кључне речи:* рат, историја, фикција, дух времена, постмодернизам

### 1. Увод

У библиографији радова о стваралаштву Умберта Ека честе су интерпретације општих поетичких начела, везаних за Еков стваралачки поступак, елементе поетике постмодернизма – наративне перспективе и поступке структурирања фикције. На пример, Роко Капоци (Rocco Capozzi) дефинише роман *Острво дана пређашњег* као „интертекст у нашој енциклопедији културе” (Capozzi 1997: 387). – Такође, упечатљиви су ставови који интерпретирају поступак Ековог „постмодерног колажа” попут Кевина Веста (Kevin R. West), у есеју *Pascalian Quixotism in Umberto Eco's Lisola del giorno prima*<sup>3</sup>.

Међутим, није довољно пажљиво посвећено посебним аспектима, проучавањима конкретних извора, карактеристичних тема и идеја, као иманентним одликама Екове поетике.

У свести о међузависности проучавања општих и посебних аспеката, овај рад представља анализу природе и функција односа према рату у Ековом роману *Острво дана пређашњег* (1994) у следећим аспектима: 1. у доменима наративних техника, историје и фикције; 2. у универзалним, свевременим обележјима рата, од законитости узрока, процеса и исхода, до позиције појединца.

1 dusanzivkovic11@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Доступно на: <http://www.thefreelibrary.com/Pascalian+Quixotism+in+Umberto+Eco%27s+L%27isola+del+giorno...-a089812891>, 10. 1. 20010.

## 2. Опште одлике наративних перспектива

У роману *Остърво дана пређашњеџ* остварена је интерференција метатанаративних димензија у свести објективног (али не и свезнајућег) приповедача, као и технике пронађеног рукописа – приповести о италијанском племићу Роберту де ла Гриву из 17. века, у две основне временске димензије: 1) у виду Робертове ретроспекције (поетике сећање) као честе наративне компоненте Екових романа<sup>4</sup>. 2) у боравку на напуштеном броду, који је остварен у три наративне перспективе: а) *Er form*, тежња као објективизацији – у приповедању о Робертовој судбини у критичком виду; б) Робертове субјективне перспективе (у ратним доживљајима, боравку у Паризу, пловидби на „Амарилију, боравак на напуштеном острву; в) у Робертов роману о доживљајима двоструког уходе и његовог наводног двојника Ферантеа.

Умберто Еко, у улози уредника који селекује и интерпретира делове из Робертовог дневника, у у духу отвореног дела (уп. Еко 1965) поставља себе у положај првог читалаца Робертових приповести, који, у сарадњи са емпиријским читаоцима, настоји да одгонетне питања степена њихове веродостојности, њихов смисао, прећуткивања и недоречености<sup>5</sup>.

Тако се ствара специфично разоткривавање палимпсеста, јер је Робертова приповест од њеног завршетка до Екове „рецепције” доживела моногбројне преображаје (који се овим постмодерним објављивањем огласио цивилизацији). Следи игра умножавања наративних светова: Роберто наставља да живи у своме роману, а таква паралелна стварност је само сегмент паралелне стварности коју ствара критички дух „уредника” *Остърва дана пређашњеџ*, као романа о једној приповести<sup>6</sup>. У овом вртлогу, роман наставља да тече самосталним током независно од воље „аутора” Роберта и „уредника” „[...] Романи, посебно када су пиisci већ решени да почину у смрти, често пишу сами и ходе тамо куд се њима прохте” (Еко 1995: 429).

Дакле и „аутор” и „уредник” су свесни да су њихови наративни светови заправо (само) слојеви у интертекстуалном систему палимпсеста, док главни лик и фиктивни писац (у ужем смислу) постаје један од креатора читаоачеве ерудитне свести.

## 3. Односи историје и фикције

### 3.1. Опште карактеристике

Историјски догађаји у роману *Остърво дана пређашњеџ* представљају оквир грађења романеског света, а идеје које приказују дух једног времена, привидно парадоксално, обележене су духом фикције, у споју документарности и псеудо-

4 У свим романима Умберта Ека, карактеристични су дифузни наративни токови структурирани посредством технике пронађеног рукописа у којима доминира поетика сећања као метакритички чин трагања за идентитетом.

5 У улози текстолога, Еко наводи две различите претпоставке о проналаску рукописа: прва је везана за Тасманов проналазак, а друга за проналазак капетана Блаја (1789), од судбине Робертовог рукописа пре него што је доспела до читалаца савременог доба.

6 „Најзад, кад бих желео да из ове приповести настане роман, показао бих још једаред да се писати може само ако се прибегне палимпсесту каквог васкрслог рукописа – не ослобађајући се никада Стрепње од утицаја” (Еко 1995: 455).

документарности, јер Роберто де ла Грив читавим током своје исповести „наводи догађаје из прошлости само када му се чини да су повезани са његовом садашњошћу на *Дафни*, те је хроничар његове самовољне хронике принуђен да вреба између редова приче” (Еко 1995: 26). Роберто не описује детаље рата већ селекује само оне исходе који утичу на његово тренутно стање егзистенције.

Наиме, евидентан је Еков вишеструки однос према Робертским приповестима, посредством градиције: од сумње у поједине делове дневника, преко отклањања наноса фикције у Робертском приповедању, психологизације у домену утицаја литературе на Робертско романтично виђење стварности, до суморне истине која приказује дехуманизован положај појединца и друштва у непрекидним манипулацијама и конструкцијама идентитета. Тако се роман *Осирво дана прешађуће*, истовремено може сматрати селективном критиком, али и одбраном романескне фикције, у коме се, у дијалогу „стварног” и „фиктивног” аутора са читаоцем, прати развој романескне свести протагонисте.

### 3.2. Позорница у амбигвитетима Робертске приповести

На почетку овог процеса сазнања, Роберто „гледа на рат као на какав предиван доживљај” (Еко 1995: 34). У овом сегменту, Еко подражава, али постепено, у даљем току приповедања, и пародира стил витешких, и генерално — авантуристичких романа, посебно у метафори о рату као позорници, „у васељени неког Романа за који верујеш да га ствараш јер ти причињава задовољство да на позорницу износиш туђе мисли” (Еко 1995: 389). „[...] У овом сегменту евидентна је двосрука перспектива – у идеји да се књижевност ствара једино из књижевности, као и у промени тачке гледишта, по којој се заправо драматични догађаји из стварности руководе по драмским принципима у књижевности: „У Паризу, свет му се причињавао попут какве позорнице на којој се представљају варљиве причине” (Еко 1995: 247, уп. Бошковић 2005).

Међутим, Еко се не зауставља на овој постмодерној инверзији, већ у брзим сменама позоришних кулиса приповести, „уредник” и читалац имају мисију да одреде који путокази одређују природу Робертског романсирања, у трагању за истином у роману и коначно, за истином барокног доба одређеног раскоlima. Зато се у неколико сегмената Еко унапред дистанцира од појединих одломака Робертске приповести<sup>7</sup>, до трагања за општом истином о барокном човеку, о његовим сазнањима, веровањима, илузијама, о рату, љубави, и сновима.

Робертска приповест је „колико прозачна толико и маглопита” (Еко 1995: 70) јер „Роберто је од романописаца свог века добио навику да распреда мноштво прича истовремено” (Еко 1995: 378). У таквом споју барокног духу, и постмодерних амбигвитета, скривене су назнаке херметичких принципа истовремености деловања различитих или чак супротстављених значења у делу, у даљем гранањима семантичких перспектива и тежњи отвореног дела ка универзуму значења<sup>8</sup>.

7 „Ово што ће уследити неизвесно је порекла: не разумем да ли су у питању хронике расправа које су се водиле између Роберта и оца Каспара, или белешке које је онај правило ноћу како би дању зачицавао оног другог” (Еко 1995: 269).

8 У култу Хермеса Трисмегиста препознаје се спој египатског бога Тота, бога мудрости и библиотеке, који гради вечне лавиринте, и грчког Хермеса, гласника богова, бога двосмислености, као одуховљење и оваллоћење принципа интерконтекстуалности. Ову тезу поткрепљује и Еково виђење Хермеса у студији *Границе шумачења*, у којој метафоричан начин приказује појам амбигвитета посредством херметизма: Хермес је гласник богова, може бити присутан на два места

### 3.3. Односи књижевности и званичне историографије у приказивању рата

У стварању „постмодерне утваре у којој књижевност и стварност једна са другом размењују оно што једна код друге налазе да недостаје” (Јерков 1992: 25) привидно парадоксално, Еко „креира” лик писца романа *Остврво дана пређашње*, да би промишљао о стварним историјским перспективама и да би разоткрио конструкције фикције која постаје званична истина, коју може створити историографија.

Однос према званичној историографији карактеристичан је у следећој Ековој градацији која такође садржи и компарацију: чак и такви романи попут Робертовог на размеђи исповедног дневника и хронике, и поред тога што поседују мноштво фиктивних елемената, уз присуство субјективности, али нису одређени политичком догмом, често могу приказати дух времена поузданије од историјских уџбеника који су одређени тренутним друштвено-политичким околностима, па је чак и таква приповест, у „васељени маште”, (Еко 1995: 389), ближа истини, моралнија и самим тим, хуманија од рационалистичке историографије детерминисане владајућом идеологијом:

„Али, има ли чега непоузданијег од историја које ми читамо, где се дешава да двојица историчара описују једну те исту битку, а потом се покажу таква неслагања да безмало помислимо да су у питању две различите битке? Има, ли међутим, чега поузданијег од Романа, где на крају свака загонетка проналази своју одгонетку у складу са законима Вероватноће?” (Еко 1995: 331)<sup>9</sup>.

Такође, може важити и реверзибилан однос: званична историографија се може посматрати и као сплет конструисаних прича која утичу на друштвено-историјске околности<sup>10</sup>. Прошлост се знатно разликује од конвенционалне победничке историографије а легенда или, пак, измишљени догађај који је постао део историографије, могу утицати на низ историјских околности<sup>11</sup>. Такође, многи писани споменици који су заправо лажне конструкције постепено постају део општих цивилизацијских убеђења.

У *Остврву дана пређашње*, идеје које приказују дух једног времена поверене су фиктивним ликовима: наиме, фикција, привидно парадоксално, постаје стварност, коју писац креира заједно са читаоцем, за разлику од историографије, у којој постоји мноштво извора – претпоставки и заблуда. Опсада Казалеа у 17. веку (тврђаве на граници између Италије и Француске) приказана је из угла племића де ла Грива, док су значајне историјске личности представљене само у општим цртама. Опсада, која је представљала, како истиче Вилијам Вивер (William

---

у исто време, али је и бог двосмислености (Еко 20016), као и бог библиотекара. Дакле, он је и метафора синхроничитета и двосмислености. Ова идеја могла би се илустровати херметичким ставом из *Фукоовог клаина*: „Јер је симбол, што је више двосмислен и нејасан, тим значајнији и моћнији; иначе, шта би било са духом Хермеса, божанства са хиљаду лица?” (Еко 2002а: 496).

9 Еко је у овом сегменту крунисао Аристотелову идеју надмоћи поезије над историографијом (уп. Аристотел 1990).

10 „Помисли заправо да би могао да исплете приповест, у којој он засигурно није главни лик, будући да се не одвија у овом свету, већ у једној земљи Романа, где би се сва збивања одиграла истовремено са збивањима у свету у коме он живи, при чему се два низа пустиловина никада не би могла сусрести и преклопити” (Еко 1995: 331).

11 У роману *Баудолино*, овај мотив има доминантну улогу, јер протагониста има идеју да очеву чинију представи као највећу реликвију хришћанског света – Свети Грал, да би цар Фридрих Барбароса, који добија у посед ту „драгоценост” увећао своју стварну историјску славу.



Weaver) „бесмислени шахоски потез у Тридесетогодишњем рату”<sup>12</sup> за Роберта де ла Грива значи рушење света, „губитак оца и свих илузија”<sup>13</sup>.

Након ових конструктивних постмодернистичких слојева промишљања о односима књижевности и историографије, у следећем идејном слоју Еко превазилази посмодернистичке оквире, досежући свевремене, универзалне перспективе светске књижевности, у идеји да појединац који је информисан у рату макар и из најсадржајнијих књига, а нема непосредан доживљај рата, неће схватити све његове домене и демоне, јер сам доживљај се не може потпуно пренети на папир, јер се званични уџбеници коначно обликују и редигују тек после рата, а често се у јавном мњењу тежи да се лични доживљај тадашње агоније и трауме, као и посттрауматски синдром (посебно блиски међу припадницима сличних друштвених улога у рату) рационализује, уопште и институционализују.

Тако се, посредством градације и принципа контраста, Робертсов однос према рату мења од конструисане слике херојства у рату до слике ужаса и дехуманизације „након што је упознао историју као попрште многих хирова и неразумљивих заплета порад Државних разлога” (Еко 1995: 103). Ова општа констатација о смислу и бесмислу рата остварује се у свом дехуманизованом облику кад се, у духу историјске ироније, упореди са сликом бојишта. Пошто мобилисани људи често не знају ни суштину сврху рата, а ни већини припадника ни једне ни друге зарађене стране нису ни дате униформе, те тако они не могу у првом налету да разберу своје саборце од својих противника: „Јер су у то време униформу носили само поједини одабрани одреди као што су мускетари, а што се остали тиче, никада није било јасно ко је са чије стране” (Еко 1995: 35). Ову слику читалац неће пронаћи у историјским уџбеницима, али свакако да оваква „помешаност” страна у непрепознавању војних обележја представља универзални, саставни део ратне забуне и узалудности смрти „малих” људи у ратним походима, од настанка цивилизације до савременог доба.

Историја не приказује патње војника, нити припреме, процес и прави ток рата, прикупљања војске, спознају етичког и материјалног потенцијала<sup>14</sup> код савезника и упознавања са свим наведеним факторима код противника, у рату обележеном скривеним маневрима, уходама и двоструких уходама, док књижевност и такве слике може приказати и тако може бити изнад историографије. Додајмо и идеју коју је Еко сугерисао у духу отвореног дела, да књижевност може бити подстрек у истраживању истине о једном историјском перироду, и може бити фактор промене свести о историји. Наравно, у сваком тренутку Еко је свестан да је књижевност изнад историографије у интелектуалном смислу, док се подразумева да књижевност не може сама по себи имати моћ доказности и званичности коју има победничка историографија која располаже различитим изворима, документима, као и оним списима који су накнадно постали „оригинални” документи. Еко тако сугерише да књижевност може да ствара свет

12 „Тридесетогодишњи рат, (1618–48), у европској историји, серија ратова вођених од стране различитих нација из различитих разлога, укључујући верска, династичка, територијална и комерцијална ривалства. Њени деструктивни походи и битке обухватили су већи део Европе, и, када се завршио Вестфалским миром из 1648 године, карта Европе је неповратно промењена” (превео Д. Ж, доступно на: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/592619/Thirty-Years-War>, 15. 3. 2015).

13 Доступно на: <http://www.amazon.com/The-Island-Day-Before-Umberto/dp/0156030373>, 15. 3. 2015.

14 Питањима финансијским токовима у рату Еко је је посветио сегменте романа *Прашко гробље*, у коме је сугерисано да се иза догађаја који изгледа као херојство у победи над знатно бројнијим победником заправо крије поткуљивост непријатељских војсковођа.

фикције а да не изневери дух прошлости, може описивати и ратне околности, од судбина и смрти обичних војника до сложених обавештајних и друштвено-политичких хиерархија, а не само опште карактеристике рата и видљиве потезе владара, који су обележили историјске уцбенике.

У овим драматичним односима агоније „великих” и „малих” људи у рату, прошлости, историографије и романа, остварена је епска иронија у сликама ратних разарања, бесмисла индивидуалне жртве и немогућности херојства у слици општег метежа рата и унапред изгубљених битака, у животним путевима оца и сина: „Па за кога је онда погинуо мој отац? – Упитао је Роберто. Господин де ла Салета није знао да му одговори” (Еко 1995: 87). У овом дијалогу, Де ла Салета је метафорично приказан као хуманистичка савест цивилизације која нема одговор на слику општег разарања.

Међутим, након сапатништва и бола, постају доминатне отуђеност и бездомност, јер је у односу оца и сина присутан контраст: док је Робертов отац часно погинуо, али није био свестан да је то било у вртлогу туђих интереса, мислећи да ће дати живот за витешке идеале, Роберто се бори са својим двојником, утваром Ферантеом<sup>15</sup>. Робертова приповест састављена је од дуалитета и алтеритета – након приповедања о својим доживљајима, он се одлучује да створи роман, паралелну стварност и паралелну фикцију о свом имагинарном двојнику.

У роману *Острво дана пређашње*, питање природе двојника није потпуно разјашњено, али је имплицирано да је Роберто заправо подвојена личност. Ако јесте, онда остаје отворено питање: да ли је Роберто издао своју војску, јер он оптужује двоструког уходу, брата близанца Ферантеа за издају<sup>16</sup>. Пошто је и само линеарно време релативизовано, а имплициран је синхронизитет многобројних момената у садашњем тренутку, открива се значење просторно-временске метафоре<sup>17</sup> у наслову романа, јер се у у сну Роберта де ла Грива, „осуђеника на бескрајно дуго умирање” (Еко 1995: 141) мешају слике из опсаде Казалеа и откуцаји часовника на напуштеном броду, при чему се посредством ових паралелизама ствара наративна тензија, јер избрисане су границе између ониричког и материјалног у концентричним круговима приповести. У тренутку писања, док буде мислио да ће се стварањем новог света ослободити од агоније отуђења, списатељ Роберто постаје заробљеник сновиђења<sup>18</sup>, у двобоју са Ферантеом, који заправо представља његову демонску страну, као и демонску страну историје уопште<sup>19</sup>.

15 Мотив двојника као показатељ биполарности присутан је и у роману *Прашко гробље*.

16 У овом аспекту присутна је још једна предност романа над историографијом, јер у историјским уцбеницима најчешће нема речи о обавештајним и контраобавештајним активностима. Међутим, док је у *Острву дана пређашње* овај аспект остао на нивоу материјалног наговештаја, у роману *Прашко гробље*, однос тајних обавештајних мрежа постаје један од основних тематско-мотивских слојева.

17 *Острво дана пређашње* је ”просторна метафора са плодноним културним и приповедачким импликацијама” (Capozzi 1997: 337).

18 Метафорична међузависност сна и приповести у речима које исписује Роберто де ла Грива у описивању гротескних догађаја претвара се у сновиђење, које се, опет, преображава у приповест у коме не важе закони линеарне логике, јер „попут сновиђења беху и брод и створења што их је на њему сусрео” (Еко 1995: 65).

19 Ову општу идеју о природи историје истакао је и Михајло Пантић, у есеју *Прилишомљавање ја-вола*. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/07\\_pkp\\_pantic.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/07_pkp_pantic.html). 10. 4. 2010.

#### 4. Закључак

У роману *Остърво дана пређашњеџ*, у духу објективне критике, Еко је тежио да у плурализму палимсеста разоткрије деструкције, конструкције, деконструкције и реконструкције прошлости и да, поред свести о вишеструкости перспектива историје и фикције, трага за сложеном, вишеслојном истином, као и о појединачним „истинама” које заправо представљају објашњења и сегменте истине о Рату и ратовима, у циљу успостављања новог виђења прошлости у специфичним облицима метанарације.

Посредством технике пронађеног рукописа, остварена је Екова двострука позиција према мистификованој приповести Роберта де ла Грива: у појединим одломцима – у непоузданости бележака у у одређеним детаљима, а с друге стране – у истицању приказивања духа времена у тоталитету романескне фикције, у променама страна, вишеструкости лица, двојника и маски, ухода и двоструких ухода, сложености друштвено-политичких околности Тридесетогодишњег рата, као и у заборављеним херојствима и епској иронији жртвовања, у записаним или заборављеним колективним и индивидуалним трагедијама. Другим речима, Еко, (попут протагонисте Роберта) истиче значај романа за откривање истине, а с друге стране – критикује поједине одломке Робертове приповести као недовољно поуздане. Овај привидно контрадикторни однос основних идејних аспеката романа може се објаснити на следећи начин: посредством поступака историографске метафикције, роман Умберта Ека представља специфичну метасвест, која Робертову приповест кроз критичку димензију приближава истини и тако у обједињеним искуствима 17. и 20. века, поред своје фикционе природе, овај текст постаје и скривено цивилизацијско сведочанство.

У постмодерној адаптацији Аристотеловог става о надмоћи поезије, Еко релативизује ставове званичне историографије, сутеришући да свет романа може бити ближи истини од система наментутих конструкција које ствара историографија, у представљању конкретних историјских околности, као и у општим обележјима рата.

У природи таквог света, једини могући епилог је бродолом на пустом острву, који постаје општа алегорија цивилизације након ратних разарања: Еко је у роману *Остърво дана пређашњеџ* упоредио напуштени брод са „утваром” отуђења и морбидне драме, гротесне самоспознаје, поједница и друштва, прошлих и будућих ратова.

#### ИЗВОРИ

Еко 1995: U. Eko, *Ostrvo dana predašnjeg*, prevela sa italijanskog Elizabeta Vasiljević, Beograd: Centar za geopolitiku.

Еко 2001а: U. Eko, *Baudolino*, preveli sa italijanskog Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi, Beograd: Narodna knjiga.

Еко 2002а, U. Eko: *Fukoovo klatno*, preveli s italijanskog Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Еко 2004а: U. Eko, *Ime ruže*, prevela Milana Piletić, Beograd: Novosti. [orig.] Еко 2004а: У. Еко *Име руже*, превела Милана Пилетић, Београд: Новости.

Еко 2011: U. Eko, *Praško groblje*, preveli sa italijanskog Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi, Beograd: Plato.

## ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel 1990: Aristotel, O pesničkoj umetnosti, s originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Miloš M. Đurić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бошковић 2005: Д. Бошковић, *Театрализација историје у српском роману друге половине двадесетог века* (докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду).
- Carozzi 1997: R. Carozzi (ed), *Reading Eco: An Anthology*, Bloomington: Indiana UP.
- Castelli 1995: F. Castelli, Su *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco il nichilismo danza con la morte, Roma: *La Civiltà Cattolica* 146, Roma, 3470, January 21, 121–134.
- Ceserani 1997: R. Ceserani, Eco e il postmoderno consapevole: In *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Eko 1965: U. Eko, *Otvoreno djelo*, preveo Nika Milićević, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Eko 2001b: U. Eko, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Weaver, William. The Island of the Day Before (review). June 5, 2006, <http://www.amazon.com/The-Island-Day-Before-Umberto/dp/0156030373>, 15. 3. 2015.
- Ivanović 2009: R. Ivanović, *Anagrami i kriptogrami u romanima Umberta Eka*, Podgorica: CANU.
- Jerkov 1992: A. Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks.
- Mekhejl 1996: B. Mekhejl, Postmoderna proza, preveo Ivan Radosavljević, Beograd: *Reč*, 8, Beograd, 105-119.
- Milutinovic, Zoran. *Review of Umberto Eco: Ostrvo dana predjašnjeg*. <http://discovery.ucl.ac.uk/104195/.a> 4. 12. 2015.
- McHale 1992: B. McHale, *Constructing postmodernism*, London & New York: Routledge.
- Pantić, Mihajlo. *Pripitomljavanje đavola*. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/07\\_pkp\\_pantic.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/07_pkp_pantic.html). 10. 4. 2010.
- Thirty Years' War. Encyclopaedia Britannica. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/592619/Thirty-Years-War>, 15. 3. 2015.
- West, Kevin. *Pascalian Quixotism in Umberto Eco's L'isola del giorno prima*. <http://www.thefreelibrary.com/Pascalian+Quixotism+in+Umberto+Eco%27s+L%27isola+del+giorno...-a089812891>. 10. 1. 20010.

ATTITUDE TOWARDS WAR IN THE NOVEL *THE ISLAND OF THE DAY BEFORE* BY  
UMBERTO ECO

Summary

The subject of this work presents the analysis of the nature and functions of attitude towards war in the novel *The Island of the Day Before* in several basic aspects: 1. in the relationship between narrative techniques, history and fiction; 2. in the universal, timeless characteristics of the war, the causes, processes and outcomes, to the position of the individual.

Through the techniques of found manuscript, there's a double position according to the diary of Robert de la Griva: in certain passages — in the lack of reliability of notes in its details, and in the other — in highlighting the presentation of the spirit of time through the novelistic fiction.

Even in such duplicity, through postmodern adaptation of Aristotelian attitude of superiority of poetry over historiography, Eco's novel suggests that the world of novel might be closer to the truth than the system of imposed structures that historiography builds, in presenting specific war circumstances, as well as in general elements of war, in the written or forgotten individual and collective tragedies.

In such a world, the only possible epilogue is shipwrecked on a desert island, which becomes a general allegory of civilization after the historical dramas — abandoned ship represents the specter of alienation, in the grotesque knowledge of the individual and society, in past and future wars.

*Keywords:* war, history, fiction, spirit of the time, postmodernism

*Dušan R. Živković*



Тијана МАТОВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Катедра за англистику*

## РАТ И ТРАУМА У ДРАМИ ДЕЈВИДА РЕЈБА *STICKS AND BONES*<sup>2</sup>

Користећи постулате теорије трауме, која се бави литерарном наративизацијом трауматичног, у овом раду спровешће се анализа драме *Sticks and Bones* Дејвида Рејба. Путем експресионистичких техника, Рејб проблематизује друштво спектакла и његово систематско одбијање да се суочи са провизорношћу лакановског Символичког. Породица ветерана Дејвида не прихвата ослепелог сина повратника, чија се перцепција света ослободила једностране идеологије Америчког сна, већ га зарад очувања рекламне идиле не-укаљане вијетнамским *жушилом* ритуално ликвидирају. Искуство рата и његова непреводивост у наратив постају код Рејба симптоми моћи идеологије мита о јединственом идентитету и о супериорности западне цивилизације, чиме се указује на неизвесност индивидуалног и колективног зацељења.

*Кључне речи:* Дејвид Рејб, рат, траума, Вијетнам, идеологија, спектакл

„*You thought you were coming home, and you came back to something else.*”

(цит. у Бигзби 2000: 262)

По повратку из Вијетнамског рата, Дејвид Рејб (David Rabe), данас амерички драмски писац и сценариста, постао је преокупиран покушајима да изнађе одговарајући медијум путем кога би пренео своје трауматично искуство. Вођење дневника као покушај суочавања са доживљеним показао се као неуспешан, јер је Рејб био „исувише свестан процепа између језика који му је био на располагању и искустава које је желео да опише.”<sup>3</sup> (Бигзби 2000: 256) И премда је драму испрва сматрао ограничавајућим жанром, Рејб је управо у само-рефлексји и метафоричности драме пронашао подијум за одигравање конфликта између индивидуалног и колективног, провизорне субјективности и идеологије националног мита, страха и сведочења о трауматичном. Суочавање са траумом рата, Рејб је оваплотио у драми *Sticks and Bones*<sup>4</sup> (1971), која је ушла у састав његове *Вијетнамске трилогије*, и у којој атмосфера породичног дома прераста у кошмарни сценарио, наметнуто и својевољно слепило.

1 [tijana\\_matovic@yahoo.com](mailto:tijana_matovic@yahoo.com)

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

3 Сви преводи са енглеског у раду су преводи Тијане Матовић.

4 Један од могућих превода наслова драме *Sticks and Bones* био би *Мотке и кости*, али због своје идиоматске природе, наслов је остављен у оригиналном облику. „Sticks and stones may break my bones, but words will never hurt me”, односно у преводу: „Мотке и камење ми могу сломити кости, али речи ме никада неће повредити”, дечија је рима о задиркивању и утицају речи на психу човека. У наслову драме спојене су речи *мотке* и *кости* у контексту образаца понашања вијетнамских породица, чиме се указује на провизорност језичких конструкција и непрозирност језичких идеологија преко културних граница.

„Моје драме изгледале су ми као метафоричко прснуће из подсвести које ће изнедрити неки архетипски, организујући импулс,” (Морфос, Рејб 2005: 77) истакао је Рејб једном приликом. Удаљивши се од реализма којим је испрва третирана тематика Вијетнамског рата, Рејб се убрзо окренуо експресионистичким драмским техникама. Чињенично позориште га је одбило својим ограничавајућим могућностима. Како то истиче Бигзби: „Оно [Чињенично позориште] поседује квалитет, ако не баш непосредне чињенице, будући да писац постаје уредник [искуства], онда бар наизглед редуковања естетске контаминације. Али оно одустаје од других могућности које почивају управо на изобличењу буквалног, на задирању у фрактуру психе.” (2000: 255) Документарни реализам, будући да је ограничен лакановским Символичким, није омогућио Рејбу да отелотвори неизрецивост трауматичног сећања и његову неуклопљивост у формиране калупе препознатљивог искуства субјективности и другости. Из суочавања са траумом рата разоткрива се идеолошка апаратура једног друштва спектакла, које се у драми *Sticks and Bones* уопштава, будући да рат остаје неименован, а домовина сведена на унутрашњост куће/дома. Рејб не преиспитује политичко као јавно, већ се бави интеррелацијом личног и политичког путем унутар-породичне драме.

*Sticks and Bones* је драма о повратку ослепљеног ратног ветерана Дејвида (David) својој породици, оцу Озију (Ozzie), мајци Херијет (Harriet) и брату Рикју (Rick), који су базирани на ликовима из популарне радио и телевизијске комедије *Авантуре Озија и Херијет* (*The Adventures of Ozzie and Harriet*), најпопуларнијег ситкома '50-их и '60-их година прошлог века у Сједињеним Државама (Мекдоналд 1986: 622). У очајничком покушају да одрже сопствену верзију 'нормалног' живота, Ози, Херијет и Рик систематски игноришу Дејвидово слепило, бизарно понашање и 'инфекције', како их сами називају, које је донео са собом из, претпостављамо, Вијетнама. Против анархије која им се у виду сина повратника инфилтрирала у дом, они постављају тривијалности дневне рутине и дискурс медија и религије. Иако је сцена „амерички дом, врло модеран, осветљен, са зеленим зидовима, зеленим тепихом,” (Рејб 1993: 96) тај исти дом је и експресионистички разобличен, подељен на превасходно реалистично приземље и спрат запоседнут духом Чо Зунг, визије/духа/приказе Вијетнамке, коју Дејвид није повео са собом из Вијетнама, и биљкама вијетнамских шума које постепено запоседају позорницу. Дејвид, дислоциран доживљеним искуством рата и помереним границама конструисаних категорија ја/други, више не препознаје себе у некадашњим улогама. Док он покушава да формулише свој измењени поглед на свет, његова породица се свим снагама труди да остане уљуљкана у свом сигурном, рекламном животу. Њихова жеља да истисну радикално другачију визију света коју је Дејвид донео са собом, ескалира на крају у чин убиства, када над Дејвидом спроводе 'милосрдну еутаназију' без његове сагласности.

Како бисмо приступили анализи ове драме, окренућемо се теорији трауме, као и постулатима Ги Дебора о друштву спектакла. Онега и Гентоу истичу да се '80-их година прошлог века, као реакција на релативизам екстремних постмодернистичких тенденција, као и извесних струја деконструкције, у области књижевне критике оформила теорија трауме у покушају оживљавања интереса за етичко-херменеутичку критику (2011: 7). Рад ових критичара, који су првобитно црпили инспирацију из учења Пола де Мана „комбинује изворе неколико школа критике, укључујући фројдовску психоанализу, феминизам, нови историзам и деконструкцију.” (Онега, Гентоу 2011: 8–9) Траума, као изоловани догађај или



извесни дугорочни период који не потпада под препознатљиве матрице искуства, приморава појединца да реконцептуализује идеју искуства и преношења истог. Она „се одвија у лиминалном стању, ван граница 'нормалног' људског искуства, и субјект је радикално остављен без ослоњаца” (1996: 15) како истиче Кали Тал. „Трауматизована особа,” објашњава Кети Карут, „носи једну немогућу историју у себи, или постаје сама симптом историје коју не може сасвим да поседује.” (1991: 4) Сећање пролази кроз кризу, па ни трауматична прошлост не подлеже конвенционалним техникама/методама/модусима преношења. Студија Кети Карут, *Unclaimed Experience* (1996), поставила је камен темељац „психоаналитичком, постструктуралистичком приступу [литератури трауме], који предлаже да је траума нерешив проблем несвесног, и који разоткрива инхерентне контрадикције искуства и језика.” (Балаев 2014: 1) Овај, у суштини лакановски приступ, подстакнут је аргументом о несазнатљивости Реалног и провизорности Симболичког, при чему се траума третира као искуствени доживљај урушавања идеје о датости Симболичког и као потенцијални субверзивни феномен који може послужити као критика опресивних идеологија. Са друге стране, јавља се проблем исказивања трауме, у оквиру кога Шошана Фелман наглашава да се трауме појединац „не може једноставно присећати, она се не може једноставно 'исповедати': о њој се мора сведочити, у упињању које деле говорник и слушалац.” (1993: 16) Један од могућих модуса испитивања овог комплексног процеса сведочења о трауми јесте и фикција, која фигурира као подсетник на границе представљивости живљеног искуства. „Књижевна вербализација [...] основа је за то да се рана учини опажајном и тишина чујном.” (Онега, Гентоу 2011: 16)

Викрој наводи четири битна правца у којима наративи трауме/трауматичног одводе читаоце. Превасходно, они сведоче о учесталости трауматичних искустава у савременом, мултиконтекстуалном свету кога обликују политичке идеологије, ратови, колонизација, насиље, сиромаштво, расизам итд. Потом, ови наративи проблематизују наше поимање и дефинисање субјективности, посебно у оквирима западног мита о самодоволјној индивидуи. Треће, путем суочавања ликова са њиховим траумама, ми фигурирамо као њихови сведоци и суочавамо се са сопственим страховима од губитка и фрагментације. И, као последње, појединац се у овим наративима доводи у везу са колективом, који у зависности од контекста може саучествовати у испољавању и залечењу последица трауме или их, насупротив томе, негирати (Викрој 2002: 2).

У драми *Sticks and Bones* разлучујемо два усмерења која се воде траумом: са једне стране је Дејвид, који покушава да наративизује трауму рата и тако посведочи о њеном формирајућем утицају на његово поимање живљеног искуства, а са друге су чланови Дејвидове породице, па и целокупног америчког друштва, који анестезирани медијима и заводећим идеологијама, одбијају да учествују у његовим покушајима заједничке деконструкције идентитета, истовремено правећи отклон од трауме коју им Дејвид намеће. Дејвид жели да преобликује оно што Викрој назива „културном меморијом” (2002: 5). Зацељујућа функција сведочења о трауми бива, међутим, сасечена у корену. Дејвид започиње дијалог, али он остаје монолог, јер саговорника нема, нема никога да посведочи понављању трауматичног.

*Sticks and Bones* је породична драма и као таква прати традицију америчке драме после Другог светског рата која се бави неодрживошћу Америчког сна. У том погледу, бави се тематиком којом су се бавиле драме као што су *Смрћ шћрговачког иушника* Артура Милера, *Трамвај звани жеља* Тенесија Вилијамса,

*Дуго путовање у ноћ* Јудина О'Нила и *Ко се боји Виџиније Вулф*? Едварда Олбија (Мекдоналд 1986: 214). У својој поеми *Амерички сан* (2001), Вим Вендерс је уочио као проблем америчке нације *лажну осећајност* (*sham feeling*) која је као малигни тумор разара подједнако на глобалном и на локалном плану. Према Вендерсу, Амерички сан више не сањају људи, већ то чини индустрија забаве уместо њих. Амерички медији путем индустрије *entertainment*-а, конструишу друштво спектакла, а „[с]пектакл је непрестани говор владајућег поретка о самом себи, његов непрекидни монолог самопоуздања, аутопортрет тог поретка у фази његове потпуне доминације над свим аспектима живота.” (Дебор 2003: 23) Из таквог контекста израња и медијско покривање Вијетнамског рата на америчком тлу, „првог ужасног постмодернистичког рата” (Џејмсон 2000: 223), који је суочио америчку нацију са собом путем катастрофалне колизије са другим. Међутим, премда су мали екрани дневних соба америчке средње класе (која је за њих ритуално везана) годинама били преплављени сценама рата у Вијетнаму, „оно што би гледалац видео на вечерњим вестима само се приказивало као директно и објективно, и стога, у логичком продужетку, као непосредовано и реално.” (Берг 1986: 96) Берг провокативно закључује: „Прљави посао рата изгубљен је у његовом спектаклу” (1986: 102), који је у драми *Sticks and Bones* посредован телевизијом, прикладно смештен у центар свег дешавања.

Својим директним задирањем у матрицу функционисања и одигравања система вредности своје породице, Дејвид прети да разоткрије провизорност те исте матрице. Међутим, он не жели да се на том разоткривању и заустави, будући да почиње да увиђа провизорност сваког људског система, већ да укаже на ужасвајућу извитопереност оног кога његова породица, као репрезентативна јединица свог друштва, оваплоћује. Чланови Дејвидове породице су пародије карактера. „Они представљају породицу као спектакл, породицу која живи свој живот не само путем гледања телевизије, већ и тако што себе гледа на телевизији.” (Мекдоналд 1986: 213) Дејвид покушава да их тргне из беспоговорног прихватања фетишизације вредности путем медијске, рекламне манипулације и да им укаже на комодификацију идеје 'дома'. Међутим, ти покушаји се не одигравају на терену који би омогућио Озију, Херијет или Рику да их разумеју. Ози не може да функционише без телевизије, чији квар га присиљава да се суочи са људима око себе, премда само на кратко, док Херијет запоседа кухињу као свето место у коме љубав на стомак улази, тако што на сваки помен Дејвидовог трауматичног искуства и немогућности да се уклопи у некадашњи 'дом' нуди храну као замену за бол. Дејвид их, са друге стране, сваким својим наступом додатно отуђује, јер поред тога што жели да их увуче у сопствену трауму и примора их на само-преиспитивање, он осећа и јак анимозитет према људима који су му постали странци и који га нису припремили за искуство које је доживео, будући да су му од малена усађивали идеологију 'беле привилегије'.

Када препозна етерично присуство вијетнамске девојке, Дејвид је моли за опроштај због сопствене индоктринације: „Зунг, било је старих гласова у мени којима сам веровао целог живота као да су моји. Нисам знао да не треба да их слушам. Били су тако разумни и смирени да су личили на извор мудрости.” (Рејб 1993: 138) Херијет и Ози, међутим, спроводе језичку преформулацију Дејвидовог искуства како би га прилагодили својој визији света: „Тако је, тако је. Био си усамљен и млад и далеко од куће по први пут у свом животу, није било белих девојака нигде унаоколо...” (Рејб 1993: 115) Тако што користе редуктивни језик они измештају претњу из њихове стварности, трансформишући однос Дејвида и

Вијетнамке Зунг у ништа више до задовољења биолошке потребе. Језик Озију и Херијет служи као средство манипулације искуства. Али Дејвид одбија да пристане на њихову верзију сопствене прошлости: „Била је боје земље! Они су боје земље, а шта је бело него зима са земљом под собом попут самоубиства! [...] Реците ми! Реците ми! Зашто ми нисте рекли шта сам?” (Рејб 1993: 115) Његова се перцепција света изобличила и истовремено ослободила једностране идеологије Америчког сна, али га његови напослетку зарад очувања рекламне идиле неуклапане вијетнамским *жушилом* ритуално ликвидирају. „У *пошћуно* изокренушом *свейшу*, истинито је моменат лажног”, истакао је Дебор (2003: 19).

Дејвид се враћа кући ослепљен и изручен као пакет. Он је дефамилијаризовани протагониста који тежи да спроведе подједнаку дефамилијацију свега што га окружује. Стекавши искуство и прешавши праг сазнања који му допушта нови увид у перципирани идентитет, Дејвид се осећа старијим од сопственог оца. Он њега може подучавати о животу: „Временом ћу ти показати неке ствари. Видећеш их. Ја ћу бити твој отац.” (Рејб 1993: 153) Међутим, комуникација између протагониста драме осујећена је од почетка. Пре Дејвидовог повратка, језик којим се служе Ози, Херијет и Рик прикладно је свакодневан тако да не изазива нелагодност. Међутим, чим се Дејвид реинтегрише у 'породични' дом, он ремети наизглед идеално функционишући организам 'нормалне' америчке породице и сваки дијалог постаје сукоб монолога. Сваки лик прати свој ток свести, само на моменте приставши да потврди саучесништво у дијалогу са Другим. Јонеско је један од драмских писаца који су извршили јак утицај на Рејба. Као и код Јонеске, а код Рејба речи су изведене из контекста и лишене своје лексичке функције, а језик функционише као штит против значења и смисла. Чланови породице размењују баналности у пародији друштвених односа. Чести су упади рекламних исечака у дискурс којим се служе Ози и Херијет, чија је интрузија мотивисана Дејвидовим покушајима да успостави дијалог. Ози посеже за цигаретама, представљајући их Дејвиду као спикер на телевизији, при чему његов додад несигуран, испресецан говор добија на самопоуздању и поприма кохерентнију структуру. Када се, при крају драме, Херијет суочи са Озијем који почиње да губи разум, она се изопштава из њиховог разговора и Рику представља средство за чишћење промотивним, рекламним наративом.

Проблем лежи у томе што мало шта заправо нешто значи у контексту ове драме. *Sticks and Bones* почива на раскораку између онога што је изречено и реакције која изостаје. Пошто Дејвид западне у вриштећи тантрум око тога колико изоловано се осећа, Херијет му, сасвим парадоксално, а са друге стране, очекивано, нуди пилуле за спавање. „Трауматизовано колективним шокovima величине без преседана и анестезирано медијима, савремено друштво постало је неспособно да асимилије и изрази бол.” (Онега, Гентоу 2011: 15) Ослепевши, Дејвид стиче својеврсни унутарњи вид, попут Едипа, Самсона или Глостера (Купер 1986: 622), док његов брат Рик, као представник генерације која ће обезбедити потомство америчкој нацији, омогућити 'наставак врсте', не гледа свет ни кроз сопствене очи, већ кроз објектив инстакамере. Слика као измештена ту-присутност, илузија заустављеног тренутка у времену, вечног *сада*, омогућава Рику да опстане у уздрманом свету породичног дома без имало преиспитивања устројства истог, чак и без бар фрагментарне уздрманости кроз коју на моменте пролазе Херијет и у нешто већој мери Ози. Рик у формалној структури драме функционише као потенцијално непристрасни објектив камере, којом не престаје да фотографише своје укућане. Као пародија објективног посматрача и контекстуализованог

коментатора, Рик пародира улогу хора у традиционалној трагедији, тако што фигурира као оваплоћење опресивног система, славећи га у његовој пластичности и незаинтересованости. Дебор истиче да „[с]пектакл није само скуп слика; то је друштвени однос међу људима посредован сликама. Спектакл не може бити схваћен као пука визуелна обмана коју стварају масовни медији. То је поглед на свет који се материјализовао.” (2003: 18) Најочигледнија материјализација таквог погледа на свет јесте Рик, премда му се и Херијет и Ози, упркос „малом проблему амбивалентности,” (Рејб 1993: 154) напослетку коначно приклањају.

Ако посегнемо за Лакановим терминима, Дејвидов наратив можемо тумачити као покушај да ослободи чланове своје породице стега Символичког, да спроведе њихову регресију у Имагинарно које нема приступ Символичком, чиме би се категорија Реалног препознала као одвојена од Символичког и, премда недостижна, свест о њеној недостижности би тако постала неопходни услов за проматрање артифицијалности Символичког и његовог идеолошког устројства које путем искључивања концепције Реалног одузима право на значење и на покушај сведочења. Дејвид се сусрео са Другим, али не као са сликом, како је то са довољно велике удаљености чинио 'код куће', већ га је пустио у себе и дозволио му да постане део његовог дотадашњег поимања сопства. На тај начин, његов Други губи својства одвојене другости, па и Дејвидово *ја* постаје усамљени означитељ који губи својство *значења* управо јер нема у односу на шта да значи. Путем снимка који пушта у дневној соби, снимка без слике, али чији садржај Дејвид приповеда члановима своје породице, он их жели истрауматизовати у егзистенцију. Представа ужаса рата своди се на субјективно сведочење и на екран који не подржава слику онога што не може да прикаже – „безлично сочиво камере нема истинску моћ открочења.” (Купер 1986: 614) Свој хаос, који перципира као реалнију стварност од уређеног живота Озија, Херијет и Рика, Дејвид жели да наметне као норму. Његов је напад на своје ближње без уступка, пошто га је ратна траума изместила до те мере да би покушај разумевања њихове неспособности да разумеју био поражавајућ.

Дејвид: [...] ПОГЛЕДАЈТЕ! (*Показује њрстом.*) Цели су од костију и бола, без обрису и ружни осим специфичног отока облика диње посреди ње који је њена трудноћа – коју они не виде – Погледајте! Ове војнике који су је пронашли, како не виде да није мртва већ само умире док јој се пљувачка и крв пенушају на уснама. Погледајте...! А ипак она умире. Иако је доктор позван да одстрани бебу метком прострељану, коју би више волела да је задржала пошто је већ умирала а беба је била мртва. (Рејб 1993: 126)

Херијетин одговор на Дејвидов потресни наратив позива се на хуманистичке, либералне фразе, које измештају насиље, нељудскост и кривицу *шамо*, тако постигавши да *овде* не буде доведено у питање: „Тако су ужасне ствари које ти жути људи раде једни другима. Зар не? [...] То је нехумано. Нехумано, варварски и нецивилизовано и нехумано. То је нехумано. Нехумано и варварски и нецивилизовано.” (Рејб 1993: 126–7)

У последњој сцени драме, Дејвид у војничкој униформи силази у дневну собу и саопштава својим укућанима како жели кућу да напуни мртвима које враћају из рата камионима назад: „Зваћемо их 'домом'. [...] Они ће то називати лудилом. Ми ћемо га звати виђењем.” (Рејб 1993: 170) Међутим, његова породица бира умирујућу анестезију пре него болно само-преиспитивање и пресецају вене онемоћалом Дејвиду, у пародично ритуалној сцени која садржи елементе обредног жртвовања. Они вештачки отклањају узрок њихове трауме, односно Дејвида,

одабравши „хегемонију хомогеног“ (Дерида 1996: 40) наспрам субверзивног. Повратник је ликвидиран. Његова прича се показује као неуклопљива у свеопшти наратив америчког друштва, па се стога брише. Сигурност коју пружа познати систем показује се као изводљива замена за саосећање и љубав – њихова капитална вредност постаје неодржива.

Ритуално прочишћење бива изокренуто, будући да његов примарни услов претпоставља друштвени поредак који се жели очувати и појединца чија трагичка судбина подразумева да мора бити уклоњен. Драма *Sticks and Bones* окончава се очигледно једним видом ритуала који заиста одржава постојећу породичну, и у продужетку, друштвену и културну матрицу. Међутим, та матрица је стерилна, базирана на лажним претпоставкама и дехуманизујућим маскама, оним које чине дељено искуство већине, па су стога и ауторитарније. Та матрица потири Дејвида и његов перформативни наратив, који, за његову породицу, пробија са маргина искуства, толико далеких да их је бесмислено досезати. Дејвидова преданост реедукацији својих ближњих остаје закржљала и коначно угушена.

Искуство рата и његова непреводивост у наратив постају код Рејба симптоми моћи идеологије мита о јединственом идентитету и о супериорности савремене цивилизације, чиме се указује на свирепост тоталитаризма и замирање хуманизма у добу глобалног терора, а о којима се проговара путем ућутканог гласа трауме бића. Вијетнам у драми *Sticks and Bones* постаје слика једног дубљег, националног самоотуђења, које у Рејбовој концепцији фигурира као један од суштинских узрока глобалних сукоба. Са друге стране, преиспитавши личне односе у контексту измештених перцепција идентитета, Рејб доводи у питање изводљивост зацељења. Његова визија је мрачна, али она истовремено отвара простор за ревалуацију конвенционалног разумевања сећања, идентитета, идеологије и трауме. Ови феномени захтевају пажњу како би се породица, и у продужетку читава нација, зацелиле или биле препорођене. Јер ако нас патња других не дотиче, ако је човек ипак острво, онда смо сви, Дејвидовим речима, „...скитнице! Правимо ... знаке ... у мраку. Ви знате своје, ја разумем своје. И делимо ... кафу.“ (Рејб 1993: 128)

## ЛИТЕРАТУРА

- Балаев 2014: М. Balaev, *Literary Trauma Theory Reconsidered*, in: Michelle Balaev (ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, New York: Palgrave Macmillan.
- Берг 1986: R. Berg, *Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology*, *Cultural Critique (American Representations of Vietnam)*, 3, 92–125.
- Бигзби 2000: С. Bigsby, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Вендерс 2001: W. Wenders, *The American Dream*, in *On Film: Essays and Conversations*, London: Faber & Faber, 123–154.
- Викрој 2002: L. Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, London: University of Virginia Press.
- Дебор 2003: Г. Дебор, *Друштво спектакла*, Београд: А. Голијанин.
- Дерида 1996: J. Derrida, *Monolingualism of the Other; or the Prosthesis of Origin*, Stanford: Stanford University Press.
- Карут 1991: С. Caruth, *Psychoanalysis, Culture and Trauma – Introduction*, *American imago*, 48/1, 1–12.

- Карут 1996: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Купер 1986: P. Cooper, David Rabe's *Sticks and Bones: The Adventures of Ozzie and Harriet*, *Modern Drama*, 29/4, 613–625.
- Мекдоналд 1986: D. McDonald, The Mystification of Vietnam: David Rabe's "Sticks and Bones", *Cultural Critique (American Representations of Vietnam)*, 3, 211–234.
- Морфос, Рејб 2005: E. Morphos, D. Rabe, *David Rabe*, *BOMB*, 93, 76/81.
- Онега, Гентоу 2011: S. Onega, J. M. Ganteau (eds.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, New York: Editions Rodopi.
- Рејб 1993: D. Rabe, *The Vietnam plays, Vol. 1: The Basic Training of Pavlo Hummel; Sticks and Bones*, New York: Grove Press.
- Тал 1996: K. Tal, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Фелман 1993: S. Felman, *What does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Џејмсон 2000: F. Jameson, The Antinomies of Postmodernity, in: Michael Hardt and Kathi Weeks (eds.), *The Jameson Reader*, Malden: Blackwell, 233–54.

## WAR AND TRAUMA IN DAVID RABE'S PLAY *STICKS AND BONES*

### Summary

The aim of this paper is to conduct an analysis of David Rabe's play *Sticks and Bones* (1971) inside the framework of trauma theory, which deals with the literary narratives of the traumatic. By employing expressionistic techniques, Rabe penetrates the ravaged psyche of David, a war veteran, whose formerly stable identity boundaries become displaced, turning his existence into unbearable chaos. In this family play, Rabe challenges the society of spectacle and its systemic denial of the tentative nature of the Lacanian Symbolic. David's family (Ozzie, Harriet, Rick) do not accept or acknowledge their blinded son whose perception of the world was irrevocably transformed and simultaneously freed from the one-sided ideology of the American Dream. They sacrifice David in a mock-ritual by helping him slit his wrists, in order to preserve the commercialized idyll, unsoiled by the Vietnamese *yellowness*. In Rabe's *Sticks and Bones*, the experience of war and its untranslatability into a narrative become symptoms of the powerful ideology of the myth about a unified, homogenous identity, which serve to point to the cruelty of totalitarianism and the withering away of humanism in an age of global terror. On the other hand, personal relationships are reexamined in the context of displaced perceptions of identities, questioning the feasibility of healing. Rabe's vision is bleak, but it also opens up a space of reevaluation of the conventional understanding of memory, identity, ideology, and trauma, all of which require attention if the family, and in continuation the country, can expect to be healed or reinterpreted.

*Keywords:* David Rabe, war, trauma, Vietnam, ideology, spectacle

Tijana Matović

Tomislav M. PAVLOVIĆ<sup>1</sup>  
 Univerzitet u Kragujevcu  
 Filološko-umetnički fakultet  
 Katedra za anglistiku

## NACION I RAT U PESNIČKOJ VIZURI V. H. ODA

Ovaj rad predstavlja analizu takozvanog „ratnog opusa” engleskog pesnika V. H. Oda. Iako obimom neveliki, ovaj pesnički korpus izazvao je dosta polemika budući da je pesnik, pišući ga, osporio etičku validnost kategorija kao što su nacionalnost i patriotizam u njihovim ratnim transformacijama uključujući u to i čitav socio-ideološko-politički kompleks aspekata koji pomenute kategorije podrazumevaju. Odnovo pesništvo izrazito se subverzivno odnosi prema njima i, uprkos autorovom prividnom eskapizmu, nepogrešivo ukazuje na univerzalna etička ishodišta koja nadrastaju okvire „ljubavi prema naciji” i „slavnog vojevanja”. Cilj nam je bio da ispitamo tehnike kojima Odn ocrtava svoje poetske antinomije.

*Cljučne reči:* nacionalizam, rat, patriotizam, Španija, internacionalizam, religija, socijalizam, kosmopolitizam

Vistan Hju Odn (Wystan Hugh Auden 1907–1973) spada među one britanske poete, kasne moderniste, čije je stvaralaštvo obeležilo period pre i nakon Drugog svet-skog rata. Kod nas, međutim, Odnov širi opus poznat je uglavnom anglistima, a daleko veću popularnost uživaju nešto stariji modernisti poput Tomasa Sternza Eliota (Thomas Stears Eliot, 1888–1965) i Ezre Paunda (Ezra Pound, 1885–1972). Odn je svoju književnu karijeru započeo krajem dvadesetih godina prošlog veka kada mu je objavljena prva zbirka pesama (*Poems*, 1928), a kao umetnik sazreo je u narednoj deceniji, tridesetih godina, kada su se u Evropi odvijale krupne političke promene najavljujući ratne užase koji će uslediti. Odn je upravo tridesetih godina prošlog veka otkrivao druge zemlje kao što su Nemačka, Island, Španija, Kina i Amerika. To nikako ne znači da je pesnik ostao ravnodušan na pojavu duboke socijalno-političke krize u Evropi. Sklonost ka političkim diskusijama i analizi društvenih devijacija bila je, naime, još studentska strast Oda i njegovih prijatelja, pesnika Luisa Meknisa (Louis Mac Niece 1907–1963) i Stivena Spendera (Steven Spender 1909–1995). Čuvena *Odnova petorka* (*Auden Group*), nezvanično formirana 1929. godine, kojoj su uz pomenute pesnike Spendera i Meknisa pripadali i romanopisac Kristofer Išervud (Christopher Isherwood, 1904–1986) i pesnik Sesil Dej-Luis (Cecil Day-Lewis, 1904–1972), bila je nadaleko poznata po svojoj društvenoj kritici i levičarskim stavovima.

Nije se, naravno, ni moglo očekivati da će čovek takvih ubeđenja ostati po strani od događanja koja će već 1939. godine eskalirati opštim ratnim sukobom. Njegovu čvrstu rešenost da aktivno učestvuje u njima pokazuje i rečenica koju je zapisao u predvečerje svog odlaska u Španiju: „U kritičnim razdobljima kao što je naše pesnik mora steći direktni uvid u glavne političke događaje!”<sup>2</sup> (Kendall 2006: 196). Odnov boravak u Španiji, u kojoj je besneo građanski rat, sa ciljem da se podrže republikanci protiv

1 tomislavmp@gmail.com

2 „[I]n a crucial period such as ours I do believe that the poet must have direct knowledge of the major political events.” (Prevod autora)

Frankovih fašista, usledio je 1937. godine. Provevši dva meseca u Španiji kao propagandist na republikanskom radiju, pomalo razočaran nedoslednošću ali i ekstremizmom šarolikog republikanskog tabora sastavljenog od komunista, anarhista i drugih grupa, Odn se vraća u Englesku, nikada javno ne uskrativši podršku levom frontu Španije. Naredne, 1938. godine, Odn sa Išervudom kreće u Kinu, napadnutu od strane Japana, gde su u više navrata posetili samu liniju fronta. Na povratku u Veliku Britaniju Odn se zadržao u Sjedinjenim Američkim Državama u koje je emigrirao u januaru 1939. godine, oko pola godine pre izbivanja ratnog sukoba u Evropi. Iako je bio daleko od svoje otadžbine, koja se pripremala da dočeka prve napade nemačkog ratnog vazduhoplovstva, Odn je bio uzbuđen i istovremeno užasnut apokaliptičnim zbivanjima.

Sve ove tri traumatične situacije podstakle su Odn da dà neku vrstu umetničkog odgovora koji je definitivno učvrstio njegovu reputaciju angažovnog i istaknutog pesnika svoje epohe. Nakon povratka iz Španije, Odn je objavio poemu pod tim naslovom ali ju je kasnije preimenovao u *Španija 1937*, i to sa ciljem da se njenom prodajom prikupi novac za medicinsku pomoć republikanskim borcima. (Emig 2007: 265) Isprva je pesma ocenjena kao delo čisto propagandnog karaktera a činjenica je da je se i sam autor naknadno odrekao (Isto: 265). Današnja kritika, međutim, nije sklona da je posmatra isključivo kao sredstvo propagande pa ni kao spomenik vremena već upravo kao delo koje ima neospornih vrednosti. Plod Odnovog i Išervudovog boravka u Kini jeste putopisna knjiga objavljena pod naslovom *Putovanje u rat (Journey to a War, 1938)*. Najzanimljiviji deo knjige je Odnova serija od trideset sedam soneta naslovljena *U ratno vreme (In the Time of War)*, koja obrađuje celokupnu ljudsku istoriju od biblijskih vremena sve do modernog tehnološkog doba. Soneti su karakteristični po autorovom odbacivanju svakog progresivizma i neumoljivoj etičkoj osudi savremenog čovečanstva. U Odnove „ratne pesme” ubrajamo i čuveno ostvarenje pod naslovom *1. septembar 1939 (September 1<sup>st</sup>, 1939)*, koju je napisao u Americi neposredno nakon Hitlerove invazije Poljske. Iako daleko od ratišta, Odn je ovom pesmom pokazao koliko duboko oseća tragiku rata. Poznata po efektnoj poetskoj artikulaciji iskrenih Odnovih osećanja, ova pesma, kao ni *Španija 1937*, nije bila pošteđena Odnove autocenzure i naknadnih doradivanja. (Davenport – Hajns 2006: 19)

Kao što se može videti, Odn je prema svom nevelikom, „ratnom” korpusu pesama imao krajnje ambivalentan stav. Ubeđenja koja je u njima otvoreno izrazio za svoje vreme bila su krajnje nekonvencionalna. Ona se naravno tiču Odnovih patriotskih osećanja, za čije mu se navodno odsustvo veoma dugo prebacivalo. (Smit 2006: 6–7) No, pre nego što se upustimo u analizu pomanute Odnove „ratne” lirike, treba reći da je rat ipak širi društveni fenomen kojeg treba posmatrati kao čitav kompleks socio-političkih aspekata koji uključuje pitanje nacije i nacionalnog osećanja. Zapažanja, naravno, mogu varirati u zavisnosti od vremenske perspektive iz koje dela posmatramo. Ispoljavanje patriotskog osećanja u delima raznih stvaralaca svakako predstavlja zanimljivu književno-istorijsku temu. Nikolas Dženkins recimo tvrdi da „pesnikov rad dobija na značaju u meri koliko se on identifikuje sa socio-kulturnim kolektivitetom zvanim nacija.”<sup>3</sup> (2006: 39) On inače konstatuje da je angloamerički poetski val modernizma tridesetih godina prošlog veka sve više skretao ka nacionalizmu. (Isto: 39–40)

Govoreći o Odnu, Dženkins izriče zanimljive stavove koji se tiču celokupnog Odnovog pesništva. On, naime, tvrdi da je Odnova književna reputacija stvorena u tipično engleskom kontekstu, u kojem je lokalno i ruralno bilo na mnogo većoj ceni

---

3 „... a poet's work is significant to the extent that it identifies with ... the socio-cultural collective of a 'nation'” (Prevod autora)



od kvaliteta vezanih za urbanost i tehnološki napredak koji je neprikosnoveno simbolizovala tadašnja Amerika. (Isto: 40) Ma koliki levičar i internacionalista bio, Odn je svojim čitaocima, makar u prvo vreme, nudio „lirsku verziju engleskog nacionalnog osećanja, delikatno ali neizbrisivo obavijenu austom potencijalno nasilnog, uvek vitalnog nacionalizma.”<sup>4</sup> (Isto: 40) Pesme u kojima su takva Odnova osećanja došla do izražaja su *Srećna Nova godina* (*A Happy new Year*, 1932) i *Pogledaj, stranče* (*Look, Stranger*, 1933). U prvoj autor autor sa neskrivenom naklonošću dočarava atmosferu engleskih domova, pabova i internatskih škola, dok u prve dve strofe druge pesme opisuje idilične prizore engleskih pašnjaka, obalskih krečnjačkih stena, i srećnih posmatrača tih lepota.

Odnova pesnička optika iz mladih dana se, međutim, nepovratno izmenila u vreme kada je pristigao u Ameriku. Ono što je on tada stvarao moglo se definisati kao „[...] forme i oblici koji odbijaju identifikaciju sa pojedinačnom kulturom ili nacijom.”<sup>5</sup> (Isto: 43) Opšte je poznato da Odn, kao zreo pesnik, nije izrazio ništa što bi se moglo okvalifikovati kao nacionalizam odnosno patriotizam koji ga vezuje za Britaniju kao otadžbinu. U toku boravka u Americi, gde je prešao da živi u januaru 1939. godine i čije je državljanstvo kasnije primio, Odn nije napisao ni jedan jedini stih koji bi ga afirmisao kao pesnika koji je stekao novu otadžbinu i bio njom oduševljen. Nacionalno osećanje bilo kakve vrste je dakle prosto amputirano iz Odnovog dela.

Pesnikova očigledna averzija prema svakom isticanju nacije, nacionalnog ponosa i patriotizma, kao nečeg čime se treba dičiti, bazirana je na uverenju da baš te kategorije jesu izvor stalne nesreće čovečanstva i tog stanovišta nije se odrekao čitavog života. Uopšte, ideja nacionalizma, nacionalnog ekskluziviteta, prema Odn, samo je dobro oruđe, ideološki moto, u rukama onih koji započinju ratove vođeni vrlo opipljivim imeresima. Ovakav stav ne čudi imajući u vidu pesnikovu tadašnju sklonost ka socijalizmu. Odnovo pismo u stihu naslovljeno „Novogodišnja poslanica” koje je nastalo 1939. godine, u vreme kad su neoprijateljstva između Nemačke i Velike Britanije već bila u punom jeku, je ništa drugo do napad na nacionalne sentimente. Odn kaže: „Kolevke kulture”, pa ih potom nabraja ironično naglašavajući njihovu nacionalnu osobenost *England*, *La France* i *Das Reich* krive su jer su njihove „fiks-ideje o nacionalnom ekskluzivitetu bile katalizatori ratnih sukoba koji se izazivaju profita radi a sve pod firmom patriotizma.”<sup>6</sup> (Isto: 44)

U nastavku izlaganja osvrnućemo se na pomenuti Odnov ratni opus kako bismo analizirali način na koji Odn artikuliše pojam nacionalnog i patriotskog u vrtlogu ratnog sukoba.<sup>7</sup> Poema *Španija 1937*, nastala u periodu nakon povratka iz Španije, kako smo već pomenuli, jedna je od njegovih najpopularnijih pesama. Pesmu konstituišu tri elementa i to su prošlost, budućnost i rat, koji se vaspostavlja kao treća vremenska ravan – sadašnjost. Kao takav on, između ostalog, predstavlja jedini, i sam po sebi užasni kohezivni faktor između dobre ili loše prošlosti i sumorne budućnosti. Naredne strofe

4 „an intensely realised lyric version of English belonging, subtly but indelibly tinged with the aura of a potentially violent, regenerative nationalism.” (Prevod autora)

5 „an in between of voices and forms that would refuse identification with a single ... culture or nation” (Prevod autora)

6 „The patrias of civility’, ‘England’, ‘La France’, ‘Das Reich’, [...] whose fictions of national separateness were the catalysts for wars engineered for private profit underthe guise of patriotism.” (Prevod autora)

7 Odn inače nije bio učesnik rata, za šta su mu mnogi patriotski nastrojani savremenici i kolege po peru prebacivali. Ne smemo, međutim, zaboraviti da su razlozi sasvim lične prirode Odnova primorali da ostavi Englesku pola godine pre izbijanja sukoba, kao i da se kao američki građanin dobrovoljno javio da služi u vojsci, što je odbijeno zbog slabog zdravlja, kao i to da je pružao aktivnu podršku španskim republikancima u toku građanskog rata.

pokazuju koliko je Odnovo osećanje rata kao destruktivne sile intenzivno i u isto vreme suptilno intonirano u smislu njegove implicitne osude:

„Juče instaliranje dinama i turbina  
gradnja željeznica u kolonijalnoj pustinji  
Juče klasično predavanje  
O Poreklu čoveka. A Danas borba.

Juče vera u apsolutnu vrednost Grčkog ideala.  
Pađ zavese nad smrću heroja;  
molitva pri izlasku sunca,  
I klanjanje zanesenjacija. A danas borba.”<sup>8</sup> (Odn 1979: 52)

Ominozni polustih „a danas borba” potire, kako vidimo, sva dostignuća i nedostatke prošlosti a utiče i na budućnost u kojoj:

”Zvezde su mrtve, životinje neće da gledaju  
Ostavljeni smo sami nad našim danom, i vreme je kratko  
A istorija poraženima  
može reći avaj ali ne može pomoći ni oprostiti.”<sup>9</sup> (Isto: 55)

Istorija, dakle, ne nudi nikakav eshatološki uvid, ništa ne može izreći o predstojećoj apokalipsi i sve što pruža su stagnantna značenja, puko konstatovanje. U ovoj pesmi Odn ostvaruje idealnu fuziju političkog i lirskog, a to malo kom pesniku polazi za rukom. Konsekvence politike on vidi u smrti zvezda što bi se moglo shvatiti kao metafora za rušenje sistema vrednosti i moralnih kôdova, dok stih koji govori o slepilu životinja može se uzeti kao aluzija na čovekovu definitivnu alijenaciju u odnosu na prirodu. U kojoj meri je Odn u ovim stihovima bio profet ne treba puno govoriti.

Motiv patriotizma i naciona posebno je istaknut u stihovima koji se nalaze u centralnom delu pesme:

„Klimoglavac, drug za šankom, lako nasamarljiv;  
Ja sam ono šta god ti želiš. Ja sam tvoj zavet da ćeš biti  
Dobar, tvoja smešna priča.  
Tvoj poslovni glas. Tvoj brak.  
Šta predlažeš? Da napravimo idealni grad? Pristajem.  
Slažem se. Ili je to dogovor o samoubistvu, romantična  
Smrt? U redu, pristajem jer  
Ja sam tvoj izbor, tvoja odluka. Da ja sam Španija.”<sup>10</sup> (Isto: 53)

---

8 Yesterday the installation of dynamos and turbines,  
The construction of railways in the colonial desert;  
Yesterday the classic lecture  
On the origin of Mankind. But to-day the struggle.

Yesterday the belief in the absolute value of Greek,  
The fall of the curtain upon the death of a hero ;  
Yesterday the prayer to the sunset  
And the adoration of madmen. But to-day the struggle.” (Prevod autora)

9 ”The stars are dead. The animals will not look.  
We are left alone with our day, and the time is short, and  
History to the defeated  
May say Alas but cannot help nor pardon.” (Prevod autora)

10 ”Yes-man, the bar-companion, the easily-duped;  
I am whatever you do. I am your vow to be  
Good, your humorous story.  
I am your business voice. I am your marriage.

U prvi mah mogli bismo pomisliti da je Odn, koji govori u prvom licu, u revolucionarnom zanosu bio spreman da svoj engleski ili, bolje rečeno, identitet jednog interancionaliste utopi u španski kolektivitet, ili je pak to najzad i učinio. Imajući, međutim, u vidu duboku filozofsku aluzivnost Odnovih stihova, koja je karakterisala i njegova rana dela, ovo tumačenje teško bi nas moglo zadovoljiti. Ne može nam, naime, promaći sveprisutna ironija koja, u prvoj citiranoj strofi, provejava iz apsolutne podređenosti koju lirski subjekat iskazuje prema nekom višem autoritetu. Pomenuta podređenost lirskog subjekta još više dolazi do izražaja u drugoj strofi u kojoj doznajemo da mu je predloženo da se izgradi „idealni grad“<sup>11</sup> sklopi „dogovor o samoubistvu“ ili doživi „romantična smrt.“ Bespogovornost subjekta ali i njegova autoironija kulminira u rečenici „Da, ja sam Španija.“ Lirski subjekat, španski narod kao kolektivitet, razumljivo, nema nikakvog drugog izbora osim da prihvati ponuđene manje ili više iracionalne alternative i to bez ostatka, bilo da pripada republikanskom ili frankističkom taboru.

Sasvim je sigurno da su na ovu vrstu pripadnosti španskom nacjonu koju su, kao kakvu egzistencionalnu matricu, nametali autoritarni komunistički i frankistički režim, bili priviknuti i svi dobrovoljci koji su u Španiju došli iz drugih zemalja u nameri da pomognu Republici. Razlika između njih i njihovih španskih saboraca ležala je u činjenici da su oni ipak mogli da napuste Španiju što je Odn, koji je iz dna duše mrzeo svaku represiju pa i onu koja dolazi od strane komunista, i učinio. Autor se, dakle, ironijski poigrava osećanjem pripadnosti naciji kako bi nagovestio neslućene mogućnosti njegovog travestiranja. Otuda smatramo da nisu u pravu oni koji su ovu Odnovu pesmu smatrali propagandističkim. U analizi Odnove *Španije 1939* profesor Piter Firčou Španiju, kao nacjon, sagledava u smislu dualiteta koji čine „snaga života“ i „snaga smrti“.<sup>12</sup> Submisivni glas koji u poemi odgovara i komentariše, Firčou identifikuje kao glas „snage života“, kao glas ne klase, istorije, partije već kao glas individualne svesti kojoj nije dopušten nikakav izbor. (Firčou 2002: 104) Samo se po sebi razume da analiza ove pesme može ići i drugim pravcima. Španija u ratu, kako ju je Odn video, uzrasta i kao simbol i kao realnost. Prošlost je dakle marginalizovana, akcenat je stavljen na ratnu sadašnjicu koja figurira kao jedina izvesnost, kao medijum kroz koji teče život. Prisutan je, takođe, i glas kolektiviteta odnosno naciona koji izgleda potpuno unison i izjednačen sa individualnom svešću.

Sledeće Odnovo poetsko delo u kojem je simbolika nacije i rata na zanimljiv način prikazana je serija soneta naslovljena *U ratno vreme*, koja je, kako je već pomenuto, bila deo putopisne knjige pod naslovom *Putovanje u rat*. Nju su Išervood i Odn napisali 1938. godine kao ispunjenje svog dela ugovora koji su sklopili sa engleskim i američkim izdavačkim kućama.<sup>13</sup> Stigavši u Kinu, Odn i Išervud su zatekli političku situaciju donekle sličnoj onoj u Španiji budući da su kineski borci bili podeljeni u dva tabora: komunistički Mao Ce Tungov i nacionalistički Čang Kaj Šekov. Za razliku od Španije,

<sup>11</sup> „What’s your proposal? To build the just city? I will.

I agree. Or is it the suicide pact, the romantic

Death? Very well, I accept, for

I am your choice, your decision. Yes, I am Spain.” (Prevod autora)

11 Sintagma „idealni grad“, koja potiče iz Platonove Republike, odražava kosmos s jedne i pojedinca s druge strane. „Idealni grad“ ili polis zasniva se na ideji pravde i ljudskoj vrlini i predstavlja formu društvene i političke zajednice koja pojedincu dozvoljava da razvije svoje potencijale u najvećoj mogućoj meri, da služi svojim sugrađanima u skladu sa univerzalnim zakonima i istinama. Odn ovu sintagmu koristi u ironijskom kontekstu. (Primedba autora)

12 „Life force ... death force.“ (Prevod autora)

13 Ova serija soneta je krajem tridesetih godina objavljena kao posebna zbirka pod naslovom *Soneti iz Kine*. (Primedba autora)

ove dve suprotstavljene strane su ipak postigle privremeno jedinstvo u odbrani od japanskog agresora. U početnim sonetima se ne pominju zaraćene strane štaviše do četrnaestog soneta rat se i ne pominje.

Pomenuti četrnaesti sonet, međutim, počinje ominožnom rečenicom: „Da, sada ćemo patiti,<sup>14</sup> (Odn 1979: 71) da bi se zatim užasi rata nagovestili slikom neba koje „trepti kao čelo u groznici“<sup>15</sup> (Isto: 71) „bola koji je stvaran“<sup>16</sup> (Isto: 71) i reflektora koji „traže i otkrivaju sićušna bića.“<sup>17</sup> (Isto 71) Završni terceti ovog soneta izjednačavaju patriotizam i sklonost ka genocidu:

„Iza svakog rodoljubnog oka  
Dešavaju se privatni masakri;  
Uključeni su Žene, Jevreji, Bogati i Ljudska Rasa.“<sup>18</sup> (Isto: 71)

Umesto patriota u ratu dominiraju „pametni i zli“<sup>19</sup> (Isto: 72), a sam rat se sagledava kao masovno ubijanje u formi razrađenog tehnološkog procesa. Piloti koji lete u svoje misije su „slobodni i izolovani poput bogataša/ i na odstojanju poput mudraca“, dok u daljini naziru „grad koji diše“, koji će kao metu transformisati „njihova veština.“<sup>20</sup> (Isto: 72). Kao što u modernom ratu nema pravog patriotizma tako nema ni bilo kakvog drugog osećanja jer je:

„Rat jednostavan poput spomenika:  
Telefon govori čoveku a mape će odista ...  
Pokazati mesta  
Gde je sada život zao:  
Nanking, Dahau.“<sup>21</sup> (Isto: 72)

Mesta najvećih stradanja su kako vidimo svedena na puke odrednice na mapi, na nivo običnih činjenica koje same za sebe mnogo ne govore.

U osamnaestom sonetu govori se i o običnom vojniku, koji je dao život za otadžbinu. Njegova nacionalnost nije navedena, njega su napustili njegov „komandant i vaške“ i „njegovo se ime neće pominjati / kad bitke u kojima je bio uđu u vojne anale.“<sup>22</sup> Vojnik je, dakle, bezimena žrtva, kakvih ima na hiljade, i čija anonimnost traje i posle njegove smrti. Ovaj sumorni opis rata dat je efektno, sa nizom upečatljivih makabrističkih detalja i naoko apatno, dostojno istaknutog moderniste kakav je bio Odn.

14 „Yes we are going to suffer now“ (Prevod autora)

15 „Throbs like a feverish forehead ...“ (Prevod autora)

16 „... pain is real.“ (Prevod autora)

17 „The groping searchlights suddenly reveal/ The little natures.“ (Prevod autora)

18 Behind each sociable home-loving eye  
The private massacres are taking place ;  
All Women, Jews, the Rich, the Human Race. (Prevod autora)

19 „Intelligent and evil“ (Prevod autora)

20 „ ... they're free/ And isolated like the very rich;/ Remote like savants/ The breathing city as a target/ ... their skill “ (Prevod autora)

21 „Here war is simple like a monument:  
A telephone is speaking to a man; ...

And maps can really  
point to places  
Where life is evil now :  
Nanking; Dachau.“ (Prevod autora)

22 „Abandoned by his general and his lice ... He will not be introduced/ When this campaign is tidied into books.“ (Prevod autora)

Nacionalni ponos i patriotska osećanja nisu direktno naznačeni ali su zato travestirani, čini se, na još radikalniji način nego što je to u poemi *Španija 1937*. Zanimljivo je da je kritičar Edvard Mendelson Odnovu seriju soneta smatrao „najdubljom i najsmelijom poemom tridesetih godina a možda i najvećim engleskim poetskim delom čitave decenije.”<sup>23</sup> (Mendelson 1981: 348)

Hitlerova invazija Poljske 1. Septembra 1939. godine inspirisala je Odnovu da obogati svoj korpus „ratnih poema” još jednim znamenitim delom. Njegovi biografi (Dženkins 2006: 43) potvrđuju istinitost onoga što autor naznačuje u prvom stihu a to je da je ovu pesmu započeo u jednoj „opskurnoj kafani” u „pedeset drugoj ulici.”<sup>24</sup> (Odn 1979: 86) Antologijskim stihovima već na početku on saopštava da je: „u nedoumici i uplašen, / dok su na izdisaju dovitljive nade/ gadne nečasne dekade:” dok „Sramni vonj smrti/ vređa septembarsku noć.”<sup>25</sup>

Ono što uvek iznova impresionira čitaoce Odnovih ratnih stihova jeste neponovljivi osećaj blizine ratnog požara koji on dočarava upravo u „gadnoj, nečasnoj dekadi”. Ova Odnova poetska fraza kasnije je masovno korišćena od strane mnogih ljudi od pera i političara kad god bi se pomenula zlokobna decenija koja je prethodila ratu. Uostalom, i samog pesnika treba shvatiti kao biće u određenoj fazi svoje istorijske, ratne egzistencije, odnosno egzistencije koja je putu da takva postane. Uvodni stihovi su sročeni u formi stihovane poslanice koju upućuje neko ko je na distanci od ratnih zbivanja ali svojim emocijama i razmišljanjima apsolutno pripada rečenom.

Ovakvo viđenje položaja stvaraoaca u smislu otuđenosti ali istovremeno i bliskosti temi, odnosno datosti, nas upućuje na pitanje istorijske egzistencije o kojem raspravlja Hajdeger uz pomoć nekih svojih kategorija kao što je *mitsein* (biti sa), koja se može shvatiti kao uslov postojanja svih ljudskih odnosa sa imanentnim pitanjem: sa kim sam, u određenom vremenu, prostoru i na koji način. (Gorner 2007:164) Odnovu se u ovoj pesmi postavlja ne kao ekskluzivist već kao jedan od mnogih ljudi koji dele iste strahove, ujedinjeni u svojoj nemoći da bilo šta učine u suočavanju sa kosmičkim zlom kakav je rat. U ovoj Odnovoj pesmi probijena je demarkaciona linija između jedne strogo privatne sfere kakva je lirika i javne sfere kojoj u ovom slučaju nisu pripadali samo stanovnici Velike Britanije i Amerike.

Nakon uvodnih stihova, sledi niz metaforičkih bleskova koji osvetljavaju tragičnu evropske istorije, njen sjaj i bedu, uz ironične osvrte na moć nauke koja bi „mogla”:

„Raskrinkati sve ono beščaćše  
Od Lutera do naših dana  
Od koga je jedna kultura pomahnitala,  
Ustanoviti šta se desilo u Lincu,  
I koja je to ogromna slika koja je stvorila  
psihopatskog boga.”<sup>26</sup> (Odn 1979: 86)

23 „... most profound and audacious poem of the 1930s, perhaps the greatest English poem of the decade” (Prevod autora)

24 „one of the dives/ on Fifty -Second Street” (Prevod autora)

25 „Uncertain and afraid/ As the clever hopes expire/ Of a low dishonest decade ... The unmentionable odour of death/ Offends the September night” (Prevod autora)

26 „Unearth the whole offence’  
From Luther until now  
That has driven a culture mad,  
Find what occurred at Linz,  
What huge imago made  
A psychopathic god.” (Prevod autora)

Prepoznatljivi napad na nemački nacionalizam propraća se konstatacijom koja se odnosi na stanje duha čitavog ljudskog roda, bolje rečeno na grešku koja je uzrok svih zala jer ta:

„[...] greška koja se u genu  
svakog čoveka i žene rađa,  
da žude za onim što imati ne mogu,  
ne za univerzalnom ljubavlju  
nego za ljubavlju samo za sebe ponaosob.”<sup>27</sup> (Isto: 88)

Okrenutost sebi, svojstvenu čitavom čovečanstvu, Odn, kako vidimo, vešto univerzalizuje do pijedestala mondijalne *hamartie*. Lek za sveopšti egocentrizam odnosno etnocentrizam, a sledstveno tome i nacionalizam i patriotizam, Odn otkriva u onom čuvenom, pomalo patetičnom stihu „Moramo se voleti ili postradati!”<sup>28</sup> (Isto: 88) Ovaj Odnov, iz današnje perspektive, pomalo naivan savet, kojeg se kasnije odrekao, nije jedan od utopističkih iskoraka, učinjenih tek da bi se u iznudici, prouzrokovanoj neprilikama, ponudio odgovor na svo ratno zlo izazvano nacionalizmom. Sudeći po onom što Odn kaže u svojoj zbirci eseja pod naslovom *Crtačeva ruka i drugi eseji* iz 1939. godine odgovor bi mogao biti neka vrsta poruke univerzalne ljubavi usmerene ka drugim ljudima odnosno svim stanovnicima planete. (Odn 1968: 110) Odn je artikuliše, kao neku svoju „viziju *agape*”<sup>29</sup> (*Davenport – Hajns 2004: 18*) u *odbrani protiv istorijskih pošasti – nacionalizma i militarizma*.“

Odn je dakle još na početku rata uputio izazov nacionalizmu i svemu onom što oličava. Cilj, u čijem je ostvarenju bio maksimalno angažovan, bio je da čitačev um pročisti od pomenutih lažnih vrednosti. Taj zadatak je uzdigao na nivo pesničke misije.

Na njemu je istrajao i u narednim decenijama budući da su gorki plodovi „gadne i nečasne dekade” bili još uvek prisutni. Čitav niz Odnovih pesama sadrži pesničke metafore kojima izvrgava rugku kvazi-patriotizam. U tim delima on se osvrnuo na talas poratnog glorifikovanja ratnih poduhvata i palih za otadžbinu opet sa gorkim cinizmom. U pesmi *Ahilov štit* (*The Shield of Achilles*, 1952) žrtve kolektivnih ideologija sa patriotskom etiketom, regruti raznih armija, prikazani su kao „kvrgrave školjke” koje se vuku „korovom zagušenim poljima.”<sup>30</sup> (Odn 1979: 199). To je, razume se, u totalnoj opreci sa vizurom mnogih Odnovih savremenika koji su i nakon Drugog svetskog rata ponosne izvršioce herojskih dela videli kako ovenčanim lovorom ponosno stoje na poljima slave. U istoj pesmi Odn govori o tim bezimenim borcima, žrtvama ideologija koje poništavaju subjektivitet, kao o: „... milionima očiju, / milionima čizama u stroju, / Kako bez pogovora čekaju komandu.”<sup>31</sup> (Isto: 198)

Kako vidimo, Odn je i nakon rata nastavio da se bori protiv, fukoovskim izrazom rečeno, dominantne episteme – preovladavajućeg duha vremena i ideologije koja glorifikuje ratno žrtvovanje u ime nacije. On to čini ispisujući pesnički tekst koji je krajnje subverzivan u odnosu na pomenute pseudovrednosti.

27 For the error bred in the bone  
Of each woman and each man  
Craves what it cannot have,  
Not universal love  
But to be loved alone. (Prevod autora)

28 „We must love one another or die.” (Prevod autora)

29 „Vision of Agape” (Prevod autora)

30 „ragged urchin... weed - choked fields” (Prevod autora)

31 „A million eyes, a million boots in line, / Without expression. waiting for a sign” (Prevod autora)

Odn je tokom karijere proživljavao velike duhovne transformacije. Marksistički pogled na svet odbacio je već nakon svog španskog ratnog iskustva da bi u poznijoj životnoj dobi postao religiozan. Nepobitna je činjenica da je, on, samo zbog toga što je njegov pogled na svet uticala religija, revidirao i izmenio desetine svojih pesama. Ne bismo se složili sa kritičarima koji su nakon učinjenih ispravki počeli da tvrde da je Odn izneverio samog sebe. Pre će biti da je Odn, kao čovek jako osetljiv u etičkim principima, osetio želju da svoje stavove izbalansira i da poruku koju šalje učini jasnijom. O tome je novija kritika već dovoljno govorila. Izjava da u: „ratno doba pesnik mora pripadati potpuno drugom svetu. Ja sam svakako pripadao.”<sup>32</sup> dovoljno govori o Odnovoj visokoj etici. (Dženkins 2006: 47) U prilog ovog stava ide i sve što je pesnik tada učinio i napisao. Odnova doslednost se ogleda i u stihu kojim počinje jedna od strofa pesme „1. septembar 1939”: „Sve što imam je glas/ da razotkrijem skrivenu laž.”<sup>33</sup> (Odn 1979: 88) Svedoci smo da je Odn svom snagom svoje ličnosti i talenta u tome istrajavao.

Razmatranje o izvorima Odnove poezije u svetlu centralnih kategorija naše analize neminovno bi nas odvelo u razmatranje odnosa pesnika i društva odnosno uloge poezije u društvu. Adorno recimo tvrdi da se lirska poezija ne izvodi iz društva i da njen socijalni naboj zapravo leži u njenoj spontanosti, odnosno onome što ne proishodi iz tekućih uslova, tekućih okolnosti. (Adorno 1991: 40–43) Odnova prividna aparnost i sposobnost da efektno i neposredno podrije paradigme nacionalnog i ratnog, iako fizički daleko od datih okolnosti, ide u prilog Adornovoj tvrdnji. Hegel pak u svojim razmišljanjima o pesništvu dovodi u pitanje stav da se individualno može izraziti samo kroz ono opšte i obrnuto što bi značilo da se pesnikov otpor pritisku društva nije nešto što počiva isključivo na individui. (Isto: 43) Ostvarenje pomenutog odvija se putem neke više svesti, ideološke ili religijske. Što se Odn tiče postojanje tog nivoa ili sloja je nesumnjivo bilo da razmišljamo o Odn marksisti ili *homo religiosus*-u..

Ne znamo da li bi Odn, da je živeo duže, još svojih stavova doveo u sumnju čiji je zatočenik nekako uvek bio. Zato na nama koji prebiremo po njegovom književnom nasleđu ostaje da se stalno pitamo i odmeravamo odgovore na aporije kojima je obilovao život i poezija ove izvanradne ličnosti. Ostaje možda samo činjenica da je imao smelosti da u jednom, po sebe a i šire, veoma kritičnom trenutku, ratom opijenom, marcializovanom etnosu, svom i tuđem, baci rukavicu u lice. Tu zaslugu mu, smatram, ne može osporiti niko.

32 „In the war years, a poet had to be other-worldly. At any rate, I did.” (Prevod autora)

33 „All I have is a voice /To undo the folded lie, ...” (Prevod autora)

## LITERATURA

- Adorno 1991: *Notes on Literature*, Volume One, New York: Columbia University Press. Davenport – Hajns 2004: R. Davenport – Hajns, Auden's Life and Character, u S. Smith (ed.), *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, Cambridge: Cambridge University Press, 15–25.
- Emig 2007: R. Emig, Unwriting the Good Fight: W. H. Auden's 'Spain 1937' u T. Kendall (ed.), *The Oxford Handbook of British & Irish War Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 264–279.
- Firčou 2002: P. E. Firchow, *W.H. Auden: Contexts for Poetry*, London: Associated University Presses.
- Gorner 2007: P. Gorner, Heidegger's Being and Time, An Introduction, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kendal 2006: T. Kendall, *Modern English War Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Mendelson 1981: E. Mendelson, *Early Auden*, London: Faber and Faber.
- Odn 1968: W. H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*. New York: Random House,
- Odn 1979: W. H. Auden, *Selected Poems*, Edward Mendelson (ed.), New York: Vintage books.
- Smit 2006: S. Smith, Introduction u S. Smith (ed.), *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–15.
- Dženkins 2006: N. Jenkins, Auden in America u Stan Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Auden*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 39–54.

## NATION AND WAR IN THE POETRY OF W. H. AUDEN

### Summary

This survey focuses upon the so-called "war-poems" written by the late-modernist poet W. H. Auden. The poems were written mostly before the outbreak of the Second World War and are based upon the poet's experiences from Spain torn by the Civil war, from China during the Japanese intervention and on his reaction of Hitler's invasion of Poland. Auden disputes the highly-respected categories of nationalism, patriotism and glory of war effort by indicating that all the clashes in human history are staged by war-lords for the sake of profit thus causing the deaths of millions inspired by high patriotic ideals and various conflicting ideologies. In spite of the fact that Auden wrote most of his "war poems" after his departure from the scenes of the action they are very effective in debunking the hypocritical standards of bravery imposed by so – called *patrias* of civility. On rejecting the accusations of the alleged escapism Auden just kept on dismantling the false ideas and ideals that, over the centuries, enchain the minds not only of the generations of the British and of the Americans. The emphasis is laid on Auden's poetic techniques achieving the effect that caused so much controversy.

*Key words:* nationalism, war, patriotism, Spain, internationalism, religion, socialism, cosmopolitanism

Tomislav M. Pavlović



Александар Б. НЕДЕЉКОВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Одсек за филологију

## КЊИЖЕВНО-ВРЕДНОСНЕ ПОСЛЕДИЦЕ НЕМОГУЋНОСТИ ИЗЛАГАЊА ЦЕЛЕ ИСТОРИЈСКЕ ИСТИНЕ У СРПСКОЈ НАЦИОНАЛНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Полазећи од једног примера из Америке, предлажемо тезу да је, и у српској националној књижевности, изношење негативних историјских политичких истина о себи ограничено жељом нације да прикаже себе у позитивном светлу. Тврдимо да то умањује књижевну вредност дела. Анализирајући само овај аспект у два позната романа, као и неке релевантне изјаве у јавности, доказујемо тезу. Нудимо одговарајуће појмовне алате корисне за ову врсту анализе.

*Кључне речи:* српска национална књижевност, избегавање негативних политичких истина

### 1. Пример из Америке

Године 1995. снимљен је филм *Џеферсон у Паризу*, о једној епизоди из живота трећег председника Сједињених Америчких Држава, Томаса Џеферсона, наиме, о оним месецима, уочи Француске револуције 1789. године, кад је он боравио у Паризу. Лик Џеферсона у овом филму тумачи познати глумац Ник Нолте. Историјска истина гласи да је Џеферсон био робовласник: наследио је од својих родитеља око стотину робова, а и његова жена Марта је наследила, од своје породице, такође око стотину робова; и тако, кад су се венчали, њих двоје су, као брачни пар, имали око 200 робова.

Ово није спорно, то су признате чињенице, али Американци не воле да их неко *погсећа* на то. Али то није све. Једна од његових робиња била је млада и лепа Сели Хемингс (Sally Hemings), која је била само делимично црнкиња, а делимично белкиња; презиме Хемингс добила је по својој мајци, робињи, а не по оцу, белцу; а тај белац био је отац и Џеферсонове супруге Марте; дакле, Сели Хемингс је била полу-сестра Џеферсонове жене! Са овом робињом, Сели Хемингс, Џеферсон је имао шесторо деце! Управо о томе говори овај филм. Говори истину; али код публике је прошао веома лоше. Додуше, нису критиковали Ник Нолтеа да је издајник американства, да је то анти-америчка пропаганда, нису га оптужили да он срамоти и благи своју земљу, нити да је плаћеник Русије или неке друге иностране силе; није било повика „Ник Нолте, издајниче, зашто пљујеш по својој сопственој нацији!”, не; ништа од тога (барем колико знамо); али нису ни хтели да гледају тај филм, него су га игнорисали, прећутно бојкотовали, наводно зато што је досадан. Али, то није наш утисак, гледали смо тај филм и сматрамо да је интересантан и веома квалитетан.

1 srpsko\_dnf@yahoo.com

Овај потпуно реалистични историјски филм снимљен је за веома мало пара, али је зарадио још мање, па је остао финансијски у минусу (Џеферсон 1995). Можемо закључити, из овог примера, да ни Американци, као ни Срби, не воле да неко претурга и цара по оним страницама њихове историје које су срамота за њих. Запазимо, уз то, да су се Американци „сетили” да овај филм сниме тек кад је од тих неславних догађаја прошло више од две стотине година.

Треба да имамо на уму шармантни и у суштини истинити афоризам који је дао Жарко Петан: „Историја је цензурисана прошлост” (Петан 2014). Управо о цензурисању историје и говоримо, у овом раду.

Такође треба имати на уму да ЕУ, дакле та уједињена Европа, још увек не успева, ни после неколико година концентрисаних напора, да припреми чак ни кратак *заједнички*, европски уџбеник своје историје (*joint history*) двадесетог века. Па, ако је историографија у толикој мери слушкиња политике и националних емоција, онда слично можемо очекивати и од националних књижевника. То међутим не значи да сви народи подједнако избегавају истину; нећемо упасти у ту, такозвану теорију симетрије.

Нас овде интересује шта у том погледу раде српски национални књижевници, и, помоћу којих стратегија.

## 2. Пример става српског књижевника данас

Не у неком таблоиду, не у скандал-листићу, него у једном угледном дневном листу, „Политици”, која је често сматрана и за гласило званичне Србије па и Југославије; и то не у некој давној прошлости, него 1. јуна 2014. године, угледни српски књижевник и редовни члан Српске академије наука и уметности, Драгослав Михаиловић (средње слово не знамо; рођен 1930) поручује, на првој страни, па поново и у главнини тог интервјуа, на 7. страни, „Југословенство ће Србе одвести у пропаст” што је права загонетка, вероватно несхватљива многим младим Србима данас: реченица је у будућем времену, али, какво то, сад, југословенство, кад Југославије више уопште нема; шта се ту покушава, и зашто, казати. На први поглед – немогућа изјава (Михаиловић 2014).

Није Михаиловић усамљен у томе, напротив: многи српски интелектуалци се изјашњавају, већ годинама, да је Југославија била грешка, али, као омађијани, не кажу ниједну даљу реч о ономе што би логично било, да кажу. Јер, ако се тако тврди да нам је Југославија била грешка, онда, близу је памети – да говорник мора да доврши мисао: није требало ту и такву државу правити, него... какву? Коју другу државу, како је требало да се она зове, тачно које да јој буду границе, колико милиона којих становника је требало она да има у тренутку оснивања, и како бисмо то ми Срби били, у њој, убедљива већина, у парламенту, па и кроз 50 година, и кроз 75 година, опет убедљива већина – на који начин?

Такође било би логично да се говорник изјасни, шта је то толико лоше било у Југославији, да ли терен, у чисто географском смислу, дакле рђаво земљиште, или је проблем била популација, становништво, Југословени.

Трећа велика празнина у том гледишту неких наших интелектуалаца је – зашто о томе размишљамо сами, као да смо сами на свету. Зар не би природно и логично било, да питамо Хрвате и Словенце, да нам дају њихово мишљење или савет, какву државу је *требало* после 1918. године правити, или, какву

после Титове смрти. Макар се и не сложили са њиховим мишљењем о томе, ипак – *audiamus et altera pars*.<sup>2</sup>

И најзад, четврто: ако нам је Југославија била грешка, онда би логично било да се захвалимо свима који су је рушили, али, Драгослав Михаиловић им се није захвалио.

Очигледно ту постоје неке невидљиве црвене линије, које имају велики значај, иако нису објављене. Можда зато што би се одговор, наоко једноставан, брзо упетљао у мноштво веома неповољних компликација, пре свега због недостатка јасног и јавног српског националног програма;<sup>3</sup> осим тога, због ситуације пред једним међународним трибуналом донедавно се о том питању (коју је државу требало правити) заправо и није смело јавно казати оно што би срце можда хтело. Али шта о томе, о том ребусу, могу да мисле, шта да закључе, млади Срби, којима књижевник Михаиловић упућује своју драматичну поруку упозорења са насловне странице „Политике“?

Можда нам он поручује да треба имати дистанциран емотивни став према екс-југословенским народима, у смислу да, због прошлости, нећемо с њима да се дружимо. На енглеском језику, такав став би се описивао фразом *keeping the grudge*. Можда и да будемо евро-скептични? Али то не звучи као добар савет. На пример, ако су неки српски и хрватски књижевници, или неки музичари, почели спонтано да стварају један скромни, мали облик сарадње, у циљу тржишног успеха, и ако се то данас зове „југосфера“, зашто то одбацивати?

Други пример српског националног књижевника а уједно и академика, чије су политичке поруке такође у великој мери биле (то је барем наш утисак) нејасне младима, био је наравно Добрица Ћосић; он је чак био и председник Савезне Републике Југославије, годину дана, али није на тој функцији много постигао. „Доследан антилиберал. Значи, антизападњак и антиевропејац“, тако га је политички описао, непуних шест месеци после Ћосићеве смрти, књижевник Видосав Стевановић, који га је дуги низ година врло добро познавао, и са њим разговарао о политици али и о књижевности (Стевановић 2014).<sup>4</sup> Онда имамо право да нагађамо да је можда још понеки српски високо цењени национални књижевник такође антилиберал, антизападњак и антиевропејац.

### 3. Основни термилошки алати

*Српска национална књижевност* је, за нас, у овом раду, не сва српска књижевност, него само она са националном политичком тематиком, на пример, о Првом и Другом светском рату, Србима, Хрватима итд. Али, овде би у појам „књижевност“ требало, у неком будућем раду, укључити и позоришне представе, филмове, и телевизијске серије са том тематиком.<sup>5</sup>

2 латински, „чујмо и другу страну“

3 Али се резултати скупштинских избора у марту 2014. могу, можда (склони смо да верујемо) прогумачити овако: српски народ се једноставно изјаснио да жели да живи нормално, а то би значило, у слободи, безбедности и миру, и на неком ступњу материјалног благостања колико је могуће; само то, и ништа више; па, ако је то национални програм, онда је тај програм убедљиво победио на изборима.

4 Али, још једном да нагласимо, не говоримо овде о Ћосићу као књижевнику, него само о њему као политичком и идеолошком саветнику па и предводнику српске нације.

5 Једно систематично истраживање о српском националном филму, али углавном само о филмовима о Првом и Другом светском рату, спровела је проф. др Невена Даковић, са београдског Факултета драмских уметности (Даковић 2014).

Та књижевност има и своје *циљно читалишће*, а то су они грађани, којих има, барем по нашем утиску, можда око 200.000 (или неки сличан број) укупно и у Србији и на целом свету, који су спремни да купе, понекад, неку такву књигу или је позајме, и прочитају. Писац пише углавном за то читалиште. Али, један врло специфичан, врло узани део тог читалишта јесу уредници, који одлучују да ли ће једно дело објавити, и критичари, и књижевни жирији.

О постојању циљног читалишта недавно је говорио један млади писац, али, на једном интернетском форуму, заштићен псеудонимом *Nightflier* („ноћни летач“), па ћемо ми то овде поштовати, нећемо одавати његов идентитет. Дакле, кад је у једном угледном издању изашла његова прича у жанру фантазије, Најт-флајер је својим пријатељима на нету признао ово:

У потпуности сам сагласан да је исход приче више него очекиван. Причом као причом нисам нешто посебно задовољан – у смислу да сматрам да је у данашње време својеврсно ваљање писати причу/роман/штагод са изразито националним мотивима. Наиме, већина уредника је на овај или онај начин национално освешћена или прати укус публике – која тражи додатно митоманисање преко оних митолошких слојева које већ имамо. По цену да испадне да се хвалим ... (тај уредник) ... је био потпуно одушевљен ... Уредник ... је инсистирао на објављивању моје биографије и фотографије, што ми је било сумануто пошто сматрам да читалац нема ама баш никакве потребе да зна како писац изгледа. Но, мишљења сам да тај елан није последица мог ванредног списатељског умећа већ националне (националистичке?) примесе панчлајна. Опет, ово је ваљда пример писања за одређену циљну групу или одређеног уредника. (Најтфлајер 2014)

Нација има свој *хоризонти очекивања*, па, ако писац испуњава оно што се од њега тражи, имаће, у том случају, издаваче, тираже, помињање у јавности (то се зове „кисеоник публицијетета“) па можда и позитивне критике, евентуално и награде. Али, без обзира на ово, највероватније неће постати богат, не од тога, јер је код нас тржиште тако мало и слабо да се од списатељског рада не може живети, или то само врло малом броју књижевника, само понекад, успева. Али писци српске националне књижевности, већина њих, вероватно и нису мотивисани новцем, него патриотизмом и жељом да постигну славу и углед у свом народу па на тај начин да буду корисни за опстанак српства. Овог, оваквог српства, у временима кад се по бројности наш народ (колико нам је познато) из деценије у деценију полако смањује.

Српско национално књижевно дело је, дакле, књижевни производ, који треба од писца и издавача да буде испоручен народу, и треба да подржи опстанак тог народа. То и јесте у моралном смислу, дакле етички, оправдано, барем ако питамо старе Латине, који су говорили: *salus populi suprema lex*.<sup>6</sup>

Али, постоји и једно много шире новинско и телевизијско читалиште и гледалиште, вероватно преко десет пута бројније (дакле, преко два милиона људи), које чита чланке и фељтоне и писма читалаца у новинама, или, што је многима лакше и јефтиније и доступније, прати дискусије на телевизији, о српским националним политичким темама. Ова читалишта се узајамно донекле преклапају: грађанин који купује националну књижевност, вероватно барем у некој мери прати и полемике на тим другим местима. И обратно: они који прате те не-књижевне полемике и информације, можда ће читати, али само неки од њих, не сви, и националну књижевност. Млади Срби, па и они из дијаспоре, понекад и на

6 спас народа је врховни закон

новим, компјутерским медијима веома брзо и лако размењују мишљења о српским и другим политичким темама, али, то не може свако да пронађе.

Поједине српске *наративне стратегије*, у вези са овим темама, у књижевности али и у том ширем јавном дискурсу, током последњих стотинак година, вероватно су имале своју унутрашњу *еволуцију*, оне су се мењале и развијале.

Учесник у јавној дискусији требало би да буде *артикулатор*, а о значи, да формулише и исказује оно што многи мисле, али што не уме баш свако да каже тако добро, тако изражајно. Многи тирани, окупатори, или противници радничких синдиката, итд, су ишли на то да онемогуће, похапсе, или побију артикулаторе,<sup>7</sup> да би народ остао без гласа и без мисли о слободи и својим правима. Национални књижевник је такође артикулатор, он се труди да искаже, кроз медијум књижевности, оно што је у души и на уму његовог народа.

Ако писац испуни очекивања свог читалишта, то значи да је испоштовао невидљиви, неписани, али веома стварни *наративни уговор*, који скоро увек постоји. Прекршити га, значи изневерити, разочарати, и изгубити, највероватније заувек, поверење читалаца. То је тако у књижевности, и нашој и страној, широм света.

Важан утицај на ову област има *историјска дистанца*, о којој је убедљиво говорио Титов историчар Владимир Дедијер. Све док су живи, учесници неког историјског догађаја силовито ће бранити свој морални лик, прикривати своја кривична дела, покретаће тужбе, изван јавне сцене претиће истиха можда и осветом, итд. Али кад прође, на пример, седамдесет година, и они помру од старости, ситуација ће се променити, биће отворенији пут за разне негативне истине. Понекад породица није у праву, понекад јесте.<sup>8</sup> А кад прође и још, даљих, седамдесет година, па кад од старости већином поумиру и њихови синови и кћери, дакле та друга генерација, пут ће бити још отворенији за негативне истине, а осим тога, и држава ће бити мање у опасности да против ње буде покренута тужба и затражено обештећење, пред неким међународним трибуналом.<sup>9</sup>

Оно што ствара негативну слику о свом народу, оно што се не жели истицати, иако је истинито, налази се на *црној листи* националних тема, на пример, шесторо деце председника САД Томаса Џеферсона са његовом робињом Сели Хемингс, то је Американцима на црној листи тема.

Изгледа нам да и код Срба постоји једна таква неписана и непотписана, али реална, скривена од јавности а опет некако јасна многима, црна листа, црни списак, негативних ствари о нама, као што је, на пример, убиство Стјепана Радића и још двојице хрватских посланика баш у самој дворани<sup>10</sup> скупштине Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, на седници, пред свима, у јуну 1928.

7 на пример, у Совјетском савезу, дисиденте

8 На пример, у *Политици* је 20. августа 2014 изашло писмо у коме син, проф. др Борис Беговић са Правног факултета у Београду, тврди да његов отац Влајко Беговић није убио Благоја Паровића у Шпанији, 1937. године, у хаосу Шпанског грађанског рата; дакле, одбија такве оптужбе. Не знамо историјску истину о томе, али је вредно запазити, да породице и данас желе да одбране своје виђење историјске истине о ратним догађајима од пре три-четврт века (Беговић 2014).

9 Додуше, неко би данас можда хтео да тужи и Јулија Цезара, и Наполеона, и Марију Терезију, али би то вероватно било одбачено већ на шалтеру судске писарнице.

10 Али, не у згради где је после била скупштина Краљевине Југославије, па социјалистичке Југославије, па је данас скупштина Србије, дакле не у тој згради испред које се налазе две баш необичне статуе човека који се рве са коњем, него, колико знамо, у некој знатно скромнијој београдској згради која данас вероватно више не постоји, негде у улици Кнеза Милоша и то у близини Масарикове и у близини Вазнесењске цркве.

Оне историјске истине о којима се жели поново и поново причати, јер стварају позитивну моралну слику о свом народу, налазе се на *белој листи* националних тема. Постоји такав неписани али стварни бели списак позитивних српских аргумената, и постоје (и треба да постоје; оправдано је) стотине књижевних, позоришних и филмских дела у којима се те истине појављују: где смо све били у праву, и који су све злочини и неправде учињени против нас.

Ако маштамо да једног далеког дана, кад се правда врати на свет, разне територије буду враћене оним народима којима, заиста, по правди и по истини, треба да припадају, то је жеља да се постигне историјска територијална реституција, дакле то је *реституционизам*. Пример би био, али очигледно нереалан и неозбиљан, екстремистички, да Америка опет припадне Индијанцима а сви остали (дакле, сви белци, црнци, Азијати...) да се одседе на континенте са којих су дошли! Али, они који маштају о томе, обично гледају у прошлост само до неке омиљене тачке, кад је њихов народ имао највише територија; не гледају даље, дубље у прошлост, јер им се не свиђа таква могућност, па тако – барем колико знамо – нико не тражи да се Београду врати име Сингидунум и да се он преда у власништво Келтима, а ни Римском царству, нити Византији, нити да се Војводина врати Аустроугарској. Али постоје људи који би желели да се Београд и скоро цео Балкан предају неком обновљеном Турском царству, јер маштају да се изврши реституција Отоманске империје, а у њој они да буду народ господара.

#### 4. Један пример националног романа: *Књига о Милушину*

Честити протагониста, праведник, херој и мученик, али веома селективно информисан – то је једна карактеристична наративна стратегија којом се српски национални књижевник може послужити.

Налазимо је у чувеном роману *Књига о Милушину* (1985). Овај кратки<sup>11</sup> роман, подељен на 49 поглавља (али, нису нумерисана; али имају наслове) написао је Данко Поповић (1928-2009; средње слово не знамо). Часни и поштени протагониста, чију исповест дату у првом лицу јединине слушамо у првих 47 поглавља, српски шумадијски сељак Милутин Остојић звани „Ђора”, вредан, незлобив, храбар и истрајан, прошао је кроз многе историјске невоље и страдао заједно са народом, он је оличење стаменог и честитог Србина, и веома важне моралне па и политичке српске националне, сеоске, патријархалне категорије која се описује изразом, у мушком роду, „домаћин”, на чему се у роману итекако инсистира (стр. 62, и другде).<sup>12</sup> Њему су у два рата, „турском и бугарском” погинула два његова брата, а и отац (стр. 5), а Милутин се херојски и часно борио у Првом светском рату, прелазео Албанију, пробијао Солунски фронт, и преживео. Пред крај Другог светског рата, Титова власт одводи његовог сина једница, Радоја, на Сремски фронт, у масовну погибију, па тамо и Радоје погине (116). Милутинов припрости и повремено неписмени сељачки монолог пробијен је на два места изненађујућим напоменама, да је био у сеоској основној школи најбољи ђак (14) и да он, по сопственом уверењу, није наиван (50). Он је учесник и посматрач живота и српске историје, а читалац се креће са његовом тачком гледишта.

После Другог светског рата, Милутина као да уопште не интересује да ли Тито нешто чини и против Хрвата, и, да ли и у Хрватској Титов режим отима

11 око 170 шлајфни – стандардних ауторских куцаних страница

12 та иста именица али у женском роду, домаћица, нема такво значење

жито од сељака, итд. То је једно не-гледање шта се код других дешава, ограничена перспектива, која смо за своје невоље зна, а добро се уклапа у Милутинову слабу школованост, и у његову сеоску заосталост. Ово можемо схватити као ауторову наративну стратегију да избегне оне теме, и истине, које му нису пожељне или интересантне; али, то умањује логичку кохерентност и уверљивост, па и књижевну вредност, дела – оно постаје у некој мери, ако се тако можемо изразити – намештено, јер даје само селектирану, једнострану, а не целу, истину.

Многе странице овог романа су потресне, дирљиве и снажне, а протагониста Милутин пролази као очевидац и учесник, мученик и страдалник, кроз главнину беле листе која постоји за нашу трагичну и несретну прву половину двадесетог века. Помиње Милутин и понешто са црне листе: убиство краљевског брачног пара Обреновић (50, 65), убиство Стјепана Радића (67, 68). Али никада није чуо за државно, полицијско убиство доктора Драгише Мишовића, који је баш био у народу широко познат; промакла је Милутину цела Шестојануарска диктатура; Октроисани устав није запазио, нити се иједном запитао зашто није одржан *референдум* на коме би се народи Југославије изјаснили да ли желе монархију или републику, и да ли желе заједничку државу, или можда неки конфедерални савез држава, итд. Али шта ми очекујемо од једног сељака: да зна све, о свему? Дакле, то што је он пољопривредник, веома скромног образовања, послужило је као одлично оправдање да се он не досети многих ствари са црне листе; аутор се послужио том наративном стратегијом да би их избегао. Протагониста је својим менталитетом, образовањем, и својим животном путањом подешен да не види главнину црне листе. Али, ефективно то се уклапа у онај стари, природни, неславни али можда егзистенцијални принцип који гласи, отприлике: *немој сведочити против својих, довољно нас други оцрњују, нећемо још оцрњивати и сами себе.*

Много пута се Милутин жали да су други југословенски народи незахвални, а себични; ми Срби их ослобађамо, а они нама – нож у леђа. И, уместо да помогну, само калкулишу како да извуку максималну корист за себе, на нашу штету, итд. Ставља их Милутин иронично и под знаке навода, да су то „наша браћа” („чујеш, наша браћа, а моја браћа изгинула због наше браће”, стр. 7), али то је висок ступањ писмености и књижевне вештине, то је помало неуверљиво. Ни према Русима „и другој словенској браћи” није много одушевљен, јер, зашто нас гурају да ми страдамо за њих (49).

Набраја као зликовце пре свега „Немце и Швабе” (33) и више пута скоро све околне народе<sup>13</sup> осим Румуна: Хрвате (13), Муслимане (17), Албанце (26), Мађаре (33), Бугаре (19), Турке (124), а као дволичне издајнике помиње Црногорце (31) и Македонце (41) а загонетно помиње и неке зликовце са простора преко Дрине који „говоре нашки” (10), што би можда могло да значи да критикује и Србе из Босне ако су били у аустроугарској армији. Критикује Муслимане да су били Срби и хришћани па издали, прешли у другу веру и националност, нпр. „некад је био Србин па се потурчио и сад, ево, на Србина кидише” (17), али не

13 али, и нормално је да сваки народ има проблеме углавном са најближим, околним народима, суседним, а не неким веома удаљеним; о томе је говорио и наш министар спољних послова, приликом посете министра са Новог Зеланда: „Нови Зеланд и Србија немају спорних и отворених питања. Довољно су далеко да немају проблема у својим односима. Највише проблема отприлике имате са најближим земљама” (Дачић 2014).

позива тог Муслимана, нити иједног, *да се врати* у хришћанство и српство, иако би то било логично.<sup>14</sup>

Милутин непријатељске народе квалификује као етничке целине, то су „Мађари”, „Немци”, чиме се сугерише да су то монолитни ентитети: сви Мађари су исти, сви Немци исти, итд, из чега би проистицало да Милутин у дубини душе ипак сматра да постоји њихова *колективна* одговорност, а не само индивидуална одговорност злочинаца као појединаца. Али је питање да ли би тај исти Милутин признао колективну одговорност свих Срба за било шта лоше.

О преласку преко Албаније, каже многе истине, али се не пита која је то држава уопште била, тада, и у каквим односима са Србијом, ако је тамо икакве државе и било; на ово се често заборавља.

У Милутиновом политичком виђењу света, на снази су две дубоко небулозне идеје, и данас јаке у српском политичком дискурсу, наиме (то смо већ поменули) да није требало да правимо велику, уједињену државу Јужних Словена – али без икаквог објашњења или наговештаја *шта је требало* урадити, и, да је Краљевина Југославија била веома лоша држава, али да су други народи у њој, они који нису Срби нити православни (па, и Срби комунисти у њој), били на неки начин у моралној обавези да воле ту лошу државу и да јој буду искрено верни, да је бране.

##### 5. Други пример националног романа: *Опсада цркве Светиоџ сјаса*

Овај прослављени, маштовити, и стилски бриљантни роман Горана Т. Петровића, дописног члана САНУ, није реалистички, као *Књиџа о Милутину*, него је у жанру фантазије (не научне фантастике!). Већим својим делом је препун магичних и натприродних бића, на пример баука (Петровић 2011: 111), ту је и сам ђаво, под називом „непоменик” (149), једна лепотица је „змајица” (228), а појављује се буквално и зомби, „мртви Алеман” (50) тако да у роману има итекако и елемената хорора. На много места се врло јасно ставља на знање да је у питању одбрана не само једног манастира, него и читавог народа, Срба (69), тј. Србаља (137), бране се „све српске и поморске земље” (317), рашка земља (173). Основна карактеристика и снага Срба у овом роману је њихова чиста и искрена, светосавска и православна, хришћанска вера, као и њихов национални, етнички идентитет док га чврсто памте. Додуше, у једној сцени појављује се и нешто древније, српски свештеници се пењу уз храст, као Келти (као друиди) у нади да молитвама утичу на ток догађаја (350).

Али, Срби се бране од – кога? Од западних хришћана, католика, који насрћу да поробе и опљачкају све што могу, и, од монструозних убилачких руља „Бугара и Кумана” (39) са истока, који су приказани као да Бугари нису били хришћани. Али Бугарска је још 865. године усвојила хришћанство као своју државну религију. Ово би морало значити да већину европских хришћана, барем у деловању спрам нас, чине лопови и битанге, и свакојаки монструми; па како је то онда добра верска заједница? О овом парадоксу се у роману не говори.

Четврти крсташки поход усмерава се, на један плачкашки и разбојнички начин, против Византије, „ad honorem Dei et Sancte Romane Ecclesiae” (310) дакле у част католичке цркве, па бисмо на основу тога морали закључити све најгоре о тој цркви.

14 Слично томе, Миро Вуксановић, дописни члан (и управник библиотеке) САНУ, каже за Хрвате да су „преварени и преверени”, што би значило, на превару одведени у католицизам, али их не позива да се врате у српство (Вуксановић 2014).



Главнина овог романа дешава се око 1204. године, али радња се слободно, на фантазмагорично времепловски начин, премешта тамо-амо кроз векове и миленијуме, и у разне фантастичне друге димензије. Можда најопакији непријатељ Срба је трговац временом, и времепловац, Андреас Фон Нахт (ово име би значило да је Немац; али многи Немци су од шеснаестог века протестанти, дакле, можда није католик?), раније познат као Андрија Скадранин; појављује се он и у Србији на самом крају двадесетог века, дакле у нашем, најновијем времену, али „никада под истим именом, готово редовно друге националности, верисповести и професије, сваки пут другим поводом. [...] Некада високи војни официр, некада дипломата у посредничкој мисији, инострани или домаћи извештач, политичар од поверења, угледни пословни човек, а некада и представник светске хуманитарне организације” (322–323) али увек је исти демон. Он успева да превари „читаве обневиделе народе” (323) и да им прода прошлост и нахушка их да ратују, а себи да набави будућност (324). Један од главних позитивних ликова, Богдан, погине тек у НАТО бомбардовању српске земље (355–356), тако је барем наговештено. Дакле ти паклени и бесомучни агресори, зверови који тако потуљено и устремљено кидишу на српство, јесу из многих земаља Европске Уније, а и из САД и Канаде, и нападају нас без икакве, ма и најмање наше кривице; без разлога. Нисмо учинили ништа лоше. Нисмо ништа, ни најмање, криви.

У овом роману, знатан пад у актуелну политику чине седам фуснота о реалној историји, додатих пред крај (369–370), и цитат наводно из „Политике” о избацивању неискоришћених НАТО бомби на шуме у Републици Српској (371–372) да тамо експлодирају и можда убију неког. Тај грубо убачени политичко-пропагандни анти-НАТО (и евро-скептични) елемент могао би веома брзо да застари, уколико се Србија а и Република Српска, да би биле дефинитивно безбедне од свих даљих могућих, па и верских, ратова на Балкану, учлане уско-ро баш у ту конфедерацију (ЕУ) а онда и у тај војни савез. Није могуће да тако бриљантан аутор није приметио да су те странице једно нескладно, страно тело у роману. Зато остаје опор и тужан утисак да је морао да плати неку путарину, на некој наплатној рампи. Триста страница богато се вијори архајска фантазмагорија о одбрани српства и православља, а онда, наједном, ето једне тако ефемерне подршке режиму који нас је увукао у рат са Европом? Наравно да то умањује књижевну вредност дела.

## 6. Закључак

Можда неке грешке правимо због несвесног, или свесног, прикривања наше „негативе”. (И други народи то раде.) На пример, погрешна је перцепција, имплицирана у *Књизи о Милутићину*, да су комунисти у Краљевини Југославији мрзели само Србе; они су мрзели и тај режим, али, неки од њих, у некој мери, и Србе као нацију. Ако, у нашој националној књижевности, не признајемо најгоре мане тадашњег режима, онда нисмо у стању да разликујемо србо-мржњу, *ешничку*, од *полиитичког* противљења југословенском монархистичком октроисаном режиму.

Многи носиоци режима у старој Југославији (краљевини) вероватно су своју корупцију, непотизам, и друга злодела сакривали иза патриотизма, и грабили се перфидно за „власт, част, и маст” – вероватно има и данас таквих, међу нама – па, ко год од Хрвата, Словенаца итд. их је ишта критиковао, они су се заклањали иза аргумента да је то анимозитет према Србима. Ово не схватати,

јесте једна врста (намерног, или ненамерног) несагледавања стварности. Наравно да је то лоше по *књижевну* вредност једног националног књижевног дела! Лагати изостављањем – то у оваквим случајевима значи наводити своје читаоце, и свој народ, на погрешна веровања, на погрешан пут. Али просечни читалац, понет књижевним делом и засут емоцијама због многобројних злочина који се *јесу догодили* против Срба, вероватно не успева да прозре ово, јер не познаје толико детаљно историју, и само осећа да је ипак у некој суштинској небулози, у некој врсти очаја, мрака и бунила, без наде, без јасних ознака, и без икаквог правца ка излазу.

Ниједан роман не треба да се састоји само од српских жалби. Не желимо ни другу крајност, аутошовинизам, самопорицање и себе-мржњу; али, треба бити самокритичан, треба ударити и по ономе што није било добро код нас самих. Ако су Срби били практично анђели, безгрешни народ, без и једне једине эле помисли (ико од нас) икада према другима, и ако смо за узврат добили увек само нож у леђа, отров, подмукле сплетке, и вечиту навалу зликовачких хорди одасвуд, решених да нас *без икаквог разлога* нападају и униште; онда никаква будућа модификација нашег понашања не може ту нимало да помогне. То је једна врста безнађа: свуда само мрак, заувек. Сви против нас! Онда читаоци, нарочито млади, могу закључити да се не вреди ни трудити, и да би им много боље било у иностранству, у неком нормалном окружењу. Дакле, поједина дела у нашој националној књижевности, уколико немају довољну количину националне самокритичности, уколико не указују трезвено и на наше пропусте, грешке и мане, тачно у тој мери постају лошија дела, мање књижевно вредна, а могу бити и анти-мотивациони, деморалишући фактор.

## ЛИТЕРАТУРА

Беговић 2014: Борис Беговић, Смрт Благоја Паровића. Писмо читаоца. Београд, дневни лист „Политика”, 20. август 2014, на страници без пагинације али негде око двадесете. Такође и на: <<http://www.politika.rs/pogledi/Boris-Begovic/Smrt-Blagoja-Parovica.lt.html>>

Вуксановић 2014: Миро Вуксановић, Вук пред нама. Чланак у дневном листу „Блиц” 6. априла 2014, на првој страници уметнутог прилога „Блиц књига”, без пагинације.

Даковић 2014: Невена Даковић, Мачо борци у српској голготи. Београд, дневни лист „Политика”, 28. јун 2014, у рубрици „Уз стогодишњицу Великог рата”, стр. 4.

Дачић 2014: Ивица Дачић, видети на <<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/9/Politika/1630399/Ја%С4%8Danje+saradnje+Srbije+i+Novog+Zelanda.html>>, приступљено 2014 06 30.

Михаиловић 2014: Драгослав Михаиловић, Југословенство ће Србе одвести у пропаст. Интервју водио новинар Батић Бачевић. Дневни лист „Политика”, 1. јун 2014, стр. 1 и стр. 7. Такође на < <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Jugoslovenstvo-ce-Srbe-odvesti-u-propast.sr.html>>

Најтфлајер 2014: <<http://www.znaksagite.com/diskusije/index.php?topic=8724.msg548787;topicseen#msg548787>> приступљено 02.06.2014.

Петан 2014: Жарко Петан, афоризми, Београд, дневни лист „Вечерње новости”, 26. јануар 2014, стр. 23.

Петровић 2011: Горан Т. Петровић, *Опсада цркве Светиоџ Сиса*. Београд: Моно и Мањана. (прво издање било је 1997)

Поповић 1986: Данко Поповић, *Књижа о Милуџину*. Београд, НИРО „Књижевне новине” (прво издање било је 1985)

Стевановић 2014: Видосав Стевановић, Зашто сам оживео грофа Дракулу. Интервју водио новинар Бране Карталовић. Београд, дневни лист „Политика”, 6. децембар 2014, Културни додатак, стр. 3.

Џеферсон 1995: о филму *Џеферсон у Паризу* видети на <[http://en.wikipedia.org/wiki/Jefferson\\_in\\_Paris](http://en.wikipedia.org/wiki/Jefferson_in_Paris)>, приступљено 2014 06 30.

## AXIOLOGICAL LITERARY CONSEQUENCES OF THE IMPOSSIBILITY OF PRESENTING COMPLETE HISTORICAL TRUTH IN SERBIAN NATIONAL LITERATURE

### Summary

Starting from the example of the film *Jefferson in Paris* (1995), which was almost ignored by the American audiences probably because it fairly presented the very unpleasant historical truth that their third president had 6 children with his slave Sally Hemings, we develop our thesis that other nations, too, tend to boycott the unpleasant truths about themselves, and that some Serbian writers do the same in their novels about historical topics, and have developed special narrative strategies for this. First we examine the public statements of an academic, and great writer, Dragoslav Mihailović, that ”Yugoslovenstvo” (Yugoslavia-ism) will be the ruin of Serbs. Then we examine the novel, by Danko Popović, *The Book about Milutin* (1985), about an honest, much-suffering Serbian farmer, on whom history inflicted terrible injustices in the first half of the 20<sup>th</sup> century. Also the novel, by Goran T. Petrović, *The Siege of the Church of Holy Salvation* (1997), which presents a phantasmagoric, poetically very rich vision of medieval Serbia defending itself from terrible, malicious attacks from both East and West. We conclude that it is necessary for such novels also to show, fairly, the negative truths about our own nation, our own failings and mistakes, because, if not, the novel will be one-sided and its literary value will be lesser.

*Key words:* Serbian national literature, avoidance of unwelcome truths

*Aleksandar B. Nedeljković*



Софија КАЛЕЗИЋ ЂУРИЧКОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет Доња Горница  
Подгорица

## НАСТАВНО ПРОУЧАВАЊЕ РОМАНА ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА ДАЛЕКО ЈЕ СУНЦЕ

Дјело *Далеко је сунце*, објављено 1951. године, прво је романескно остварење истакнутог српског књижевника Добрице Ћосића. Интерпретација овог дјела (по наставном плану и програму Црне Горе предвиђена за узраст осмог разреда основне школе) представља веома сложен задатак, како за наставника, тако и за ученике. Ако се, међутим, основним сферама романа приступи са рационалним интерпретативним распоредом и логичним редослиједом његових саставних елемената, она ће се претворити у инвентиван рад који ће и једнима и другима причињавати задовољство, отварајући им разноврсна социјална, етичка, егзистенцијална, онтолошка, историјска и остала питања. Такозвана *празна мјеста* у роману, као и дјелове које нијесу успјели у потпуности да разумију, ученици ће означити и на крају интерпретације или током резервног часа са наставником аргументовано разговарати о њима. Тиме ће обрада овог дјела (које намеће у сваком времену актуелне дилеме смисла људске добротe, човјечности, саможртвовања, страдалништва, али уједно и човјекове отпорности, храбрости, надљудске снаге, издржљивости, способности да и у звјерским условима живота налази уточиште у љубави), у виду живе расправе која ће након интерпретације услиједити, добити свој правац и тежину.

*Кључне ријечи:* рат, револуција, страдање, хероји, роман, поступак, мир

О приватној и стваралачкој личности Добрице Ћосића ученици се упознају у основним релацијама: аутор романа *Далеко је сунце* један је од најпопуларнијих и најзначајнијих домаћих писаца, који су тематску подлогу својих остварења најчешће проналазили у тешкој и бурној ратничкој прошлости свога народа. Ћосић се у свом првијенцу јавља као реалистички писац, његова нарација је објективна, али и поетична и надахнута; његово стваралачко поље интересовања карактерише психо-социјална и друштвено-историјска проблематика, конкретизована и литерарно опредмећена на нов и модеран начин. Овај књижевник превазилази традиционализам црно-бијеле стваралачке технике, уводећи позитивну и негативну страну човјекове личности у разноврсне и вишезначне односе. Иако се једноставно запажа на чијој је страни ауторска наклоност, његов приповједачки глас никада није вођен мржњом, а јунаци сами, властитим дјеловањем, обезбјеђују себи позитивне или негативне карактеристике.

### I Истраживачка питања и задаци:

1. Које је посвећен роман *Далеко је сунце*? У које вријеме се одиграва фабула овог остварења и ко су носиоци радње? Шта на основу чињенице, да је радња романа лоцирана у зиму 1942. године, закључујете о тематици дјела? Против чијих све непријатељских корпуса партизани воде борбу? Каквим оцјењујете ратни морал наших војника и њихову спремност за борбу? Зашто писац кратке предахе

<sup>1</sup> pgstudio@t-com.me

између честих окршаја назива „подмуклом тишином”? Какав је однос војника према рањеницима и на какве све начине настоје да се брину о њима? Какву ратну стратегију војска примјењује у настојању да очува што већи број бораца? Да ли су војници у потребној мјери снабђевени бојним и санитетским средствима, храном и љековима? Какве друштвене и социјалне поларизације и неправде су мотивисале знатан број бораца да још прије рата приступе комунистичкој партији и револуционарном покрету? Како би требало да изгледа ново друштво за које се они залажу, спремни да жртвују властите животе?

2. Какве идеје експонирају Павле, Гвозден и Уча? Која занимања су ова тројица јунака прије рата обављала? Шта је оно што је заједничко овим јунацима, а по чему су они веома различити? Да ли су они чврсти у својим ставовима у вези са будућношћу одреда или се налазе у сталном колебању и провјеравању сопствене савјести? У ком моменту долази до потпуног раскорака у одлукама тројице бораца? Са каквим аргументима сваки од њих брани сопствена виђења и планове о будућности одреда? Да ли се туђинска војска налази у стању експанзије или стагнације? На какав начин окупатори и домаћи издајници представљају необавијештеном народу карактер и циљеве партизана?

3. У душама бораца Расинског одреда почиње да се отвара велико питање: чиме се борити против страха? На какве све начине они настоје да одрже борбени морал у одреду? Опишите замишљања могућног исхода ратних догађаја који борце у највећој мјери ужасавају. Како партизани доживљавају прва разочарења у властите младалачке представе о Партији? Какве емоције испуњавају командира Вука? Од кога он добија писмо и какав је његов садржај? Због чега га је писмо узбудило и онеспокојило? Подробније дочарајте умјетнички лик болничарке Бојане – какав је однос колектива према овој јунакињи? У кога се Бојана заљубљује и да ли јој њен изабраник узвраћа симпатије на једнак начин? Како умире партизан Сила? Какве су моралне норме неписаног партизанског закона? Пронађите дио из Учиног монолога у којем је описана судбина мушких потомака породице Живића, кроз коју је оличена трагична историја синова нашег поднебља.

4. Да ли писац прави разлику у описивању и карактерисању Њемаца, Бугара и домаћих издајника? Туђински зликовци врше сурову одмазду по српским селима да би осветили своје убијене војнике. Каквом стравичном призору присуствује стари курир Јевта? Због чега Ћосић каже да су у свим несрећама жене најнесрећније? Како изгледају житељи села у збјегу и на какав се начин односе једни према другима? Да ли они сматрају да су партијски идеали и патриотизам вриједни тако тешких жртава? Зашто избјегли људи окривљују партизана Гвоздена и са каквим аргументима га они малобројни бране? Због чега Гвозден дубоко осјећа бол сељака и пред њима ћути као кривац? Шта се то слама у његовој души након поновног непријатељског напада и масовне погибије сеоског становништва?

5. Бугарске фашисте Ћосић описује као посебну врсту убица који недостатак храбрости надокнађују подмуклим злочинима. На какве све начине они настоје да покоре српски народ? Након окршаја са Бугарима, један дио сељака прилази партизанима. У којим романескним призорима писац партизана осликава као хумане и срчане људе, а у којим као бескомпромисне, искључиве и сурове? На какав начин Гвозден властите душевне кризе и преиспитивања преноси на одред? Зашто се овај јунак залаже за што хитније расформирање одреда и како руководство ове јединице реагује на његова настојања? Да ли су Гвозденови

ставови у складу са партијским идеалима и партизанским схватањем морала? За какву се алтернативу Павле залаже и да ли успијева да од Гвоздена направи савезника? Да ли Гвозден подсвјесно сматра да је и њему, због одметништва у партизанима, страдала породица? Да ли овога јунака треба третирати као издајника и да ли је неколико сати, колико је остало до поновне борбе, довољно вријеме да партизани донесу одлуку везану за судбину одреда?

6. Зашто Ђосић каже да се велике одлуке доносе брзо и да се о њима најчешће мисли након доношења? Када настаје тренутак кулминације којим долази до расцјепка одреда? Каквим умјетничким средствима писац најављује трагичан исход догађаја? Какву одлуку доноси војни суд под Павловим руководством и како партизани на њу реагују? Опишите Гвозденово поступање у моменту када сазнаје за страшну судбину која га чека – какав је његов однос према одреду? Да ли сматрате да су Павле и његови другови на исправан начин спрјечили борбену деморализацију у својим редовима? Гвозден сам бира мјесто на коме ће га његови другови стријељати. Каквом би назвали и оцијенили Гвозденову смрт и његово држање прије погибије? Како тумачите његов гест скидања шињела и намјењивања ономе ко га нема? Каква осјећања су преплавила душе партизана након Гвоздене смрти и шта је остало у њима заувјек сломљено и изневјерено?

7. Расински одред цијепан се на два дијела: на партизанима који ће остати са Учом на Јастрепцу и оне који ће под Павловим руководством настојати да пређу замрзнуту Мораву и пребаце се у сеоску зону. Шта сматрате – да ли Учин или Павлов дио одреда има веће услове да опстане и да настави борбу? Шта бива са куриром Јованом који је задужен да чету пребаци преко ријеке? Каква задатак добија командир Вук и да ли успијева да га реализује? Како је Ђосић приказао умјетничку сцену у којој од човјека који виси изнад ријеке, држећи спроводницу у зубима, зависи живот Павловог дијела одреда? У чијој кући борави Павлова чета и на какав начин бивају примљени? Опишите дјеловођину породицу – његову мајку, жену и кћерку. Који члан газдине породице прилази партизанима?

8. Вук планира да током ноћи посјети своју кућу. Да ли налази породицу и шта се испоставља да је било са Бранком и њиховим синчићем? Какве планове он припрема да би ослободио заробљену жену и да ли му они полазе за руком? На какав начин се партизани убацују у четничка гнијезда? Како они саслушавају заробљене четнике, а како са њима поступају? Због чега пуштају на слободу енглеског савезника ухваћеног у четницима? Каква је Бранкина судбина и како партизани доживљавају приказ када у свитање Вук носи своју мртву жену да је сахране?

9. Какву судбину доживљава Учин дио одреда? Објасните пишчеву мисао: „У планини започе хајка као на вукове”. Са каквим нерешивим проблемима се суочава изолована партизанска чета на огољелом Јастрепцу? Да ли је борбени морал јастребачких партизана још увијек на висини? Како Уча реагује на властито сазнање о пропасти свог дијела одреда и сопствених идеја? Из којих разлога, непосредно суочен са смрћу, Уча настоји да барем „скупо прода” властиту главу? У чијој кући долази до коначног краха овог дијела партизанске војске? Опишите смрт команданта Уче. На какав начин партизани доживљавају командантову погибију? Шта преостали дио Учиног одреда намјерава да изврши како би остао запамћен од стране преживјелих партизана и српског народа? Како Павле и Бојана реагују на вијест о Учиној смрти? Опишите судбину старог курира Јевте. Ко је Брка и какве критике у свом писму упућује Павлу у односу на његово поступање према Гвоздену?

10. Објасните симболику назива локалитета и топонима које Ћосић спомиње у овом роману – *Јастребац, Црни Врх, Соколовачка дубодолина, Бела Стена, Соколов Камен, Танка Кора, Мечије Рује...* У ком дијелу романа је писац осликао српске божићне обичаје? На који начин Ћосић усложњава и проширује тематско-мотивске кругове, чиме психолошки продубљује радњу романа? Нађите дјелове овог остварења у којима је експонирана љепота младе болничарке Бојане. Означите лирски, драмски и епски интонирана мјеста у дјелу. У којим сегментима дјела је аутор приказао доживљајни монолог и унутрашња колебања својих јунака? Обиљежите мјеста у којима писац осликава храброст и непоколебљивост бораца, као и њихову резигнираност и разочарење. Шта на основу ових биљешки можете закључити о објективности и непристрасности ауторске наративације?

11. Шта аутор употребом израза који су специфични за партијску терминологију – опортуниста, кулак, паникер, исписник, неправилан, концепција, конспирација и слично – постиже при осликавању атмосфере романа? Каква врста комуникације преовлађује међу партизанима? Каквим терминима можете охарактерисати пишчев начин портретисања романескних призора и јунака? Да ли Ћосић уз дугу пролегомену уводи нове јунаке и догађаје у структуру романа? Пронађите мјеста у дјелу у којима је аутор на сликовит и поетичан начин описао пејзаже Јастрепца.

12. Да ли опис натмурене и сурове планине кореспондира са тешком ситуацијом у којој су се борци нашли? О каквој будућности маштају партизани по завршетку рата? Како борци реагују на помањкаве основних животних услова и појаву глади? Осим страха од смрти, који све страхови и сумње су присутни у њиховим душама? Какав је њихов однос према породицама остављеним у селима, а какав је однос укућана према њима? Која мјеста у роману на најуспјелији начин приказују међусобну чежњу и љубав, као и истовремену ријешеност да се истраје? На какав начин Ћосић експонира сељацима и њихову психологију? Да ли су партизани у односу на основне животне ставове блиски или далеки сељацима и њиховом резонувању?

13. Да ли је роман *Далеко је сунце* композиционо грађен као монолитна цјелина или је конципиран као низ епизода и дигресија које су чврсто срасле са основним фабулативно-мотивским стожером дјела? Које јунаке у роману можете издвојити као примјер непоколебљивости, храбрости и вјере? Чије методе борбе сматрате најсврхисходнијим и најтактичнијим? Какав је однос партизана према Русији и Црвеној армији? На који начин они мисле да ће руска војска успјети да спречи надирање фашиста? Који јунак у роману је експониран као најдрастичнији примјер трагизма? У чему се састоји разлика између Павловог и Учиног схватања борбе за слободу?

14. Да ли роман *Далеко је сунце* у свом епилогу дјелује као завршена и окружена цјелина или његов крај остаје отворен и недовршен? Како тумачите нијему тишину у којој се састају два, на почетку овог остварења, растављена дијела Расинског одреда? Колико људи од некадашње Учине чете успијева да преживи? Пред руководством партије Павле настоји да одбрани поступање партизана према Гвоздену са аргументом да су војници, стријељајући свог друга, заправо стријељали колебљивост и сумњу у сопственим редовима. Да ли овако срочену одбрану можете сматрати исправном и аргументованом? Објасните који елементи епилог романа чине оптимистичним, а који трагичним. У чему се састоји разлика између Ћосићевог умјетничког осликавања НОБ-а и револуције у односу на већину остварења са ратном тематиком, насталих педесетих година?



Означите призоре у којима писац експонира опширност, као и хронолошко сликање догађаја, приказаних у широј временској панорами.

## II Документарна подлога романа

Ђосић је аутор познатих романа: *Корени*, *Деобе*, *Бајка*, *Време смрти I–IV*, *Време зла (Грешник, Ошпадник, Верник)* и других дјела од којих се нека налазе на граници наративне, историјске, публицистичке и политичке прозе. У КПЈ ступа 1939. године, а у НОБ-у судјелује од 1941. до 1945. Након рата налазио се на разноврсним партијским и политичким функцијама у Србији, да би 1968. напустио Савез комуниста Југославије и одабрао бављење литературом и писаном ријечју као своју најважнију преокупацију. Добрица Ђосић рођен је у Великој Дренови (Крушевачки срез) 1921. године, и о свом сељачком поријеклу врло је лирски и надахнуто писао у предговору овом роману, присјећајући се својих родитеља, плодне моравске земље, дједова Алексе и Јефтимија, дјетињих несигурности и страхова, прве љубави и друштвено-економске климе у времену прије Другог свјетског рата. Овај ауторов предговор под називом Једно присјећање на *Далеко је сунце*, представља неку врсту пролегомене у тематско-мотивски нуклеус романа. У средишту дјела налази се стварност Другог свјетског рата, лоцирана на планини Јастребац, са борбом народа за слободу, на једној, и нељудским одмаздама њемачких и бугарских окупатора, на другој страни.

Још као младић, осјећајући да се нешто битно мијења у духу колективитета и животної атмосфери унутар које његов народ егзистира, Ђосић увиђа да је на помолу један страхан и крвав мултинационални сукоб: „Те 1939. започео је мој нов и у друго нешто усмерен живот. Искуства, стварност, изгледи сутрашњице припаљивали су свест: треба некако изменити овај свет или пропасти. Много је зла и неправди, немаштине и незнања, скотлука газдашког и ђифтинског, свирепог блесавлука сељачког, поганог себичлука и тупе резигнације. Нема никаквих општих вредности и светиња, ни у шта се не верује, поштени презиру себе због свог поштења, лопови се осећају покрадени и преварени, ратни победници пљују на дело своје крви, а у свему се осећа: зло тек долази... Одлучио сам да будем политички борац а не само пољопривредни стручњак, да будем револуционар и превратник, а не поданик и послушник државе и власти. Рат ме није уплашио. Знао сам: сада ми комунисти почињемо свој рат. Само за тих неколико дана априла 1941, у тих неколико дана док стигаше свугде Немци, по земљи и у људима све се испретура...” (Ђосић 1985 : 9–10).

На српског сељака кренули су, како писац каже, „и шлем и шубара и шајкача”, односно фашисти, бугарски окупатори и четници. Ова три зла – и поред истовјетне њихове амбиције да униште отпор народа и насиљем га потлаче – аутор не рангира на једнак начин. Ђосић четнике описује као кољаче, подмукле и бескарактерне људе, војнике без ратног морала и дефинисаних одбрамбених циљева, који под паролом да се боре за краља сарађују са окупаторима. Они сачињавају злочесту, разуларену и неуредну војску, којој је често више стало да добије потребне намирнице него да се жртвује за идеју ослобођења. Њемци су веома успјешно ратно обучени и најсавременијим оружјем снабђевени завојевачи, спремни да дају живот за Хитлерову идеју о покорвању свијета и побједи моћнијих и наводно чистијих нација над оним нижим и безвреднијим. Они најуспјешније дјелују у маси, односно на заједничком ратном задатку. Међутим, кад их писац лиши њихових крволочних паса или моћних машинки, сликава их

као заблудјеле и на туђој територији изгубљене јединке. Бугарске фашисте писац приказује као кукавице које недостатак храбрости надокнађују суровим одмаздама над српским становништвом, уништавајући им покућство и настојећи да их истријебе до геноцида: „Одликovali су се и ситним пљачкама” – казаће Ћосић описујући бугарске војнике – „отимали од сељака лонце, шерпе, катанце, чаше, кашике и друге ситнице. У паљевинама српских села показивали су чудну савесност: поред осталог обавезно су спаљивали и нужнике; посуђе које нису могли да однесу, или им се није свиђало, упорно и савесно су разбијали у парампарчад, ломили га и кривили о камене басамачке сељачких кућа који су, по својој природној отпорности, одолевали ватри и остајали као мртав знак спаљеног и сатрвеног живота. Имали су обичај да запале и децу у кући. Кад би пошли у планину да гоне „шумкаре”, како су они називали партизане, дизали су необичну ларму: викали, псовали, претили” (Ћосић 1975: 112).

Документарно-аутобиографска подлога овог Ћосићевог романа уочљива је у разноврсним стваралачким елементима. Истинољубивост као карактеристичан сегменат његове наратије, међутим, не огледа се само у ауторовом формалном потврђивању да се нешто о чему пише заиста догодило и то управо онако како је у датом контексту изнијето. Напротив, ово обиљежје подједнако је садржано у прецизном пишевом приказивању вандалски сурових или хришћански патничких романескних призора. Овакве, драматичне и потресне умјетничке сцене, доведене готово до натуралистичког приказивања, учесталошћу ауторског осликавања не манифестују се као индивидуалне људске судбине или појединачни примјери трагизма, већ израстају у универзалне и шире, готово законмерно утемељене појаве.

„Човек је, по мом разумевању историје, трагично биће”, – објасниће Добрица Ћосић властито разумијевање појма трагизма и човјековог фатума. – „Трагично не само зато што му је биолошка и социјална егзистенција свагда угрожена, што је смртан он и свако његово дело, што су му моћи ограничене а жеље неограничене, што је распет између задовољства и бола, љубави и мржње, знања и тајни, што може да постоји само у заједници која му је извор патњи и несрећа, што ни највећим жртвама не успева да оствари друштвене и своје идеале, што се мучи смислом свог постојања и никако да га одгонетне; човек је трагичан управо зато што све то зна, а не може ништа, па ни то своје сазнање да измени” (Ћосић 1988 : 141–142).

### III Психологизација и симболизација

За разлику од остварења која су настала у посљератном периоду, у којима се глорификује борба нашег народа за слободу, али се истовремено и партизани, као носиоци народног отпора, посматрају илузионистички, може се рећи да је Ћосић у роману *Далеко је сунце* пружио реалан, објективан и комплексан приказ НОБ-а и револуције, особито у предјелима централне Србије. Он је један од првих аутора који партизане посматра као људе, са свим њиховим врлинама и слабостима, често самопрегорне, одлучне и храбре, али неријетко и као пољуљане индивидуе, лишене војничког морала, изгладњеле и посустале на борбеним задацима. Фатално доба у коме се мијења политичка карта свијета и човјеков положај у новој стварности, Добрица Ћосић изражавао је преваходно у облику егзистенцијалних драма својих јунака. Посебан проблем у његовом дјелу представља наношење зла човјековом бићу од стране другог човјека, припадника

супротстављене националности, вјероисповијести или војне формације. „И ја верујем, – испољиће аутор схватање о вишим узроцима националних трагедија – као што постоје трагични људи, постоје и трагични народи, постоје трагична времена као што постоји трагичан дан; постоје богате и драматичне историје и сиромашне и недраматичне националне историје. Драматичне историје су несрећне; али, несрећне историје нису само несрећне; оне могу бити и тле дубоког етоса, великих општељудских вредности и уметности. И српски народ, по мом виђењу света, има претежно трагичну историју и снажну самосвест” (Ђосић 1988: 150).

Могло би се издвојити неколико наглашених антрополошких окосница у нарацији Добрице Ђосића – етички релативизам као облик сложених компоненти човјековог схватања живота, морални дуализам као један од узрочника унутрашњег расцјепка личности, борба за живот, уз неизбјежан, имагинарни зов смрти. Етичке категорије добра и зла не јављају се у изолованом и апсолутном облику, већ једино егзистирају у односу на сопствену супротност. Добро и зло нијесу ништа друго до различити и супротстављени предзнаци одређених појава и манифестација, везани за домен људског. Осликавајући партизане како се повлаче и бјеже пред непријатељем, реагују брзо и недоследно у поступцима, болују од сујете и немоћи да се суоче са сопственом кривицом, Ђосић је ово своје остварење, заправо, концепирао са становишта једне модерније теорије романа, која свом литерарном фавориту, као и негативном јунаку, дозвољава право на грешку.

Роман *Далеко је сунце* посвећен је ауторовим ратним друговима, борцима Расинског партизанског одреда. На почетку интерпретације романа наставник ће запитати ученике: на шта се односи синтагма „далеко сунце”, инкорпорирана у наслов романа? Наставник и ученици заједно ће закључити да писац мисли на сунце слободе, до кога није лако и једноставно доћи. Вјековна тежња народа за слободним животом у многобројним нашим литерарним остварењима постулирана је као најсветија људска и етичка вриједност. До постизања овог идеала треба преваљити дуг и трновит пут, присут надљудским одрицањима, жртвима и болом.

Вријеме одигравања радње у роману означено је зимом 1942. године. Дакле, то је вријеме интензивних ратних сукоба, у којима гину припадници супротстављених војних формација и још масовније страда немоћни народ. Тријадна структура дјела реализована је на основу бројних његових саставних компоненти – партизани воде борбу против Њемаца, Бугара и четника. Ово остварење специфично је и по томе што не посједује једног, већ три главна јунака – Павла, Учу и Гвоздена. За готово безизлазну ситуацију у којој су се партизани нашли, аутор такође изналази три потенцијална решења, у чијем је избору постулиран основни драмски сукоб у роману.

Модернистички ауторов приступ темату рата у роману *Далеко је сунце* огледа се и у изграђивању психолошког портрета јунака, наративном поступку и наглашеној симболизацији. Од синтагме постулиране у наслову романа, готово сви елементи дјела прожети су и „пресвучени” благом симболиком. Етимолошки смисао имена јунака у роману такође је, у дискретној мјери, израз симболизованости. Павле је старо библијско име које означава апостола, онога који најдаље види, просветитеља или мисионара. Уча је онај који друге подучава и сматра да је његова мисао неоспорно исправна, те да се емпиријском провјером не доводи у питање. Гвозден је јунак гвозденог карактера, јака и одлучна личност, несаломљива и несавитљива. Називи топонима – *Јасишебаи*, *Црни Врх*,

Соколовачка дубодолана, Танка Кора, Мечје Рује или Соколов Камен симболички свједоче о неприступачности терена и тежини животне ситуације у којој се партизани налазе.

„Писац само поетски веродостојно евоцира једну историјску истину и историјску неминовност као фундаменталну, суштинску страст за опстајањем и трајањем, мучну и горку, често понижавајућу, али виталну, упорну и неуништиву”, – саопштава Милош Бандић, истичући смисао симболике у Ћосићевом дјелу. – „У својој класичној варијанти, роман и писци романа хтели су да постављају – и постављали су – моралне законе, захтеве, оптуживали су друштво или настојали да га афирмишу. Савремени писци су проналазачи механизма симболизације: они знају да не могу свет да униште, ни да га спасу, и траже зато, свесни његове огромности, његове непроникутости, неки симбол којим би га одредили, неку истину помоћу које би у њега ушли” (Бандић 1958: 85).

Умјетничку представу ратне реалности Добрица Ћосић не гради на традиционалан и механицистички начин, према редосљеду стварносних појава и са чврсто уграђеним темпоралним оквирима. Напротив, у моделовању овог остварења писац скоро по правилу примјењује поступак мозаичког остваривања умјетничких цјелина. Честим дигресијама и експликацијама он ненаметљиво и лако прави екскурсе у прошлост јунака и догађаја. Експликације садрже најчешће пишчеву непосредно изражену мисао, ауторов стваралачки став о читавом низу питања – етичких, егзистенцијалних, политичких, социолошких, моралних, психолошких (на примјер: „страх је туберкулоза душе”; „у свим великим несрећама жене су најнесрећније”; „велике одлуке се доносе брзо и о њима се мисли најчешће након доношења”; „има људи који се помињу и памте по смрти – необична смрт чини необичним и мали, свакодневни људски живот”). Тиме овакви искази у дјелу надрастају смисао и значење пишчеве поруке, постајући значајан конституент композиционе и смисаоне структуре, у којима се аутор емпиријски или теоријски исказује. „Један од разлога”, – тврди Милош Бандић – „што је овај Ћосићев роман доживео толику популарност јесте, свакако, у томе што је, повинујући се унутрашњем моралном императиву и потреби за истином, изоставио експлицитни морални суд и став. Читалац не воли поучавање, али зато воли и жели да буде изненађен, суочен са немогућим. Да ли свесно или случајно – тек, Ћосић је том захтеву одговорио” (Бандић 195 : 87).

Аутор је, дакле, успијевао да структуру свог приповедачког штива организује тако да идејна порука и њено шире значење инфузно и ненаметљиво надилазе контекст датог умјетничког материјала

#### IV Главни јунаци и фабула романа

Основни предмет нарације у роману *Далеко је сунце* представља Јастребачки партизански одред у нељудски суровим условима ратне офанзиве. Кључне личности у роману су Павле, Уча и Гвозден, а њихове међусобне различитости условљене су неједнаким поријеклом и идеолошким нивоом. Они су истог опредјељења – сва тројица су за револуцију и борбу за слободу, али у њиховим стратешким замислима о томе како да изађу из ситуације која пријети да уништи одред, постоје очигледне различитости. Док се код Павла и Уче као главна дилема јавља питање отићи са Јастрепца или остати на њему, Гвозден предлаже трећу: привремено расформирање одреда који би се, кад прођу највеће ратне опасности, поново састао под повољнијим околностима. О фабулативној концепцији

романа, у којој је заплет постављен још на самом почетку, Светлана Велмар Јанковић пише: „У роману *Далеко је сунце* Ћосић одмах, непосредно, упознаје читаоца са својим јунацима. Први утисак који се у том упознавању добија не мења се много ни кад се читање књиге заврши. Кад кажемо да се не мења много, хоћемо да кажемо да се тај утисак у основи уопште не мења, него се можда само допуњује и проширује” (Велмар Јанковић 1970: 9).

Јунаци романа немају у потпуности одређена и искристалисана решења и ставове – и они сами налазе се у сталним стањима одмјеравања снага и унутрашњег преиспитивања у вези са исправностима својих идеја и мотива којима су им аргументи и дјеловања покретани. Дилеме у њиховим душама кулминирају под притиском јачег непријатеља – у партизанској војсци попуштају борбени морал и дисциплина, хране је све мање, а муниција се све теже дотура из позадине. Док се туђински одреди налазе у стању продирања и експанзије, јастребачки партизани су у стагнацији и повлачењу, а осим споменутих, разне нове околности им не иду на руку, од све бројнијих рањеника и недостатка медицинске опреме до големих снијежних вијавица и планинске мећаве, пред којима им сурова и огољена планина не представља никакво уточиште.

Настојећи да дочара безизлазност ситуације у којој су се његови јунаци нашли, писац ријетке паузе између све чешћих окршаја назива „подмуклом тишином”, која заправо чини само краткотрајно одлагање њиховог страдања: „Та подмукла тишина мучи команданта. Дананоћно, сваког часа смењује се тишина са пуцњавом; смењују се ударци са припремама и очекивањима за нов ударац. Мокри завоји на ранама не стижу да се осуше и смрзну, а већ нови млазови крви потекну, квасе кошуље; колона све спорије и спорије иде. Крв истиче тихо, нечујно, снаге је све мање, а треба све брже и брже ићи. Не зна се куда. Свака буква је непријатељски војник; свака коса заседа; сваки поток велика гробница! Снег је пао само зато да се лакше и брже затрпају мртви. Мећава је постала гробар. Куда? У тишину. А нема тишине. Скоро ће ноћ. Ни ноћ не доноси тишину. Али ништа страшније од тишине. Само нека пуца, стално нека пуца!” (Ћосић 1975: 20).

Описи пејзажа у складу су са осјећањима јунака. Преко дескрипције хуђивих и непредвидљивих природних непогода у планини, Ћосић још интензивније постулира поступак индивидуализације и портретисања јунака, путем описа њихове издржљивости која је често условљена социјалним, старосним, искуственим и другим компонентама. Ево како Павле доживљава путовање колоне кроз снијежну мећаву: „Понекад му се учини да ће се малаксала, изгладнела и изравњена колона што пуже за њим кроз букову шуму склупчати око букава, заспати у снегу и пустити да је растргну гоничи и затрпа мећава... Мећава завија као да саму смрт кољу. Одред опкољен, људи гладни, малаксали, зима и страх стружу по искиданом сну” (Ћосић 1975: 30).

Павле, комесар Расинског одреда, осликан је као чврст и одлучан човјек. Он је успио ратни стратег и прекаљени борац, али истовремено и личност која нема сензибилитета за унутрашња душевна колебања својих другова. Најважније животне поступке доноси на пријек начин, ни са ким се не консултујући, бескомпромисно увјерен у исправност својих поступака, чак и у случајевима када прави неопростиве грешке. Духовна обиљежја остала два јунака, доминантна у роману – Уче и Гвоздена – такође су детерминисана њиховим поријеклом и предратним социјалним усмјерењима и ангажманом. Уча је, као што му и надимак говори, предратни учитељ. Он се по правилу не залаже за ризикантне и фаталистичке животне изборе и одређења, већ се руководи филозофијом која

диктира поступност у реакцијама и сталоженост у размишљању. Павлов предлог, да партизани што брже и дискретније напусте неприступачни Јастребац и пребаце се на ослобођену територију, њему личи на пуку авантуру која их, под условима у којима се налазе, може одвести у масовну погибију и уништење одреда.

Павловој иницијативи Уча супротставља властиту: остати на Јастрепцу колико се може дуже, одупирати се непријатељу у оквирима својих могућности и сачекати партизана са ослобођене територије, са којима би се касније повезали и заједнички пружили одлучујући ударац непријатељу. Овакво сјенчење индивидуе јунака представља битно обиљежје Ћосићевог стваралачког поступка. Пишући управо о овом аспекту романа *Далеко је сунце*, Светлана Велмар–Јанковић је примијетила: „Обележја која Добрица Ћосић даје својим јунацима... двојака су: социолошка и психолошка. Оно што Ћосић одмах саопштава то су подаци о друштвеним улогама његових јунака. Ове улоге имају непосредно, али и посредно дејство: улога у друштву одређује улогу у породици; обе улоге одређују опет, свака за себе и свака на свој начин, интимну психолошку личност јунака. Интимна психолошка личност условљава, даље, развијање друштвене улоге” (Велмар Јанковић 1970: 10–11).

И поред своје упорности, Павле не проналази у Учи савезника уз чију би помоћ лакше и једногласније успио да релизује свој стратешки план. Унутрашњи расцјеп који њиховим мимоилажењем наступа у одреду, пријети да у потпуности раздвоји дотадашње пожртвоване другове и искусне борце: „Комесар је био човек, наглашава писац карактер свог јунака, који је волео да му се људи покоревају. Ту особину он је вешто скривао, или је бар желео да је вешто скрива. Комесарски положај и политички живот нарочито су развили ту страну његовог карактера. Истина, жеља да влада људима и да му се они покоревају долазила је од огромне, ретко колебане вере у себе. Нешто познајући људе, а још више слутећи сложеност човекове природе, Павле је разумео и брзо схватио да људи не воле да се покоревају. Зато је упорно настојао да га они заволе и да се сами отворе пред њим, а тада би он лако спроводио свој утицај и своје намере” (Ћосић 1975: 24).

Павлов умјетнички лик у роману је конципиран као лик активисте, онога који хоће да дјелује и који властитом ангажованошћу жели да прокопа тајне тунеле до свог идеала – слободе и живота у њој. За њега је револуција свјесно дјеловање интелигенције и радничких маса, а даљи боравак на Јастрепцу није ништа друго до лагано умирање. Описујући размишљања комесара Расинског одреда у коме се, по неким претпоставкама литерарних тумача, највјероватније може препознати пројекција пишчеве личности, Ћосић указује на разлику између Павловог сна о револуцији и реализације тога сна: „Револуцију је замишљао као усковитлану шуму песница и пушака која се тиска по градским улицама, као реке људи са Лењиновом сликом и паролама: „Живела социјалистичка револуција” и „Доле буржоазија”, који јуришају на барикаде. Јуриш на барикаде са црвеним заставама, јуриш на фабрике, банке, пошту, министарства; радничко-сељачка Црвена армија, која после чува диктатуру пролетеријата – то је за њега била револуција. До тога могу дуге године проћи, али револуција кратко траје: у њој се брзо побеђује или гине. Он има снаге да погине за будућност. А када је револуција дошла, она је, ето, постала и дуго усамљено ратовање једног одреда од сто људи, са неколико стотина метака, са неслагањима у штабу, са поразима, повлачењима, са компликованим одлукама и одговорностима... Живот је све, сурово, немилице испретурао” (Ћосић 1975: 154).

Гвозденова пројекција револуције и смисла ратовања такође је детерминисана његовим поријеклом и социјалним статусом: он је сељак, везан за земљу, дом и породицу који су у његовом бићу постулирани као највиши морални појмови и најсветије животне вриједности. И поред тога што је један од најјакшијих и најхрабријих бораца у одреду, његови видици не иду даље од настојања да ослободи сопствени крај и саплеменике, а готово сви остали видови ратне борбе и стратегије за њега су илузија и апстракција које, у оваквим тешким и одсудним моментима, прескупо коштају. Он је политички одан покрету, али ограничених видика; под условима бизарних ратних призора његово емоционално усмјерено биће лако се слама и он, готово невидљиво, на свом путу посустаје.

Гвозден као сељак најдубље и најискреније осјећа бол сељака и његови губици тиште га као сопствени. Након масовног покоља и страшне одмазде коју бугарски војници врше над живљем у српским селима, народ одлази у збјег и у јастребачким шумама затиче партизане које оптужује за своју ужасну судбину. Пред гласовима сељака, Гвозден је нијем и нема снаге да се одбрани. Сам затечен тежином призора који му је пред очима, почиње да сумња у смисао и исход овакве неравноправне борбе, пуне страдања, понижења, одрицања, разорених домова и недужних жртава. У том судару са колективном несрећом он се све више повлачи у себе, да би његове до тада потискиване емоције неочекивано кулминирале. У тој ерупцији несрећених мисли и осјећања, његови сељаци му проналазе „слабо мјесто”, гурајући му у наручје дјечачића који је у ратном метежу остао без оба родитеља: „Он хтеде нешто страшно да викне, да противречи, да говори, али гласа није било...” – Ћосић одсликава безнадежно и изгубљено стање свог јунака. - „Гвозден је седео са погнутом, опуштеном главом, без јасних и одређених мисли. Људи и жене из збег, дечачић у гуњу, Бугарин са бајонетом, пучњава, мртве кравље очи, врисак жена и пожар без краја који прождире село – као болесна привиђења муте му се и тутње у глави” (Ћосић 1975: 109).

Гвозденов јетки пријекор упућен Павлу: „На, па сад ти ратуј!” означава потпуни слом његовог бића, посусталог пред бурном и крволочном навалом ратне стихије. У моменту када у душама бораца Расинског одреда почиње да се отвара тешко питање: чиме се и како борити против страха, Гвозден се залаже за што хитније обустављање свих ратних операција и потпуно расформирање јединице, која би се евентуално могла поново састати на прољеће, када прође ужасно фашистичко дивљање. „Политичка и револуционарна Гвозденова свест”, објашњава Милош Бандић појединости које су овога јунака мотивисале за одустајање од револуционарног избора – „формирала се готово инстинктивним одредељивањем за правду, преко књига Васе Пелагића и дружењем са комунистима, уласком у политику у којој он „види нови циљ, нејасан али довољно велик да му се потпуно преда”. И као што је инстинктом осетио политику као нејасан али велик и привлачан циљ који га је свег обузео, тако је инстинктом схватио несрећу, страдање народа као своје сопствено. Непријатељско насиље објавило му се не само као конкретно брутално насиље и уништавање живота, већ као елементарно зло, као жива стихија пред којом је човек нем и немоћан, као отварање и ослобађање самог пакла. И све оно што Гвозден гледа, и све оно што гледа Гвоздена јесте разјарено, незауостављиво зло” (Бандић 1958: 87).

Неколико сати колико је остало до новог окршаја са бројнијим и моћнијим непријатељем свакако нијесу довољно вријеме које би партизанима могло омогућити да донесу крупну и рационалну одлуку везану за будућност одреда. Због тога писац каже да се по правилу велике одлуке доносе брзо и да се о њима

мисли обично након доношења. Објективно, у том тренутку Гвозденов избор значи уназађивање цјелокупне партизанске борбене концепције и подривање циљева пропагираних од стране Партије. Његови другови, на челу са Павлом, формирају пријеки војни суд. Карактеришући га као паникира и деморалисаног човјека, који уноси сјеме раздора у властити одред, Гвоздена осуђују на смрт стријељанем.

Умјетничка сцена у којој је приказано Гвозденово стријељање представља врхунац драмског сукоба који је експониран већ у почетном дијелу романа. Гвозден чак нема снаге да се побуни против оваквог, шокантног и готово демонског расплета ситуације. Зато писац каже да је овај јунак био испраћен у смрт „само једним празним погледом који ништа не казује”. Он чак не жели да саслуша обрзложење својих некадашњих другова којим је њихова сурова одлука аргументована. Очигледно желећи и сам да оконча живот који се претворио у кошмар без одговора, моли их да не губе вријеме и одмах своју замисао реализују. Призор Гвозденовог скидања војничког шињела и намјењивања ономе који га нема, означава умирање последњих искри живота у њему још прије његове смрти, разочарења у другове, али и надмоћности коју брижност за њих оваквим гестом исказује. Он остаје „изнутра горак, црн, у црном изношеном џемперу”, и у смрт корача равнодушно и храбро.

Гвозденовом смрћу мијења се цјелокупна ситуација у одреду и у душама јастребачких партизана. Узнемирене савјести и са осјећањем кривице, они се сјећају свога друга, настојећи да у себи оправдају властити поступак и ослободе се празнине и бола који им притискају душу, прозивајући их злочинцима, одговорним за његову судбину. Док једни његову одлуку сматрају кукавичком, а други храбром, приповједач констатује: „Има људи који се помињу и памте по смрти. Необична смрт чини необичним и мали, свакодневни људски живот. Јунаци се најчешће памте по необичној смрти” (Ђосић 1975: 129). Да би лакше изашли из непријатељског обруча и направили јединицу оперативнијом и покретљивијом, партизани доносе компромисно рјешење. Цијепају Расински одред на два дијела: један – који ће остати са Учом на Јастрепцу и други – који ће под Павловим руководством напустити планину и пребацити се на подручје пространих равница. Писац каже да временом људи у одреду почињу да функционишу на принципу породице, те да је овом приликом борцима било свеједно да ли их одређују у овај или онај дио.

У даљем фабулативном току кристалише се епилог који је за читаоца прилично неочекиван. Ризичнија опција се испоставља као исправнија и мудрија, а она најзглед сигурнија се експонира као промашена и лоше процијењена. Дио одреда који је остао под Учиним вођством, након смрти свог команданта, „ломи” се по Јастрепцу без хране, медицинске опреме и основних животних услова, сатире се и лагано страда, док од некадашње војске не остане свега неколико појдинаца. Павлов дио одреда успијева да измакне замкама непријатељских офанзива, да направи маневре по околним селима и крајевима, те да се обнови и надмаши бројку коју је некада имао. Овакав епилог наглашава пишчев став који је оријентисан према револуцији и револуционарној дјелатности. Он подразумева мисао о неизбјежним ризицима и прегнућима који овакви подухвати са собом доносе.

На крају романа састају се два изразито неједнака дијела одреда – Павлов и Учин – у нијемој тишини. Један дио представља израз успешне борбе и револуције, док је други слика тешкоћа, запрека и жртва које борба подразумева.



Умјетнички приказ којим се роман завршава чини његов епилог, али не и завршетак радње у правом смислу те ријечи. Дилема о томе шта су и да ли су добро поступили са Гвозденом и даље траје, али она није једина. Паралелно са овом, развија се друга, још крупнија: гдје се и у чему се погријешило када је један дио одреда тако трагично настрадао, а да се заправо тиме ништа није постигло. Сљедеће питање које се пред њима отвара јесте: које су то и какве праве, позитивне претпоставке борбе, с обзиром на трагично искуство једног и позитивно другог дијела одреда?

Дилеме које живе у људима траже неку врсту и неки ниво одговора. Најављује се да ће се оне, макар дјелимично ријешити на састанку комитета, дакле – вишег политичког форума. Тако се роман наставља и након свог краја, а једина истина која је сасвим извјесна јесте да је слобода далеко и да њено сунце још увијек није довољно близу да би могло огријати исцрпљену и напаћену душу угроженог народа.

## V У споју епског, лирског и драмског

У роману *Далеко је сунце* постоји знатан број у мањој или већој мјери епизодних јунака, чији су умјетнички портрети осликани преко успјелог сплета епских, лирских и драмских конститутивних елемената дјела. С обзиром да је ово остварење компоновано кроз низ мањих цјелина и дигресија које његову структуру чине монолитном, управо у оваквим пасажима јунаци најуспјешније демонстрирају властите душевне трептаје, дјеловања или психо-карактерна својства.

Један од најлирскије осликаних романескних приказа јесте онај у којем Вук, командант одреда, добија писмо од жене, које га провоцира да се са љубављу и пријатношћу сјећа њеног дјевојачког лика: „Бранка је на себи имала плаву, широку платнену сукњу са црним сатенским порубом, блузу од избледелог цица и белу мараму. Кад изађе из кукуруза и баци бреме траве, она стави руке на бедра да их одмори, зибне се назад, мислиш, преломиће се, дубоко хукне, па јој се груди брзо спусте дршћући. Голе мишићаве руке, нагореле на сунцу до више лаката, исекао кукуруз. Дугуљасто зајапурено лице испрљао гар јаловака, па јој бели и леви зуби изгледају још лепши кроз влажну, румену напуклину усана. Марама јој се смакла назад, а по црној коси попао жути прах расцветаног кукуруза. Стоји тако задихана, подлакћена и смеје се, ваљајући тамне погледе по зеленилу кукуруза и траве. Он се због нечег стиди тих смелих и тамних очију, погледа у груди – зацрвени се, а онда скрене поглед на њене руке или струк кукуруза поред ње” (Ђосић 1975: 141–142).

Овакви романескни прикази чине се тешка и суморна ратна проблематика лакше реципира, те они дјелују као мале, свијетле искре на тамној подлози примарних фабулативних партија дјела. Ђосићеви јунаци се не мире са својом трагичном судбином и често бјеже у пријатна сјећања и догађаје који су се одиграли прије ратних страха: „И он по други пут ове ноћи замисли моравско поље пуно бујног кукуруза у свилању, кад по њему, у сутон, плови тиха летња киша, а кукуруз и земља оживе и зашапћу сањиво, меко” (Ђосић 1975: 44).

Лик младе болничарке Бојане такође је пажљиво осликан. Као једна од ријетких јунакиња у дјелу, она представља синоним пожртвованости, стрпљења, одмјерености и толеранције. Њена дискретно испољена љубав према Учи представља мали лајтмотив у роману, који даје смисао једној од идеја овога дјела – да излаз из мржње, бола и патње треба проналазити у непресушном врелу љубави:

„Титрави пламен осветљавао јој је лице, пламсао у смеђој коси, светлуцао у густим правим обрвама, – описује аутор Бојанину чедност и префињеност. – Образ јој је имао топлу, рујну боју зреле кајсије, а по грлу и меком подбратку играла је смеђа сенка. У оштром углу ока које је он видео испод лаке сенке трепавица дрхтала је суза” (Ђосић 1975: 86).

Драмским набојем који у роману носе напете и ризикантне акције партизана, као што је сцена у којој је описано пребацивање војске преко замрзнуте Мораве, демонстрирају се узаврела и ускиптјела осјећања колектива. Епска димензија дјела оличена је у широком и панорамском портретисању људи, пејзажа и догађаја, те је и у критичкој литератури примјећиван директан Толстојев и Шолоховљев утицај на писца у литерарној профилацији овог остварења.

Стари курир Јевта одсликан је као велики сањар и ентузијаста. Попут Гвозденове, и његова се личност урушава пред големом несрећом коју види, а у којој ништа не може да промијени. Епизода о насиљу и убиствима које над голоруким народом у селу врше бугарски војници чини да Јевта проклиње слободу која ће, по његовом суду, доћи онда када више ником не буде требала. Јевта представља доброћудну, али политички неосвијешћену личност. Његов психолошки пад чини неку врсту пролегомене за предстојећу Гвозденову трагедију у којој је концентрисан мотивски нуклеус романа: „Ех, ех, слободо крвопијо!... Зар морамо баш сви да изгинемо за тебе? И последње семенце живота да окрвавиш... Воћке и виногради, све ће од крви да се посуши... Партизани, децо моја, шта се учини од овога народа? За кога се ми боримо? Много, много је скупа наша борба. Ја нећу... не могу више!” (Ђосић 1975: 102).

Нове јунаке (партизане Силу, Љутицу, Малишу, Вуксана, Гаравка, Брку, четника Васића и многе друге), Ђосић у нарацију не уводи са дугим ауторским коментарима и објашњењима, већ их у структуру романа инкорпорира брзим, наглим стваралачким потезима, пуштајући их да се сами, властитим реакцијама и дјеловањима испољавају. Епска, лирска и драмска перспектива у роману стапају се у снажан и јединствен предметни фон, а све заједно у монолитан читалачки доживљај.

## VI Форме приповиједања у роману

Српски роман у послеријатном периоду развијао се под разним утицајима и према различитим модалитетима умјетничког обликовања. Наративни поступак примијењен у првом значајном Ђосићевом дјелу – у роману *Далеко је сунце* – најближи је искуству тзв. синтетичког реализма или неореализма. Током ишчитавања овог дјела не може се једнострано утврдити ауторска тенденција и литерарна наклоност. Са једне стране, наиме, оно представља својеврсну критику сваког тоталитарног поступања, које је управо олично и демистификовано у партизанским редовима. Са друге стране, међутим, писац дубоко саосјећа са болом и патњом свог народа, сматрајући да постоје бројни, дубљи узроци његове трагичне историје. При презентирању споменутих идеја и момената, аутор своје умјетничко казивање конкретизује и опредмеђује живом употребом разноврсних обликовних модела и наративних поступака. Током упознавања са овом прозом ученици ће примјетити динамичну промјену приповиједања, дескрипције, дијалогске и монолошке форме као и унутрашњег или доживљајног монолога.

Наставник ће од ученика тражити да своја запажања о наглим смјењивањима првог, другог и трећег приповједачког лица у роману обиљеже и њихову функционалност образложе на конкретним примјерима. Тако ће при крају часа они наглас прочитати пасаже у којима доминира опуштеније и расплунутије умјетничко казивање, као и оно са више продора, унутрашње динамике и стваралачког темперамента. О стилистичкој функцији смјењивања и контрастирања персоналних смјерова у дјелу Роман Јакобсон пише: „Истакнуте путем међусобног контрастирања, граматичке категорије дјелују слично поетским сликама: на име, вјешто смјењивање граматичких лица постаје средство напрегнуте драматике” (Јакобсон 1966: 72).

Исто тако, ученици ће означити ауторску дескрипцију која тежи да преко описа пејзажа или спољашњих момената одреди и обиљежи унутрашња расположења актера радње. На примјер, тамне тренутке у човјековој души може демонстрирати сљедећа дескрипција: „Шумом протиче сивкаста тишина, уплашена и злослутна. Иако се небо као сива шубара надвукло на планину, Павле осећа да све – планина и небо, тврда белина снега и вране сенке зимзелене шуме – зјапи стравичном празнином. И боровњак са одредом, и тмасте гомиле облачине, и он, Павле, и све што се не види око њега, стоје наднесени над гротлом понора тишине без краја и дна, уплашено, загладено, очекујући да из понора покуља мрак и прелије се по планини” (Ђосић 1975: 118).

Свијетли и утјешни тренуци могли би се демонстрирати уз помоћ наредног примјера: „Лепа је ноћ у моравској долини кад месечина заспе снежна поља. У тамним сенкама брестова и јасенова ућуте се села и задремају умором равнице. Ноћ модре груди прислони на планине, задрхти од додира њихових оштрих рубова и засветлуца плавим ђинђувама. Месец пође уз Мораву, завири у топољачке, и све до зоре брчка по реци беле руке. Морава шуми, лутећи се на гатове и уставе воденица, и по читаве ноћи кикоће се на месец трчећи по спрудовима. Јастребац љутито пропиње своју модру већу, а Гоч се погури и приђе ближе” (Ђосић 1975 : 150).

Такође, ученике треба упутити да у одломцима из романа које су сами одабрали, откривају и објашњавају специфичности и преимућства која пружа приповиједање у првом, другом или трећем лицу једине. Прецизнијим увидом неће бити тешко закључити да је приповиједање у првом лицу обично исказано у облику монолога или, пак, унутрашњег монолога јунака. Монолог јунака је по правилу обојен лирски интонираним и исповједним тоном, као што је рецимо онај који Уча саопштава Бојани након битке са Њемцима. Ова јунакова исповијест се односи на сурову и парадоксалну судбину, како његовог породичног стабла тако и цјелокупне трагичне историје српских потомака: „Моја породица носи презиме Живић. Сурова иронија! Ја сам четврто колено у њој које учествује у рату. У ствари, ја и немам породице. Имам само мајку која је стигла једино мене да роди, а отац је већ био отишао у рат. И наравно, погинуо је у неком селу испод Цера. Не знам ни како је изгледао. И он је био јединац, као и мој деда. Са чукундедом почиње породица да носи презиме Живић. Чисто сујеверје. Мислили су, јадници, симболом да продуже век породици и оставе потомство. Сви моји преци рађали су се за ровове. Као да им је једини циљ и задатак био да одрасту за рат, роде јединца за идући рат и сами погину у рату. Ми смо, као и цео наш народ, слични трави пиревини: на сваком пресеку прави нов зглоб и тера изданак... Само ми је жао што ће у овом рату угинути лоза Живића. Бојана, после мене ништа не остаје, њу нема ко да продужи. А ти нерођени моји синови заслужили су да не умру у рововима” (Ђосић 1975: 85–86).

Уопште, за Тосића је карактеристично да већ од првог свог романа *Далеко је сунце* прибјегава поступцима којма се иновише наративни тон. Међу њима, монолог има посебно мјесто и функцију. Монологом се лик исказује изнутра, тј. „саопштава” оне аспекте свога интимног простора који су углавном недоступни у наративном освјетљавању и покушајима објективног сликања. Њиме аутор значајно сјенчи визуру већине главних јунака свога првог романа, да би овој техници знатно издашније и функционалније приступио у наредним својим великим остварењима, у *Коренима* и *Деобама*. Подразумијева се да су ученици још прије интерпретације дјела обиљежили примјере доживљајног монолога којим се на најуспјешнији начин демонстрирају сумње, душевна колебања и унутрашњи понори јунака романа. Дијалози у овом остварењу нијесу опширни, они се најчешће зачињу у критичним ситуацијама, када јунаци осјећају потребу да се психолошки растерете. Њихова лапидарност и напрегнутост свједочанства су празнине, неизрециве боли или немогућности да се на рационалан начин искажу емоције.

У епилогу романа веома је наглашена изричита моћ ћутања, у којој се дијалог између Павловог и Учиног дијела одреда губи и која заправо представља мукли продужетак недовршеног разговора. Недостатак дијалогске форме у моменту када је читаочева пажња на врхунцу и када се, чини се, објективно указује и потреба за разговором, може се на више начина тумачити. Партизанима је пресахла моћ говора услјед свијести о великим жртвама и исусовским патњама које су примијели на олтар пред идеале револуције и слободе. Њихово састајање у нијемој тишини резултат је заједничке њихове свијести о губитку великих другова и људи који су донедавно сачињавали Расински одред. Овом ћутњом они желе да одају почит погинулима, уз неизрециво жаљење за њиховом младошћу и пожртвованосћу. Ћутање о њиховим душевним ранама свједочи успјешније и убједљивије од било каквог дијалога, те се у самој структури романа оно демонстрира као тзв. минус-присуство одређених, за читаоца очекиваних реакција или емотивних манифестација јунака. „Значења и уметничке вредности текста творе се како присуством, тако и прорачунатим одсуством одговарајућих знакова”, - констатује Милија Николић. - „Добро је познато да на значење речи и реченица утиче одсуство неке морфеме или реченичког дела. То нулто или минус-присуство знака моћно је и у вањезичким знаковним системима, па се отуда преноси и у књижевну уметност. Ако се, на пример, у тексту појављују знаци висине и светлости, то не значи да у њему не функционишу и знаци низине и мрака. Ови непоменути знаци су у подтексту, управо у провоцираном читаочевом искуству, и они представљају опозитну основу за схватање и потпуније доживљавање оних знакова који су се лексички помолили у тексту... Знак који је потиснут са лексичке равни одлази у нулто присуство и тако му се снажи естетска функција у подтексту” (Николић 1992: 131).

Исто тако, при високом степену приказивања анималистички отуђених и нехумано интонираних призора, умјетничке слике, у којима се демонстрира јунакова човјечност и духовна ширина, јављају се као нулти знак, постижући снажно минус-присуство у дјелу... Оно код ученика изазива тежњу да се овакви примјери човјекове нискости и суровости превладају и побиједу надокнађивањем хуманих општељудских вриједности. У епилогу романа „рјечито ћутање” изазива прворазредну естетичку сугестију, која је далеко снажније читаоцу презентована него што би била посредством монолошке или дијалогске форме казивања.

## VII Језик првог Ђосићевог романа

Као што је већ речено, Добрица Ђосић је произишао из литерарне традиције реализма. Ово обиљежје стила и језика у највећој мјери је дошло до изражаја у његовом првом роману *Далеко је сунце*. Писац у средиште своје стваралачке пажње постулира предмет радње, односно – оно шта се и како се приповиједа. У свом опсежном романескном опусу, Ђосић се према проблему језичке грађе односио различито, најчешће оријентисан стваралачким осјећањем које му је диктирала сама природа третиране тематике.

Пишући о односу материје и начина њеног исказивања, тематике и израза, Драгиша Живковић објашњава поливалентан утицај пишчевог језика на целокупну умјетничку структуру дјела: „Служећи се општим народним и књижевним језиком и чувајући његову комуникативну функцију, књижевник додаје тој функцији језика још и естетичку функцију. Та естетичка функција језика састоји се у томе да књижевник целисходно (у складу са својим уметничким циљевима) изражава своје мисли и осећања у конкретним сликама из живота створеним помоћу језика, који је ритмички организован и прожет емоционалношћу и симболиком. Таланат књижевника-уметника испољава се у томе колико уме и успева да одабере из језика оне речи и изразе којима ће најпотпуније и најверније да прикаже стварност у складу са својим уметничким намерама. Уколико је тај склад потпунији и уколико је приказивање стварности обухватније и дубље, утолико су и уметничка вредност и значај једног књижевника већи” (Живковић 1961: 36–37).

Ауторов језик у роману *Далеко је сунце* може се оцијенити као модел који је најближи говорном језику – чист и правилан, без битнијих одступања од норме и стандарда. Када говори о опором животу, блиском егзистенцијалном дну, онда је и ауторов језик опор, намјерно „исушен”. Као контрапункт овом слоју јавља се лирска интонација, условљена чистим пејзажом или префињеним осјећајем за емоције. Ево како стваралац осликава појаву страха у партизанским редовима: „Страх је сломио скоро све људе. Чета се нагло, као здрав човек, одједном разболела од неизлечиве болести и умирала свесна своје болести и немоћи; умирала је тихо, спором смрћу у којој болесник има времена да размишља о себи и животу, да жали и очајава” (Ђосић 1975: 221).

Могло би се рећи да Ђосић као писац највише стваралачког успјеха постиже у оним одломцима својих казивања у којима се два плана – предметни и изражајни – један у другом огледају, односно интерполирају. То се нарочито види у случајевима у којима се смјењују дијалогске и наративне партије текста. Прве су исушене и грцаве, са драматском интонацијом, док друге карактеришу елегантност израза и сликовитост представе, најчешће остварене спонтаним и разуђеним метафоризовањем и персонифицирањем: „а пушчане цеве се смеју, цере и кикоћу шкљоцајући затварачима”; „изнад Павла вије се јато врана, чавки, детлића, креја и другог шумског птичја, пијано од плаветнила, распаљено ветром и младим јануарским сунцем”; „пред Павла однекуд искочи зец, стаде одједном, загледа се у њега, па брзим, грчевитим скоковима побеже по снегу и замаче иза тамних, рошавих стабала” (Ђосић 1975: 147–148).

Још од петог разреда основне школе треба навикавати ученике да разликују основно и пренесено значење ријечи, што представља генерални предуслов за успјешно разликовање стилских фигура. Употребом израза који су специфични за партијску терминологију коришћену током Другог свјетског рата и након

њего, на примјер: опортуниста, кулак, паникер, став, курс, исписник, неправилан, концепција, конспирација, итд. писац жели да оживотвори дух времена чију проблематику обрађује, настојећи да читаоцу савременог доба приближи дух и психологију његових јунака. На табли се могу исписати поједини од наведених изрази и објаснити у одговарајућем синтаксичком контексту.

### VIII Идеје у роману

Наставникова дужност је да ученике полагаано – са фабулативних, мотивских, стилско-језичких и осталих конститутивних елемената дјела – усмјерава ка његовој мисаоној и идејној анализи. Слојеви предметне стварности и анализе ликова јунака јесу компоненте које пружају могућност понирања у дубље и комплексније нивое дјела, уз константно полагање и враћање учениковим емоционалним доживљајима.

Једна од идеја овог романа јесте она коју Драган Јеремић експонира у књизи *Прсти неверног Томе*: „Револуција је потпуна и истинита само с људским грешкама и кајањима. Она има у себи много тога што се може митологизирати, од чега се може створити један мобилизаторски мит, како би рекао Жорж Сорел, али и једну сасвим обичну, људску димензију, пуну људских слабости, колебаљивости и несигурности, кајања и жаљења” (Јеремић 1965: 258).

Из тематско-мотивског слоја извиру и сугестивно се међусобно поткрепљују идеје које су мање или више доминантне у роману *Далеко је сунце*. Наставник на табли, уз помоћ ученика, може да испише читав спектар идеја, „позајмљених” из разних других извора, које значењски надограђују умјетничку структуру Ћосићеве нарације:

- Што је човјек, а мора бит човјек (Његош)
- Бој се оног ко је свико без голема мријет јада (Мажуранић)
- Боље умријети на ногама, него живјети на кољенима (народна пословица)
- Живот нам вриједи онолико колико нас је напора стајао (Ф. Моријан)
- Сви прави животи су леви и тешки (Андрић)
- Живот је неизвјесно путовање (Шекспир)
- Искуство је збир наших разочарења (Перл Бак)
- Ништа нас не чини великим као велика бол (Де Мисе)
- Искуство је вјечити учитељ живота (Гете)
- Пепео мртвих створио је домовину (Ламартин)
- Дрво се на дрво наслања, човјек на човјека (народна пословица)
- Нада је највећи степен мудрости у људском животу. (Црњански)
- Страх животу каља образ често (Његош)

У вези са сваком од наведених идејних теза и компоненти у роману, ученици ће на конкретним примјерима објашњавати и доводити у везу поступке јунака са њиховим односом према НОБ-у и схватањем улоге револуционарног покрета. Рекло би се да је и сам литерарни правац којим је овај роман обиљежен – социјалистички реализам, у значајној мјери определијелио идеје у овом дјелу. Основно обиљежје тзв. соцреализма је потчињавање пишевог стварања проблемима времена и ангажовано служење друштвеним идеалима комунизма и пролетерске револуције.

Ћосић се као писац јавио у вријеме интензивног развоја социјалистичког реализма, али је већ својим првим остварењем, романом *Далеко је сунце*, почео

да превазилази поетичке слабости и ограничења ове књижевне формације. На ову чињеницу указивано је више пута и на разне начине у књижевној критици, што уједно говори о њеном ширем значају. Према оваквим схватањима, која је најпрецизније изложио Драган Јерemiћ у управо наведеном огледу, у књизи *Пр-сти неверног Томе*, бавећи се приказом судбине једне партизанске јединице лоциране на ограниченем терену у ратно доба, Ђосић није само комплексно захватио у психологију неколико значајних и маркантних ликова, већ се значење његовог романа радикално проширује и продубљује. Ради се о томе да је овај стваралац, иначе врстан познавалац психо-социјалне феноменологије села, захватио комплексније у сложеној појаву србијанског села у револуцији од било којег нашег писца овога доба.

На другој страни, већ у роману *Далеко је сунце* Ђосић освјетљава позадину, коријене својих јунака кроз њихову ближу или даљу прошлост, што значи да примијењује онај поступак који ће неупоредиво издашније користити у тако рећи свим наредним својим романима, од *Корена до Времена смрти* и *Времена зла*. Многе појаве везане за српско или, одређено ужим појмом, србијанско село, које су се већ дуго у литератури чиниле познатим, у Ђосићевом роману засјале су новим и неочекиваним сјајем. Ђосић је нарочито пластично изразио како у сваком појединцу и у сваком колективу револуција пулсира пуном снагом, али и са пуно противуречности. Код његових јунака се акумулира нова енергија у борби непрестаној против највећег зла – против окупације или неслободе. Принцип индивидуализације ликова у овом контексту је демонстриран изузетно наглашено и увјерљиво, у богатом луку од крепког револуционарног морала и спремности на жртву до калкулисања да се из ратног пакла изађе што лакше и безболније. Скала вриједности је у том спектру широка, као да је преузета са самог врела живота - од херојства до издаје.

Довољно је обратити пажњу како је из различитих разлога и на разноврсне начине исказана мотивсаност јунака да се укључе у једну партизанску јединицу, од крепке вјере до калкулације као израза слабе личности. Осликавајући и негативна, али дубоко људска обиљежја, као што су појаве кукавичлука, страха, малодушности, помањкања ентузијазма, писац и преко њих апострофира наличје револуционарног покрета и његову „тамнију” страну. Између осталог, он тиме постиже не само понирање у његову суштину и свестрано умјетничко осликавање, него и тежњу ка универзалности тематике дјела и њено вредновање не само у оквиру своје епохе, већ и сваке друге.

Када анализом буду обухваћени сви круцијални елементи структуре дјела, као природни наставак рада у школи доћи ће на ред домаћи задаци. Са њима се заокружује и затвара процес обраде, а уједно њима се постиже и да ученици код куће настављају да размишљају о прочитаном дјелу. Теме могу да буду различите: од свих облика препричавања романа и анализе ликова, до откривања узрочно-последичног односа између карактера јунака и њихових поступака. Истовремено, могу се одабрати теме које би представљале извјестан наставак фабулативног тока романа и у којима би посебно маштовитост и креативност ученика долазила до изражаја. Из потенцијалног списка домаћих задатака, након обраде овога романа наставник може изабрати сљедеће теме:

- Најдражи јунак у роману
- Пејзаж у дјелу и његова функција
- „Што је мања нада, већа је вера” (Ђосић)

- Мотив љубави и смрти у роману *Далеко је сунце*
- Свјезина завичајног говора Ћосићевих јунака
- „Не дао нам Бог оно што смо у стању да поднесемо” (народна пословица)
- Моја размишљања о рату и револуцији (на романескним примјерима)
- Роман *Далеко је сунце* друкчије бих завршио/завршила...

Умјесто закључка поводом ове интерпретације, погодно би било узети у обзир као помоћно средство одломак из огледа Драгана Јеремића, посвећеног анализи романа: „Централно место у роману *Далеко је сунце* је стрељање заменика команданта одреда Гвоздена, старог, опробаног комунисте, који у часу пресудном за револуцију у једном крају Србије заступа тезу која одред води у распадање. Дилема комесара Павла и људи из преког суда остаје до краја неразјашњена: да ли је требало тако драстично казнити једног прекаљеног борца и доброг човека? Ту дилему и сам писац оставља нерешеном, завршавајући роман пре одржавања партијске конференције на којој ће се разматрати правичност Павлове одлуке, не дајући да се осети његов лични став. Ту дилему он је оставио као знак да су многе дилеме остале нерешене. Неке грешке су скупо плаћене, као Учино колебање да напусти Јастребац, док су друге остале само питање савести и мучног сећања. Револуција је потпуна и истинита само са људским грешкама и кајањима” (Јеремић 1965: 258).

Од списка задатих тема, сваки ученик може одабрати ону која му по сопственом сензибилитету и интересовањима највише одговара.

## ЛИТЕРАТУРА

### ПРИМАРНА

Ћосић, Добрица: *Далеко је сунце*, Просвета, Београд, 1975.

### СКУНДАРНА

Бандић, Милош: *Време романа (Између сунца и корења)*, Просвета, Београд, 1958.

Живковић, Драгиша: *Језик књижевног дела*, Рад, Београд, 1961.

Јеремић, Драган: *Добрица Ћосић*, у књизи: *Прсти неверног Томе*, Нолит, Београд, 1965.

Јакобсон, Роман: *Лингвистика и поетика* (поглавље: *Поезија грамашике и грамашика поезије*), Нолит, Београд, 1966.

Велмар Јанковић, Светлана: *Предговор*, предговор књизи Добрице Ћосића: *Корени*, Рад, Нови Сад-Београд, 1970.

Ћосић, Добрица: *Један присићуј историјском роману*, у књизи истоименог аутора: *Сиварно и могуће* - чланци и огледи, Цанкарјева zaloжба, Љубљана-Загреб, 1988.

Николић, Милија: *Методика наставе српског језика и књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1992.



STUDYING *FAR AWAY IS THE SUN* BY DOBRICA ĆOSIĆ FOR TEACHING PURPOSES

## Summary

The work *The Sun is Far Away*, published in 1951, is the first novelistic achievement of a prominent Serbian writer Dobrica Ćosic. The interpretation of this work (on the curriculum of Montenegro provided for ages eighth grade), is a very complex task, both for teachers and for students. If, however, the basic aspects of the novel approaches to rational interpretive layout and logical sequence of its constituent elements, it will be converted into an inventive work that will to both provide them with a variety of social, ethical, existential, ontological, historical and other questions. The so-called empty spaces in the novel, as well as the parts that they are not able to fully understand, students will mark the end of the performance or during spare hours with the teacher argued talk about them. By that will treatment of this work (which arises every time the current dilemmas sense of human kindness, humanity, self-sacrifice, martyrdom, but also of human resilience, courage, superhuman strength, endurance, and the ability to bestial living conditions is a haven of love), be as a lively debate that will ensue after interpretation, get my bearings and weight.

About the private and creative personality Dobrica Ćosic students learn the basic routes: the author of the novel *The Sun is Far Away* is one of the most popular and renowned local writers, which are thematic foundation of their work frequently observed in the difficult and turbulent warlike past of his people. Ćosic in his debut emerges as a realistic writer, his narration is objective, but also poetic and inspired; His creative field of interest is characterized by psycho-social and socio-historical issues, concretized and literally embodied in a new and modern way. This writer goes beyond traditionalism black and white creative techniques, introducing a positive and a negative side of the human personality in diverse and ambiguous relationships. Although simple notes on whose side the author affection, his narrative voice is never driven by hate and heroes themselves, their own actions, provide for themselves the positive or negative traits.

*Keywords:* war, revolution, suffering, heroes, novel, process, peace

Sofija Kalezić Đuričković



Драгољуб Ж. ПЕРИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Педагошки факултет у Сомбору  
 Катедра за књижевност и језик

## РАТНИЦИ, ВИТЕЗОВИ, ЧАРОбЊАЦИ, ДЕЦА И ДРУГИ СУПЕРХЕРОЈИ ПРОТИВ СИЛА ЗЛА (БОРБА ДОБРА И ЗЛА КАО ТЕМАТСКИ ОКВИР НАЈНОВИЈЕ СРПСКЕ ФИКЦИОНАЛНЕ ПРОЗЕ)

Жанровски круг новије српске прозе, означен појмом „епска фантастика“ (енгл. *epic / high fantasy*) један је од најразумљивијих у нашој актуалној литерарној продукцији. Спајајући у себи одлике различитих (под)жанрова и поседујући својеврсну пројектску жанровску неухватљивост, српска фикционална проза с почетка (н)овог миленијума, ипак, има једну заједничку црту – тематизује сукоб позитивних јунака са силама зла, чији ће исход одлучити о даљој судбини света, уједно проблематизујући смисао сопственог жртвовања зарад свеопштег добра, у бољим остварењима. За разлику од тога, дела која не излазе из жанровске литературе трпе видан утицај Толкинове трилогије. Заплет, заснован на обредном иницијацијском сижеу, моделује се често гејмерски – попут следа задатака у РС-игри, а неоскврнути светови екофантастике постају иконографски израз ескапизма аутора. Притом, ови романи ретко када досежу некакав виши (алегоријски, пародијски, идеолошки...) смисао. Освојени су жанровски оквири, али, за сад, мало је оних дела која су излазе из маслитературе или представљају значајан аксиолошки помак.

*Кључне речи:* фантазијска проза, ликови, актанти, (супер)хероји, обредни сценарио, гејмизација сижеа, (над)интерпретација

### Од паралитературе преко поп/палп литературе ка књижевном канону

Предмет разматрања овог рада представљају „немогуће” борбе, односно тематизација борбе добра и зла у српском *fantasy* роману, насталом после 2000.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> dragoljub.peric@gmail.com

<sup>2</sup> Овај период одабран је управо зато што дела фантастичне књижевности с почетком новог миленијума (или, прецизније, од 2003. године) доживљавају прави процват – тада излазе из штампе три одлична романа – романи *Авен и јазојас* у *Земљи Ваука* Уроша Петровића (2003), друго (познатије) издање романа *Црни цвети* Бобана Кнежевића (2003) те први део у серијалу Мине Тодоровић *Вир светлова* (2003). С обзиром на овакав нагли пробој разматраног жанра, 2003. годину могли бисмо назвати, аналошки – годином победе романа тзв. епске фантастике. Други део романа Мине Тодоровић појављује се готово деценију после тога под насловом *Гамиж* (2012). У међувремену, излази и роман *Койла у води* Драгана Абрамовић (2008), те роман Катарине Скокин *Слободне земље* (2011); а након тога појављује се и шест трилогија: *Койшлад богова* (Салир – 2007; *Корети* – 2009 и *Ајтару* – 2012) Александра Мандића, те *Косингас: Ред Маја* (2008), *Бездан* (2009) и *Смртвовање* (2010) Александра Тешића, његова друга трилогија, инспирисана Милошем Обилићем: *Змај и ждрал* (2012), *Койље светиоџ Георџија* (2013) и *Вишез зашочник* (2014); *Ерд, чувар магије* (2012), први део (за сад недовршене трилогије) Петра Рогана (2010), па трилогија *Вукови судбине* – *Вукови судбине* (2008), *Хероји Месецевог знамења* (2011) и *Духови Блага* (2011), а потом *Перунов хроничар: Заборављена легенда древне Сорације* (2012) и *Роџ словенских богова* (2013) и *Шаташ Ђаволове вароши* (2014) Милоша Петковића, као и први део трилогије *Бајка над бајкама* – *Сенка у шами* (2013) Ненада Гајића. Коначно, требало би поменути и е-роман Слободана Ђурчића *Вештица и једнорог* (2013), који је, наравно, само први део саге, што чини корпус од 25 романа, објављених до тренутка када је настајао овај текст.

Поменути жанровски круг новије српске прозе, препознат и (најчешће неадекватно) етикетан као *ејска фантасијика* (енгл. epic / high fantasy) један је од најразуђенијих у нашој актуалној литерарној продукцији. Спајајући у себи одлике различитих поджанрова (попут историјске, хорор, научне... фантастике, те фантастике „мача и магије” и сл.)<sup>3</sup>, и поседујући својеврсну протеејску жанровску неухватљивост (тј. хетерогеност постигнуту мешањем елемената несродних жанрова), српска фикционална проза с почетка (н)овог миленијума, ипак, има једну заједничку црту – тематизује сукоб позитивних јунака са силама зла, чији ће исход одлучити о даљој судбини света. Без обзира на старосну групу ка ка којој таргетирају – деца, адолесценти, или они „мало старији” (енгл. Young Adult & Adult Fantasy) – ови романи, на идејном плану, развијају сродан концепт – мисија спасавања света зависиће од победе над сопственим страхом и недостацима.

Када је реч о првом сегменту назива – *ејска* – управо значај приповеданог догађаја – оно што би делу требало да обезбеди достојанство атрибуције „епског” – мора бити тог ранга да његов исход одређује даљи ток историје наративног (фикционалног) света. Када је пак реч о *фантасијци*, основни проблем настаје око тога да ли је то својеврсни жанр, или пак модус приповедања. Брајан Атебери, рецимо, разликује три значења фантастике<sup>4</sup> – модуса приповедања, жанра и формуле, при чему ово последње значење одређује „вид популарне ескапистичке књижевности која комбинује типске ликове и предмете [...] у предвидљивом заплету у коме вечно малобројне силе добра односе победу над монолитним злом” (нав. према – Тропин 2009: 10).<sup>5</sup> Но, и поред извесних неслагања око тога да ли је у феномену фантастике доминантно значење жанра,<sup>6</sup> модуса или формуле, временом, издвојио се известан скуп конгруентних и до извесне мере конзистентних својстава, заједничких једном кругу текста, скуп који чини семантичко

3 Ван овог разматрања остали су они романи у којима доминира димензија неког другог жанра – нпр. Трилогија Александра Мандића *Койлаг богова* више инклинира ка хорору (премда ни димензија авантуристичког није занемарљива) – почиње сценом која више пристаје каквом еротском роману (на граници порнографског шунда). Но, овај роман није укључен не зато што је негде на граници хорора и епске фантастике, већ зато што, вредносно посматрано, не излази из сфере тривијалног. За разлику од тога, две трилогије Александра Тешића нису узете у обзир јер, по мом осећању, налазе се ближе за српску књижевност специфичном жанру, названом 'историја у виду бајке' (в. Обрадовић 2006: 571), односно представљају својеврсну фикционализацију историје. За разлику од Тешићевих, Петковићеви романи искључени су из разматрања услед недостатка литерарне вредности, будући да не прелазе границу паралитературе.

4 Развојни ток фантастичне књижевности, сходно неким виђењима, дели судбину књижевности миметичког проседеа: „Prosto, fantastika odražava čitavu književnost u celini: u njoj postoji i svoj intelektualni tok, koji zauzima veoma mali deo, i mnogo širi tok – uopšte, svi pravci i žanrovi književnosti se odražavaju u fantastici, kao u malom ogledalu.” (Васиљев 2003), интернет извор: <http://www.art-anima.com/v/483-vladimir-vasiljev>, 13. 10. 2014.

5 Ова тематска задатост (или, како би Атебери рекао – предвидивост) ствара утисак монотоније – до те мере да, како духовито запажа немачки писац фантастике Волфганг Холбајн, „данас 80% романа епске фантастике које роћнем да читам не проћитам до краја. У основи је то увек једна иста прича и зашто бих себе мућио тако да причу коју сам написао по стоти пут читам стотину и први” (Холбајн 1988), интернет извор: <http://www.art-anima.com/v/2209-volfgang-holbajn>, 13. 10. 2014.

6 Недељковић сматра да фантастична књижевност није жанр (2013: 44), док Тодоров фантастично сматра самосвојним жанром (Тодоров 2010: 42). Штавише, нека новија разматрања помињу преко 30 поджанрова фантастике – нав. према: *Fantasy subgenres*, интернет извор: <http://www.cuebon.com/ewriters/Fsubgenres.html>, 3. 4. 2014.

поље појма фантастике,<sup>7</sup> као и њему припадајућих поджанрова, укључујући и тзв. „епску“ фантастику.<sup>8</sup>

Иначе, када је реч о нашој литерарној продукцији, како примећује Тијана Тропин, „дела са фантастичним елементима углавном се не могу сврстати у уредно одређене жанрове тренутно популарне у свету. Са једне стране, то представља предност у односу на круте моделе и клишее популарних жанрова типа *'sword and sorcery'* и увек исту иконографију *steampunk*-а и киберпанка; са друге стране, то често није последица свесне оригиналности аутора већ њиховог непознавања правила жанра или њихове неспретности у поштовању правила одабраног жанра” (Обрадовић 2006: 570).<sup>9</sup>

Борба добра и зла као универзални тематски оквир, а уједно и „osnovna agonalna situacija”<sup>10</sup> користи се у наративима *fantasy* (под)жанра,<sup>11</sup> односно жанру „фантазије” (в. Недељковић 2013: 44), објављеним после 2000,<sup>12</sup> да би се, још једном (понекад, не више од нивоа црно-белог сукоба позитивних јунака и негативаца – у оним романима који не прелазе вредносну линију која разграничава паралитературу и шунд од тзв. високе књижевности) испричала прича о тријум-фу малобројних, али никако слабијих снага добра – прича о витештву,

7 Тодоров, стога, указује на то да текст, с једне стране, „показује својства заједничка читавом скупу књижевних текстова или једном од подскупова књижевности (које управо називамо жанром)”, док, с друге стране, „текст није само производ неког већ постојећег система комбинација (система који успоставља могућа књижевна својства); текст је и преобликовање тог система” (Тодоров 2010: 11). Зато, сматра он, само масовна, односно жанровска књижевност (у коју убраја и *science fiction*) удовољава искључиво захтевима жанра (попут „механичког стереотипа”), не мењајући притом систем (Исто: 10).

8 В. следећи попис елемената који се очекују од једног романа тзв. „епске фантастике”: A targeted audience of adults or teens, not children; A made-up world (or continent, or at least country); Made-up cultures, sometimes with made-up languages and religions; Medieval technology, often with a feudal social structure; Magic, often practiced by wizards and the like; Non-human races like elves and dwarves; Monsters like trolls and mythical creatures like unicorns; A pantheon of gods who meddle in human affairs; Epic battles of good and evil; Earth men allowed, but no interstellar travel”. (Wilson & Alroy s.a), интернет извор: [http://www.warr.org/high\\_fantasy\\_genres.shtml](http://www.warr.org/high_fantasy_genres.shtml), 3. 4. 2014. Или, из једног другог угла, за епску фантастику тврди се да: „epic fantasy must be heroic, impressive in quality, and surpassing the ordinary, particularly in scope or size” (уп. Мур 2011). Ипак, низ појединачних карактеристика, заступљених у једном (небитно колико естетски вредном) делом у не може (нити треба) да представља универзалне одлике жанра – в. Тодоров 2010: 74. А ти се управо дешава с генерализацијом обележја, у првом реду Толкиновог *Господара прстена* на читав жанр.

9 Овом приликом, ван разматрања остаје иначе врло занимљив однос тзв. популарне књижевности (коју не би требало поистовећивати с масовном литературом) и мејнстрима, односно динамика прогресије која овај жанр, с равни супкултуре, помера и намеће као „in”, тј. као генерацијску литературу.

10 В. један од бољих домаћих сајтова о фантастици: <http://naucnafantastika.com/epska-fantastika>, 3. 4. 2014.

11 Реч је о следећим романима који у мери већој него у остали имају обележја, или барем елементе овог поджанра: *Црни цвеш* (1993, 2003) Бобана Кнежевића, *Авен и јазопис у Земљи Ваука* (2003) и *Деца Бесирагије* (2013) Уроша Петровића, *Вир светиова* (2003) и *Гамиж* (2012) Мине Тодоровић, *Койља у води* (2008) Драгана Абрамовић, *Ерг, чувар магије* (2010) Петра Рогана и *Бајка над бајкама – Сенка у шами* (2013) Ненада Гајића. Ови романи (од којих су неки изузетни, други неуједначеног литерарног квалитета или су на граници с тривијалним, попут посттолкиновске варијанте у роману П. Рогана (2010), односно више паралитература него књижевност – Гајић), узети су као узорак грађе која показује да, што роман у већој мери одговара конвенцијама жанра (*Ерг*), претвара се у стереотип масовне књижевности, чиме губи сопствену препознатљивост и аутентичност.

12 Пре тога, овај жанр није присутан у српској књижевности за децу, премда деведесетих година формира се „специфичан поджанр који има додирних тачака са епском фантастиком а могао би се назвати 'историја у виду бајке’” (Обрадовић 2006: 571), какав пишу Светлана Велмар Јанковић, Драган Лакићевић, Тиодор Росић, Слободан Станишић и др.

племенитости и храбрости тј. оријентисаности главних ликова ка чистим, а не техничко-материјалним вредностима. Дакле, не симплификује и не банализује (барем не у бољим остварењима овог жанра), него настоји да етаблира, односно да поново открије парадигматски, идеалтипски лик хероја.

### Ликови и актанти

Жанровске конвенције посматране групе романа, односно жанровска структура *fantasy* наратива најдиректније условљавају начин моделовања лика.<sup>13</sup> Како приказује догађаје у којима се величају подвизи јунака (попут старих епова – отуда и атрибуција „епска”),<sup>14</sup> прича је оријентисана превасходно на судбину главног јунака (или дружине) са којом је историја наративног света нераскидиво повезана и посредством које је остварено и унутрашње јединство романескне структуре. Интересантно је да су јунаци ових романа претежно деца, социјално маргинализована на овај или онај начин (в. Пешикан Љуштановић 2012: 101), другачија од осталих, и, самим тим, изопштена из друштва или на некој од рубних социјалних позиција. Приказани догађај носи карактер првог (иницијацијског) подвига и означава прекорачење границе ка новом статусу. Притом, преликана на скалу социјалних односа, јунакова почетна маргинализација има обредни смисао – постајући од небитног/ увређеног / одбаченог / унесређеног лика, *ришуалним одвајањем*, лице које види праву природу опасности и може да комуницира с демонским бићима (*лиминално стање*), приказани лик постаје јунак (*фаза интееграције*): посвећени, ратник, друид... што уједно чини и основну сижејну окосницу ових романа.<sup>15</sup> Овај прелазни узраст (ни дете ни човек, а и једно и друго истовремено) показао се нарочито погодним да обезбеди тенденцију развојности лика – као у *Bildungsroman*-у, који „пушта свог јунака да постепено, кроз искуства адолесценције, дође до стања зрелости и успостави свој идентитет” (Леших 2010: 406). Стога, не изненађује да су и посматраним писцима посебно привлачни ликови тинејџера, деца у прелазном периоду од 12 до 15 година: Авен (*Авен и јазоџас у Земљи Ваука*), Облак, као и Јауд, Цикавац и Чаратан<sup>16</sup> (*Деца Бесџираџије*); Шумњаци – Вин, Џег и Карлис, Рифкин и млади чаробњак Кјал – будући Ерд (*Ерд, чувар маџије*), Сенка (*Сенка у шами*), Вид, Ана, Анђела, Варан,

13 О условљености моделовања лика законитостима жанра, односно датог наратива везано, додуше за жанрове тзв. високе или „мејнстрим” литературе писали су већ неки аутори – в. Лотман (1976), Леших (2010: 405–406) и др. Иста повезаност постоји и у фантазијским наративима, о чему је такође писано – в. Пешикан Љуштановић (2012: 99–123), Перић (2014: 182–186).

14 Истини за вољу, концепт традиционалног хероја у савременој прози више се не може применити – барем не без извесног пародијског отклона (попут Марка Краљевића у роману Бобана Кнежевића – в. Кнежевић 1993).

15 В. Пешикан Љуштановић (2012: 107), Перић (2014: 182–186) и др.

16 Последња три дечака добила су своје име по демонским бићима балканског и словенског фолклора (в. Пешикан Љуштановић 2013: 161).

Воас, Макс и Мрња (*Койља у води*), као и Добрица Ж, Љута Чичак, вештица Микуш и чаробњак Равилус,<sup>17</sup> те Писови Анос и Носел (*Вир светшова и Гамиж*)<sup>18</sup>.

Тенденција граписања ликова адолесцената у дружину/ комуно такође има обредно исходиште (в. Ргор 1990: 183–188), а мотивисана је заједничким задатком – потрагом или подвигом од кога зависи не само судбина ових ликова, него и читавог света који они покушавају да одбране од монолитних и моћних сила зла. Притом, глас искуства, помоћник, а на митско-ритуалној равни посматрано, водич у процесу иницијације, најчешће је представљен ликом мудрог старца: деда Труда (Абрамовић 2008), старог језуите и мислиоца Балтазара Грецијана (Петровић 2013), главног чаробњака Оргамиона или Древног (Тодоровић 2003, 2012). Делокруг водича и искушаваоца у посматраним романима показује и тенденцију померања ка лику зрелог, осведоченог ратника, који, поред тога што представља саставни део дружине, постаје уједно и нека врста телохранитеља ове неофитске дружине, као што је капетан Рајглер (Роган 2010), Жарко, ратник изузетне снаге, Перунов син (Гајић 2013) или нека врста инструктора борилачких вештина и мачевања – Ибрахим Баја (Петровић 2013).

Сами ликови неофита (попут ликова из компјутерских игара), без обзира на расу (људску, чаробњачку, вилењачку...) имају своје „специјалности“, владају одређеним вештинама: борбом вијачом – Облак, штапом – Цикавац, Чаратан, сабљом – Јауд (Петровић 2013), чаролијама (Равилус, Кјал), црном магијом – Марена, или магијом биља – Микуш, или су пак изузетни стрелци (Рифкин, Милош).<sup>19</sup> Притом, физичка карактеризација ликова, очито, дугује своју иконографску препознатљивост поп-култури: чаробњак Равилус има плашт љубичасте боје,<sup>20</sup> вилењаци су светле косе, очију зелених попут лишћа, бледе пути и налик су људима „само је њихова нестварна лепота указивала да засигурно припадају другој раси“ (Тодоровић 2003: 179), док Шумњаци Петра Рогана (2010) носе одела зелене боје, услед чега се лако стапају с околином и постају готово невидљиви.

Елементи костимирања у физичком опису лика, отуда, више нису само део спољашње карактеризације, него иконички знак – лик је издвојен костимом,

17 Као прототип у креирању ових ликова послужиле су неке особе које је ауторка познавала, као и књижевни и филмски ликови: „Svi likovi, u svemu što sam pisala, imaju osnove u nekolicini stvarnih ljudi, često i u likovima iz filmova ili knjiga koje sam volela. Povremeno 'pretežu' osobine jednog čoveka, kao što je to slučaj kod Rasejane Ranaje, ali je najčešće kolaž karakternih crta različitih osoba. Ljutina potpuna izgubljenost u vremenu je, na primer, vrlo upečatljiva osobina mog muža. Nastanak Mikuš je inicirao lik male razbojnice u dugometražnom ruskom crtanom filmu Snežna kraljica rađenom prema Andersenovoj bajci. Pored toga, ona svoj karakter delimično duguje i nekolicini duhovitih, energičnih žena – zanimljivo je da su sve (tri) neobično obrazovane i da se sve glasno i zarazno smeju. Ravilusa sam zamislila kao mladeg, veselijeg i razbarušenijeg Gregori Peka, za koga je moja baba-tetka govorila da se zapravo zove Grigorije Pekić, te da nije ni čudo što je toliko lep, visok i što ima tako pametno čelo.“ (Тодоровић 2014), интернет извор: <http://www.art-anima.com/v/1771-mina-d-todorovic>, 13. 10. 2014. Претходно речено јасно показује да ликови фантазијске прозе, иако у својој бити фикционални, ипак могу, у извесној мери, да буду моделовани по узору на особе из стварног живота.

18 Истини за вољу, у поменутом два романа пензионисани ботаничари Добрица и Љута поново проживљавају петнаесту, вештица Мала има само 66, а Равилус је веома млад – по чаробњачком рачунању времена има „само“ 556 година (в. Тодоровић 2003: 36).

19 Слична дифенцијација ратничких вештина присутна је и у античкој грчкој митологији – у миту о паду Троје, нпр. постоји јасна свест о томе ко је у чему најбољи – Ахилеј је, као полубог, најснажнији, одмах за њим, од Ахејаца, долази снажни Ајант, Ајант са Локриде је најбржи тркач, Теукар је највештији стрелац у Грчкој, а Парис – најпрецизнији с луком и стрелом међу Тројанцима (в. Гревс 1995: 162–168).

20 Љубичасто је, према роману *Вир светшова*, чаробњачка боја (2003: 36).

маском, обележен као суперхерој.<sup>21</sup> Тако Микуш као да представља романескно транспоноване лика љупке вештице из цртаних филмова: на глави има похабани црни шешир шпицастог врха, са шналом и широким ободом (Гаглицу), широку прашњаву сукњу скоро до земље и шиљате, црне ципелице на шнирање (в. Тодоровић 2003: 58). Гајићева Марена (мора) има дугу танку лепршаву полупровидну црну хаљину – знак фаталне жене, а његов Жарко изгледа попут Конана Варварина (и то не из серијала Р. Хауарда већ) из римејка у коме глуми Арнолд Шварценегер.

Прича која покреће радњу „позајмљена” је из врло архаичних културних институција. Древни иницијацијски сиже, скривен у структури ових романа, сличан је митско-ритуалном архитектсту бајке у Проповој реконструкцији (в. Проп 1982, 1990). Смрт родитеља условљава одлазак јунакиње (Гајић 2013), приближавање опасности узрок је напуштања сигурности дома (Абрамовић 2008; Петровић 2013), осећање тескобе и спутаности доводи до тога да јунак остави Долину без хоризонта (Петровић 2003)<sup>22</sup>... Управо поласком јунака на пут тј. „prostornim премјештањем јунака” (Проп 1990: 77). отпочиње радња бајке, али и овог типа романа. На том путу он стиче пријатеље и саборце чија знања и вештине делују компламентарно у односу на моћи главног јунака и показују се неопходним за успешно остваривање мисије. С једне стране, смештање јунака у одређени делокруг/актанцијални модел ограничава могућност озбиљније карактеризације лика, док, с друге стране, иницијацијски сценарио у коме одлазак адолесцента означава дефинитивни раскид са претходним начином живота – смрт у једном статусу, искушавање, а потом и поновно рођење у новом,<sup>23</sup> с друге стране, омогућава да лик понесе тенденцију развојности, сазревања и богаћења искуством, односно психолошке комплексности, у успелијим остварењима овог жанра.

Када је реч о одраслом ратнику, овог сазревања нема – он је дат као већ формиран карактер (попут јунака авантуристичког романа), који, евентуално, надограђује и богати своје знање и искуство од једне до друге пустоловине. Најпопуларнији јунак српске и јужнословенске усмене епике, Марко Краљевић, појављује се као прототип за три романескна лика – безимени (али иконографски, посредством хронотопа – престоног града Прилепа и патрилинеарним повезивањем с Вукашином краљем довољно препознатљив) лик – рефлектор у роману Б. Кнежевића *Црни цвети* (1993), као лик у роману *Косинџас – Ред змаја* (2008) А. Тешића, и као предлог за лик Жарка Перуновића у Гајићевом првом делу романа *Бајка над бајкама* (2013). Психолошки најкомплекснији, најубедљивији и уметнички најдорађенији јесте управо Марков лик у Кнежевићевом роману (1993, 2003), можда стога што претпоставља одраслог читаоца. Он не учествује у сижеу карактеристичном за обредни сценарио иницијацијског типа, нити има оне прогресије развоја, карактеристичне за лик адолесцента који тек осваја своје место под сунцем. Марко не пролази иницијацију. Напротив – роман се завршава кружно, где је и почео. Највећи српски јунак приказан је као слабић,

21 Појам дугује име лику Супермена, али и плејади цртаних, маскираних и костимираних јунака (пре свега Марвелових) са посебним (надљудским) моћима и способностима.

22 Детаљнију реконструкцију иницијацијског подтекста овог романа даје Љ. Пешикан Љуштановић (в. 2012: 115).

23 Елијаде указује на то да је „обред преласка у правом смислу речи представљен управо у иницијацији што се одиграва у доба пубертета и означава прелаз из једног животног доба у друго (из детињства у дечаштво и младост)” – в. Елијаде 1986: 153.



лажов и кукавица, лишен ратничких вештина и с комплексом инфериорности пред оцем (в. Кнежевић 1993: 154–160). Случајно ослободивши ратника – клетву, чија је мисија да искорени Србе (демона, тј. проклетство које је на себе навукао цар Душан побивши једно непокорно татарско село), Марко је, као уздарје од њега добио не/надљудску снагу (али не и храброст). Поновно активирање крвника народа чини неминовним одсутни Марков сукоб – с бићем које му је ту снагу подарило. И ту се лик епског Марка унеколико рехабилитује – сучељен са својим највећим страхом, Марко постаје човек који је победио страх (Исто: 207), у карлајловском смислу речи.<sup>24</sup> Иако неспособан за коначну жртву – да демонског ратника уништи жртвујући се над његовим телом (јер демон изнова васкрсава и наставља да убија), он га поново спутава и затрпава ходник који води до њега, жртвујући притом снагу (своју суштствену, самоодређујућу особину) зарад народа. Уместо иницијацијског двобоја, Марков лик се значењски богати после сучељавања са самим собом: „Није све у снази, знао сам сада, нити у храбрости, свет је много сложенији него што ми је то некад изгледало, све јесте и није, све је онако како се ствари поставе” (Кнежевић 1993: 213).

Осим наведеног, мало је примера у овом жанру где се лик семантички усложњава – чешћи је случај да се лик моделује стереотипно – „од тренутка када епигони почну подражавати управо оно што је код зачетника било специфично” (Тодоров 2010: 11), настаје маспродукција и жанровска, масовна књижевност (Исто: 10).

### Гејмизација сижера и(ли) толкинизација фикције

С обзиром на симплификовање заплета, као и плошно моделовање ликовва, у последње време све чешће се говори о приближавању (жанровске) прозе видео-игри. Тој тези би, посредно, ишла у прилог и чињеница да поједини аутори такве фикционалне прозе (попут Гајића) – између осталог – баве и креирањем компјутерских игара.<sup>25</sup> Све веће интерферирање РС-игара и књижевности довело је до заснивања посебне, интердисциплинарно засноване дисциплине, коју Педро Гропо назива наративном лудологијом (уп. Спасић 2014: 61). Књига је, понекад, резултирала креирањем игрице (као у Толкиновом случају). Али, одскора, присутан је и повратни утицај – начин вођења приче указује на гејмерски заснован сижер: јунак напредује као да савладава нивое, стиче чаробне предмете (амаџије, оружја, моћи и сл.) крећући се у сусрет најзначајнијој и најтежој борби, којом се наратив завршава.<sup>26</sup> Или, из друге перспективе посма-

24 „Дужност бити храбар то је вечита дужност, која вреди и данас као и онда. Храброст је и данас врлина. Прва дужност једног човека је и данас савлађивати страх. Ми се морамо ослободити страха; ми уопште можемо радити дотле. Догод човек не загази један страх ногом, дотле су његове радње ропске, не истините него подле; па и мисли су му лажне; он мисли као роб и подлац [...] Треба да је човек храбар, и он мора бити храбар; он мора ићи напред и држати се као човек, ослањајући се безобзирно на одредбу и избор виших сила, и уопште се не бојати ничега. Данас као и увек потпуност његове победе над страхом одредиће колико у њему има човека” (Карлајл 1988: 38).

25 Ненад Гајић, на сајту свог издавача (који, у последње време, своју продукцију усмерава углавном ка комерцијалним издањима) представљен је као „муџичар (guitarista, pevač i tekstopisac benda s kojim je objavio dva albuma), da bi se zatim oprobao i kao bankar, menadžer, privatni preduzetnik, proizvođač računarske opreme, nagrađivani programer, urednik televizijske emisije, autor društvenih igara...” – в. [http://www.laguna.rs/a767\\_autor\\_nenad\\_gajic\\_laguna.html](http://www.laguna.rs/a767_autor_nenad_gajic_laguna.html), 25. 9. 2014.

26 У суштини, дати след догађаја у великој мери наликује уланчавању функција у бајци, при чему лик из компјутерске игре у потпуности одговара делокругу главног јунака (в. Проп 1982).

трано „Савремена авантуристичка компјутерска игра доноси активно учешће у одвијању приче, пошто играч као награду за своје учешће добија нове просторе да истражује, а тиме и покреће причу”, чиме се „медиа компјутерских игара приближава феномену 'интерактивне прозе'”, при чему „играчу се омогућава да сам даље води причу” (Спасић 2014: 61). Устаљена пракса давања уз роман мапе простора на коме се изводи авантура такође необично подсећа на гејмерску сценографију. А када је реч о физичком изгледу и вештинама (skills) подударности су још упадљивије.

И као што је Толкинов *Господар прстена* инспирисао креаторе појединих игара да неке елементе дела преточе у компјутерску игру (нпр. Heroes of Might and Magic), исто тако, за собом је оставио бројне литерарне епигоне – широм света, али и код нас. Један од евидентних примера Толкиновог утицаја на српску фантазијску прозу јесте роман Петра Рогана *Ерд, чувар маџије* (2010). Роман, отварају мапа<sup>27</sup> Стрилије и мото – преко хиљаду година старо пророчанство<sup>28</sup> које почиње да се остварује од тренутка које захвата наративно време), чиме је, делимично, надомештен Толкинов комплексни поступак приказивања историје као палимпсеста.<sup>29</sup> Већ од првог поглавља линија утицаја је директна – роман нас уводи пратећи кретање Шумњака – Вина, Џега и Карлиса, потом и Рифкина (припадници ниског шумског народа, избеглог пред првог ратном пошасту), који недољиво подсећају на Толкинове Хобите, као што и њихово насеље Нови Орнород (сред шума Лиголда) дозива у хоризонт очекивања Толкинов Округ. Притом, подударности се не односе само на микроелементе у структури дела: када се разматра сужејни ток, сличности постају још упадљивије – Роганов лажни Ерд, чаробњак Јуил, шпијун је Мрачног Господара – баш као и Толкинов Саруман. Једна од његових основних функција јесте да спречи *дружину* (и мотив формирања дружине, поново, идентичан је оба романа) у својој мисији (нове подударности – оба романа попримају одлике романа потраге). Књига магије има изузетан утицај на Кјала, будућег Ерда – баш као и прстен на Фрода. – што представља тек неке од упадљивих сличности ова два романа. Будући да су Толкинов *Хобит* и *Господар прстена* постали глобална културна чињеница, али и узорити модел за неке савремене fantasy романи, не чуди то да су, следећи модел, ови романи опетовали не само сиже, већ понекад се преклапали и на мотивском нивоу са елементима присутним у Толкиновој трилогији, не превазилазећи (у вредносном смислу) границу нове варијанте (тј. жанровског аломорфа) добро познате приче.

27 Српски фантазијски роман од 2000. бележи праву појаму за мапама – в. Петровић 2003; Роган 2010; Гајић 2013...

28 Оно гласи: *Тама се повукла. Велики раји је гошов и славу из њега насталога блиставиога краљевства чуваће још многе генерације стирилијских рајника. Али, доћи ће време кад ће пресушити моћна река, а црни облаци замрачиће небо. Мрак ће поново покуљати. Оштар челик постаће усјан и мекан и немоћно се савишти пред озњем. Тама зустна као живо блато прекриће Ахерон изгубљен у безнађу и страху...* (Роган 2010: 9, 142).

29 Код Толкина, мач Нарсил (одлика древних епских традиција је да изузетно/од посебне моћи/ магијско оружје има своју индивидуалност, тј. властито име), искован је у Првом Добу. Први његов власник био је Елендил, у Рату последњег савеза. Његовом крхотином Изилдур је одсекао Прстен моћи са Саурунове руке. Од крхотина сачуваних у Имладрису биће наново искован, а носиће га, у поновном обрачуну са Сауруновим силама зла, Елендилов далеки потомак – Арагорн, син Араторна. Ова хроника мача открива како се историја понавља, а догађаји из прошлости свој коначни смисао добијају у вези са догађајима који се „управо” одигравају на сцени романескне историје. Сличну историјску перспективу добијају поједини предмети и оружје(као што је нпр. Равилусов мач Небни) у романима Мине Тодоровић.

## Културолошка (над)интерпретација

Жанровска литература, узевши у обзир претходно речено, нема шта ново да каже – све што је важно, речено је већ у делу (узору) које се подражава: незначителне снаге, уколико се боре на страни правде и праведности, увек ће окренути велики точак историје на страну добра. Уколико постоји одређена референца ка извесним друштвенополитичким и/или културноисторијским концептима (в. Ворожбитова 2005: 183), актуалним или оријентисаним дијахронијски, а које интерпретатор препознаје – значењски спектар се прогресивно усложњава. Пример те врсте представља покушај Бојана Медића (2011) да, пишући о Србима – малом народу (попут Хобита) који је преокренуо ток историје Првог светског рата (аналогног Великом раду за прстен) понуди неку своју концептуалну синергију логоса, етоса и патоса (в. Ворожбитова 2005: 175), тј. начин мишљења, хијерархију духовних вредности, као и њихову интерпретацију у датом (новомиленијумском) друштвеном контексту (не бавећи се нарочито њиме).<sup>30</sup>

Лингвореторичка слика света (Ворожбитова 2005) фантазијског романа (узета у значењу свеукупности света дела и у њему придружених концепата) деформише се под утицајем ангажмана и постаје тенденциозна. Тако, утопијске заједнице које настајују Гондвану код У. Петровића или „добре” расе: писови, вилењаци, чаробњаци у екофантастици Мине Тодоровић живе у складу с природом. Па ипак, и та хармонија је крхка – експанзивне расе (вештице и вешци, вауци и сл) прете да је сваког тренутка униште. Планине, дрвеће, читава природа уопште живи сопственим животом, а хуманоидне расе само су њен део. Болести нема, а животни век ових бића је значајно дужи него у нашем свету. Шта се догађа када се та равнотежа наруши, најбоље показује епизода када Носати Писови (бића која настајују свет с оне стране вира светова) закораче у наш свет – ваздух је сив, једва се може дисати, а могу преживети ту само 3 дана, под условом да ништа не једу и не пију с нашег света. Под утицајем еколошког ангажмана, српска екофантастика креира некакве аркадијске светове, којима, ескапистички, изражава чежњу једног нездравог друштва које нездраво живи и нездраво се храни ка некаквим чистим, непосредовано природним и незагађеним просторима.

Социјална и економска ситуација, у још већој мери, могу упливисати на рецепцију, а потом и интерпретацију фантазијских романа. Судбина романа Б. Кнежевића унеколико је парадигматична и као да оличава стање опште равнодушности и малодушности, економске, али и интелектуалне девалвације свога времена: роман се појавио кризне 1993, у 1000 примерака, у Просветином издању, с потписом утицајних рецензента (М. Савић, А. Јерков), али с УДК бројем поезије, што га је учинило невидљивим за сваку Сobbiss претрагу. Појавио се,

30 У осврту на роман на сајту дистрибутера истиче се, у првом реду „veza velikog pisca i jednog 'malog ali junačkog naroda': TELEGRAM koji je poslednji nemački car Vilhelm Drugi poslao bugarskoj vrhovnoj komandi, sa rečima: 'Šezdeset dve hiljade srpskih vojnika odlučilo je ishod rata. Sramota' – pokrenuo je u mašti Bojana Medića pregršt asocijacija, koje su dovele do priče o Srbiji – domovini Hobita, ispriповедане u knjizi *Čajni klub profesora Nikolića* [...] – To je bila neka inicijalna ideja, možda mnogi-ma smešna, ideja koju neki sigurno smatraju potpunom glupošću – ne krije Medić. – Međutim, vremenom sam počeo da iznalazim velike sličnosti između Tolkinovih opisa Hobita i Okrugа u kome oni žive, sa opisima tadašnje Srbije koje nalazimo u zapisima nekih britanskih putopisaca sa početka 20. veka. [...] Tu sam otkrio pojedine zapanjujuće sličnosti sa Tolkinovim opisima Okrugа i Hobita.” (нав. према – Мирковић 2012), интернет извор: <http://www.knjizara.com/Čajni-klub-profesora-Nikolica-Bojan-Medic-133369>, 13. 10. 2014.

коначно, добар роман, али је остао практично незапажен. Тек десет година касније (2003), с малим економским прогресом, створила се таква културна клима која је омогућила да он постане видљив (другим издањем) и присутан у сфери научног интересовања.<sup>31</sup>

И поред тога што историја романа може бити по себи занимљива и значајна, у фантазијској прози тежиште је, ипак, на томе шта ови наративи говоре о нашем друштву и свету (в. Лешић 2010: 291). Непосредовани текст не постоји. Свако књижевно дело (без обзира на његову литерарну вредност) производ је културе, као што је и култура сама баштиник одређене идеологије.<sup>32</sup> Судаћи по историјским догађајима који су претходили појави ових романа (распад Југославије и грађански ратови 1991–2001, хиперинфлација у СРЈ 1993, НАТО бомбардовање – иронично названо *Милосрдни анђео* 1999, пад Милошевићевог режима 2000, нове наде и илузија слободе коју је пробудио демократски режим, све до најновијег постдемократског изневереног очекивања и свеопштег дефетизма), контекст у коме су ови романи настајали открива постојање различитих дискурзивних пракси трагања за смислом – најчешће бегом од стварности, или пак алегоријским приказивањем, које нас враћа стварном животу и сопственој историји (в. Медић 2011).

Једна од конвенција којих се ово истраживање држи јесте да је значење посредовано тј. „одређено контекстом” (Калер 2009: 81). Књижевна компетенција (културни капитал интерпретатора – у Бурдјеовој терминологији), посредована је националном идиосфером језика и културе (в. Ворожитова 2005: 175), односно заснива се на систему конвенција које одређују начин мишљења, хијерархију духовних вредности, а тек потом жанр, односно структуру и значење текста (в. Калер 2009: 76). Иако би, можда, било искључиво тврдити да „дело одговара на околности у тренутку његовог настанка” (Исто: 81), чињеница је да непосредовано значење не постоји, те је свако „значење одређено контекстом”, док је „сам контекст неограничен” (Исто).<sup>33</sup> Узевши у обзир природу разматраног жанра, поставља се с разлогом, питање његовог усаодношавања са стварношћу (уколико држимо да стварност уопште постоји ван језика / дискурзивних пракси). Отклон од стварности једна је од пресупозиција на којој се заснивају сви фантастични жанрови – да би нас они, наизглед парадоксално, тој стварности још снажније вратили.

Док ове еко-поруке фантазијске прозе за децу ненаметљиво провирују негде из другог плана, трагање за „скривеним текстом” у романима намењеним старијој публици захтева озбиљније разматрање текстуалних референци у односу на друштвену климу у којој је дело настајало.<sup>34</sup> Но, очигледно је то да границе категорија добра и зла постају порозне, у традицији злокобна демонска бића попут вампира постају предмет обожавања публике (уп. публицитет *Сумрак сађе*)

31 Уп. текст Љиљане Пешикан Љуштановић о Петровићевом (2003) и Кнежевићевом (1995, 2003) роману (2004).

32 Сходно поставкама студија културе '90-их година прошлог века, култура се посматра као „систем симболичких активности укореењених у одр. идеологији и заснованих на размени” (Буџињска & Марковски 2009: 577).

33 Или, сходно теорији интертекстуалности, свеукупна књижевна култура, а вероватно и култура уопште, могла би се посматрати као светска интертекстуална заједница, у којој се разни ближи или даљи текстови доводе у везу (тј. ступају у разл. цитатне односе).

34 Помније испитивање ових елемената надилази претензије овог рада, а уз то би, свакако, превазилазило и пропозиције задатог обима рукописа.

и од супкултурног феномена намећу се као део мас-културе. Морал девалвира, усвајају се нове девизе (нпр. „за идеале гину будале”), патриотизам драстично опада, а светли лик Милоша Обилића фасцинира још само ваљда Александра Тешића (у најновијој трилогији). Реалности је много ближи Кнежевићев Марко који, иако се одриче снаге, ипак није спреман да положи живот у замену за трајно искупљење народа. И као да бројни, невешто писани и литерарно неуспели серијали романа, који кокетују с традицијом (*Перунов хроничар*) или је игноришу (*Копилад богова*) одражавају бесмисао (нашег друштва) у очајничком покушају да интерпелирају (Алтисер), односно дозову неки смисао. А да ли ће се појавити нека нова нада за ово наше друштво, тј. да ли ће српски fantasy роман изаћи из ескапистичког аутизма – остаје неизвесно и зависи од много чега – у првом реду од друштвенopolитичког стања, издавачке политике, аутора, али и од читалаца. Жанровски окови су успостављени, а да ли ће се нова остварења у потпуности утопити у њима, или ће остварити нове стваралачке домете – предстоји тек да се види.

## ЛИТЕРАТУРА

### а) ИЗВОРИ

- Абрамовић 2008: D. Abramović, *Koplja u vodi*, Novi Sad: Media Art Service International: Zmajeve dečje igre.
- Гајић 2013: N. Gajić, *Vajka nad bajkama: Senka u tami*, Beograd: Laguna.
- Кнежевић 1993: Б. Кнежевић, *Црни цвети*, Београд: Просвета.
- Мандић 2007: А. Mandić, *Kopilad bogova: Salir*, Beograd: Dobričić: Treći trg.
- Мандић 2009: А. Mandić, *Kopilad bogova: Koret*, Beograd: Treći trg.
- Мандић 2012: А. Mandić, *Kopilad bogova: Ajtari*, Beograd: Treći trg.
- Медић 2011: В. Medić, *Џајни клуб професора Nikolića*, Beograd: Laguna.
- Нешић 2013: И. Нешић, *Зеленбабини дарови*, Београд: Креативни центар.
- Петковић 2008: М. Петковић, *Вукови судбине*, Ниш: Зограф.
- Петковић 2011: М. Petković, *Vukovi sudbine: Heroji Mesečevog znamenja*, Beograd : Domino Fer – naša knjižara.
- Петковић 2011: М. Petković, *Vukovi sudbine: Duhovi blaga*, Beograd : Domino Fer – naša knjižara.
- Петковић 2012: М. Петковић, *Перунов хроничар: Заборављена леџенда древне Сорабије*, Београд: PortaLibris.
- Петковић 2013: М. Петковић, *Перунов хроничар: Роџ словенских богова*, Београд: Evro Giunti.
- Петковић 2014: М. Петковић, *Перунов хроничар: Шайаи Ђавоље вароши*, Београд: PortaLibris.
- Петровић 2003: U. Petrović, *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, Beograd: autorsko izdanje.
- Петровић 2013: Uroš Petrović, *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna.
- Роган 2010: P. Rogan, *Erd, čuvar magije*, Novi Sad: STYLOS-ART.
- Скокин 2011: К. Skokin, *Slobodne zemlje*, Beograd: Čarobna knjiga.
- Тешић 2008: А. Тешић, *Косинџас: Ред Змаја*, Београд: PortaLibris.
- Тешић 2009: А. Тешић, *Косинџас: Бездањ*, Београд: PortaLibris.

- Тешић 2010: А. Тешић, *Косинџас: Смртиовање*, Београд: PortaLibris.
- Тешић 2012: А. Тешић, *Змај и ждрал*, Београд: PortaLibris.
- Тешић 2013: А. Тешић, *Којље светиоџ Георџија*, Београд: PortaLibris.
- Тешић 2014: А. Тешић, *Вишез зајочник*, Београд: PortaLibris.
- Тодоровић 2003: М. Тодоровић, *Вир светиова*, Београд: Чигоја штампа.
- Тодоровић 2012: М. Тодоровић, *Гамиж*, Београд: Everest Media.

## 6) СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Буџињска & Марковски 2009: А. Bužinjska & М. Р. Markovski. *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Васиљев 2003: V. Vasiljev, *Vladimir Vasiljev: intervju*, <http://www.art-anima.com/v/483-vladimir-vasiljev>, 13. 10. 2014.
- Вилсон & Елрој с. а: *Wilson & Alroy on High Fantasy Novels: Genres*, интернет извор: [http://www.warr.org/high\\_fantasy\\_genres.shtml](http://www.warr.org/high_fantasy_genres.shtml), 3. 4. 2014.
- Ворожбитова 2005: А. А. Ворожбитова, *Теорија шекспира: антиројоценџричкоое нађравлење*, Москва: Высшая школа.
- Гревс 1995: Р. Гревс, *Грчки митови*, Београд: Нолит, 1995.
- Елијаде 1986: М. Елијаде, *Светио и џрофано*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Калер 2009: Dž. Kaler, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.
- Карлајл 1988: Т. Карлајл, *О херојима, кулџу хероја и херојском у историји*, Београд: Хитрост.
- Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник: 2010.
- Лотман 1976: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit, 1976.
- Мирковић 2012: М. Mirković, *Srbija kao domovina Hobita*, интернет извор: <http://www.knjizara.com/Cajni-klub-profesora-Nikolica-Bojan-Medic-133369>, 13. 10. 2014.
- Мур 2011: М. А. Moore, *Survey of Fantasy Subgenres - Part One: High and Low Fantasy*, *Fantasy Book Reviews & Community*, September 13, 2011, интернет извор: <http://fantasy-faction.com/2011/survey-of-fantasy-subgenres>, 3. 4. 2014.
- Недељковић 2013: Александар Недељковић, *Фантазија као жанр признато немогуђег, и научна фантастика као жанр имагинарног научно могуђег*, у: Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевности, уметности* – зборник радова са VII међународног научног скупа (26–27. X 2012), књ. 2, *Немогуђе: завети човека и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: 43–50.
- Обрадовић 2006: Т. Обрадовић, *Савремена дечја књижевност и жанровске традиције европске књижевности*, у: А. Вранеш (ур.), *Деца и библиотеке*: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 5. до 9. октобра 2005, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Библиотекарско друштво Србије, 569–575.
- Перић 2014: Д. Перић, *Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму*, у: В. Јовановић, Т. Росић (ур.), *Књижевности за децу у науци и настјави*, зборник радова са научног скупа, Јагодина, 11–12. април 2014, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу: Јагодина, 159–172.
- Пешикан Љуштановић 2004: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра, Mons Aureus*, 5–6, Смедерево: Народна библиотека Смедерево, 126–134.
- Пешикан Љуштановић 2012: Љ. Пешикан Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној нози: ођледчи о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

- Пешикан Љуштановић 2013: Lj. Pešikan Ljuštanović, Neugasla čarolija pustolovine, разговор у: U. Petrović *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna, 155–162.
- Проп 1982: V. J. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.
- Проп 1990: V. J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Спасић 2014: Ј. Спасић, Интермедијалност *Књиже о џунџли* – од Киплингa до Дизнија, *Дешинство*, XL/2, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 56–62.
- Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik.
- Тодоровић 2014: М. Todorović, *Mina D. Todorović: intervju*, <http://www.art-anima.com/v/1771-mina-d-todorovic>, 13. 10. 2014.
- Тропин 2009: Т. Тропин, После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу, *Дешинство: часопис о књижевности за децу*, 35/1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре: 10–13.
- Холбајн 1988: V. Holbajn, *Volfgang Holbajn: intervju*, <http://www.art-anima.com/v/2209-volfgang-holbajn>, 13. 10. 2014.

**THE WARRIORS, THE KNIGHTS, THE WIZARDS, THE CHILDREN AND OTHER SUPERHEROES AGAINST THE FORCES OF EVIL (THE BATTLE BETWEEN GOOD AND EVIL AS A THEMATIC FRAMEWORK OF A NEWEST SERBIAN FICTIONAL PROSE)**

**Summary**

Serbian novels marked with the term „epic fantasy” (Eng. epic / high fantasy) represent one of the commonest genres in our current literary production. Although a combination of the features of various subgenres (such as historical or horror fantasy, science fiction, „sword and sorcery”, etc.), possessing a kind of protean elusiveness of the genre (i.e., heterogeneity achieved by mixing the elements of unrelated genres), Serbian fictional prose from the beginning of this millennium, nevertheless, has one thing in common – the theme of conflict – the battle of the hero against the evil forces, the battle whose outcome will decide the fate of the world. Disregarding the age group which these novels target at, they develop the similar concepts – mission of saving the world depends on the victory over one’s own fears and deficiencies. Better literary achievements problematize the meaning of hero’s sacrifice for the common good. The climax of existence is reached by overcoming oneself in the fight for a more beautiful, more humane and better world. On the contrary, ones that do not exceed the boundaries of the genre suffer from the visible influence of Tolkien’s trilogy. The plot, based on a ritual initiation scheme, is often modeled like the sequence of tasks in a PC game; the unspoiled worlds of the eco-fantasy become an iconographic expression of author’s escapism. Consequently, these novels rarely reach a higher (allegoric, parodic, ideological etc.) sense. The genre frames are reached, but as far, only few novels threshold the mass literature status or represent a significant axiological shift.

*Key words:* fantasy, characters, actants, (super)heroes, ritual scenario, game-like plot, (beyond) interpretation

*Dragoljub Ž. Perić*





Милица В. ЂУКОВИЋ<sup>1</sup>  
*Институт за књижевност и уметност*  
*Београд*

## СМРТ И РАТ КАО НЕСВЕЧНО ДИСКУРСА ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ: WESTERN И РАТ ДУШАНА РАДОВИЋА

Састављач *Антологије српске поезије за децу* (1984), Душан Радовић, као хронолошку и поетичку (раз)међу, тачку пресека и раздвајања старе, традиционалне и нове, модерне књижевности за децу, узима Други светски рат. У првом делу рада (*Дете пева после рата*) детаљно су размотрене до сад неуочене сличности између *Објашњења 'Сумаиџре'* Милоша Црњанског и Радовићевог „Предговора” *Антологији српске поезије за децу*. Узимајући Први / Други светски рат као периодизацијски критеријум, Милош Црњански / Душан Радовић, указују на каузални однос између промене (слике) света и уметничких карактеристика песничког израза и песничке форме. Говором из „ми” позиције, са свешћу о повратничким одликама властитих стихова, ови велики уметници разматрају како социолошке тако и естетичке реперкусије великих ратова. Други део рада, (*Non omnis moriar*, анализа је третмана тема смрти и рата у поезији за децу (превасходно у циклусу *Western* и песми *Рат*), али и у Радовићевом песничком опусу у целини), како из психоаналитичке перспективе, тако и из ула естетике рецепције и социологије књижевности.

*Кључне речи:* Душан Радовић, антологија, Милош Црњански, рат, смрт

### Дете пева после рата

„Милиони невиних људи – навести број, или с њим лицитирати, недостојно је човека – били су плански убијени. Ни за кога ко је жив то не може бити површан феномен, нешто попут случајног скретања са неумитног тока историје који обележавају велике тенденције напретка, просветитељства и наводно све веће хуманости.” (Адорно 2005: 245–246)

Састављач *Антологије српске поезије за децу* (1984), Душан Радовић, као хронолошку и поетичку (раз)међу, тачку пресека и раздвајања старе, традиционалне и нове, модерне<sup>2</sup> књижевности за децу, узима Други светски рат. Одлука о избору периодизацијског критеријума из изванлитерарне сфере (из домена историје) сведочи о интерференцији књижевног и политичког, идеолошког поља<sup>3</sup>, те о статусу књижевности као неаутономне, у мрежу друштвених односа дубоко укоренење, људске делатности.

Рекапитулацијски осврт на српску поезију за децу, у развојном луку од Јована Јовановића Змаја до Љубивоја Ршумовића, Душан Радовић започиње истицањем реза, усека, који је начинио Други светски рат у књижевној и културној историји једне нације. Радовићева запажања „Шта се у међувремену догодило? Стекли смо нова животна и књижевна искуства. Религиозне представе о деци нису издржале сва искушења II светског рата. Погинуло је неколико милиона

1 tiskicvet38@gmail.com

2 По речима Душана Радовића „За мене, модерно је све што није конзервативно. А конзервативно је све што траје дужи од природног века трајања.” (Радовић 2010: 84).

3 На идеолошку раван књижевности за децу указао је Чарлс Сарленд (2013: 61–87).

недужне деце.” (Радовић 1984: V) дозивају у присуство речи којима је Милош Црњански пластично описао Први светски рат „Свуд се данас осећа да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина...” (Црњански 1975: 62). Превратничком потенцијалу песничке збирке *Лирика Ишаке* (1919) Милоша Црњанског и програмским исказима *Објашњења 'Сумаише'* (1920), који су у периоду непосредно након Првог светског рата донели „...нове мисли, нов[е] занос[е] нов[е] закон[е], нов[е] морал[е]...” (Црњански 1975: 62) аналогни су новина Радовићевог песничког исказа у збирци *Поштована децо* (1954) и ставови, постериорно изнети у „Предговору” *Антологији српске поезије за децу*, као ревизија „пређеног пута” и сећање на период након Другог светског рата, када је збирка *Поштована децо* постала образац нових мисли, нових заноса, нових закона и нових морала<sup>4</sup> у српској књижевности за децу (а и шире, у српској књижевности у целини).<sup>5</sup>

Опозицијама традиционално : модерно, старо : ново, модерна : авангарда, банални четворокути и добошарска музика дотадашње метрике : слободан стих („занесена играчица” која „своје покрете чини у екстази”), о којима је писао Милош Црњански у *Објашњењу 'Сумаише'* (Црњански 1975: 63), одговара оштро сучељавање сентименталности с једне, и јетке памети с друге стране, тј. сучељавање лирике (у значењу поједностављено иделаизоване, наивно схваћене „чисте” поезије) и реалних слика живота, у „Предговору” *Антологије српске поезије за децу* Душана Радовића (1984: VI).

Такође, Радовићево књижевно дело за децу неопходно је сагледати у перспективи послератне српске књижевности и апокалиптичне варијанте фантазијског етоса (Коелш-Фојзнер 2005: 74), за који су карактеристични говор из „ми” позиције „Стекли смо нова животна и књижевна искуства.” (Радовић 1984: V) и поступак аутопоетичког декларисања као кључ за разумевање генерацијске поетике „Наша поезија је постала разноврснија по идејама и поступку.” (Радовић 1984: VII). Свест о припадности „новима”, тј. „модернима”<sup>6</sup>, огледа се, између осталог, и у овом (про)говору из подразумеване, али и разјашњене (јасно издвојене и дефинисане) перспективе колективног субјекта (агенса у књижевном и друштвеном пољу), дакле, из позиције у којој се препознаје синхронизитет са оним типом парадиматичне и амбивитетне субјективности модерног доба

4 Ставови о новини Радовићевог стваралаштва за децу нису само последица ретроспективног учитавања значења у један књижевноисторијски тренутак развоја српске поезије. Оваква мишљења – о новим осећањима, мислима, уметничким поступцима – јављала су се и код Радовићевих савременика, те тако читамо „...он [Душан Радовић, прим. М. Ђ.] је донео ново осећање за однос према детету...” (Ђосић 1965, нав. према: Ђосић 1980: 181), или језгровитије „Све је у тим Радовићевим стиховима дружије но што је било до њега.” (Михајловић 1964, нав. према: Михајловић 1980: 176) и „...он [Душан Радовић, прим. М. Ђ.] је [...] наметнуо [...] нову врст дјечје поезије, нову поетичност и нови стих...” (Црнковић 1966, нав. према: Црнковић 1980: 182).

5 О уклапању збирке *Поштована децо* (1954) у актуелни тренутак литерарне продукције писали су Милан Витезовић (1997: 23) и Милан Алексић (2008: 187). На иновативност и превратнички карактер поезије Душана Радовића, као и на уметничке поступке који су се првобитно јавили код Радовића, па тек неколико година након тога и код песника попут Миодрга Павловића (87 *песама*, 1952) и Васка Попе (*Кора*, 1953), указао је Јован Љуштановић у књизи *Брисање лава* (2009: 92–99 и 207–222).

6 Још више, можда, овог једног „...од наших ретких живих класика” (Вуков-Цолић 1970, нав. према: Вуков-Цолић 1980: 184) можемо позиционирати у контекст радовићевски схваћеног модерног (као „класичног”, „трајног”, непролазно вредног), јер „Модерно је непрецизан израз за нешто што би морало да буде трајно, што би, дакле, као парадокс, морало да буде изван моде. У том смислу модерно, или оно што бисмо у неким делима данас могли да препознамо као модерно, можемо наћи и у врло старим књигама и код давно умрлих писаца.” (Радовић 1969: 119).

која осцилира „[...] између персоналне и колективне, личне и надличне, сингуларне и универзалне [...] перспективе.” (Брајовић 2013: 321) и која ће се јавити већ у раномодернистичком, авангардном, Црњанском (ауто)поетичком (про)гласу. Наиме, Радовићевом говору из подразумеване „ми” перспективе, наликује идентична (ис)казивачка позиција, у Црњанском програмском тексту *Објашњење 'Сумаири'* „Стих је наш занесена играчица...” (Црњански 1975: 63), „Ослободили смо језик...” (Црњански 1975: 63) и „Може се бити против нас, али против наших садржаја и интензија, узалуд.” (Црњански 1975 : 62).

Промена (слике) света, коју је проузроковао Други светски рат, резултира (по)етичким трансформацијама, те Душан Радовић закључује „Некада су поезију за децу писала добра деца и добри ђаци. После рата су лоша деца и лоши ђаци постали и песници за децу.” (Радовић 1984: VI). Као кључне, е(сте)тички релевантне одреднице, јављају се, дакле, код Радовића, „некад” (пре Другог светског рата) и „после рата”, што подсећа, опет, на *Послератну књижевност* Милоша Црњанског (1966: 64-101), односно, на доследно разликовање предратне и послератне књижевности код овог аутора, са јасном свешћу о властитој припадности овој другој. Радовићева нескривена апологија „послератне” (оне након Другог светског рата) поезије, с једне стране, несумњив је гест опредељења за нова стилска средства, као што су „иронија, пародија, сарказам, цинизам.” (Радовић 1984: VI), тј. опредељења за књижевност „после рата”. Други светски рат је довео, како Зорана Опачић примећује поводом овог Радовићевог текста, до стварања другачијег „доживљај[а] детињства, губљењ[а] илузија о детињству као бесконфликтној оазис.” (Опачић 2011: 24), или, Радовићевим речима „Деца више нису тако мала и безазлена.” (Радовић 1984: V).

Релевантним се, исто тако, указују и Радовићева запажања о геополитичком и социокултурном контексту ондашње југословенске литературе „Онај део европског континента на коме живе народи и народности Југославије није био у милости историје. У тим сликовитим пределима још увек има више трагова вековних ратова и споменика њиховим жртвама него споменика културе.” (Радовић 2010: 79), са којима су директно повезана схватања овог „идеолога модерне дјечје поезије” (Црнковић 1966, нав. према: Црнковић 1980: 181), наиме, схватања да су „...деца [...] велика опсесија савремене Југославије, предмет сталне и изузетне бриге. И за то постоји специфично објашњење: у страдањима ове земље и њених људи нису била поштеђена ни деца. Умирала су од глади и болести, остајала без родитеља, и сама масовно гинула у ратовима.” (Радовић 1984: 79), при чему се поменути тврдње, као и став „Једна од упадљивијих чињеница југословенске књижевности за децу и омладину јесте велики број тема и књига о рату. Пре свега о судбинама деце у рату, о њиховим патњама и аутентичним подвизима.” (Радовић 2010: 80)<sup>7</sup> могу подвести под аутопоетички профилисани изјаве овог аутора<sup>8</sup>, пуне свести како о историјском контексту, тако и о поетичким (про)менама.

Главни актери на књижевној сцени после Другог светског рата, по Радовићевом мишљењу, јесу „лоша деца”, која „[...] поезију за децу схватају као рехабилитаци-

7 Још 1969. године Душан Радовић је истакао „Измисљена је брига о томе да ли довољно пишемо о рату.” (Радовић 1969: 122).

8 Радовић ће, такође, приметити „Деца су у самоодбрани морала постати и војници, често нижи од пушача које су носили, што је, као тема, постало романтична инспирација за многе приче и легенде...” (Радовић 2010: 80), дајући, тако, (пр)оцену књижевног тренутка „народа и народности Југославије”.

тацију свог детињства.” (Радовић 1984: VI). Излазак из лепог круга<sup>9</sup> дома, породице и идилличног мирнодопског живота у свет грубе (после)ратне стварности, довео је, како о томе Радовић пише у огледу *Деше и књига, до кадровске измене* „Догодило се оно једино што је могло: решен је кадровски проблем те литературе. Дошли су у њу нови људи да причају о новим стварима. То је догађај.” (Радовић 2006: 415) Констатација „Положај, дух, наше поезије, после рата [...] сасвим је нов и измењен.” (Црњански 1975: 62), којом је Црњански описао тренутак настанка и публикација *Лирике Ишјаке* (1919), у потпуности би се могла узети као одређење тренутка појаве Радовићеве збирке *Поштована децо* (1954). Нови људи (или, по Црњанском „ми најновији” [Црњански 1975: 61]) унели су у поезију „нове осетљивости.” (Црњански 1975: 61), као што, у Радовићево време, нови људи (за тај тренутак „ми најновији”) траже „формуле које одговарају овом времену, имена за нова искуства и сазнања.” (Радовић 1984: VI). Програмски (про)глас Милоша Црњанског „...ми сад доносимо немир, преврат, у речи, у осећању, у мишљењу.” (Црњански 1975: 62) могао би послужити и као одређење српске поезије (за децу) педесетих година XX века, када су „Стигли [...] нови људи, са друкчијим животним и песничким искуством...” (Радовић 1984: VI-VII), па је и сама поезија (за децу) „постала разноврснија по идејама и поступку.” (Радовић 1984: VII). Радовићево запажање „Развила се богатија комбинаторика, променили су се ритам, акценти, садржај, речник, метрика, приступ поезији за децу.” (Радовић 1984: VII) асоцира на готово идентичне програмске паролe Милоша Црњанског „Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони.” (Црњански 1975: 62). Продор „нових тема и стилских поступака.” (Опачић 2011: 24) у модерну поезију за децу Радовић објашњава разлозима трезвеног, пародијско-иронијског отклона од патетике, која је, услед преживљавања ратних страхова, постала неуверљива и у потпуности лишена поетичког кредибилитета „Зато и песници за децу више не заслађују детињство, већ га бране од сладуњавости и лажи.” (Радовић 1984: VI).

Чини се да је недоумица на коју је Зорана Опачић указала „Међутим, није до краја јасно зашто је баш Други светски рат међа традиционалне и модерне поезије за децу.” (Опачић 2011: 24) донекле разрешена, указивањем на дубину Радовићевог „социолошког” увида у властиту епоху<sup>10</sup>, као и на јасан и продоран поглед на књижевност „Уметност није награда за добру децу.” (Радовић 1984: VII), али и људску природу уопште „Није све и не може бити безазлено и чедно ни код деце. И она имају различита искуства са светом и људима.” (Радовић 1984: VII). Сумња да „Оваквом периодизацијом [у којој се као критеријум разграничења старе и нове књижевности за децу узима Други светски рат, прим. М. Ђ.] Радовић изоставља суштински преокрет који је у поезију за децу унео Александар Вучо у периоду међуратне књижевности...” (Опачић 2011: 24) неминовно бива отклоњена, што потврђује и Радовићева похвала Вучовој поезији „изречен[а] неколико година пре састављања антологије...” (Опачић 2011: 24), али и бројни Радовићеви искази несумњиво „дубоке оданости” Александру Вучу као властитом претходнику.<sup>11</sup> Након успостављања паралела између поратног манифеста нове

9 Симболична ознака за свет детињства, метафора бесконфликтног доба ненарушене среће, коју је, у истоименој студији посвећеној Змају, увео Хусеин Тахмишчић.

10 Са становишта социологије књижевности и културе Јован Љуштановић (2008: 13–21) тумачи Радовићев оглед *Деше и књига*.

11 Појаву Александра Вуча у српској књижевности за децу Душан Радовић означаће речима „Смаграм да је велики догађај у децој литератури код нас била појава Вучових поема ’Доживљаји

поезије (*Објашњења 'Сумаџре' Милоша Црњанског*) и „песничк[ог] манифест[а] и скуп[а] лепих песама за читање.” (Јовановић 2008: 116), тј. *Анџологије српске поезије за децу*, као и након увида у значај Другог светског рата за периодизацију српске књижевности за децу у изузетно релевантној антологији Душана Радовића, посветићемо се анализи „хипермодерних’ сензација” (Црњански 1975: 63), тј. *хипермодерним* темама: смрти и рату у поезији за децу Душана Радовића.

### (Non) omnis moriar

„Смех, а не смешак, јесте ослобођење душе, бар на тренутак, од страве, те мутне свести о смрти, зато се и најчистије, најзвонкије смеју бесмртници, онда деца.” (Марић 1968: 20).

Закључивши, у „Предговору” *Анџологији српске поезије за децу*, како поезијом за децу не могу да се баве људи који немају духа „Један је закључак: песничтвом за децу не могу се бавити писци који немају духа. Неуховити људи не могу знати шта је смешно.” (Радовић 1984: XI), Душан Радовић, доследно сагледавши хумор као слободу а не песимизам и као одлучни антипод сваком догматизму (видети: Радовић 2010: 259-260), иронично-пародичној, хумористичној, гротескној обради подвргава и теме смрти и рата у властитој поезији за децу. Будући да „Патетика и егзалтација нису за децу.” (Радовић 1984: XIII), магистрална философска тема (смрт) и тема која неретко подстиче (на) патетику и(ли) егзалтацију (рат), бивају нужно, у поезији за децу Душана Радовића, „карневалски” снижене, модификоване у складу са ауторовом поетиком, али и хоризонтом очекивања читалаца којима је овај тип дискурса намењен. Нужно саображена психичком склопу и интелектуалним способностима рецепијената, поезија за децу дискурс је који појачано рачуна на „фактор публике” (Јаус 1978: 56) и који, уз то, овом „фактору” прилагођава како избор тема, тако и модусе њиховог обличења.<sup>12</sup> Поезија за децу, која је и сама „морала да порасте.” (Радовић 1984: VI) подразумева садејство двеју тачки гледишта: тачке гледишта детета и тачке гледишта одраслог читаоца. Дакле, песма за децу „разумљива, логична, конкретна и прецизна.” (Радовић 1984: IX), блиска доживљају света детета, ослоњена на дечје искуство и разумевање реалитета, поред овог, предметно-појавног (претежно на емпирији заснованог) слоја, по правилу, ако је уметнички успела, садржи и једну додатну „вертикалну димензију” (Радовић 1984: IX) и значи „нешто друго сем онога што је деци речено.” (Радовић 1984: IX). Тако, Радовић закључује „Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца.” (Радовић 1984: VIII). Ову Радовићеву тврдњу поткрепљује, између осталог, поступак Владимира Булатовића Виба, који је за емисију из културе *Пешиком у 22*, као вредну (и драгу) песму

---

храброг Коче’ и ’Дружина пет петлића’, тридесетих година. Тада је у дечју књижевност ушла једна нова цивилизација, нов однос према деци.” (Радовић 2010: 45–46). Позитивно конотирање Вучове поезије за децу уочљиво је и у истицању овог уметника као једног од узора „А учио сам од свих помало, од Змаја до Александра Вуча и његове дивне кобајаги поезије за децу.” (Радовић 2010: 185), док се препознавање поетичке сродности са Вучом очитује у исказу „Увек када мислим о тој нашој тзв. дечјој литератури, сетим се Александра Вуча. Оно што је он написао оних знаменитих тридесетих година када је све звонило од надреализма, то је била супериорна интелигенција. А деци је баш таква интелигенција потребна ... шармантна и суптилна.” (Радовић 2010: 177).

12 Радовићев исказ „Не може се мимоићи чињеница да деца обавезују на одређени речник и језик, искуство и свест. Ни крајности то не могу да оборје.” (Радовић 2010: 112) показује у којој мери је овај аутор водио рачуна о комуникативности и читљивости своје поезије.

одабрао Радовићеву *Тужну пјесму* (видети: Витезовић 1997: 181-184), у којој се, на потресан и инвентиван начин тематизују старост, усамљеност и смрт. За разлику од *Тужне пјесме* (повезане, у Вибовом тумачењу, по нашем мишљењу помало нагнетно, са Чеховљевој *Тужом*), која смрт тематизује у трагичном регистру, у Радовићевим песмама за децу углавном се ова тема сагледава из комичке визууре.<sup>13</sup>

Главно средство моделовања теме смрти у поезији за децу Душана Радовића био би хумор. Битно је, овде, напоменути како је за Радовићеву теоријску експликацију хумора, опет, пресудан управо Други светски рат, те тако читамо „Хумор је био смешан пре рата. Пуномастан и врео. Рођен на кафанском столу, на скадарлијској трпези. То је ваљда био београдски хумор. Данас хумор пишу чираши, дијабетичари, падавичари, дакле – интернационалисти.” (Радовић 2010: 261), где се, наново, запажа опозиција, превасходно аксиолошка – пре рата : данас (после Другог светског рата).

Топос *temento mori*, заступљен у васколикој књижевности од антике до савременог доба, свој хумор(истич)ни одраз (за)добива у Радовићевој песми индикативног наслова *Судбине* (Радовић 2006: 42), чија се универзалност огледа у доживљају људског живота као бивствовања према смрти.<sup>14</sup> Ироничан однос према „великим наративима” (у које свакако спада смрт), Радовић заузима и у песми *Ловац и лав* (Радовић 2006: 43), у којој се, инверзијом очекиваних односа, производе комични ефекти. Страх од смрти принцезе Нађе покретач је фабуле лирског збивања песме *Замислише*, у којој је, као и у песми *Судбине*, радикално нарушена бајковна схема. (видети: Микић 2008: 27). Принципу задовољства, на којем је претежно утемељена дечја (и уопште, људска) психа, по Фројдовом мишљењу, супротставља се страх од смрти. Теми страха (од мрака, паса...) посвећене су Радовићеве песме *Страшан лав*, *Вештице и духови*, *Дејте и пас*, *У соби је нешто*, *Тој*, *У* и *III* (из *Вукове азбуке*), док је страх од смрти стожерни тематски склоп циклуса *Western*.

Песма *На Дивљем Западу* (прва у циклусу *Western* [Радовић 2006: 80]), заснована на лудичком принципу поигравања језиком и дечјом радозналешћу (редукцијом последње лексема сваког стиха на почетно слово претворена у песму-погађалицу, са елементима загонетке)<sup>15</sup>, евидентно укида трагички патос који (до)носи појам смрти. Поступком језичког експеримента постиже се, у песми *На Дивљем Западу*, ефекат полисемије, те се лексема „гроб”, сведена на „г”, спаја са почечима двеју претходних лексема у уздах обојен језом *ухз*, „Тако је Л. / На дивљем З. / Кад птице п. / А сунце с. / Каубој Ц. / Мисли у с. / Боље је ж. / Без једне р. / Него не ж. / У хладном г. / Ух. г. / Ухг!” (Радовић 2006: 80). Упркос зебњи коју носи свест о неминовности окончања егзистенције (симболично израженој уздахом „Ухг!”), смрт се управо непомињањем или комичним превредновањем („Ко се смеје, тај на зло, то јест на смрт не мисли.” [Марић 1968: 20]) одлаже и из манифестативне равни дискурса помера ка његовим белинама и пукотинама, те

13 Овде подразумевамо, ослањајући се на типологију Жерара Женета, *comique* – фикционално или произведено комично. (видети: Перишић 2009: 447).

14 Творац анимистичке теорије смеха, Анри Бергсон (1859–1941) сматрао је да „ништа у природи није смешно ако није у некакој вези са човеком.” (Перишић 2010: 110), том једином „животињ[ом] која се смеје” (Перишић 2010: 116), те да је смех „својство *conditio humana*.” (Перишић 2010: 116).

15 У питању су, како запажа Валентина Хамовић „...поезија измишљеног и непотпуно изражавање.” (Хамовић 2008: 54), карактеристични за поезију надреализма, која је извршила знатан утицај на Душана Радовића.

би се поетика одлагања могла препознати као механизам који води од присуства ка одсуству, од напетости ка смиривању, ублажењу тензије<sup>16</sup>, од принципа задовољства ка принципу реалности, али реалности саме песме, реалности дискурса поезије за децу. Уколико се, како је примећено „идентитет [у овом случају, идентитет поезије за децу] гради из трагова одсутног другог [„одсуства” тема попут смрти и рата] које је уписано у њега...” (Бошковић 2012: 31), онда је, исто тако „процес његовог раскривања залог модернитета.” (Бошковић 2012: 31). Модернитет Радовићевог циклуса *Western* очљив је и у потенцијалу његове интермедијалности, као и у тематско-мотивским и жанровским преобликовањима. Наиме, као што песничка збирка („сликовница” [Љуштановић 2009: 207], „плакета” [Данојлић 2004: 212]) *Поштована децо* (1954) представља интермедијални дијалог песничких текстова и илустрација, тако и циклус *Western*, као серија новинских прилога (насталих, попут Змајевих песама у *Невену*, „на слику”)<sup>17</sup>, представља литерарну илустрацију ликовног предлошка, у чему се огледа функционалност (по Радовићу, модерност [видети: Радовић 1969: 122]) и духу времена али и Радовићевој поетици<sup>18</sup>, прилагођеност овог типа песама.

С друге стране, у циклусу *Western*, радикално се декомпоњују како жанровски, тако и тематски стереотипи „вестерн” литературе. Будући да су у вестерну протагонисти обично „каубоји, Индијанци и граничари...” (РКТ 1985: 866), ови традицијски типови главни су актери и Радовићевих сижетираних вестерн минијатура, као што се и одлике попут узбудљивости и напетости садржаја (РКТ 1985: 866) јављају у овом циклусу, који, пак, схематизован говор јунака и предвидљивост њиховог поступања користи претежно зарад остваривања хумористичких ефеката, при чему се ликови каубоја знатно психолошки нијансирају и продубљују, било употребом интертекстуалности (инкорпорирањем надрелистичких стилских решења, алузија на Е. А. Поа и сл, што је раван текста доступна одраслим читаоцима), било карневализованим третманом узвишених, озбиљних тема (нпр. смрти и рата), што је раван текста универзалнијег рецепцијског поља.

За разлику од трагичне ноте, која је потиснута (преобилем хумора) али латентно присутна у циклусу *Western* (уздах-зебња „Ухг!” у песми *На Дивљем Западу*, или поовско „О, невер мор, / О, невер мајн!”, у песми *Дијалоџ* [Радовић 2006: 81]), у обради теме смрти претежу хумор(истич)ни стилски поступци: шаљива песма-посмртница *Некролоџ* (Радовић 2006: 82), графички и формално-језички инвентиван, узбудљив експеримент *Како се смањивала реална вредност једног каубоја* (Радовић 2006: 83), која са *Причом о Дилу Бери* (Радовић 2006: 84) нарушава уврежене представе каубоја као неустрашивих и непобедивих бораца, шатровачка (видети: Хамовић 2008: 49–50), на искуству историјске авангарде заснована песма *Варијације* и готово пародија разглаголствија – песма *Дијалоџ*.

16 У питању је „принцип константности” или „принцип тенденције ка стабилности”, о којем, позивајући се на Г. Т. Фехнера, пише Фројд (1994: 9).

17 По сведочењу Душана Радовића „Песме под насловом ‘Western’ писао сам за ‘Вечерње новости’, јер сам једно време био хонорарни уредник њихове дечје стране. Радослав Зечевић би ми доносио различите цртеже на каубојске теме, а ја сам их монтирао и писао одговарајуће стихове.” (Радовић 2010: 227).

18 И сама *Антологија српске поезије за децу*, о којој је било речи у првом делу рада, попут циклуса *Western*, настала је по нарузбини „Добио сам од Српске књижевне задруге нарузбину да направим антологију српске поезије за децу. [...] Постоји и уговор, рок. Средина априла. Озбиљан је то посао.” (Радовић 2010: 442). Познат је Радовићев став „Волим да кажем како сам ја ‘шнајдерка која шије по кућама’, ‘примењени’ књижевник.” (Радовић 2006: 17).

Тема проскриптивних, ауторитарних, репресивних пракси, карактеристичних за цео XX век (практи чија је жртва био и сâм Душан Радовић) и тема рат(ов)а, злокобне и застрашујуће, прилагођене су антрополошком оптимизму, тој константи поезије за децу свих епоха, те се, тако, у песми *Терор* (Радовић 2006: 82), диктатура и апсолутистичка власт, те режим терора и страховладе, трансформишу у деклинацијску играрију „Убио је једног Стива / због случајног генитива. / Смакао је једног Грива / због несрећног аблатива. / Много људи тако скратив / - завео је номинатив.” (Радовић 2006: 82), док песма *Строги шериф* (Радовић 2006: 82–83) доноси успелу пародију лика апсолутисте. Ова песма значајна је и због третмана теме злочина и казне, где се тежина и озбиљност преступа смањују и обесмишљавају, како би се истакла апсурдност, излишност и иреалност саме казнене политике „Био један шериф строг [...] ригорозан само због: / чачкањаносаиува, / дрпања свега и свашта / откуцавањанамало, / штипањанасвестране, / табањанапразник, / подбрцкивањауцркви, / голицањабезпардона, / чешањакоганесврби, / грабежибезукуса, / пушењабезфилтера.” (Радовић 2006: 82–83). На овај начин, лудичким апсурдизмом, песма *Строги шериф* приближава се Радовићевој песми *Раи* (Радовић 2006: 28), у којој се, поред разградње бајковне схеме (принцепа, принц „ал’ прилично прост: / чачкао је нос!” [Радовић 2006: 28]), јавља и антиратна, пацифистичка теза о бесмислености сваког рата (у овом случају, рат избија због принчевог чачкања носа, док се „битке” и империјалистичка воља за моћ дочаравају освајањем миндерлука, пробадањем празилука и бешењем чивилука). Ритмичко-мелодијска организација друге квинте (римовање „тра-та-та” и „рата”, односно „миндерлука”, „празилука” и „чивилука”) доприноси постављању тезе о рату као структуралном елементу чије се оспољавање у равни дискурса поезије за децу спречава (чиме се овај елемент потискује у пукотине, белине овог дискурса) и(ли)обуставља, да би се кроз шаљиво одлагање, читаоци довели до комичке катарзе (у песми *Раи* инфантилне радње – „ратни подвизи” – преводе, само условно речено, „напетост” ишчекивање ни у шта, што одговара, заправо, Фројдовој дефиницији хумора). Комичним портретисањем каубоја и смањивањем њихове „реалне” вредности (у циклусу *Western*), односно банализацијом типских фигура принца и принцезе, али и дискредитовањем важности узрокâ заваде двеју царевина и избијања рата међу њима, Душан Радовић указује на могућности новог и битно модерног начина певања о рату. Трезвено и без сладуњавости, у поезију за децу Радовић уводи трагичну свест о неминовности окончања људске егзистенције, тј. свест о неизбежности смрти, упозоравајући, притом, нимало догматично и схематски већ поетички иновативно („функционално”, модерно), на излишност рата и негативне одлике људског карактера које доводе до стварања политика искључивања и искључивости (*Терор*), односно, до ратова и масовних страдања (*Раи*). Поезија за децу Душана Радовића, као књижевноисторијски релевантна, али и поетички вредна књижевна чињеница, поштујући рецепцијске способности својих читалаца (рачунајући, као што је показано, како на децу и омладину тако и на зреле, одрасле особе), изнела је (кроз поетику скривања, одлагања, потискивања) теме смрти и рата, на нов и потпуно другачији начин при-казане (ослобођене како патетике тако и идеолошког диктата), моделујући, самосвесно и храбро, нове мисли, нове заносе, нове морале и нове законе (законе хуманитета, на плану друштвеног, односно законе модернитета, на плану књижевног васпитања публике). Значај лирике Душана Радовића делом је садржан и у обнављању поверења у моћ песничког (про)говора, те у моћ наговора на Поезију (уметност уопште) после таквог културолошког сигнифи-



кантног реза, који је, по дефиницији Теодора Адорна, донео, *pars pro toto*, Аушвиц (видети: Адорно 2005: 245–257). Радовићева поезија за децу по / до-казује да човек мора, може и треба да пева после, упркос, у инат и против рата, како би и даље и (за)увек (п)остао Човек.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 2005: T. Adorno, „Vaspitanje posle Aušvica”, *Treći program RB*, 127–128, 245–257.
- Алексић 2008: М. Алексић, „Радовићева дефинисање књижевности за децу”, у: А. Јовановић и Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 187–195.
- Бошковић 2012: D. Bošković, „Izvan jezika: ontološko-egzistencijalne predispozicije književnosti, komunikacije, humaniteta”, у: V. Lopičić i B. Mišić Ilić (red.), *Jezik, književnost, komunikacija: književna istraživanja*, Niš: Filozofski fakultet, 29–35.
- Брајовић 2013: Т. Brajović, *Narcisov paradoks: problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*, Београд: Službeni glasnik.
- Витезовић 1997: М. Витезовић, *Мајсторе, добро јутро: записи о чудесном Душану Радовићу*, Београд: Дерета.
- Вуков – Солић 1980: D. Vukov – Colić, [nenaslovljeni fragmenti], *Detinjstvo*, god. 4, br. 3, 184.
- Данојлић 2004: М. Данојлић, *Наивна ђесма: огледи и записи о децој књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јаус 1978: H. R. Jaus, *Estetika recepcije, izbor studija*, Београд: Nolit.
- Јовановић 2008: А. Јовановић, „Душан Радовић и Љубивоје Ршумовић – једна паралела”, у: А. Јовановић и Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 115–120.
- Коелш-Фојзнер 2005: S. Coelsch-Foisner, „The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness”, in: E. Muller-Zetzelmann and M. Rubik (ed), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Amsterdam – New York, 57–79.
- Љуштановић 2008: Ј. Љуштановић, „Песничка антропологија детињства Душана Радовића”, у: А. Јовановић и Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 13–21.
- Љуштановић 2009: Ј. Љуштановић, *Брисање лава: поетика модерног и српске поезија за децу од 1951. до 1971. године*, Нови Сад: Дневник.
- Марић 1968: S. Marić, *Glasnici apokalipse*, Београд: Nolit.
- Микић 2008: Р. Микић, „Једна могућа паралела – морфолошки аспекти поезије Ј. Ј. Змаја и Душана Радовића”, у: А. Јовановић и Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 23–30.
- Михајловић 1980: В. Mihajlović, [nenaslovljeni fragmenti], *Detinjstvo*, god. 4, br. 3, 176.
- Опачић 2011: З. Опачић, „По мери сопствене поетике – песник као антологичар (Душан Радовић: Антологија српске поезије за децу)”, у: *Наивна свесћ и фикција*, Нови Сад: Змајеве деце игре, 23–27.
- Перишић 2009: И. Перишић, „Покушај разграничења појма смех од сродних појмова”, *Књижевна историја*, год. 41, бр. 137–138, 445–462.
- Перишић 2010: I. Perišić, *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa*, Београд: Službeni glasnik.
- Радовић 1969: D. Radović, „Prividi i simboli. O pojmu moderno u literaturi za decu”, у: G. Janjušević (red.), *Tragom dečje pesme*, Novi Sad: Kulturni centar, 119–125.

- Радовић 1984: Д. Радовић, *Антилоџија српске поезије за децу*, Београд: СКЗ.
- Радовић 2006: Д. Радовић, *Баи сваштца: сабрани сјиси*, М. Максимовић (прир.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радовић 2010: D. Radović, *Na ostrvu pisačeg stola*, М. Већковић и М. Maksimović (прир.), Beograd: Booking.
- РКТ 1985: *Rečnik književnih termina*, D. Živković (ur.), Beograd: Nolit.
- Сарленд 2013: Ч. Сарленд, „Невиних нема: идеологија, политика и књижевност за децу”, у: П. Хант (ред.), *Тумачење књижевности за децу*, Београд: Учитељски факултет, 61–87.
- Ђосић 1980: В. Џосић, [nenaslovljeni fragmenti], *Detinjstvo*, god. 4, br. 3, 181.
- Фројд 1994: S. Frojd, *S one strane principa zadovoljsva. Ja i ono*, Novi Sad: Svetovi.
- Хамовић 2008: В. Хамовић, „Душан Радовић у светлу српске авангарде”, у: А. Јовановић и Д. Хамовић (ред.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 43–58.
- Црнковић 1980: М. Crnković, [nenaslovljeni fragmenti], *Detinjstvo*, god. 4, br. 3, 181–182.
- Црњански 1966: М. Црњански, *Есеји*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1975: М. Црњански, „Објашњење ’Суматре’”, у: *Писци као критичари после Првог светског рата*, М. Недић (прир.), Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 61–67.

## WAR AND DEATH AS AN UNCONSCIOUS LEVEL OF POETRY FOR CHILDREN DISCOURSE

### Summary

Compiler of *The Anthology of Serbian Poetry for Children* (1984), Dušan Radović, views the World War II as the chronological and poetic crossroad, the point of intersection and separation of old, traditional and new, modern literature for children. In the first part of the paper (*A child sings after the war*) so far unsuspected similarities between *The Explanation of 'Sumatra'* by Miloš Crnjanski and 'Preface' of *The Anthology of Serbian Poetry for Children* by Radović are thoroughly discussed. Taking the World War I and World War II as periodisational criterion, Miloš Crnjanski / Dušan Radović, suggest a causal relationship between the change of (the view of) the world and artistic features of poetic expression and poetic forms. By speaking from the 'we' position, having awareness of the subversive qualities of their own verses, these great artists consider sociological as well as aesthetic repercussions of major wars. The second part of the paper, (*Non omnis moriar*), represents the analysis of the treatment of the themes of death and war in the poetry for children (primarily in the cycle *Western* and the poem *War*, but also in Radović's poetic oeuvre as a whole), both from the psychoanalytic perspective, and from the perspective of the aesthetics of reception and sociology of literature.

*Keywords:* Dušan Radović, anthology, Miloš Crnjanski, war, death

Milica V. Čuković

Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО  
*Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*  
*Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne*

## АУСТРИЈСКИ ОФИЦИР ФОН ЛАУДОН У СПИСИМА ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ АУТОРА ХВИИ ВЕКА

У овом раду анализира се присуство аустријског фелдмаршала Гидеона фон Лаудона (1717–1790) у списима јужнословенских аутора ХВИИ века. Јужне Словене су ратови и главне личности ратовања занимале изблиза, а пре свега последњи Лаудонов бој у руско-турском рату, који се одржавао истовремено са аустријско-турским ратом, у коме су османлије безуспешно покушале да поврате територије изгубљене у претходном руско-турском рату. Овај је бој био предмет списа Јосипа Павишевића, Шимуна Штефанца, Јурја Малевца, Антуна Иваношића, Јосе Крмпотића, Доситеја Обрадовића, Јована Рајића, Блажа Бошњака, Јосипа Стојановића.

*Кључне речи:* Лаудон, аустријско-руско-турски рат, Јужни Словени

„Nyegvo ime bude dugo odicheno,  
 Na zpomenek szvetu v-knigah izvisseno.”

Јурај Малевца, 1791.

У овом раду анализира се присуство аустријског официра, фелдмаршала Гидеона фон Лаудона у списима јужнословенских аутора ХВИИ века: Јосипа Павишевића, Шимуна Штефанца, Јурја Малевца, Антуна Иваношића, Јосе Крмпотића, Доситеја Обрадовића, Јована Рајића, Блажа Бошњака, и Јосипа Стојановића. Фон Лаудон се појављује као главни или један од најважнијих носилаца радње у њиховим делима, са одређеним индивидуалним, моралним и психолошким одликама. Као такав је нераскидиво повезан са радњом дела о којима је реч на овом месту, конкретно ратним догађајима на Балкану у другој половини ХВИИ века, и у извесним тренуцима се формира као симболично стециште тежњи и противречја једне епохе, културе и народа.

Ернст Гидеон фон Лаудон (Ernst Gideon Freiherr von Laudon/Laudohn/Loudon, 1717–1790), немачко-летонског и шкотског порекла (Малсон 1884: 11), био је син потпуковника Отоа Герхарда фон Лаудона, који је служио у шведској војсци. Ернст Гидеон фон Лаудон је отишао у војску 1732. године у Русији и ту је учествовао у рату за пољско наследство (1733–1735), па стога и у заузимању Гдањска 1734. године, те у руско-турском рату (1735–1739). Две године касније је напустио војску, отишао у Санкт Петербург да би био у царској војсци, но ни тамо није видео великих перспектива за себе. Одбио је понуду да се регрутује у шведској војсци, и покушао је безуспешно да уђе у пруску војску Фридриха II јер изгледа да се пруском краљу Лаудон није свидео (Хејторнвејт 1994: 7). А с обзиром да у аустријској војсци није било предрасуда о пореклу војника, регрутовао се стога 1741. у Бечу и добио место капетана у волонтерској аустријској војсци која је била састављена углавном од најамничких војника Словена, већином из Славоније, барона Франца фон Тренка (Franz Freiherr von der Trenck, 1711–1749). Ратовао је, такође у Тренковим четама, у Шлезизији 1745. године и истакао се у борби код Сора. Због слабе дисциплине у пуку, био је изведен на суд и оправдао

се тиме да је следио наређења. Напустио је потом Тренков пук и после извесног периода немаштине, нашао је запослење у регименту граничних стражара, те се десет година поред војних, бавио и административним пословима у области Карлштада.

Лаудонова каријера је, међутим, кренула узлазним путем у седмогодишњем рату (1756–1763), где је добио чин потпуковника, иако му је положај отежавао гроф фон Најперг, који је тада био члан ратног савета. Царски саветник фон Кауниц га је послао са једном дивизијом Хрвата у Бохемију код маршала фон Брауна. Кад се повлачио из Саксоније, успео је да нападне Дјечин и због учествовања у нападу на Хиршфелд био је именован пуковником у фебруару 1757. године. У том рату Лаудон је поразио Фридриха II код Кунерсдорфа (1759) и Ландсхута (1760) и постао главнокомандујући у Бохемији, Моравији и Шлезии. Иако га је Фридрих II поразио код Лигница (1760), заробио је Швидницу у нападу 1761. године. У борби код Колина изазвао је велике губитке пруској војсци, водећи на тај начин један прави мали рат дуж реке Елбе, док није у августу преузео команду над групама аустријске војске у борби код Росбаха.

Као командант је 1758. године у борби код Домашова приморао Фридриха Великог да напусти заседу Оломуца и да се повуче у Бохемију. Због тога је добио чин поручника фелдмаршала, а пошто се истакао и у борби код Хохкирка, Марија Терезија је му дала титулу барона и витеза великог крста и земљу у Кутни Хори у Бохемији, а од Франца I је добио титулу племића светог римског царства. Лаудон је био именован командантом аустријског војног контингента који су послали на Одер да се сједини са руским трупама, па је командовао војском од 18.000 људи у борби код Кунерсдорфа (12.8.1759) под уједињеном аустро-руском командом Пјотра Салтикова, где су две уједињене војске постигле изузетну победу. Због тога је добио чин *Feldzeugmeister*-а и главног командујућег у Бохемији, Моравији и Шлезии. 23.6.1760, са војском од 36.000 људи, поразио је пруску војску, којом је командовао генерал Фуке у Ландсхуту. Исте године учествовао је у борби код Лигница, и оптужио команданте Дауна и Ласија да нису притекли у помоћ његовој армати. Године 1761. борио се у Шлезии где је, и поред руских савезника, које је сматрао неспособним, успешно водио борбе код Свиднице.

Био је у лошим односима са Дауном, а кад је Ласи постао председник ратног савета, Лаудон је именован генералним инспектором пешадије, но свеједно је било неспоразума, па кад је на престо дошао Јосип II који је подржавао Ласија, Лаудон се повукао на свој посед код Кутне Хоре.

Године 1769. Марија Терезија и гроф Кауниц именовали су Лаудона врховним командантом Бохемије и Моравије, и на том положају био је три године, а затим се повукао на свој посед. Марија Терезија успела је да га убеди да остане у служби, па му је купила тај исти посед који му је претходно даровала, те се Лаудон сместио у Хадерсдорфу код Беча, и после две године је именован фелдмаршалом. 1778. избио је рат за баварско наслеђе и Јосип II и Ласи били су се помирили са Лаудоном, но Лаудон није имао превише успеха у борбама. Две године касније Лаудон је живео мирно у Хадерсдорфу, али кад је 1787. избио аустријско-турски рат, генерали који је требало да га воде нису били способни како се то од њих очекивало, па су 1788. поново позвали Лаудона на бојно поље. Иако је већ био у годинама и болестан, био је командант именом и делом па је последњи његов успех био управо 1789. године, кад је напао и заузео Београд за три седмице, те га је Леополд II именовао главнокомандујућим аустријских оружаних снага (в. фон Јанко 1881; 1869; Штрасер 1894; Куниш 1982; Пезендорф 1991; Куниш 1999).

Управо је овај последњи Лаудонов бој у руско-турском рату, који се одржавао истовремено са аустријско-турским ратом, у коме су османлије безуспешно покушале да поврате територије изгубљене у претходном руско-турском рату (1768-1774) предмет бројних европских (уп. Денис 1779; Хофман 1789; фон Крсовиц 1789) и јужнословенских списа, у стиху и у прози, па би се скоро могло говорити о правој „лаудонманији“.

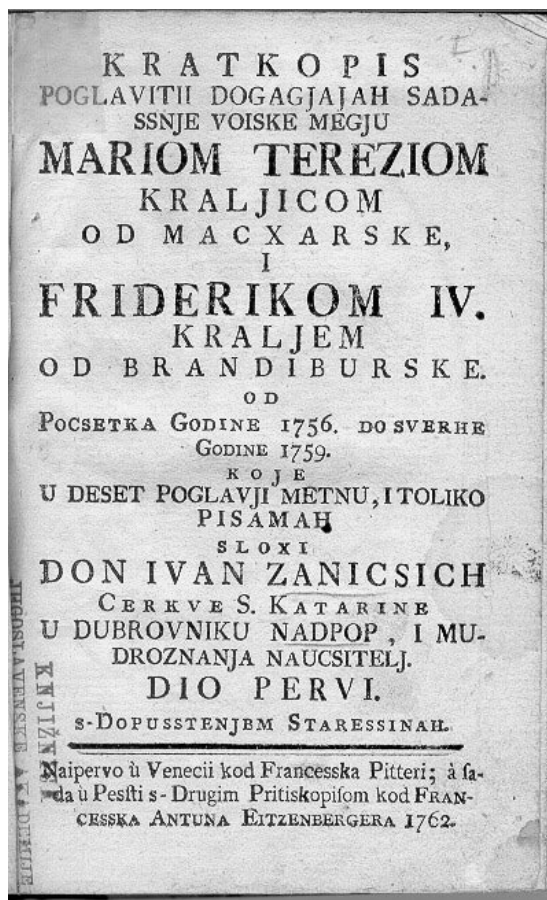
Јужне Словене су ти ратови, бојеви и главне личности ратовања занимале изблиза (в. Андрић 1994: 5–16): планови европских сила били су да се османско царство уништи, а Србија и Босна и Херцеговина улазиле су у аустријски домен, док је Бесарабија, Молдавија и Влашка требало да формирају једну заједничку државу. У Санкт Петербургу је био формулисан план за поновно оснивање византијског царства. Османлијско царство објавило је 13. 8. 1787. године рат Русији. На почетку је главнокомандујући руских снага Суворов имао предност над турским трупама, но руска флота преживела је низ пораза, и у фебруару 1788. у рат је ушла и Аустрија. Аустријске трупе је на почетку водио сам Јосип II, но ипак ни у Србији, ни у Трансилванији нису имали значајних успеха. Заједничким напором, међутим, руске и аустријске трупе, под командом Суворова имале су бројне победе: у августу код Фочана, а у октобру код Римника. У децембру су Руси освојили тврђаву Очакова, и Потемкин је запосео неке градове на реци Дњестр, марширао је према Бесарабији и освојио друге градове на Дунаву. Београд је, међутим, освојио Ернст Гидеон фон Лаудон, а заједнички су освојили Букурешт.

Међу Јужним Словенима Лаудон је привукао пажњу још раније, кад се борио у седмогодишњем рату. Тако је славонски песник и верски писац Јосип Павишевић (1734–1803), под псеудонимом дубровачког натпопа Ивана Заничића, у *Крајскојису поглавићих догађаја* (1762) описао прве четири године седмогодишњег аустријско-(руско-француско)-пруског рата. Ово је најзначајније Павишевићево дело, формално подељено у десет поглавља, а у сваком поглављу се ратни догађаји прво приповедају у прози, а потом у стиховима који су исписани у десетерачким катренима са парном римом, и управо та смена стихова и прозе подсећа на Качићев *Разговор угодни народа словинскога* (Дукић 2002: 86). Павишевићо дело има компилацијски карактер и очигледно је да је користио стране изворе, вероватно италијанске (87), мада у предговору наводи да је у рукама имао немачке и руске изворе о истом догађају. Давор Дукић (88) сматра да је Павишевић у свом прозном информативном приповедању веома објективан: „Rijetka su mjesta u prozi u kojima pripovijedač ne nastupa kao relativno objektivан i беличан prenositelj informacija o ratnim zbivanjima.” Исто тако стиховано приповедање карактерише „сажетост, informativnost, prevlast pripovjedačeva glasa” (89), и уопште целокупну „Paviševiću knjigu ipak odlikuje priličan stupanj objektivnosti. Pored već spominjane kritike nepouzdanih letaka o ratnim događajima i priznanja o različitim verzijama prikaza istih događaja u različitim izvorima, tu postavku mogu potkrijepiti i izostanak sotoniziranja protivnika, kai i prepričavanje ratnih neuspjehа, kao što je slučaj u devetom proznom poglavlju odnosno u pjesmi koja iza njega slijedi i која је koncipirana kao Laudonovo pismo Mariji Tereziji. Pavišević tu poseže za stereotipom kola sreće kao objašnjenja austrijskih poraza, pa u уста slavnog generalа stavlja ove riječi: „i što s’ bili po srići dobili, / po nisrići sad su izgubili, / čujte kako srića se okreće, / kano kolo kad s’ u kolma kreće”.

Лаудона, као уосталом и друге војсковође, Павишевић одређује као „Перво-владаоца” који се одлично понео у опкољењу Оломуца: „Takogjer i Pervovladalac Laudon od svoje strane mlogoseje krasno podnio, buduchi daje uffatio Pervovladaoca

Brandiburkoga Putkammera jurve ranjena, i ú suxanjstvo odveo; po isti nacsin 46. Naredbenika, i sedam toppova pridobio, tako, da sillu savladasse Kraljicsini, à Brandiburi razbjeni ostasse” (Павишевић 1762: 251). То исто у стиховима: „Tuje *Laudon*, tusu drugi bili, / Priepievali, sstoss’ imali pili, / Svaki csasak zapovid csekali, / Vech jedan put nebil docsekali. / Docsekasse Pobre, i ustasse, / I bissese, dokle ne sustasse / Brandiburi; pak nakon brez pare / Pobigosse priko jedne bare. // *Siskovichse* tu csasno vladasse, / A i *Laudon* mloge savladasse”.

У битки код Хокирхена „pod vladom *Laudona* ustasse sverhu njiovih stvarih, na komadiche isikosse mloge ljude, nieke uffatisse, à osamnaest kolah ottesse” (267). Онда „*Daun* Voivoda posla *Laudona* s’ csettama *Lowenstiena*, *Due Ponti*, i *Darmstadta* ù pottiru Brandiburah” (270) и на крају, након успешне акције, „na sversanii svega kolikoga boja *Daun* Voivoda zafalio jest sviema csettama svoima, à naivisse *Laudonu*, koi upravljasse Slavonce, i Hervate, na pravednosti, i vriednosti, koju protiva Nepriatelju svome ukazasse.” У стиховима који следе, међутим, Лаудон се појављује само у строфи којом се не истичу његове врлине: „Kako recse, tako i ucsini, / Milosergja ssnjimi tu necsini: / Propirisse *Laudon*, i Slavonci, / Krasni momci, prem ako ù gunci.”



Насловна страна *Крайкопиша* (1762) Јосипа Павишевића

У осмом поглављу Лаудон се помиње већ у наслову: „Priotimanje Cassela po Francuzih. Voi kod Zullickava. Sjedinjenje Laudona, i Haddicka s' Moskovih”, односно како гласи при крају прозног одломка (311): „S' druge pako strabe Daun Voivoda, ko'i tada stajasse kod Marck-Lisse, csuvssi to Kralja putovanje, posloje za njim u pottiru Pervovlastnika Laudona sa 12000. ljudih, takogjer i Pervovladalca Haddicka s' vechim komadom cetah, koisu za njim nepristance postupali, il daga dostignu, illi barem (koja po isti nacsin bi odluka Dauna Voivode) dase zdrzxe s' csettamah Moskovskimah, i tako jacse postanu. Stoseje i dogodilo srichno Laudon dolazechi putom od Grinwald jestse zdruhio Moskovom, a Haddick svoje csette produljio-tia do Gubez.” У стиховима је у последњој строфи (317) сажет целокупни сусрет: „I k' Berlinu Kralj kadamo poide, / Daun k' Laudonu, i k' Haddicku dodide, / I recseim junaci na noge, / Ter za Kraljem u terk ko stonoge.”

Следеће поглавље, које описује бој код Кунерсдорфа и код Миндена почиње констатацијом да се Лаудон сјединио с Московљанима, а затим аутор (320) истиче да је „Pervovladalac Namistni Barun Laudon uxehen od velike xelje zarad slave Voiske Dobitne poterkoje s' nekoliko csetah Konjanicskih, i stigavssi brojem mlogo veche csette Konjanicske Brandiburske, i steje u bare zattiro”, те да Лаудон, „koije s' csettamah Kraljicsinim upravljo, nie znao zadosta pofahliti viernost, vistinu, i jakost Pervovladalacah, i Naredbenikah, kohi pod njegovom vladom biau” (322). „Takogjer csette nove Laudonove istomusu postenje ucsinile, i borilesu sset Naredbenikah mertvih (megju koima prvi nuiov Stotnik Tomlanovich) a 24. ranjenih. Na istom Polju do Voja uzdigoje Pervovladaoc Laudon na skalim Strexpridstavnika Gosp. Schmidfeld.” Друга строфа се надовезује на Кинског који је „летео” преко Беча и Београда, „Ter on texi u Kraljice Dvore, / Podvikuje damuse otvore: / Listak nosi Tereziga daje, / Od Laudona csast mlogu pridaje.” А потом следи похвала Лаудонових чета: „Joss nadalje krasne Laudonove / Dasse istom njegve Csette Nove / Svidocsanstvo prama njem viernosti, / Junacskoga serca, i vriednosti.”

Веома штуро Лаудона опева епски писац и пригодничар Шимун Штефанац (?-1799) у епском спеву у десетерцу, састављеном од три дела, *Писма од Ивана Салковића силног вишеза и јунака* (1781). У првом делу описује се одлазак Ивана Салковића у баварски рат (1778–1779), затим један његов ратни подвиг у Шлезивији у борби с Прусима, и на крају се приповеда о његовом претходним ратним подвизима, из седмогодишњег аустријско-пруског рата. *Писма*, која је у вези са Качићем, на кога се аутор и позива, у целини има доминантну похвалничку функцију и садржи каталог јунака који су учествовали у ратовањима; завршава се ауторовом посветом уз извињење оним јунацима који нису опевани. На крају је присутан списак „илирских витезова”, који се помињу у делу, међу којима се налази и Матија Антун Рељковић и његов син Стјепан. Идејни слој овог дела, како истиче Давор Дукић (2002: 98), „najlakše je sagledati u svjetlu komponenata identiteta autorskog glasa i prikaza Protivnika. Autorski se glas legitimira u tekstu kao podanik habsburškog cara, kao Ilir i kao Slavonac. Okvir prohabsburškim ideologemima pruža izravno pripovjedačevo legitimiranje kao pristalice jedne sukobljene strane, one austrijske. Uz to, na više se mjesta u tekstu eksplicitno izražava ideja vjernog vojničkog služenja austrijskom caru Josipu II.” Лаудон је међутим присутан само у трећем делу: овде је аутор (37–38) највише простора посветио Данијелу Милорадовићу кога представља као потомка породице Хребљановић; Лаудон иде у помоћ „Милораду” кога носи у шатор и зове лекаре да излече илирског јунака кога су напали Пруси: „Kad ositi Laudon Generale, / Da junaka Prajzi nepovale, / Nosi njega, i u shator verxe, / Pet likarah odmah k' njemu terxe. / Adjutanta svaki danak

shalje, / Hocheľ ranne priboliti dalje. / Bogmu dade, te Mostarska Vila, / Jestmu mellem u gori favila. / I ozdravi rannjen Millorade, / On junacstva bash nikom' nekrade."

Године 1789. изашло је више дела у којима је један од јунака генерал Лаудон. Пре свега у првом опису у стиховима турског аустријско-турског рата у хрватској књижевности: то је епско дело *Незтиранчно везаишења шабора изиисавање* које је епик и лирик Јурај Малевац односно патер Грегур Капуцин (1734–1812) написао на кајкавском, у дванаестерцима (са местимичним осмерцима и петерцима), и које је излазило три године заредом, на крају сваке ратне године (1789–91). Дуња Фалишевац (1997: 264) истиче да су дела попут Малевачевог „ispunjavala zadaću svojevrstnih novina, političkih komentara aktualnih događaja, jer su nastajala vrlo brzo nakon samih događaja, a uvijek su težila vjernom, istinitom i iscrpnom prikazivanju zbivanja na bojištima.” А сам Малевац у уводној напомени наглашава да је податке о ратовањима преузео из бечких новина „Hofberich”. У излагању догађаја рата аутор прелази са бојишта на бојиште и прва књига се отвара симболичним описом борбе орлова и месеца, те турског, руског („московског”) и аустријског табора. Следи затим опис (I, 14) Аустрије у рату у Босни и Лаудоново име се појављује већ кад се истиче да је команда преузета од Лихтенштајна и предата Лаудону, кога цели свет зна: „*Liechtenstein* zbetesa, Komanda sze dade / *Laudonu*, kojega zkoro vesz szvet znade. / Pred neg *Laudon* dojde, *De Vins* sze po / nochi / Prek *Une* odide, na shancze nazkochi / Turzke pri *Dubicze*; szrechno van izтира.”

Долазак Лаудона је представљен као спас и хвале се Лаудонова мудрост и војна стратегија (I, 14–15): „Szad je dossel *Laudon!* vszi sze veszeliju / Nassi, vszega gerla Vivat! zkup krichiju! / *Laudon* zapoveda taki”. Дубица је, вели аутор, пала у „наше руке”, но аутор је свестан да има још бојева и градова који су важнији и код којих ће ратови бити жешћи, али мудри Лаудон обећава да ће протерати Турке и узети Босну: „*Laudonova* mudrozt vszemu szvetu znana, / Josche od nikoga, nije obladana. / Ova nam onecha, da On che potreti / Turzku szilu, *Bosnyu* na red coche vzeti” (I, 15). Истакнуте су Лаудонове намере да освоји Нови, и Лаудон „kak bers'turcze v- *Dubicze* polovi” (I, 16), наређује напад (I, 17), мења стратегију у зависности од ситуације, па за кратко време „*Laudon* odicheno *Novi* je zadobil” (I, 18), а кад оде под Градишку, „derhchu turczzi, kadga vide” (I, 19), и „*Laudon* je okolu vsze dobro pregledal, / Zvan *Gradiske* hise, vusgat zapovedal.”

У догађајима за 1789. годину, у поглављу „V – Bosnye” ратни опис се отвара сценом (II, 9) у којој „*Laudon* po Horvatzke zemlye pregledava / Vsze naredbe; nove zapovedi dava, / Gde je kaj chiniti, al' kade vudriti, / Moglobisze dalye v-turzku zemlyu iti.” Аутор затим описује како Лаудон мења стратешке потезе у зависности од тога како ратиште напредује, па кад види да су Цетину опколили Турци, а он онда иде према Дебелици, па до Градишке и тада га Турци примете, уплашени као мишеви јер не знају какве су Лаудонове намере. На овом месту аутор (II, 11) први пут наводи и Лаудоново име: „Ar *Gedeon Laudon* oborusen ide”. Лаудон опкољава и задобија Градишку брзо, и тада стиже заповед да иде на Београд. У следећем фрагменту (II, 13) аутор хвали Лаудонову способност, жели „Гедeonу” срећу и жели да му старост испуне хвале и витештво јер на само помињање Лаудоновог имена Турци дрхте и стрепе да ће их Лаудон при Београду докрајчити: „Kak bers ovak *Laudon* Gradisku zadobi, / Nut gdobi bil miszle? Zapovedi dobi, / Da pod Belgrad ide. Zato kad naredi / Pri Gradiske ka szu potrebna. Odredi / Regimente, koje pod Belgrad posztavi, / Druge pak na megyah Horvatzkeh oztavi. / Anda tak po vode, kako y po zemlye / Potrebna passalye, y szam puta jemlye. / Poj' *Gedeon* szrechno!”



Турци дакле прете, а прочује се да Лаудон иде према Београду са војском, па стижу гласови из Цариграда да се турски султан сад брине какав ће бити исход рата: „Nut ja falil niszem, ar sze glasz vre чује, / Da pod Belgrad *Laudon* z-armadom putuje / Dok *Laudon* putuje, glasze poszluhnemo, / Koje z-Czarigrada za szada чује-мо. / Novi turzki Czark szad chessesze po brade, / Kad чује, da nassi nyegve jemlyu grade” (II, 19).

Малевац помиње фелдмаршала Андреаса Хадика фон Футака, команданта царских трупа против Турака. Фон Футака је био у Банату и разболео се па је био приморан да се врати назад у Беч, те се војска предала у руке Лаудону, а Лаудон је издао нове заповести, и Турци су из Баната побегли кад су чули да долази Лаудон јер „kam *Laudon* pojde, vsza poginu” (II, 23): „Szada pri Armade premenba naztane, / Kajti ztaracz Nadik betesen poztane. / V-Bech nazad odjaha na svoju chazt ztaru, / Armadasze dade v-ruke Gozpodaru /Laudonu.”

Тако се хвали Лаудон и у песми у петерцу где се каже (II, 25): „Josche је време; / Kada te vzeme / *Laudona* ruka, / Onda bu muka, / Szadasze povdaj!”

Борећи се Лаудон, кога се Турци боје, долази до Београда са војском и добровољцима, осваја га, те аутор (II, 33–35) истиче како се у свим црквама пева *Te Deum* и цар хвали Лаудона, а сви певају песму у његову част: „Glejte lyudi! szuncze, zvezde, zorjasze / veszeli: / Kervav meszecz szada plache: jaj! jaj! meni! / veli. / Eto Orel Austrianzki szad viszoko leti! / Ar od orla meszecz z-turnov vu Belgradu vzeti / Dobro zdavnya od Belgrada ovo је recheno, / Da od Orla tak meszecz buде vuchinyeno. / Evo izto *Laudonu* sze pripiszati mora, / Ar је nyemu pomoch дано to vchinit od / zgora.”

У трећем делу (III, 12) описују се ратовања 1790. године, и преноси се чињеница да је „Витез гласовити” Лаудон умро и да ће његово име бити „dugo odicheno”, и за спомен свету биће узвишено записано у књигама, и „Od Nyegasze czele knige izpissuju, / Glaszoviti chini od vszeh izvissuju.” Следи један краћи монолог „Путника” и то „с десне стране гроба” Лаудона, „чувеног по целој Европи”, који је успео да победи Османлије, да задобије Нови, Бербир, и Београд, да свлада Турке, кога су војници волели и он њих, и кога сви хвале. Са леве стране гроба следи дијалог између Путника и Лаудона, при чему Лаудон својим речима препричава шта се десило у бојевима (III, 15–16). Дијалогу двојице се придружују Цар, Муфти, Везир, Кајмакан, Капучан Паша, Рајзефенди, Руси, Аустријанци, Турци, и Пруси, и свако додаје своју верзију догађаја.

А о освајању Бербира говори управо *Писма коју пише Славонац уз шамбуру а Личанин одиива од узетија Турске Градишке илићи Бербира града* (1789) песника и војног капелана Антуна Иваношића (1748–1800). У суштини Иваношић (в. Матић 1940: XLI–LIX), који временски припада просветитељству, био је противник просветитељских тенденција, како је могуће прочитати у предговору његовог најопсежнијег дела, спева *Свемогући неба и земље створитељ* (1788). Но свакако је Иваношић био један од највештијих славонских стихотвораца, па се *Писма* сматра једним од најуспешнијих дела хрватске ратничке књижевности XVIII века, са противтурском тематиком (уп. Салопек Богавчић 2007). *Писма*, која почиње мотивом птице гласника, садржи Лаудоново име већ у самом наслову где се наводи да је Турску Градишку освојио Лаудон јер, како сазнајемо у току песме (Иваношић 1789: 251), „gdi se *Laudon* junak s Turci бие / i gradove od њију otimje!”, али и Дубицу и Нови јер „*Laudon* ova sva tri grada / u kratkomu вримену oblada” (252) и њега и Бог помаже (251): „Bog *Laudona*, Bog isti pomaže, / jer to od њег cila vojska каже, / da се š њиме moleć pobratio, / na svoju ga ruku obratio.” На крају кад

Турци напусте Бербир и у град уђу хришћани, односно „каури” како аутор иронично каже, тада сви сложено запевају уз вино „Vivat Laudon”:

Лаудон, у улози старог војсковође, један је од јунака *Пјесме војеводам аустријанским и росијанским* (1789) епског песника Јосе Крмпотића (1750/55–1797?), која пева о подухватима код Очакова и Исмаила: 1788. су биле битке код Исмаила близу Црног мора, и Очакова. Одлучујућа битка је била 17. и 18. јуна 1788. кад је 58 руских бродова напало Турке који су били два пута бројнији. Узеће Очакова се десило 16.12.1788. под командом Потјемкина. Следеће године је пало и утврђење Исмаила и управо у славу тих подухвата и војсковођа је певао Крмпотић, у римованом десетерцу; спев је подељен на два дела: у првом делу се описују ратови против Турака, а у другом вила прекорава свој народ и подстиче га на рат. Спев се завршава описом заузимања Очакова. Три су личности на бојном пољу: цар Јосип II, Франц I Стефан и фелдмаршал Лаудон који је на челу војске која заузима „турска места”. На овом месту (11) даје се физички опис аустријског војсковође који се у песми појављује као човек бистрог погледа, сталожен, седе косе, са мачем око паса, који мирно јаше, ретко говори а много мисли, који зна кад треба да похвали, а кад да укори: „Bistro gleda, tiho konja jashе, / Glavamu је bjelia od sniega: / Kako k'rasu brjetki macs opashе; / Serca dixе na boj svacsiega. / Mlogo misli: rjetko progovara; / Sam је vjесnik, i sam zapovjeda. / Sad milluje, a sada pokara: / Starac zrzela svim dava izgleda.”

И не само изглед, већ и карактер Лаудона је приказан, као самилосног војсковође који се цивилизовано понаша према Турцима које води у сужањство (в. Дукић 2004: 203). Кад Турци виде Лаудона (14-15) уплаше се, цвиле и плачу, а Паша од Новог моли Лаудона да поштеди жену и децу: „Odgovara Slavdobitnik Pashi: / Nebrinise: poginuti nechesh. / Sobovisu u slobodi nashi; / Skuppa u robstvu i slobodi statchesh.”

За разлику од Крмпотића, о Лаудону мало пева Доситеј Обрадовић (1740-1811), који са Крмпотићем дели бројне тематске елементе везане пре свега за руско-аустријски рат против Турака (в. Лазаревић Ди Ђакомо 2005). У *Песни о избављенију Србије* (1789), која има за тему ослобођење Београда од Турака 1789. године, захваљујући аустријској војсци и генералу Лаудону, Доситеј Лаудону посвећује тек један стих у следећој строфи: „Слаткопевна лира Аполона / Нека своје гласе произноси; / И нек' слави храброг Лаудона / Аустрија, с којим се поноси.”

Оно што је занимљиво јесте да се на насловној страни издања песме која је објављена засебно налази алегоријска представа цара Јосипа II, девојке-Правде и генерала Лаудона који скида окове са девојке-Србије.



Избављњна Сербја.



О Вѣвѣ златни! О мила времена!  
 О Весела и сладке Радости!  
 Сербја в наша избављѣна!  
 Блага желя одѣ наше младости!

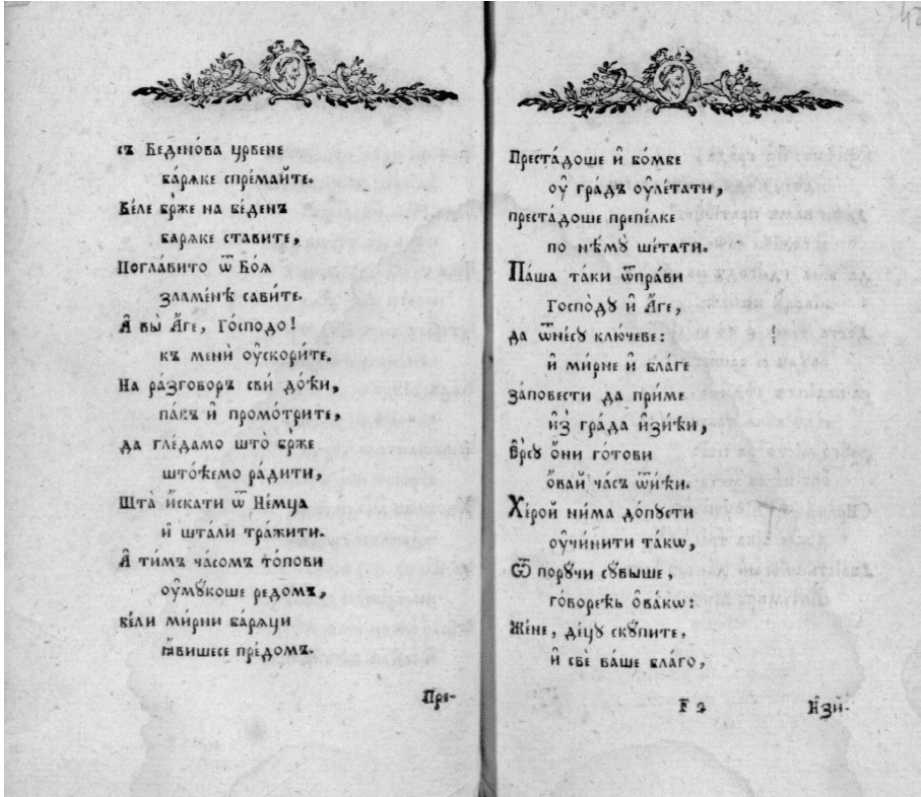
Мусе Кћери неба Господара  
 И Граце три миле Сестрице!  
 Дайте ми гласѣ високогѣ Пиндара  
 Да Славимѣ дарѣ Божје Деснице.

10.

Доситеј Обрадовић, *Песна о избављенију Сербје* (1789)

Тема Обрадовићеве песме је тема већег спева Јована Рајића (1726–1801), *Боја змаја с орлови* (1791) који је први уметнички еп у српској књижевности написан на народном језику. У овом алегоријском спеву је Рајић опевао борбу змаја (ислама) и орлова (хришћанства), тј. рат Турске са Русијом и Аустријом. Мирјана Д. Стефановић (2008: 118) истиче како је Јован Рајић, за разлику од хрватских писаца, једини описао три битке, и такође примећује (122–123) да се у епу „не појављују имена турских војсковођа, за разлику од аустријског (Лаудона) и руског (Потемкина), нити се спомињу имена турских владара, двојице султана који су били на престолу током овог рата.“ Рајић опева Лаудона као славног командира царске армије, као мудрог старца, тела средњовечног, али бодрога духа, који је дао да се ископају шанци од Саве до Дунава, поставио, односно како вели аутор, „начичкао“ топове, те је повео своју војску кроз Аду Циганлију преко четири ћуприје да се ближе приближи Београду.

Лаудона, кад схвати да Турци немају намеру да предају град, обузме гнев, па је он изузетног ума и хитрости, али и милосрдан, те као „Херој“ допушта женама и деци да покупе све своје ствари и мирно напусте град и крену куда им је драго, и не само то, даје им и пратиоце и лађе, да их на путу не снађе нека невоља. Сматра Лаудон да је доста било што су ту боравили 50 година и да сад себи неко друго место треба да траже, а ово место остаје „нама“.



Јован Рајић, *Бој змаја с орлови* (1791), 41-42

У Осјеку је 1792. године анонимно изашла стихована хроника *Исиусање ратиѣ турскога ѿд Јосиѣом Цесаром II*. Аутор књиге је епик Блаж/Василиј/Васо Бошњак (1743–1807) који је служио као капелан у хабсбуршкој војсци, учествовао је у турском рату Јосипа II и био одликован због храбрости приликом заузимања Шапца. У овом делу које је написано у осмерцу и асиметричном епском десетерцу аутор прати догађаје на трима ратиштима, хрватско-босанском, српском, и источном, и као нека врста савременог ратног извештача, настоји да информира читаоце о догађајима. Тек у петом поглављу, које гласи „Slidi Godina 1789,” где се описују (66–67) догађаји код Паланке, представљено је скоро опште место кад је реч о Лаудону, а тј. да народу помаже Бог који као спаситеља шаље аустријског војсковођу: „Dojd' Laudon otac dragi / Svem orsagu josh pridragi, / On ne xali dat seб' truda / Neg' prividit hoch' sam svuda, / Sam on idde brez razmine / Da prividi sve kraine, / Kadjse svuda prohodio / Bih jest dobro promotrio, / On naredbe druge meche / Jere turke terpit neche”. Бог шаље Лаудона да помогне хришћанској војсци: „Desna Vojxa [...] odabira Laudona starca” (73), а Бошњак (76) потом описује аустријског официра као великог војсковођу који зна како да одабере војску и одреди команду. Лаудон је и у Бошњаковом делу, као у горе наведеним делима, одређен као мудар (82), који наређује да се свугде направе шанци; исто тако Лаудон уме да схвати намере противника кад му дође гласоноша (83–84): „Kad sva

ova *Laudon* razumio / U sercuse jeste uzbunio, / [...] / U tom vrime bishe izgubio, / Da on na grad nie udario, / On zapovid odma vojski dadde / Das' na nogah svak' dexat imade". Лаудон, како вели Бошњак (87), „junacskog uvijek bishe serca", а кад удара на Турке просто не зна за меру, то чини свом силом.

У Х поглављу, у коме се описују догађаји у Хрватској, Лаудон је опет представљен као онај кога је Бог изабрао (140): „Bog odabira koga hoche / Pak snjim csini sve shto hoche, / On odabra dobrog serca, / *Laudona* nasheg starca". Но Лаудон је и објективан, па је свестан својих година и сматра да неће имати довољно моћи да предводи војску; цар му међутим обећава своју заштиту и нуди целу једну област, па војсковођа мења своје мишљење, што наилази на опште одушевљење војске (140–141).

У XI поглављу, „Slide slucsaih bitve, i pridobitja Grada Novog" описано је како се Лаудон бије на све стране, али се Турци оштро бране. И овде (149) је Лаудон одређен као „мудра глава", а кад уђе у град, сви му се Турци понизно клањају, те је он и овде, као у спеву Јована Рајића, милосрдан према њима, њиховим женама и деци (152): „Kad *Laudon* u grad dojde, / Mloshtvo turak k-njemu pojde, / Prid njemese on' klanjaju; / Nut viteza dobrog serca, / *Laudona* nasheg starca, / Koj kroz turke kad prolazi / I poniznost njihov' spazi, / Slicem na njih ons' okreche / Svoju ruku na njih meche, / Slatko njima josh govori, / On njih neche da pomori".

Напоком *Смерти преузвишенога господина Гедеона Лаудона* (1794) описује фрањевац Јосип Стојановић (?–1814), један од најбољих проповедника и реторичара свог времена. Стојановић је био војни капелан граничарске регименте, а учествовао је и у турском рату, па стога није ни случајно да даје опис Лаудона пригодом његове смрти. За Стојановића (6) је аустријски војсковођа најкрепоснији, најстарији генерал, гласовити, преузвишен, вредан: „ljubezniv u pogledu, i riposta u govorenju svakom na toliko, da sasvim ujedini, i podloxi serdce svoje poniznosti, i posluhu podpunnomu." Лаудона је дакле могуће посматрати „krotka, ponizna, poslushna, hitra u svakoj sluxbi, i zapovidi" (7). Сматра дакле Стојановић (10) да није никакво чудо да је Лаудон достигао толику срећу и успех: „da Vojvoda sve Cessarske vojske postade: da junashtvo u svakoj skoro prigodi, i dogodjaju ukaza: Ugodan, i ljubezan bio je Bogu svojemu, i zatoje blagosov, i srichu velliku od Boga primio."

Лаудон је за Јужне Словене очигледно био изузетно позитивна личност. Аутори су одражавали опште мишљење тог доба, како војника, тако и народа, да је Лаудон био изузетан човек и војсковођа, добар стратег и примерна морална личност: mudar, милосрдан, и вредан. Стога Лаудона, како веле јужнословенски аутори, бира сам Бог, и као таквом му је дозвољено све, но он то не злоупотребава већ уравнотежено и сталожено увек има у виду стратешке циљеве народа за које се бори и етику саме борбе.

## ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1994: N. Andrić, *Iz ratničke književnosti hrvatske. Pod apsolutizmom*, Vinkovci: Slavonica.

Бошњак 1792: *Ispisanje ratta turskoga pod Josipom Cesarom II. pocetog godine 1787. po jednome Regemenskom Patru skupljeno, i u stihoveh sloxeno, za razgovor narodu illyricskom prikazano*, U Osiku: Pritiskano sa slovih Martina Divalt.

Денис 1779: M. Denis, *Als Laudon Feldmarschall ward, sangen die Soldaten*, Wien: Augustin Bernardi.

Дукић 2002: D. Dukić, *Poetike hrvatske epike 18. stoljeća*, Split: Književni krug.

Дукић 2004: D. Dukić, *Sultanova djeca. Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*, Zadar: Thema.

Иваношић 1789: *Pisma koju piva Slavonac uz tamburu a Licsanin odpiva od uzetja Turske Gradishke illiti Berbira grada kojeg osvoji glasoviti po sveg svita kraljevinah vitez general Feld-Marshal vishe nego sedamdesetltni starac Gedeon Laudon pod neobladanim rimskim carom i macxarskim kraljem Josipom II. cile vojske prvi voivoda zapovidnik i upravitelj. Godine 1789. dana 29. Serpnja*, U Zagrebu: pritiskano kod Josipa Kotche.

Крмпотић 1789: *Pjesma voevodam austrianskim i rosianskim pripjevana od Jose Kermpoticha c. k. dvora i vojnickoga sveshtenika*, U Bescu: Slovotison od Jose Hraschansky.

Куниш 1972: J. Kunisch, *Feldmarschall Laudons Jugend und erste Kriegsdienste*, Archiv für österreichische Geschichte 128.

Куниш 1999: J. Kunisch, *Loudons Nachruhm: die Geschichte einer Sinnstiftung*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Лазаревић Ди Ђакомо 2005: P. Lazarević Di Giacomo, *La guerra russo-austriaca contro i turchi (1787–1791/92) negli scritti di Joso Krmpotić e di Dositej Obradović*, *Filološki pregled*, XXXII/1, Beograd, 37–53.

Малевац 1789–1791: *Neztranchno vezdassnyega tabora izpizavanye od P[atra] G[regura] C[arupczina]*, Vu Zagrebu: pritzik. pri Josefu Karolu Kotche.

Малсон 1884: G. B. Malleon, *Loudon: A Sketch of the Military Life of Gideon Ernest, Freiherr von Loudon, Sometime Generalissimo of the Austrian Forces*, London: Chapman and Hall.

Матић 1940: Т. Матић (прир.), *Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare.

Обрадовић 1789: *Пъсна о избавлянію Сербіе, Вієннѣ: При Юсифѣ благородномѣ от Курцбекѣ*.

Павишевић 1762: *Kratkopis poglavitii dogagjajah sadassnje voiske megu Mariom Tereziom kraljicom od Macxarske, i Friderikom IV. kraljem od Brandibursk : od pocetka godine 1756. do sverhe godine 1759 / koje u deset poglavji metnuu i toliko pisamah sloxi don Ivan Zanicsich Cerkve S. Katarine u Dubrovniku nadrop*, Naipervo u Venecii kod Francesska Pitter, a sada u Pessti s drugim pritikopisom: kod Francesska Antuna Eitzenbergera.

Пезендорфер 1991: F. Pesendorfer, *Feldmarschall Loudon: Der Sieg und sein Preis*, Wien: ÖBV.

Рајић 1791: *Бои змаа са орлови, Въ Вієннѣ: при Їусифѣ благородномѣ ꙋ Курцбекѣ*.

Салопек Богавчић 2007: I. Salopek Bogavčić, *Prilog istraživanju događanja na gradiškom području tijekom rata 1788.–1791.*, *Scrinia slavonica* 7, 161–201.

Стефановић 2008: Први еп у српској књижевности као пародија јуначког епа, у: Ј. Рајић, *Бој змаја са орлови*, прир. М. Д. Стефановић, Београд: Службени гласник, 109–126.

Стојановић 1794: *Smert priuzvishenoga gospodina Gedeona Loudona, sve skupstine vojnicke viteza najkripostuiega i generala naistarjega. Navishtena vojnikom slavne regemente Gradishke, u Shlezij u sellu Shimrovitz. Od Josipa Stojanovicha, iste slavne regemente, u vrime ratta turskoga, duhovnoga pastira. Kada Po naredbi Stareshinah Vojnickikh, kod svake Regemente Cessatsko-*

*Kraljevske, osobito u Moravskoj, i Shlezij sluxba cerkvena za dushevno spasenje istoga pokojnoga Viteza obdexavana biashе, godine 1790. S' dopushtenjem Stareshinah.*, U Budimu: Slovima Mudroskupstine Kraljevske.

Фалишевац 1997: D. Fališevac, *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*, Split: Književni krug.

Фон Јанко 1869: W. E. von Janko, *Laudon's Leben. Nach Original-Arten des k. k. Haus-, Hof-, Staats- und Kriegs-Archivs, Correspondenzen und Quellen*, Wien: Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.

Фон Јанко 1881: W. E. von Janko (Hrsg.), *Laudon im Gedicht und Liede seiner Zeitgenossen*, Braumüller, Wien.

Фон Крсовиц 1789: F. T. von Krsowitz, *Laudons Leben und Heldenthaten*, Wien

Хејторнвајт 1994: P. Haythornthwaite, *The Austrian Army 1740–80: Infantry*, Oxford: Osprey Publishing.

Хофман 1789: L. A. Hoffmann, *Belgrads Eroberung. An den Feldmarschall Freiherrn von Laudon*, Pest: [s. n.].

Штефанец 1781: *Pisma od Ivana Salkovichа silnoga viteza i junaka, svemu narodu illyrickomu za vikovitu uspomenu od jednoga Illyra sloxita. Na sverhi godine gospodinove MDCCLXXX*, U Osiku: kod Martina Diwalta.

Штрасеп 1894: J. Strasser, *Feldmarschall Laudon's Heldenleben*, Wien: Selbstverlag.

## AUSTRIAN OFFICER VON LAUDON IN THE WRITINGS OF SOUTH SLAVIC AUTHORS OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

### Summary

In this paper the presence of the Austrian officer, Field Marshal Ernst Gideon von Laudon/Loudon (1717-1790) in the writings of South Slavic authors has been analyzed. South Slavs were very interested in the wars and the major figures of 18<sup>th</sup> century warfare. They were particularly interested in von Laudon's last battle in the Russo-Turkish War (1787-1792), which was fought simultaneously with the Austro-Turkish War (1787-1791), in which the Ottomans tried unsuccessfully to regain the territories lost in the previous Russo-Turkish War (1768-1774). This battle was the subject of a number of South Slavic writings in verse and in prose and the authors who have been taken into consideration in this paper are: Josip Pavišević, Šimun Štefanac, Juraj Malevac, Antun Ivanošić, Josо Krmpotić, Dositej Obradović, Jovan Rajić, Blaž Bošnjak, Josip Stojanović. In the works of these authors von Laudon appears as a major character or, perhaps, as one of the most important narrative agents who is depicted as having particular moral and psychological characteristics. As such, he is inextricably linked with the plot of the works taken into consideration, namely war events in the Balkans in the second half of the 18<sup>th</sup> century, and in certain moments he functions as a symbolic meeting place of the aspirations and contradictions of an epoch, its culture and its people.

*Key words:* Laudon, Austro-Russo-Turkish war, Southern Slavs

*Persida S. Lazarević Di Giacomo*





Ненад В. НИКОЛИЋ<sup>1</sup>

Филолошки факултет Универзитета у Београду  
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

## „ПРАВУ ИСТОРИЈУ ПОСЛЕДЊЕГ РАТА У ШАЛИ ОПИСАТИ”: БОЈ ЗМАЈА СА ОРЛОВИ ЈОВАНА РАЈИЋА

Спев Јована Рајића *Бој змаја са орлови* описује рат Аустрије и Русије са Турском (1788–1791). Написан 1789, објављен 1791, спев ратне догађаје представља из оптимистичке историјске перспективе, изневерене већ 4. августа 1791. Свиштовским миром. Упркос томе, Рајић је 1798. послао три примерка спева српским официрима да „знаду да и ми старци праву историју последњег рата у шали описати можемо и умемо”. Рад испитује однос „праве историје” и „шале” и на шта све истрајавање на „правој историји” упркос завршетку рата другачијем од очекиваног може указивати: од прикривене критике Леополда II до религиозно-идеолошко-политичке заслепљености.

Кључне речи: алегорија, барок, историја, Јован Рајић, комика, озбиљно-смешни жанрови, религијска просвећеност

Када је 1798. послао три примерка *Боја змаја са орлови* Самуилу Лазаревићу да их проследи Србима официрима, Јован Рајић је у пропратном писму написао: „Подajte им нека се разговарају, и мене старца не заборављају, и нека знаду да и ми старци праву историју последњег рата у шали описати можемо и умемо” (Руварац 1901: 80). У каквом су односу права историја рата Аустрије и Русије са Турском од 1788. до 1791. и шала? Који жанр омогућава писање праве историје у шали?

Јован Скерлић је *Бој змаја са орлови* одредио као „алегорично-историјски спев” (1909: 264). Јован Деретић га је дефинисао као „историјско-алегоријски спев” и додао да „основни је тон приповедања шаљив” (2002: 445). У савременом издању Рајићевог дела, Мирјана Д. Стефановић је већ насловом пратећег текста дала оцену жанра и књижевноисторијског значаја: „Први еп у српској књижевности као пародија јуначког епа” (2008). Детаљно описујући улогу алегорије у *Боју змаја са орлови*, Драгана Ђрбић, најпоузданији данашњи познавалац Рајићевог опуса, не иде даље од термина „спев”, али уочава да у питању „није дакле типичан барокни религијски спев, него спев који износи идеју религијског просветитељства заоденуту у барокни декор” (2010: 393).

Можемо ли, онда, рећи да је права историја у шали описана применом барокне алегорије и пародирањем епа, са циљем религијског просвећивања?

То би значило да је пародијски еп истовремено и *дидактичан*: не само експлицитним исказима намењеним просвећивању и имплицитним поучавањем о историји, већ и начином примене барокне алегорије. Рајићев „поступак тумачења алегоријских представа у самом тексту и у напоменама које тај основни текст прате, јесте готово школски пример за дефиницију ове стилске фигуре по којој је алегорија заправо *загонетика* [...] којој је потребно дати кључ како би се смисао алегоријског значења ишчитао” (Ђрбић 2010: 368), а „*дидактичност*

1 nenad.nikolic.filoloski@gmail.com

алеџорије најотвореније се показује у минијатурним жанровима – *загонетикама са одгонетикама, пословицама и сенџенцама*, чија основна функција и јесте *да поуче*” (Грбић 2010: 147). Ипак, иако је шала често у служби дидактичности, она то није увек. А и када јесте, поред ње нешто мора бити саопштено и *озбиљно*. Како, зато, изгледа *Бој змаја са орлови* у контексту дуге традиције *озбиљно-смешних жанрова*?

Шта је у њему смешно, а шта озбиљно?

Мирјана Д. Стефановић показала је да Рајић да би постигао пародију вишеструко „нарушава норму епа”: „зазивање муза ту не постоји [...] избор догађаја није примерен класичном обрасцу [...] меша високи и ниски стил” (2008: 119). Стефановићева нарочито наглашава да „уобичајени дуги стих [...] скратио је у скакутавост тзв. седмерца и тзв. шестерца, сакривши [...] пољски тринаестерац” (2008: 120). Најважније је ипак то што „нарушио је равнотежу узвишености високог јунака; код песника је Мухамед, унижавањем његовог епског статуса, постао пародирани епски образац” (2008: 121). Да ли је та пародија са унижавањем *џројеска*? Драгана Грбић (2010: 401) цитира Бахтина да „не само пародије у уском смислу него и све остале форме гротескног реализма снижавају, спуштају на земљу, наглашавају телесно [...] Смех снижава и материјализује” (Бахтин 1965: 29), али да се гротеска од пародије разликује по томе што и пародија „снижава, али то снижавање има чисто негативан карактер и лишено је обновитељске амбивалентности” (Бахтин 1965: 30), те да стога „ако и има гротескних елемената у приказивању главног лика, они задржавају искључиво негативно значење” (Грбић 2010: 403).

Гротескних елемената има изузетно много, нарочито у оквирним певањима, првом и петом. Ево како је Мухамед изведен пред читаоца:

*Мухамед у јаростии  
прошркује ада,  
скрбан, гневан и шужан  
и напуњен јада.  
У шешкој шој јаростии  
и димлије свукао,  
нешто мало фереже  
на плећа навукао.  
Пак јошти’ и што шујицом  
сам са себе дрпа,  
зар да деци рањеној  
што накнади крпа.  
Пустиа чалма заостиа,  
лети разбарушен,  
замрсивши брадуру,  
скаче кано смушен.  
Сирашино гледи, кано звер,  
и зубима шкриши,  
сав у сираху и шуги  
и у гневу киши.  
Ни нагошћу покриши  
није имао када,  
нег’ голишав шумара  
по бужаци ада. (I, 73–96)<sup>2</sup>*

2 Наводи се по издању: *Бој змаја са орлови*, приредила М. Д. Стефановић, Београд: Службени гласник, 2008.

и како се читалац од њега опрашта, после турских пораза у биткама код Очакова, Београда и Бендера:

*А кад стѣражу ойази,  
од ужаса њаде,  
џоройајка у шај час  
на њега најаде.  
Од невоље и шуџе  
сву њочуја браду,  
ваљајући с' у балах,  
сав лежи у смраду.  
Пошера шу пролази,  
њега не њознаје,  
јер је џнусан и џадан  
и од муке зјаје.* (V, 33-44)

*Очерујан, наџрђен,  
џолишав, без браде,  
њодџе се, отиџе,  
без шраџа одавде.* (V, 245-248)

Скидање панталона (гологузост), стављање фереце – дугачке надхалине муслиманских жена која покрива и лице – на плећа, све је то карактеристично за гротеску и народну културу из које је настала. Телесне излучевине такође припадају традицији гротеске. Оне, међутим, нису „веселе материје” које препорађају и обнављају: оне Мухамеда дехуманизују до непрепознатљивости.

Ако поступци и слике којима је Мухамед унижен упућују на традицију гротеске али њихов изразито негативан предзнак гротеску онемогућава и ако је, истовремено, таква униженост исувише велика да би било речи и о пародији, не ради ли се онда ту о завршној фази процеса у којем је дошло „до извесне *формализације* карневалско-гротескних слика, која омогућава да се оне искористе у разним правцима и с различитим циљевима” (Бахтин 1965: 43), при чему „у процесу дегенерације и распадања гротескног реализма, отпада позитиван пол, односно друга млада карика настајања (она се замењује моралном сентенцијом и апстрактним схватањем)” (Бахтин 1965: 63)? То одговара моралистичности и дидактизму *Боја змаја са орлови*, али је страно смеху гротеске. Ако „смеховни принцип и карневалски однос према свету, који леже у основи гротеске, руше ограничену озбиљност и било какве претензије на ванвременско значење и безусловност представа о законитости и ослобађају људску свест, мисли и машту за нове могућности” (Бахтин 1965: 59), у *Боју змаја са орлови* све је томе супротно: позитивне и негативне улоге јасно су подељене, победе и порази су наглашени, није остављена никаква могућности да се вредносни поредак доведе у питање.

Али, зашто је Мухамед *штолико* унижен? Зар са задржаним достојанством епског противника победа оне вредности коју еп заступа не би била убедљивија? Зашто није макар са мером пародиран, као што понекада бива са јунацима епских песама? Због чега су искоришћене гротескне слике које су изгубиле позитиван пол да би Мухамед био описан као нељудско биће? Коначно, тако описан, да ли је он још увек *смешан*? Због чега је сурови смех који унижава на начин недостојан епских јунака био потребан да би се представиле вредности до којих Рајић држи?

Да би се на ова питања одговорило, треба видети шта Рајић у *Боју змаја са орлови* саопштава озбиљно. За шта је везан његов дидактизам религијске просвећености? И у чему се састоји права историја?

Скерлић и Деретић су *Бој змаја са орлови* одредили као *историјски* спев, не водећи рачуна о ономе што је Мирјана Д. Стефановић препознала као нарушавање еписке норме јер „Јован Рајић пева о актуелном догађају” (2008: 119). Како разумети двосмисленост са којом сам Рајић, девет година после писања и седам после објављивања, спев одређује као „праву историју последњег рата”? Шта је историјско у догађају од пре непуне деценије? Штавише, како је то историјско било могуће препознати симултано са одвијањем догађаја, јер спев је написан 1789. године? Да ли у разумевању тога помаже упадљиво диференцирано излагање историје кроз *поезију* и *прозне напомене*? Шта садржи поезија, а шта прозне напомене?

Описи војних операција и имена војсковођа дати су у стиховима. Прозне напомене доносе датуме и изузетно детаљне извештаје којима у стиховима није могло бити места. Тиме се историја раздваја на *догађаје* и *фактиографију*: подаци гарантују веродостојност догађаја, али да ли их они и чине? Шта неко дешавање чини историјским догађајем, односно шта одлучује о могућности да се неко савремено дешавање препозна као догађај чији ће смисао једном бити историјски? То свакако мора бити *целина историјског процеса*: одређени поглед на прошлост, али и будућност у којој ће савремени догађаји имати своје последице. Целина историјског процеса повезана је са *ојшћим схватањем вредности*: за Рајића су то вредности просвећеног хришћанства, због чега су војске Катарине II и Јосифа II описане као „учене” (II, 155). Где је најизраженије повезана визија целовитог историјског процеса са Рајићевим општим схватањем вредности?

Формална структура спева у којем прво певање има 316, друго 408, треће 701, четврто 245 и пето 252 стиха упућује да је акценат стављен на средишње певање, посвећено аустријском освајању Београда. Оно се завршава *химном Јосифу II*:

*Сирошћица Србија  
диже руке к Богу,  
славу, хвалу, и почасти  
приносећи многу.  
„Боже благи, слава ти  
на твојему дару,  
кад си ми повратио  
сву слободу сшау,  
Белград ослободио  
од поганске руке  
и из њега проишерао  
бусурмане Турке.  
Поживи ми Јосифа,  
верна раба твога,  
цара и господина  
драгог, милог мога,  
који с руку и ногу  
синцире ми скида  
И од шурских бичева  
ране моје вида.  
Ја ћу њему верна биш’  
са свом децом мојом,*

*А он мене покривај'  
 милостију својом,  
 Тако народ сав српски  
 љраво њему жели,  
 А ти швојом благошћу,  
 молимо љовели.”  
 Амин. (III, 673-701)*

Како ова химна, истовремено захвалница и обећање будуће верности којим Срби желе да обавежу аустријског цара, одјекује у години у којој се Рајић похвалио да је *Бојем змаја са орлови* написао праву историју последњег рата? Како је она звучала већ у години објављивања спева? Да ли нешто о томе сугерише напомена са насловне стране првог издања да је спев написан „в лето 1789”?

Свиштовским миром од 4. августа 1791. рат је окончан и Београд је враћен Турцима. Мир је склопио Леополд II, који је годину дана раније дошао на престо после смрти Јосифа II. Већ у тренутку објављивања *Боја змаја са орлови* било је јасно да нови аустријски цар Србију неће „покриват’ милостију својом” него ће њом трговати. Међутим, ни Јосифово заузеће Београда не би се баш лако могло назвати ослобођењем: „Руски успеси у рату са Турцима [...] натерали су Аустрију да и сама, макар и преко воље, уђе у решавање источног питања [...] Кад није могла ићи против Русије, она се решила да иде са њом, да би стекла права на деобу добити. То је била нова политичка линија Јосифа II” (Ђоровић 1993: 505–506). Зато је разумљиво што „Аустрија је тражила нова освајања не да их задржи, него да прави притисак на Порту” (Ђоровић 1993: 508). Будући да у напоменама у првом певању пише да је „Порта објавила рат Русији 1787. и за то Булгакова, руског резидента, под арест узела и затворила у Једикуле, то јест у седам кула, августа 4.” и да је „Аустрија по алијанцији с Русијом објавила рат порти 1788. јануарија 29. по старом и публицирала по свој граници”, има разлога да се верује да је Рајић такође могао знати да мотиви Јосифа II за заузимање Београда нису били везани за ослобађање Срба.

Зато, химна која те мотиве везује за хришћанску просвећеност и ослобађање Срба од паганске власти *пројектује своју жељу у савремена дешавања*. До сада не уочавани стихови о геостратешком значају Очакова и Београда – „Херсону пут готовим/ њега узвишавам” (II, 309–310)<sup>3</sup> и „Белиград се већ одсад/ са Херсоном равна,/ у којих трговина,/ хоће бити равна” (III, 665–668) – упућују да је Рајић, ипак, био свестан да је рат више вођен – и мир склопљен – у духу *меркантилизма* него хришћанске просвећености. Химном Јосифу II Рајић је, међутим, желео да таквом стварном историјском кретању супротстави слику пожељнијег кретања, оног одређеног вером у солидарност међу хришћанима. Да је тој пожељној слици остао веран упркос свему, сведочи писмо оцу Самуилу у којој је њу именоввао као праву историју последњег рата. Како, међутим, она може бити права, ако је Београд у том тренутку турски град?

Она *љрава* није могла бити с обзиром на ток и исход рата, него на пожељну визију тока историје, која је зато истовремено служила и као *криптика* онога што се заиста десило, а што је Рајићевим читаоцима било одлично познато. Химна

3 Рајић је у прозној напомени уз ове стихове додао: „Херсон јест нови град трговачки на ушћу реке Буг близу Дњепра и Црнога мора, који је Екагарина II императрица сазидала у љету 1777.”; због чега је било неопходно да „и Ожаков завлада/ силна, славна Ката./ Дарданеле начини/ и све кључе узе/ Дона, Дњепра и Дњестра;/ Муји даде сузе./ Црног мора госпођа/ Бујукудеру прети” (II, 295–302)

Јосифу II, изневеравајући његове мотиве за рат и уписујући у њега својства која није имао, представља прекор Леополду II који је Свиштовским миром вратио Београд Турцима и тиме одбацио уговор који је Србија предложила претходном аустријском цару. Упечатљивости те критике доприноси напомена са насловне стране да је спев написан 1789: она треба да сведочи чистоту историјске визије и српских очекивања.

*Бој змаја са орлови* овакав какав јесте, са химном аустријском цару на крају трећег певања, није могао бити написан после Свиштовског мира. Написан пре њега, он је после њега могао бити растуран као прикривено сведочанство о Србима које је Аустрија изневерила. О том изневеравању у спеву нема ни речи, али баш зато што је аустријска војска тако високо уздигнута и мотиви цара који њом командује идеализовани, сваки српски читалац морао је снажно осећати *ироничност* тих речи створену новим контекстом. Истовремено, то је био знак да се упркос свим вероломствима, изневеравањима Привилегија, приморавањима на Унију – чега је Рајић био свеснији него скоро било ко други у то време – *решење српског питања тражило у оквиру Аустријске царевине*.

Данас, међутим, најироничније делује то што је Рајић оваквом прикривеном критиком аустријске политике захтевајући бољи третман Срба у Хабзбуршкој монархији свој поглед потпуно скренуо са било какве друге могућности српског ослобађања. Шаљући праву историју последњег рата Србима официрима као отворено залагање за идеал српске слободе под заштитом аустријског цара и прикривену критику актуелног цара, Рајић извесно није ни сањао да ће за непуних шест година доћи до устанка Срба, који ће касније бити тачно назван Српском револуцијом.

Да рекапитулирамо: пројекција историјски пожељног кретања ка српској слободи под заштитом аустријског цара као просвећеног хришћанског владара дата је озбиљним, химничним, узвишено-патосним тоном, којим су и иначе слављене хришћанске војске. Лик Мухамеда, као симбол Турака којих се ваља ослободити и нерационалног Ислама уопште, дат је, само условно речено, шаљивим тоном, јер дехуманизација до које на крају долази онемогућава сваки хумор. Таква лик Мухамеда, јасно, онемогућава да *Бој змаја са орлови* буде еп, али ако од њега чини пародијски еп, треба се запитати *како у пародијском епу звучи узвишена химна?* Може ли у пародији постојати патос, а да и сам не зазвучи пародијски?

Најпре треба рећи да *Бој змаја са орлови* свакако не може бити *херојско-комични еп*, јер је карактеристика тог жанра да се „обичне личности и догађаји, па чак и животиње, приказују узвишеним и достојанственим епским стилем у циљу постизања комичног и сатиричног ефекта” (Костић 1992: 258). Намењен „образованим читаоцима кадрим да препознају и цене ироничне паралеле с одељцима у великим класичним еповима” (Костић 1992: 258), херојско-комични еп је најпре пародија *жанра*. Због тога у њему не може бити отворене дидактичности и политичких прогласа који су у смисаоном центру Рајићевог спева. Пошто је Мухамедова комичност средство потврђивања са патосом и узвишеним тоном слављене величине хришћана, *Бој змаја са орлови* не може бити ни *комична епика*, за коју је, како је дефинише *Речник књижевних термина*, карактеристично да „конфликт до којег долази комичан је или због неподударања озбиљна или помпезна садржаја са прозаичним или тривијалним обликом (травестија) или због неусклађености свечане уметничке форме и незнатног садржаја” (Рогошник 1992: 388). Можда би неке епизоде у којима је Мухамед сам било могуће схватити као епизоде комичног епа – будући да су остварене пародијским, а некада и

средствима травестије – али делови посвећени хришћанским војскама онемогућавају да спев у целини буде комични еп.

Конечно, *Бој змаја са орлови* није могуће посматрати ни у традицији одређеној „облашћу озбиљно-смешног” (Бахтин 1963: 168) која се јавља на крају класичног античког доба и у хеленизму. „Јасне и чврсте правце у области озбиљно-смешног тешко да можемо одредити. Али сами антички писци јасно су осећали њену специфичност и супротстављали су је озбиљним књижевним врстама” (Бахтин 1963: 168). Специфичност озбиљно-смешних жанрова била је у њиховом *карневалском осећању светиа* и *рејторичности* чија се једностраност, озбиљност и рационалност карневализовањем слабе; насупротив томе, слике наслеђене из традиције гротеске у *Боју змаја са орлови* служе *ојачавању рејторичке једностраности*. Иако би се Рајићев спев могао повезати са чињеницом да „прва специфичност свих жанрова из области озбиљно-смешног јесте њихов нови однос према стварности: њихова предмет или – што је још важније – полазна тачка схватања, оцене и обликовања стварности јесте жива, често чак директно актуелна *савременост*” (Бахтин 1963: 169), он је потпуно супротан томе што „друга одлика је нераздвојно повезана са првом: књижевне врсте из области озбиљно-смешног не ослањају се на *предање*, нити их оно осветљава – оне се *свесно* ослањају на *искусство* (истина, још недовољно зрело) и на *слободно маштање*” (Бахтин 1963: 169–170). Иако код Рајића има доста *слободног маштања*, оно је везано само за делове посвећене лику Мухамеда. Заиста, Рајићев „однос према предању у већини случајева дубоко је критичан, а понекада и цинично-разголићујући” (Бахтин 1963: 170), али само када се ради о муслиманском предању. Оно је разголићено да би се учврстило хришћанско и предање просвећености. Она остају непроблематична упркос свему што би их могло проблематизовати и зато *Бој змаја са орлови* нема „трећу одлику [коју] представља присутност више стилова и више гласова” (Бахтин 1963: 170). Мешање више стилова и више гласова усмерено је у једном правцу, тако да се не може рећи да у *Боју змаја са орлови* „главну улогу играју двогласне речи” (Бахтин 1963: 170).

Напротив, уколико се у читању и препозна по тражено значење текста дестабилизујућа двогласност – као уочавањем меркантилистичких мотива Катарине II и Јосифа II, који су слављени као борци за веру – она се јавља *ујркос* интенцијама текста. „Карактеристично постојање више тонова у причи, мешавина узвишеног и приземног, озбиљног и смешног” (Бахтин 1963: 170) није последица преношења искуства савремености него покушаја да се своја реч истакне оспоравањем туђе речи негативном гротеском. Управо зато мешање стилова у *Боју змаја са орлови* не може бити као у репрезентативним жанровима озбиљно-смешне књижевности: сократовском дијалогу и менипској сатири. Основу сократовског дијалога представља „сократовско схватање дијалогске природе истине и људске мисли о њој” (Бахтин 1963: 171), што је потпуно супротно Рајићевом чврстом уверењу да поседује истину. Иако и у сократовском дијалогу „садржај је често добијао монолошки карактер, који је противречно обличотворној идеји жанра” (Бахтин 1963: 172), ни то га не приближава *Боју змаја са орлови* чија је обличотворна идеја изразито монолошка. Данашње препознавање иза њене монолошкости двогласја – али двогласја подвргнутог монологовима – последица је перспективе из које га читамо. *Бој змаја са орлови* Рајић није замислио као спев кроз који би требало сагледати супротстављеност између змаја и орла *као сујериорности*, него је то спев у којем би преко њихове супротстављености требало *спознати сујериорности хришћанске просвећености*.

Насупрот епском схватању да је победа вредна само ако је над достојним противником, Рајић је хришћанску надмоћ описао стварањем највећег могућег распона између хришћана и муслимана унижавањем Мухамеда до непрепознатљивости.

Још је даљи *Бој змаја са орлови* од менипске сатире (менипеје). Иако на први поглед има неке додирне тачке са њом – веће учешће смешног, фантастику, авантуристичку радњу, сцене ексцентричног понашања, оштру контрастност и „актуелни публицистички тон” (Бахтин 1963: 181) – управо их те тачке раздвајају: док се у менипеји фантастика користи експериментално, а смешно је усмерено ка раслабљивању једнозначности, у *Боју змаја са орлови* све је то намењено *учвршћивању идеолошке једнозначности*.

Управо на основу свих ових аспеката блиских озбиљно-смешним жанровима а толико различитим од њих, може се закључити да се *Бој змаја са орлови* базира на традицији комичног или херојско-комичног епа коју трансцендира у правцу озбиљно-смешних жанрова, али од ње одступа јер је његова идеолошко-политичка усмереност одвећ јака да би пародији подвргла обе сукобљене стране о којима пева. Турцима је пресуђено још пре почетка, као што су хришћани тада и победили – без обзира на стварни исход дешавања о којима је реч. Управо због свега тога није реч ни о историји, ни о слободном приказивању савременог догађаја, него о *идеолошко-полицејској условљеном представљању савременог догађаја као дела жељеног историјског процеса*. Снажно присуство идеолошко-политичке мотивације које је себи подредило све елементе спева онемогућило је његово остваривање у неком од постојећих жанрова. Оно је истовремено и разлог мале естетске вредности *Боја змаја са орлови*: он је најзначајнији као сведочанство Рајићевог становишта и његове употребе књижевности у политичке сврхе у ратном и поратном контексту.

## ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1963: М. Bahtin (М. Бахтин), *Problemi poetike Dostojevskog* (*Проблеми поезије Достајевског*), prevela М. Nikolić, Beograd: Nolit, 1967.

Бахтин 1965: М. Bahtin (М. Бахтин), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse* (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, 1965), preveli I. Šop i T. Vučković, Beograd: Nolit, 1978.

Грбић 2010: Д. Грбић, *Алегоричке ученог иустинољубишља: Послушак алегоризације у ојусу Јована Рајића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности* [проширено издање], Зрењанин: Sezam Book, 2007.

Костић 1992: V. Kostić, *Herojsko-komični ep, Rečnik književnih termina*, drugo, dopunjeno izdanje, ur. D. Živković, Beograd: Nolit, 1992, 258.

Руvaraц 1901: Д. Руvaraц, *Архимандрит Јован Рајић: 1726–1801*, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1901.

Скерлић 1909: Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку (Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 9)*, Београд: Просвета, 1966.

Стефановић 2008: М. Д. Стефановић, *Први еп у српској књижевности као пародија јуначког епа, Ј. Рајић, Бој змаја са орлови*, приредила М. Д. Стефановић, Београд: Службени гласник, 2008, 109-126.



Ђоровић 1993: В. Ђоровић, *Историја Срба*, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1993.

Ђогаћник 1992: Ј. Ђогаћник, Кomična епика, *Rečnik književnih termina*, друго, допуњено издање, ур. Драгиша Ђивковић, Београд: Nolit, 1992, 388–389.

## „THE TRUE HISTORY OF LAST WAR TO DESCRIBE WITH WIT”: JOVAN RAJIĆ’S *THE BATTLE BETWEEN DRAGON AND EAGLES*

### Summary

Jovan Rajić’s work *The Battle Between Dragon and Eagles*, usually defined as comical historical-allegorical poem, describes the war between Austria and Russia with the Ottoman Empire (1788-1791). Published in 1791, with notice that was written in 1789, the poem presents war events from the optimistic historical perspective. Optimistic expectations were betrayed as soon as August 4<sup>th</sup> 1791, with the Svishtov treaty. In spite of difference between the expectations of poem and reality, Rajić in 1798. sent three copies of the poem to Serbian officers in Austrian army, to show them that „we, old men, true history of last war can and know how to describe with wit”.

The paper analyzes relation of „the true history” and „wit” in *The Battle...* It examines what Rajić’s insisting on „the true history”, in spite of the outcome of war different than expected, could mean: from latent critique of Leopold II to religious, ideological and political blindness, so strong that it goes so far in enemy degrading and dehumanizing that *The Battle...* can not be recognized as „the true history described with wit”, but as a mockery that used history in favour of author’s a priori ideological and political beliefs.

*Keywords:* allegory, Baroque, history, Jovan Rajić, humour, the ’mock-serious’ genres, religious enlightenment

Nenad V. Nikolić



Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

*Кашегра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*

## РОМАНТИЧАРСКА ВИЗУРА РАТА У ПРОЗИ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

У раду ће се анализирати приповетке Ђуре Јакшића са ратном тематиком. Посебна пажња биће посвећена романтичарској реторици и упоређивању начина презентовања конкретних историјских догађаја у документарној прози (Пера Тодоровић, Владан Ђорђевић) и фикцијској прози Ђуре Јакшића, као и укрштању љубавне и ратне тематике. Љубавна прича, филтрирана кроз жанр мелодраме, јавља се као надређена прича док се ратна догађања тумаче као стафажа на којој се истичу љубавне емоција између јунака, њихови састанци и растанци.

*Кључне речи:* Ђура Јакшић, српско-турски ратови, ерос, љубав, мелодрама

Паралелно са документарном литературом (сведочанствима, ратним извештајима, дневницима војника, лекара), причу о српско турским ратовим који су вођени, Први 1876-77. и Други 1877-78, исписивали су и уметници. У *антилоџији прозе српских писаца о ослободилачким ратовима 1876-1878, од Ђуре Јакшића до Боре Станковића*, коју је приредио Станиша Војиновић и дао јој поетичан наслов *Од Нишаве па до воде Дрине* сабране су приповетке различитих аутора (Милана Ђ. Милићевића, Ђуре Јакшића, Лазара Комарчића, Лазе Лазаревића, Мите Живковића, Михаила Ст. Ризнића, Светозара Љ. Гавриловића, Јанка Веселиновића, Мила Павловића, Илије Вукићевића, Боре Станковића)... Иако је у наслову истакнута тематска усредсређеност на српско-турске ратове, невелики број приповедака се односи искључиво на ратни садржај. Чешће се контрапозиционирају два наратива – љубавни и ратни.

Читалац који би паралелно читао овај антологијски избор и документарну прозу (нпр. *Дневник једног добровољца* Пера Тодоровића или дневничке записе Владана Ђорђевића) суочио би се са два потпуно различита начина литераризације стварности. Фикцијској прози не треба одрицати њен миметички потенцијал јер аутори реферирају на конкретне дођаје или конкретне личности. Ипак, ако би се „историја” читала преко књижевности, српски војници више су патили због љубавних него због физичких рана, више су се заљубљивали него ратовали. Тамо где почиње љубавна прича, настаје прекид у ратној. У малом броју приповедака описују се заједничка страдања љубавног пара у рату. Много се чешће тематизују растанци и са њима скопчани мотиви љубоморе, верности, патње, нарочито забринутости за живот драгог. Предвидљиви су и завршеци у којима се тема растанка даље разрађује, сижејно рачва: ратом разједињени јунаци поново су заједно у миру; преживели јунаци се сусрећу, али је њихова љубав немогућа; или, треће сижејно решење, потпуни прекид везе (један од јунака, или оба умиру). Анализирајући забавно-поучну периодичку српског реализма, Душан Иванић

1 dragana.vukicevic@vektor.net

указује на продуктивност ових приповедних модела и очито њихову популарност код часописне читалачке публике на коју су уредници рачунали<sup>2</sup> (Иванић 1988: 256). Ретке су приповетке лишене предвидљивих сижеа везаних за мотив љубавног расанка. Упоредујући ратне приче које је уврстио у своју антологију, Војиновић запажа: „У овим приповеткама, често мешавинама романтичарске и реалистичке прозе, ратни догађаји су мотивација расанка или састанка двоје драгих, као део сижејног ланца оспоравања неостварене љубави, и повремено, као код руских писаца, осуда понашања званичне Србије према добровољцима из Босне, Херцеговине, Далмације, Хрватске, Славоније, Војводине” (Војиновић 2005: 6). Рат је оквир у који се смешта љубавна прича – једна врсте „реторске фигуре” преко које се емоције јунака контрастирају и хиперболизују. Ратна новелистика мало реферира на друштвену стварност (она је тек стафажа док је у средишту љубани пар). Многе крупне ратне теме су стога скрајнуте – нпр. тема збегова.<sup>3</sup> Херојска смрт је готово инцидентна. Много има наглих смрти мотивисаних љубавном патњом или разочарањем, патетичних смрти, самоубилачких окончања живота у бојном метежу – као да не сме да преживи онај други јер би тиме компромитовао снагу љубави пропорционалну снази немогућности опстанка без вољеног.

Иако, у Војиновићевој *Антилозији* доминира мелодромско патетични модел ратне прозе, поменућемо и текстове више усмерене на сам рат, његове последице и критику друштва. Иако се чешће тематизује сукоб *ми* (Срби): *друџи* (Турци) и глорификује херојски чин појединаца (в. приповетке Јанка Веселиновића: *Сребрна медаља*, *Народни војник*, *Рајтар*) кроз јаке бинарне опозиције аксиолошки обојене, јављају се и приповетке које указују на нејединственост, кукавичлук, „штабно манкенство”, дезертерство, лажно оклеветане јунаке, неспособност оних који управљају... Тиме се сижејна динамика остварује унутар привидно јединственог *ми*-пара. Овим критичким виђењима рата придружимо и приповетке у којима се описује небрига према онима који су се борили и страдали због отаџбине. Индикативно је тематски упоредити приповетку *Све ће њо народ позлатијити* са приповетком Милорада Павловића, такође ироничног наслова, *Дивно је њасији за отаџбину* (у првој се описује деградација рањеника у просјака, у другој смрт егзалтираног борца, добровољца из Далмације који бива сахрањен без одела).<sup>4</sup> Друга страна рата дата је и из перспективе родитеља који живе у неизвесности јесу ли им најдражи живи (приповетка И. Вукићевића *На стражи*).

2 Индикативна је приповека *Учићељица* Стеве В. Поповића (1880) – заљубљени пар напушта сигурност дома; они прелазе у Србију – он као војвођански добровољац, она као болничарка. Њихов поновни сусрет биће двоструко облежен – он је рањеник и она га лечи (односно пацијент:болничар), они су заљубљени пар (односно момак и девојка). Приповетка се завршава срећно, оздрављењем младића (Јавор, 1880, 1–10).

3 У студији *Разорени оквири приватности: рати и приватности* Милан Ристовић пише: „Време српско-турских ратова после којих је Србија стекла независност, било је обележено масовним збеговима преко границе, где су, посебно у околини Ужица, али и другде, на голој ледини хиљаде бегунаца из Херцеговине месецима живеале и умирале [...] Урош Предић је својим сликама Босански бегунци (прва је настала 1876, друга познатија 1889) обрадио овај мотив, увршћујући га у обавезни део грађанске иконографије краја 19. и почетка 20. века, посебно међу Србима у Двојној монархији (Ристовић 2011: 581).

4 Станиша Војиновић овој скупуни припаја и приповетку *Незнани великани* Лазара Комарчића „о команданту добровољачког батаљона Славољубу Божановићу од кога су после рата тражили да врати опрему (шињеле и шајкаче), а нико није питао за рањене и погинуле” (Војиновић 2005: 14).

Својом ратном новелистиком Јакшић се придружио Војиновићевом антологијском избору писаца који су писали о српско-турском рату. Да ли је његова проза била другачија од понуђеног модела?

О Јакшићевом одласку у рату Станиша Војиновић пише: „Случај Ђуре Јакшића је карактеристичан и симптоматичан. Он је по објави рата и доласку добровољаца из Русије и других земаља написао велики број патриотских стихова. То му је омогућило да августа 1876. добије дозволу и неко време проведе у дринској јединици” (Војиновић 2005: 9). Јакшић одлазак на дрински фронт не мотивише ратовањем – његова мотивација је другачија<sup>5</sup>. На основу патриотске интониране молбе од 2. августа 1876 ( „У нади да ћу као писац приповедака и новела, а и као живописац, у данашњем за цело српство важном времену, у ма ком логору на границама наше отаџбине моћи у означеном правцу што прибележити, и за доцнији мој књижевни и живописни рад спремити...” (Костић 1962: 75)), видимо да је Јакшић своју уметност ставио у службу ратног сведочења. Његов патриотски прилог била је приповетка *Рањеник* објављена у *Орлу*.<sup>6</sup> За разлику од других приповедака у којима се варирао тема заљубеног рањеника (Стеван В. Поповић, Ђ. Јакшић, Милан С. Ђуричић), Јакшићева приповетка је одмах на себе скренула позорност власти. Уметничко дочаравање рата није прошло незапажено и некажњено. У чланку Милана П. Костића читамо: „Скоро на прагу смрти, Ђура Јакшић ће у Београду, поводом приче *Рањеник*, доћи пред преки суд, оптужен да је њоме увредио моћног ђенерала Ранка Алимпића, а индиректно и српску војску” (Костић 1962: 75). Афера коју је изазвала приповетка *Рањеник* готово је у засенак бацила друге Јакшићеве приповетке о српско-турском рату (приповетка из новијих дана *Рускиња*, или „цртицу из живота пок. Илића, *Рајници*). Главни фабуларни ток прати несрећну судбину рањеног Италијана добровољаца док се генерал Ранко Алимпић помиње као споредни лик. Каква је функција ове субфабуле? Без ње тешко да бисмо приповетку *Рањеник* доживали као изразито друштвеноангажовану приповетку са јаким сатиричним ефектом како су је доживали савременици и још мање могли замислити да неко због ње буде лишен слободе. Шта је избледело тај ефекат реферирања на стварносно? Одговор проналазимо у контранативу, у уметнутој љубавној приче. Паралелним читањем штурих података о Италијану којег је упознао и који му је био прототип за стварање *Рањеника*, а о којем је оставио податке у путним белешкама *У Дринском логору* – најбоље можемо уочити како Јакшић од случајног сусрета шири причу, како је, по нама, филтрира кроз жанр мелодраме (Јакшић 1978: 379). Он развија мотив растанка од драге, мотив патње за драгом, мотив побратимства, мотив жртвовања за другог, мотив борбе за слободу, мотив неостварене љубави и смрти јунака. Већ избор мотива открива правац у којем иде Јакшићева проза.

5 „Причу *Рањеник* написао је Јакшић пошто је лично обишао дрински фронт, камо је отишао по својој жељи и молби, а са одобрењем Министарства просвете, првенствено у циљу да сачини неколико скица за сликарске радове са бојишта” (Костић 1962: 75).

6 Војиновић о субфабули приповетке *Рањеник* пише: „Описујући стање поред Дрине, унео је у своју приповетку и реалистичко причање једног војника с фронта. Овом приликом, Јакшић је кроз причање рањеника критиковао војне старешине за њихове пропусте и поразе на бојном пољу. У Јакшићевом приповедању препознали су се неки високи официри (Ранко Алимпић) и он је званично тужен од начелства округа шабачког јануара 1878. Афера довољно позната и истражена, довела је до трагичног краја, смрти Ђуре Јакшића.” (Војиновић 2005: 10)

Јакшићева проза је добар образац конфронтације епских, мелодрамских „еуфоричких” и реалистичких сижеа. Она се нашла на међи два литерарна модела – један смо описали као мелодрамско-патетичи (у њему доминира мотив љубави у рату), на коме ћемо се дуже задржати јер је доминантан, а други као сатирично ангажовани (у њему доминирају детаљи којима се реферира на актуелност приче). У Јакшићевим приповеткама паралелно са тематизацијом рата и јунаштва (1848, херцеговачки устанак и српско-турски рат) развија се и неепска (реалистичка) слика (филистарство, штабно, позадинско „манекенство”, лицемерство, кукавичлук). Портретизација генерала Алимпића у функцији је дочаравање оваквих особина.

Ако се упореди фикцијски текст *Рањеник* са документарним записом У *дринском логору, август 1876*, може се видети како Јакшић напушта „документаристичко-фактографско извештавање, како уместо о догађајима, пише о емоцијама које ти догађаји стварају (субјективно, лирски, ангажовано). Исидора Секулић у свом есеју о Јакшићу пише: „У причи, где је Ђура кушао, и постепено развијао свој таленат у правцу реалистичког посматрања, срџбеност његова долази у социјалној критици [...] дакле у критици увек исте схеме: с једне стране Срби, с друге Турци; или што је схематички било идентично, с једне стране, Ђура, а с друге, неваљали свет.” (Секулић 1964: 322) Јакшићева критика је изразито емотивна, по мишљењу рационалне Исидоре, писана више гневно него логично, а „гнев је”, додаје она, „судар јаке осећајности и слабијег карактера или интелигенције”: „Све је то само гневна експлозија, која, заиста, и нема много раних карактеристика, док их мржња има врло знатних” (Секулић 1964: 324, 325).

У нашем тумачењу Јакшићева ратна приповетка је катахрезичан спој: приповедача који није објективни епик (хроничар рата) већ лирски романтик и приче (прозе) подређене жанру који је драмски (мелодрама) или, проза у којој је лирска осећајност филтрирана кроз жанр мелодраме. Поређење с мелодрамом је врло условно јер законитости драмског жанра су специфичне у односу на епски – тривијална чињеница да се проза не игра на сцени упућује на непремостиве разлике жанрова које поредимо.<sup>7</sup> Ми мелодрамском називамо ону осећајност коју је Исидора Секулић прогласила дефектом (Секулић 1964: 326). Она пише: „Уопште говорећи, дефект у Ђуриној осећајности је у томе што се плементити порив не замишља друкчије но као реакција од неке мржње, патриотске или сентиментално мученичке” (Секулић 1964: 326). Секулићева емотивну претераност доводи у везу са самим уметничким бићем Јакшића: „Има људи са тако комбинованом осећајношћу да догађаје у животу примају увек као нешто напрасно. Они се стога поводом сваког важнијег доживљаја узнемире, и изгубивши мирну опсервацију још појачавају горе наведени карактер своје осећајности. Нама се чини да је ово један од многих начина да се обележи осећајност романтичних природа. Осећање да ствари напрасито, дакле брутално и некако неосновано проваљују у живот и рад, изазива нарочито држање у животу, а ако је реч о даровитом човеку и песнику, онда и нарочити стил у поезији” (Секулић 1964: 320).

7 У нашој анализи изабране Јакшићеве приповетке нису прозаизоване мелодраме, али јесу романтичарско-мелодрамска проза. У слабијим приповеткама мелодрамско је израженије, у односу на оне које су, попут *Једне ноћи*, естетски успешније и у херменеутичком смислу провокативније. Естетски успела је и приповетка *Неверна Тијана*. У њој се активирају они сегменти епског света који имају потенцијал емотивно прегнантног, баладичног. Такви су мотиви косовског страдања, Косовке девојке, издаје и неверства.

Издавањем мелодраме, нисмо изгубили из вида чињеницу да и у народној књижевности наилазимо на баладичне преокрете и сједињеност мотива веридба (венчања)/смрти. Међутим, у романтичарским приповеткама Ђуре Јакшића, интензивирањем мелодрамског суштински је преозначена фолклорна баладичност.

Табеларни приказ неколиких љубавно-ратних приповедака има за циљ прво да освежи сећање на њихов садржај, а онда и да укаже постојано грађење контра-наратива – „ратна прича” vs. „љубавна приче”.<sup>8</sup>

Приповетка	Ратна тематика	Мелодрамски елементи
Ускок	„Приповетка из садањег устанка”; 1875. г.	1. Спасавање отете снаје из беговог харема
На мртвој стражи	1. 1848. 2. херцеговачки устанак	Двоепизодична приче – о две мртве страже. 1. Техником сказа предочена прича о самоубиству девојке на гробу младожење којег су Мађари убили. Све се одиграва током мртве страже. 2. Јунак умире на мртвој стражи; несрећна драга одбија просце тужећи над умрлим драгим.
Ратници, Цртице из живота покојног Илића	Српско-турски рат	1. Општај војника од драге (љубавно опроштајно писмо) 2. Смрт војника
Капетанов гроб – слика из рата	Српско-турски рат	Млади брачни пар ужива у заједничкој срећи. Капетан одлази на границу и умире
Рањеник, скица из српског рата	Српско-турски рат	Прича о Италијану који умире помињући мистериозну Анету; у гроб полагају гитару и слику лепе Фирентинке.
Рускиња – приповетка најновијег доба	Српско-турски рат	Љубав Рускиње која као добровољац долази у Србију и као болничарка помаже српским рањеницима; Јунак се одриче од свог хајдучког живота и слободе и остаје уз пожртвовану Рускињу која га је лечила.

Студија Сергеја Балухатија *Према поетици мелодраме* – послужиће нам као једна врста „коректора”, „контролора” наших теза на основу којих издавамо неколике поступке мелодраматизације прозног исказа карактеристичне за изабран корпус текстова. Мелодрама је жанр преко којег се ерос „кријумчарио” у епски простор ратне новеле и обратно, ратни наратив у простор приватног и интимног.

Мелодрамски потенцијал у Јакшићевој љубано-ратној прози препознајемо у конструкцији сижеа са оштрим, неочекиваним и наглим преокретима у фабули. Карактеристична је заступљеност сижеа „у којима се јунаци налазе у околностима која код њих неизоставно стварају напета осећања” (1981: 429). На врху лествице заплета је драмска опозиција слобода/ропство која се варира: лична слобода – избор вољене(ог) наспрам друштвене слободе (родољубље/издаја). У неколико приповедака јунак оставља драгу и у боју храбро гине. У приповеци *Рањеник*, пожртвовани странац Италијан оставља драгу да би помогао Србима.

8 Табелу смо изменили и проширили у односу на табелу коју смо штампали у другом раду. В. Писмо и прича, српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција (Вукићевић 2006: 111).

Наслов приповетке *Кайешианов гроб* открива судбину капетана који је отишао у рат и напустио младу супругу. Ређе су приповетке у којима јунаци бирају драгу и напуштају борбу (*Рускиња*). Рат (хајдучке битке/борбе) увек ставља јунака у ситуацију избора и брзих преокрета из стања среће у несрећу.

Следећи Балухатија, мелодрамски потенцијал Јакшићеве прозе препознајемо и у избору јунака – бирају се јунаци са снажним, изражајним емоционалним везама (љубавници, родитељи–деца, супротстављени ратници). Њихове везе се стално излажу проверама (растанци, ратови, покушаји отмица, забране). Узроци физичког удаљавања јунака се непрестано умножавају и градирају – јунаке одваја вера, родитељи, рат, насилник; заљубљене јунаке физички изолују – отимају, затварају у затворе, добро чуване куле... Њихови растанци су праћени више патњом (патосом) него жудњом тела да се споје (ерос). Често се стога тематизује тело које пати – јунаци болно уздишу, њихово срце је искидано, измучено, груди су им мртве, чело хладно... Они губе моћ говор, смртно су бледи, падају у несвест... Тело које пати је тело које спас тражи у смрти.

Патос, пратилац мелодраме, најочљивији је у говорима јунака. У приповеци *Рускиња* дијалог који се води између болничарке и пацијента, двоје љубавника, трансформише се у патетичне тираде. Патос уништава могућност дијалога јер онај други је пасивизиран емоцијом – он је попут лакмуса који упија све оно што се из друге намучене и заљубљене душе излива у његову. Балухати именује „говоре-експозиције”, у којима јунаци сами дефинишу и ситуацију, оцењују је, расветљавају опште линије свог понашања” (Балухати 1981: 438). Експресивност Јакшићев прозе је и графички препознатљива – мноштво узвичника, испрекиданих реченица, реторских питања, којима се интонационо појачава „узбуђеност” јунака.

Поступци артифицијализације стварности, нису приметни само у „удешеним” патристским говорима. Примећујемо још једну специфичност Јакшићеве прозе – за разлику од мелодрамског наратива који је усмерен према емотивном ангажману читалаца, Јакшић је склон и једној врсти естетских провокација – напуштања приче (и то усред јаке емоције) и скретања пажње на њен „естетичан”, првенствено ликован потенцијал. Ова специфичност Јакшићеве поетике везана је за његову двоструку уметничку природу – ликовну и књижевну. У књижевним делима Јакшић „слика” не оно што се види оком већ оно што се осећа гледањем. Његова ликовна естетизација предметног света је у функцији артифицијализација стања у којем је јунак (не слика, већ стање садржај је његових „књижевних” слика).

Једна од најразвијенијих „ликовних” књижевних композиција је у приповеци *Кайешианов гроб*. У њој се даје каталог слика са темом растанка да би се негативном градацијом истакла немогућност читаочевог визуелног предочавања сцене „правог” растанка капетана са младом женом:

„У великом свету, по чувеним галеријама, гледео сам дивних слика, које представљају како се народни војник са својом породицом прашта... Идеја по себи лепа; цртежи правилни, светлост добро удешена, а боје до заноса дивно поређане! Љубиоци вештине овако се изражавају [...] И опет, како је мало то!” (Јакшић 1978: 121)

Попут јунака мелодрама, ни Јакшићеви јунаци нису психолошки изнијансирани „њихова функција је више „драмска” него психолошка – они су опруге јаких заплета. Они су жртве, зликовци, сурови непријатељи, одани пријатељи, побратими, или слуге... Осим ове оштрине у скицирању јунака, друго начело,



Балухати препознаје у контрасту. Тај контраст се развија градацијски како унутар самог јунака, тако и у његовом односу према другима. Јаке емоције се непрестано појачавају – јунак је и рањеник, и побратим, и несрећно заљубљени младић одвојен од своје драге, и странац у земљи за коју се бори (*Рањеник*)... Свака од ових улога патосом појачава претходну. Реалистичност се повлачи пред фигуративношћу, референтност пред реторичношћу.

Мелодрамски потенцијал Јакшићеве прозе препознајемо и у моралној телеологији, говорима, сентенцама или поступцима јунака. Уобичајене су сентенце о напаћености српског народа, о косовском завету, о потреби борбе, о значају жртве, о љубави према отаџбини, о љубави према слободном хајдучком животу, о безграничној, ничим уветованој љубави према драгој и сл. Патриотске тираде се често јављају усред љубавних дијалога (уознавања, удварања, дивљења јунака). На таквим местима, Ђура Јакшић, по мишљењу Исидоре Секулић, „свој поетски стил квари псеудохеројским фразама и речима”. Овакав вид писања, међутим, афирмисала је текућа штампа. Дејан Микавица у чланку *Српска шtamпа у Угарској о Другом српско-штурском рату* пише: „Јавор је у време овог рата, храбрио и инспирисао српски народ да истраје у ратном окршају [...] Готово ни један број *Јавора* у ово време није изашао без стихова националног и романтичарског садржаја и са нескривеном патриотском поруком. У свакој је Турчину намењена грозна и заслужена казна, а храбрим српским витезовима слава и захвална будућност” (Микавица 2001: 137,138).

Морална телеологија је, по правилу, праћена и емотивном телеологијом. Као и у лирици, о којој Иванић пише, и у прози: „Најучљивија је вербализација емотивних стања, с доминантним лексиком: мрзим, волим, љубим, јадам, осјећам, желим, уздишем, тужим, уздисај, умор, сетан невесео” (Иванић 2011: 194). Прича се тако конструише да би произвела емоционални потрес код читалаца. Неретко се и читалац укључује у игру размена емоција – он се апострофира, ставља у позицију фиктивног *ми* које „директно” преузима емоције (најчешће бол, патњу) лика. Код Јакшића је изразито изражен поступак појачане емоционализације приповедног исказа преко лиризације приповедне инстанце. Било да је то приповено (исповедно) ја или емпатично „ти”, оно поседује квалитете лирског ја – монолошки је усмерено на преживљавање драматичног тренутка (приповедно ја) или уживљавање у тај тренутака (приповедно ти, приповедно треће лице)<sup>9</sup>.

Што се прича више ближи крају, све је већа кумулација емоција. Јакшић не ретко прибегава градацијским завршецима како би појачао утисак трагичне коби која прати јунаково делања. Мелодрамски завршеци који се градацијски нижу, појачавају завршни утисак подређујући све елементе приче производњи емоције. Прича кулминира у патосу који не жели да се оконча – уздаху који жели да траје. Уобичајне сцене расанке прати смрт, изолација, жртва, самоубилачки херојски чин... Понекад се као „градацијски” додатак у позадини несрећних јунака појављују и споредни ликови – лудаци који својим неразумним говором појачавају ужас света, карикатурални генерали и сл. Они су ту да би се читаочев уздах продужио.

<sup>9</sup> Занимљиво је да је Јакшић лирски интензитет задржао у поезији и смењивањем лирског ја трећим лицем (*Презро је давно презрени свети...*). У прози није успео да створи приповедно треће лице које би задржало толики интензитет лирског (емотивног) ја. Тематизација узалудности и очаја није разорила „епско ја” – јунаци луде (мотив лудила, лудака у приповеткама *Краљица*, *Невеста*, *Чича Тима*), више „споља” посматрани (спољашња фокализација), не на начин на који је то Јакшић постигао у дијалошкој форми драме (аутофокализација).

Романтичарска мелодраматизација прозног исказа није жанровско пресликавања једног жанра, мелодраме, у романтичарску причу. Код Јакшића се интензитет мелодрамске и романтичарске емоције варира од приповетке до приповетке. Разлике између емоције коју препознајемо као романтичарску и емоције коју препознајемо као мелодрамску нису незанемариве.

Романтичарска емоција је чиста и јака, може бити разорна. Наратери су у пољу нове емпатије. Они су „изгурани” из заштићеног свет идиле заувек. Мелодрамски јунак још увек рачуна на немогући обрт – на случај, пронађено благо, откривено аристократско порекло, срећно препознавање – романтичарском јунаку случај не иде на руку. У том смислу, он се више приближава полу трагедије него мелодраме. У романтичарској прози се у опозицији према чувствителности обликованој у идили и пасторали (како спокојно живети) и чувствителности обликованој у мелодрами (како „профитирати” на патосу и случају) стварала нова узнемирујућа осећајности. Телос романтичарске осећајности није у хармонизацији емоционалног и умственог (рефлекси просветитељског), нити у поверењу у спасоносни случај (рефлекси мелодрамског). Романтичарски љубавник не рецитије патриотске тираде кад воли – у његовом свету има нешто што је рушилачко, демонично и дијаболично. Поново се враћамо Исидори: „Дијаболичним не можемо назват Ђуру, јер зло није хтео. Демоничним га такође не можемо назвати, јер дух његов није мучило недокучно” (Секулић 1964: 327). Она врло прецизно именује трагичан удес романтичара чијом естетиком влада емоција: „раздражљива гордост” и „гневна огорченост”, бајроновска „охолости која има изазивачки акценат”, и леопардијевска горчина. Анализирајући Јакшићев темпаремент који се „пробија кроз текст”, Исидора Секулић иде тако далеко да пица пореди са устумараним пацовом који је прогутао отров (Секулић 1964: 329).

Читајући антологијски избор приповедака о српско-турском рату и трагајући за Јакшићевим местом у њој закључујемо да српски приповедачи нису искористили могућности „судара” два наратива у правцу тајновите амбивалентности еротског и танатолошког доживљаја света. Заљубљени парови као да нису услед рата прошли кроз ужас „затворених” „дисконтинуираних” „фрагментарних” бића – они су све време мелодрамско заљубљени парови чија љубав није промењена ратом, само прекинута или настављана.

Јакшић је у духу већине ратних приповедача, у приповеткама посвећеним српско-турским ратовима мање иновирао, више варирао и стабилизовао постојеће моделе. Његова ратна новелистика пре је у знаку јаким емоција везаних за јунака у рату, него у знаку хронике ратних догађања. На оси између мелодрамске и романтичарске осећајности он се у приповеткама посвећеним српско-турским ратовима, ипак више приближио мелодрамској. То не значи да није било приповедака у којима је, као у приповеци *Једна ноћ*, доминанта била романтичарска осећајност, али такве приповетке, будуће да се не односе на српско-турске ратове, излазе из оквира овог рада. У ратној новелистици посвећеној српско-турском рату он је остао уклештен између мелодрамски интониране љубавне приче, романтичарске лиричности и реалистичко-сатиричног ангажмане. Речима Исидоре Секулић: „Остаје: природа која није знала за стрпљење, која је с љутњом, и посматрала ствари, и вршила у себи напоре за концентрацију и стварање” (Секулић 1964: 327).

## ЛИТЕРАТУРА

- Baluhati 1981: S. Baluhati, Prema poetici melodrame, у: *Moderna teorija drame*, Beograd, 428–449.
- Vauman 2009: Z. Vauman, *Fluidna ljubav, o krhkosti ljudskih veza*, Novi Sad.
- Вукићевић 2006: Д. Вукићевић, *Писмо и прича, српска реалистичка приповећка и фолклорна традиција*, Београд.
- Војиновић 2005: S. Vojinović, *Oslobodilački ratovi 1876–1878 i srpski pisci, od Nišave pa do vode Drine*, Niš : Prosveta, str. 5–16.
- Епштејн 2009: М. Епштејн, *Филозофија шела*, Београд.
- Епштејн 2010: М. Епштејн, *Сола аморе*, Београд.
- Иванић 1988: Д. Иванић, Ратна проза, у: *Забавно-поучна периодика српског реализма*, Нови Сад, стр. 256.
- Иванић 1990: Д. Иванић, Књижевно дело Ђуре Јакшића, У: *Модели књижевног говора*, Београд, 119–172.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка генези српске поезије*, Београд.
- Јакшић 1978: Ђ. Јакшић, *Приповећке*, 1,2, б.г. прир. Д. Иванић, Београд.
- Јакшић 1978: Ђ. Јакшић, *Сликаство*, прир. Д. Иванић, Београд.
- Јанион 1976: М. Јанион, *Romantizam, revolucija, marksizam*, Beograd.
- Костић 1962: М. Костић, „Дринске белешке” – путни дневник Ђуре Јакшића, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 28, 1–2, 75–80
- Ликови романтизма* 2009: прир. Франсоа Фире, Београд.
- Микавица 2001: Д. Микавица, *Српска шпампа у Угарској о Другом српско-турском рату* У: Други српско-турски рат 1877-1878 и ослобођење југоисточне Србије, Београд.
- Od Nišave pa do vode Drine : antologija proze srpskih pisaca o oslobodilačkim ratovima 1876–1878* : од Ђуре Јакшића до Боре Станковића: 2005, [приредио] Staniša Vojinović, Niš : Prosveta,
- Ристовић 2011: Милан Ристовић, *Разорени оквири приватности: рат и приватност*, у: *Историја приватног живота у Срба*, Београд, стр. 581.
- Секулић 1964: И. Секулић, Ђура Јакшић, у: *Из домаће књижевности* 1, 320–353.
- Fuko 1982: М. Фуко, *Istorija seksualnosti, volja za znanjem*, Beograd, Prosveta.

## ROMANTICALLY VIEWPOINTS OF THE WAR IN DJURO JAKSIĆ'S PROSE

### Summary

This paper will analyze Duro Jaksic's stories about Serbian-Turkish wars. Special attention will be devoted to romantic rhetoric, also to comparison of ways of presenting concrete historical events in documentary prose (Pera Todorovic, Vladan Djordjevic) and Jaksic's fictional text. We will investigate the intersection of love and war narratives as two counternarratives. War is the background against which intensifies the emotion of love between the heroes, their meetings and partings.

*Keywords:* Djuro Jakšić, a Serbian-Turkish wars, eros, love, melodrama

*Dragana B. Vukićević*



Павле БОТИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 Одсек за компаративну књижевност

## ВИДОВДАН ВЕЛИКОГ РАТА АЛЕКСЕ ШАНТИЋА

У раду истражујемо Шантићев лирски доживљај Великог рата релационим читањем његове поеме *Видов дан 1389–1919*. Шантићев Велики рат није само историјска, него и хагиографска, и библијска песничка слика.

*Кључне речи:* Велики рат, Видовдан, Шантић, страдање, *Нови Завети*

„С бурама осветије светије нек’ светији букне бој  
 И жујии лийсају хриии!  
 Са песмом царски и жордо уйримо погледе свој  
 У очи ситудене смртии!”

Алекса Шантић<sup>2</sup>

Књижевност Алексе Шантића духовно је оријентисана. Срце ове књижевности је боговиђење<sup>3</sup>. Она је *онтолошки зависна* од присуства невидљивог у видљивом. Отуда, и није изненађење да немали број Шантићевих поема (изузев „Претпразничке вечери“) остаје изван фокуса интересовања тзв. српске културне и универзитетске јавности<sup>4</sup>.

Шантићево певање није свезнање, није ни мисаоност. Оно се духовношћу одбранило од горде модернистичке побуњености и од недовршености лирског индивидуализма. Живе воде песништва Алексе Шантића не извиру искључиво из духа времена, из референцијалног оквира Шантићеве лектире или његових превођења Хајнеа (Heine) и Шилера (Schiller). Шантићева књижевна уметност синергија је трајне идентификације (са Богочовеком и родом, са страдалима и непроболнима, са несрећнима и пониженима) и свеprisутне саосећајности<sup>5</sup>. По томе је Шантић раритетан аутор у песничком канону нововековне српске књижевности.

Било да уметнички пева природу, лепоту, Мостар, Херцеговину, Видовдан, знамените Србе, Христове светитеље или Велики рат, сентиментални и меланхолични песник, Алекса Шантић, истовремено је, како то богонадахуто увиђа преподобни Јустин Ђелијски, и пустињак, и исповедник, и пророк<sup>6</sup>.

1 antifon@neobee.net

2 Алекса Шантић [s. a.]: 141.

3 „Гјешећи свој ојађени и унесрећени род, који се распињао на историјским и душевним раскршћима, Шантић је испољавао и своју хришћанску приврженост и дубоко поуздање у Христа Спаситеља и у вишу Божију правду.” (Војислав Максимовић 2005: 68; подв. П. Б.)

4 Примера ради, књига избора из српске поезије о Гаврилу Принципу *Сйомен Принципиу* (Београд, 2014) не садржи Шантићеву песму „Гаврило Принцип” објављену у Сарајеву 1920. године.

5 „Сав је он (Шантић, прим. П. Б.) од саосећања, самилости и сапатње. Алекса Шантић је прототип православног pjesника.” (Ранко Поповић 2009: 55; подв. П. Б.)

6 „Окренут ка нашој народној прошлости, он (Алекса Шантић, прим. П. Б.) је песнички снажно и пророчки надахнуто доживео све наше Голготе; окренут ка нашој будућности, он је пророчки

Велики рат у Шантићевој рецепцијски скрајнутој поеми „Видов дан 1389–1919” (Сарајево, 1920)<sup>7</sup> није пуки темпорални мотив, чија се семантика исцрпљује другом деценијом Двадесетог столећа. Напротив. Историјска фактографија Великог рата у Шантићевом „Видов дану 1389–1919” је освештана погинулим српским војницима и убијеним српским цивилима у Првом светском рату, мучеништвом Лазаревим и жртвом Косовском, као и свима палима за Крст часни *вјере праћеодовске*<sup>8</sup>. То потврђују упоришни стихови Шантићевог „Видов дана 1389–1919”:

„Све трепти, сева ... И свуда, Косово где је,  
Гле, давни борци, к’о густих брестова лут,  
У одежама ничу, а сврх њих греје  
Све лепше нимбуса круг...  
**Пламеном вере, смелошћу, патњама трајним,**  
**Искупили смо старог цара свог!**  
Цара хероја у одежама сјајним  
Из раја шаље нам Бог.”<sup>9</sup>

- 
- видовито сагледао све наше нове Голготе, и срца наша устрептала окренуо пут Неба и божанске правде. Безброј је наших Голгота. И данас смо на једној од њих. А он – тужни пророк наш, сетни Јеремија Херцеговачки иде од једне Голготе наше до друге, и божанском силом своје пророчке душе храбри малаксале, превија рањене, подиже посрнуле, надахнује клонуле, диже пале, спасава пропале. Нема нашег бола, а да га он није учинио својим; нема наше туге, а да је он није претворио у своју; тако се он као као ретко ко изједначио са свенародном тугом, и свенародним болом, и постао бесмртни песник наше народне туге и нашег народног бола.” (Преподобни Јустин Ђелијски 1998: 6; подв. П. Б.)
- 7 Пишући чланак „Наш Видовдан” Свети Николај Жички и Охридски апострофира тематску монументалност Видовдана опевану у српској писаној и народној (усменој) књижевности: „На Косову пољу широкоме падали су и венули црвени божури крај лепе Грачанице и као једини споменици обележавали су места, где су витезови пали. И када су гаснула последња кандила многобројних задужбина, кад је непријатељ у своме бесу обесвећивао велике светиње, у души нашег народа чувао се грандиозни споменик херојства, чојства племенитости – споменик много већи и значајнији од пирамида египатских. У народној машти ови велики хероји, ови титани ретки у светској историји, изазивали су фигуре веће од тријумфалних лукова и обеликса. **И народ је славио у њиховој фигуративној монументалности у исти мах и њихову велику психичку потенцију и дао у својој поезији дела, којима се народи диве.**” (Свети Николај Жички и Охридски 2001: 599–600; подв. П. Б.)
- 8 Једна од маркантнијих просопојеја Шантићевог „Видов дана 1389–1919” јесте и она, којом нас Шантић враћа српској народној књижевности („С Крушевца града више се вијао није / Свилену крсташ...”; Шантић [s. a.]:142) и косовском витезу помазаном Крсташ барјаком:  
„Кад у јутру јутро освануло  
И градска се отворише врата,  
Тад’ ишета Царица Милица,  
Она стаде граду код капије,  
Ал’ ето ти војске на алаје:  
Све књици под бојним коплџима,  
**Пред њима је Бошко Југовићу**  
На алату вас у чистом злату,  
**Крсташ га је барјак поклопио,**  
Побратиме! до коња алата;  
**На барјаку од злата јабука,**  
**Из јабуке од злата крстови,**  
**Од крстова златне ките vise,**  
**Те куцкају Бошка по плећима...”**  
(Вук Стефановић Караџић 1987: 210)
- 9 Алекса Шантић [s. a.]: 143–144.

Очито да Шантићев Велики рат у поеми „Видов дан 1389–1919” према прошлости националних Голготâ нема сепаратистичке амбиције. Претежни мотив Шантићев и у „Видов дану 1389–1919” је свесрпско страдалиштво и страдање. Алекса Шантић поезијом не промовише култ безимене смрти, већ сведочи искупуљујућу *свештосиј страдања*, које је за њега вечносно *свешћено врело*<sup>10</sup>. Искуство српског двадесетовековног страдања у Великом рату, уз оно средњовековно на пољу Косову у „Видов дану 1389–1919” устројено је библијски, будући да је надахнуто саможртвеним Христовим страдањем, које једино може спасавати и човека и васељену:

„Све муке и смрти чаше,  
Клешта, тестере, нису сатрле нас,  
Јер вечно, свуда где беху стазе наше,  
Твој вишњи звоњаше глас.  
Он беше тврдо кормило наших лађа,  
Водиља звезда, нашега раја кључ,  
**И света песма: с Голготе само се рађа**  
**Васкрсне зоре луч.**”<sup>11</sup>

Шантић „Видов даном 1389–1919” исповеда јеванђелску и његошевску истину по којој *Воскресења не бива без страдалине смрти*. Бити без крстоносног страдања, за Шантића значи бити тек самодовољна индивидуа<sup>12</sup>, лишена заједнице Царства Будућег. Зато је не само језички, него и духовно дубоко мотивисан Шантићев избор, да управо Богочовек<sup>13</sup> буде незаменљива *царствувујушча* личност и у поеми „Видов дан 1389–1919”:

„**Ми с твога Виса, уз херувимске звуке,**

**Примамо братства причест и славе плод!**  
На коленима, спрам тебе дижући руке,  
Сав дивни кличе род...  
Осана, оче! О твоје храмове беле  
Скрх’о је крила с Босфора крвави змај.  
Гле, пуни звезда, сада са Шаре целе  
Храстови просипљу сјај.  
С харфом на стени, у блеску њихових круна,  
Косовка лепа чудесни слаже пој –  
Пева и слави, уз топле звуке струна,  
**Тебе и Васкрс твој.**”<sup>14</sup>

10 Нав. дело: 142.

11 Исто: 142–143; подв. П. Б.

12 „Заиста, заиста вам кажем:  
ако зрно пшенице паднувши на земљу не  
умре, онда једно остане; ако ли  
умре, род многи доноси.”  
(Јован 12, 24)

У строгом канонском смислу, страдање Христа ради не тиче се само жртвовања себе заједници на бојном пољу, него обухвата и жртвовање силесије страсти и слабости којима смо *земљи привезани*.

13 „Смисао бола, жртве и плода Шантић сасвим ријетко види изван ... Христа, Богочовјека ...” (Ранко Поповић 1998: 10)

14 Исто: 143–144; подв. П. Б.

Велики рат у песничкој визији Алексе Шантића његовом роду је и историјски, и хагиографски и новозаветни догађај, довршен и осмишљен чињеницом Христове победе над смрћу. Судаћи према Шантићевом „Видов дану 1389–1919”, све док понављају заповест Спаситељевог страдања и док Га са страхом и осећањем дуговања као евхаристијску тајну примају, Срби могу остати, од непријатеља и од себе самих непоразени, и пред Светотројичним Богом оправдани. Овај науч у „Видов дану 1389–1919” чудесно певајући уз харфу, исповеда и Шантићева Косовка девојка.

Сузе Алексе Шантића су утешитељске. Шантићево словесно, симболично<sup>15</sup> и христочежњиво песништво остаје велика тајна. У свеопштем историјском дисконтинуитету, оно нам дирљиво сашаптава да је подвиг страдања за надсветовну правду, можда једини континуитет који нам је дат.

## ЛИТЕРАТУРА

Јован 1998: *Светио Јеванђеље по Јовану, Светио Писмо Новога Завјешта*, превод Комисије СПЦ, Београд, 102–130.

Јустин 1998: Проподобни Јустин Ћелијски: „Светосавско богољубље и родољубље Алексе Шантића”, *Невесине*, IX, број 5/6, 6-7.

Караџић 1987: Вук Стефановић Караџић: „Цар Лазар и Царица Милица”, *Српске народне пјесме*, Београд, Нолит, Просвета, 209–214.

Максимовић 2005: Војислав Максимовић: „Алекса Шантић – и давни и садашњи”, *Шантић 80 година послије*, Зборник радова, Невесине, Просвјета, 65–73.

Ман 1975: Пол де Ман: *Проблеми модерне кришике*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јелић, Београд, Нолит.

Николај 2001: Свети Николај Жички и Охридски: „Наш Видовдан”, *Косово и Видовдан, Сабрана дела*, књига друга, Линц, СПЦО, 599–600.

Поповић 1998: Ранко Поповић: „Алекса Шантић пјесник бола, жртве и плода”, *Невесине*, IX, број 5/6, 10–12.

Поповић 2009: Ранко Поповић: „Шантићево Завјештање”, *Чин Препознавања*, Бања Лука, Философски факултет, Арт принт, 52–57.

*Спомен Принципу* 2014: Избор из поезије Младобосанаца и српске поезије о Гаврилу Принципу, приредили Вук Хамовић и Владимир Димитријевић, Београд, Печат.

Шантић [s. a.]: Алекса Шантић: „Гаврило Принцип”, *Целокућна дела*, књига трећа, приредио Владимир Ђоровић, Београд, Народна просвета, 141.

Шантић [s. a.]: Алекса Шантић: „Видов Дан 1389–1919”, *Целокућна дела*, књига трећа, приредио Владимир Ђоровић, Београд, Народна просвета, 142–144.

## ALEKSA SANTIC'S VIDOV DAN OF THE GREAT WAR

### Summary

In this paper we study Santic's lyrical experience of the Great War by comparative reading his narrative poem *Vid's Day 1389-1919*. The Great War of Santic is not only historical, but also hagiographical and biblical figure.

*Key words:* the Great War, Vidovdan, Santic, passion, the New Testament

Pavle Botić

<sup>15</sup> „Симбол постулира могућност идентитета или идентификације”. (Пол де Ман/Paul de Man/1975: 260)



Бојан Т. ЧОЛАК<sup>1</sup>  
*Институт за књижевност и уметност*  
*Београд*

## „BEOGRADSKЕ NOVINE” И СТАНКОВИЋЕВИ БОЖЈИ ЉУДИ: „ЉУБА И НАЗА” И „БИЉАРИЦА”<sup>2</sup>

Током 1917. године Борисав Станковић у „*Beogradskim novinama*” публикује четири фрагмента из књиге *Божји људи*. Ови фрагменти обухваћени су наднасловом „*Balkanski tipovi*” у оквиру којег су уврштени одломци и из других предатних пишчевих дела. У овом раду анализирају се интервенције над текстовима „Љуба и Наза” и „Биљарица” („Расковник”) с намером да се установи у којој мери су измене узроковале промену значењског слоја предатног текста и да ли се може говорити о присуству „туђе” руке. У раду се, такође, пореде и два издања збирке (1902, 1913).

*Кључне речи:* Борисав Станковић, „*Beogradske novine*”, *Божји људи*, „Љуба и Наза”, „Биљарица”, уредничка рука, верзије текста

У раду „*Божји људи* Борисава Станковића у ‘*Beogradskim novinama*: ‘Таја’ и ‘Парапуга’” анализирана су два од укупно четири фрагмента из Станковићеве књиге објављене 1902., односно 1913. године. Преостала два фрагмента – „Љуба и Наза” и „Биљарица” – представљају средиште истраживања овога рада. Сви наведени фрагменти штампани су током 1917. године у периоду од фебруара до децембра и обухваћени наднасловом „*Balkanski tipovi*”<sup>3</sup>. Опште је познато да је тадашњи уредник овог окупаторског гласила, Милан Огривовић, позвао Борисава Станковића на сарадњу након што је велики српски писац пуштен из заробљеништва (Дервента) захваљујући Кости Херману, „некадашњем уреднику сарајевске *Наде* а тада заменику шефа војног Гувернмана за окупирану Србију” (Красић-Марјановић 2014: 51).

Упоредивање две књиге *Божјих људи* показало је да су у другом издању (1913) „вршене одређене измене и поред тога што је број и распоред прича остао исти. Интервенције су се превасходно тицале елиминисања еротизованих сегментата физичког описа јунака или пак њиховог деловања” (Чолак 2015).<sup>4</sup> Измене оваквог типа у највећој мери запажене су у фрагментима „Таја” и „Љуба и Наза”. Имајући у виду Станковићева поетичка начела „није најјасније зашто се одлучио да изостави ове делове, те се само од себе намеће питање није ли то интервенција ‘туђе руке’” (Чолак 2015). Интересантне су чине и промене у причама објављеним у „*Beogradskim novinama*”. Станиша Тошић, који се бавио овом проблематиком, указао је на неке од измена које су извршене и поставио питање присуства уредничке руке. Но Тошићева запажања више су забелешке и изношење личног

1 Vtcolak@yahoo.com

2 Рад је резултат пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст” (178016), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 О сумњи у то да је наднаслов потекао од Станковића вид. Чолак 2015.

4 Поред овакве врсте интервенција, запажају се и друге, а о некима од њих биће речи и у овом раду.

утиска него конкретне анализе. Према његовом мишљењу, Станковић је у овим верзијама „новомо проживљавао и доживљавао старовраћански свет и упорно трагао за оном правом жељеном сликом. Али је уносио и нова виђења и нова искуства” (Тошић 2010: 128) што значи да не негира и пише рад над текстовима из 1917. године. С друге стране, у раду „*Божји људи* Борисава Станковића у *’Beogradskim novinama’*: *’Таја’* и *’Парапута’*” доводи се у питање Станковићево ауторство с обзиром на промену значењског слоја прича: „Обе приче претрпеле су значајне промене у односу на верзију из 1902. године, при чему је дошло не само до нарушавања пишевог стила него и до губљења основног значења текста, а посебно преобликовања психолошких профила јунака и мотивације њихових поступака” (Чолак 2015).

У овом раду, дакле, сагледавају се разлике између преостале две приче из *Божјих људи* и њихових верзија из „*Beogradskih novina*” с намером да се установи да ли се и поводом њих може говорити о присуству „туђе” руке, и ако може у којој мери се разликује поступак рада над постојећим, предратним текстом између четири фрагмента.

### „Љуба и Наза”: прича о потреби за (не)припадањем

Садржај приче „Љуба и Наза” из 1902. године могао би се свести на следеће: младу и лепу варошку служавку газда покушава да силује након чега она бежи међу просјаци. У божјачком свету некадашња служавка стиче статус уважене „домаћице”, заштитнице чија се реч слуша и које се божјаци плаше. И поред многобројних удварача (чак и варошана) лепа просјациња заљубљује се у леног и запуштеног младог просјака. Његов карактер не само што представља супротност њеном (вредна, уредна, чиста) већ је опозитан и уопште активном, мушком принципу. Љубав према младићу мења просјацињу – јавно показивање наклоности и бриге за младог мушког божјака у њој изазива осећање стида пред другим просјацима, што покушава да сузбије црквеним венчањем до којег, захваљујући попу, не долази. Одлучујући тренутак у животу јунакиње настаје када невенчана прими божјака у своје склониште како се он не би смрзао, односно из страха да јунак не оде у село и више се не врати. Од тада почиње процес просјацињиног самоискључивања из заједнице којој је до тада припадала. Осећање стида потпуно надвладава и јунакиња се повлачи: не излази нити у варош, нити на гробље, нити међу просјаци. Коначно разрешење њиховог односа доноси моменат њене спознаје узалудне жртве, тачније увиђања његове нежељености њеног тела и љубавно-сексуалног односа. У основи је, дакле, прича о два антиподна принципа: активном – учествује у социјалном животу, стало му је до припадања, до друштвеног морала и сопствене слике у очима колектива, поштује норме и обичаје средине у којој живи, показује потребу за испуњавањем основних друштвених функција (брак, супружнство, мајчинство); пасивном – испољава крајњу равнодушност према свим овим друштвеним категоријама, нормама и очекивањима.

Поређење две предратне верзије приче „Љуба и Наза”, баш као и на примеру „Таје”<sup>5</sup>, показује елиминисање еротизованих сегмената деловања јунака, па тако изостаје моменат када Наза милује Љубу:

5 Више о томе вид. Б. Чолак 2015.

„Приси, проси, па се напије и дође. Стане Љубу да дрма, буди, милује а он уморно мртво преврће се на другу страну да заспи одишући и бранећи се од ње” (Станковић 1902: 19–20)

„Приси, проси, па се напије и дође. Стане Љубу да дрма, буди, а он уморно, мртво преврће се на другу страну да заспи одишући и бранећи се од ње” (Станковић 1913: 27).

Оваква интервенција онемогућава сагледавање разлога Назиног губитка животне воље који се не тиче и даље присутне Љубине лености, већ његове сексуалне неактивности. Активна, предузимљива и вредна Наза прихвата Љубин пасивни и лен карактер, али се не мири с његовим одбијањем њеног тела, а тиме и с ускраћивањем улога супруге и мајке. Имајући у виду јунакињину прошлост („жртва” мушког еротског нагона) избор Љубе за супружника, разумљив је и у потпуности одговара Назином психолошком профилу. Отуда се, у овој причи, чини оправдан приказ јунакиње који је виђен као типски за женске карактере у *Божјим људима*: „Психички поремећаји јунакиња [...] готово су по правилу окарактерисани као благи, и мотивисани друштвеним околностима, или како Драгутин Костић пише: ’Носе на себи ране и последице турског робовања и зулума или друштвених односа, распусног, раскалашног и неморалног живота (Тошић 1973: 73)’” (Чолак 2011: 305).

Тренутак када Љуба сексуално одбија Назу, према томе, пресудан је за схватање карактера оба јунака, и у функцији је коначног разрешења њиховог односа, а тиме и онемогућавања грађења даље приче. Отуда је изостављање глагола *милује* у верзији из 1913. године потпуно неоправдано.

И мотивација избора Љубе за супружника, уско повезана с траумом од покушаја силовања (разлог јунакињиног бекства међу просјаке), такође би се могла проблематизовати преиначењем чина силовања у покушај обешчашћивања:

„Али како је тај газда хтео да силује, то преплашена од тога, као суманута, побегла из вароши, и више није хтела да служи, већ почела да проси” (Станковић 1902: 12)

„Али како је тај газда хтео да обешчисти то преплашена од тога, као суманута, побегла из вароши и више није хтела да служи, већ почела да проси” (Станковић 1913: 17).

Иако наизглед сличног семантичког потенцијала, глагол *силovati* не-сумњиво подразумева одсуство воље лица с којим се ступа у сексуални однос и изражавање извесног степена насиља над њим, што све није у тој мери својствено глаголу обешчастити. Назин избор пасивног, „немужевног” Љубе за мужа произилази баш из стеченог страха од мушкарца због покушаја силовања.

Но можда је уношењем измена у „Љубу и Назу” највише изгубила сцена у којој поп настоји да се нашали с Назом. У верзији из 1902. године поп инсистира на питању Љубиних осећања према Нази, тачније на одговору да ли њу Љуба воли. У тексту из 1913. године питање о љубави је замењено питањем о вољи – да ли и њу Љуба хоће:

„Он почео и даље да се шали.

– Па добро, добро Назо. Па, је ли те Љуба воли? Воли ли те он?

Наза од стида, збуњености, почела да поцупкује, премешта се с ноге на ногу и угушено, тихо, да одговара:

– Хоће и он.

– Како хоће? Почео поп да се јаче шали. – Па јели ти рек’о, казао: да те воли.

Наза, од стида, једва је одговарала” (Станковић 1902: 15).

„Он почео и даље да се шали.

– Па добро, добро Назо. Ама хоће ли те Љуба?

Наза почела да поцупкује, премешта се с ноге на ногу и угушено, тихо, да одговара:  
– Хоће и он.

– Како хоће? Почео поп да се јаче шали. – Па рече ли ти он то и каза.

Наза, једва је одговорила” (Станковић 1913: 21).

Познајући карактере младенаца, поп је, с једне стране, уверен у Љубину незаинтересованост за лично остварење путем женидбе и за општеприхваћене представе о основним вредностима живота (обухвата и љубав), а с друге, у значај љубави за жену, па активира питање о љубави пред Назом с намером да је провоцира. Јунакињино осећање стида на којем се у тексту из 1902. године инсистира, у верзији из 1913. године јавља се само као реакција на питање зачуђеног попа „Како за Љубу?”. Ни речи о стиду као последици избегавања директног одговора попу, а ради остварења улога супруге и мајке. Потенцирање питања о Љубиној љубави ставља Назу пред искушење лажи које избегава пребацавањем на питање о вољи: „хоће и он”. Поп увиђа то и враћа на питање о љубави настављајући тако да се шали и провоцира: „Како хоће? [...] – Па јели ти рек’о, казао: да те воли”. Заменом питања о љубави питањем искључиво о вољи које је извршено у тексту из 1913. године изгубио се провокативни тон на коме се инсистирало од почетка дијалога, а дошло је и до слабљења јунакињине унутрашње драме.

У „*Beogradskim novinama*” (1917) интервенције над причом „Љуба и Наза” нису у тој мери изражене као када је реч о причама „Таја” и „Парапута”, посебно ако се има у виду одсуство глагола *миловаши*, које се појављује и у „ратној” верзији, као и измене дијалога између попа и Назе, што све указује да је уредник без сумње пред собом имао издање из 1913. године. С обзиром на то да су наведене промене у каснијем предратном издању допринеле извесном нарушавању првобитног смисла текста требало би поставити питање претходног пишчевог увида и у текстове публиковане у поменутом београдском дневнику.

Станиша Тошић наводи да су промене у „Љуби и Нази” „најбројније [...] а односе се углавном на језик и стил” (Тошић 2010: 129), као и да је „и овде честа употреба инфинитива” (Исто). Поред измена овог типа, у причи се сусрећу још неколике. Ипак, за разлику од интервенција над „Тајом” и „Парапутом”, у „Љуби и Нази” није дошло до избацивања целих пасуса или пак до у тој мери преправљања реченица него је више реч о допуњавању појединих реченичних исказа. Овакве промене мада су имале утицаја на представљање карактера јунака нису допринеле њиховом значајнијем преобликовању, односно нису довеле до мењања мотивације јунакових поступања (наравно под претпоставком да уредник није сам изоставио еротизоване сегменте Назиног деловања већ да се ослањао на издање из 1913).

Једна од измена односи се на представљање божјачког света. Док се код предратног Станковића наилази на два јасно одвојена типа божјака – један који обухвата поштена и често дегенерисана или неразумна (малоразумна) бића, други подразумева богате интересе, који просе ради додатног стицања и зараде, посебно су активни у време задушница. У верзији из 1917. изостављен је не само празник задушница него и синтагма „оне друге” којом се јасно истиче одвајање правих божјака од професионалних (богатих) просјака, па се стиче утисак да оба друштвена слоја чине једну целину:

„Нарочито је терала *оне груџе*, богате, просјаци који по селима просе, имају у вароши своје куће па и новац под интерес дају, па кад је задушница не само што и они овамо дођу, него понесу и највеће бисаге и тестије за прошење” (Станковић 1902: 12).

„Уређивала их је у ред приликом прошење, пазила просјаци, који чак по селима просе, а у вароши имају своје куће па и новац под интерес дају. И овде на гробљу не само што и они долазе, него понесу и највеће бисаге и тестије за прошење” (Станковић 1917а: 1).

Измене у верзији из 1917. године утицале су и на извесну промену карактера јунака. Тако, рецимо, у причи из 1902. године Наза према Љуби постаје да-режљива и добра тек пошто га заволи (изабере за будућег супруга), а не од момента када га је упознала на шта сугерише каснији текст:

„А откад почела она, Наза, да му од свога одваја и даје, отада још мање је просио” (Станковић 1902: 14)

„Али откада наишла Наза на гробљу и упознала се с њим, почела да му од свога што напроси одваја и даје, он отад још мање просио” (Станковић 1917а: 1).

У верзији из 1913. измене су готово подударне с овима из 1917. године, али је ипак првобитни смисао задржан:

„Али откада наишла Наза, упознала се с њим и почела да му од свога што напроси одваја и даје, отада он још мање је просио” (Станковић 1913: 19).

У првом делу реченице у издању из 1917. године додата је прилошка одредба за место „на гробљу” ради „потпунијег објашњења”<sup>6</sup> и замењена су места везника (*и*) и интерпункцијског знака (зареза), чиме је нарушен првобитни смисао реченице. Наиме, део реченице који следи након зареза „упознала се с њим и почела да му од свога што напроси одваја и даје” у функцији је објашњења претходног реченичног дела „откад је наишла Наза”, па се *наићи* не односи на Назин долазак на гробе него на њен „улазак” у Љубин живот и остваривање контакта (односа) с њиме.

Одступања се запажају и поводом сликања јачине Назиног ауторитета, односно приказивања понашања средине пред Назом након што она јавно покаже наклоност према Љуби. Наиме, у верзији из 1902. поред „језичне Веле” која прави ироничне коментаре само се старци накашљавају на њено додавање испрошеног у Љубину торбу; остали божјаци не дозвољавају да Наза примети њихов подсмех чиме се упућује на величину њеног ауторитета међу њима:

„Старци би се онда искашљавали, други окрећали од Назе, намигивали” (Станковић 1902: 14).

У верзији из 1917. накашљавање се не односи само на најстарије чланове заједнице:

„Старци просјаци и слепци би се онда искашљавали, други окрећали од Назе и намигивали” (Станковић 1917а: 1).

И Љубин лик подлегао је извесном преобликовању. У верзији из 1917. још на почетку се уз овог јунака посеже за поређењем с мртвцем:

6 Уредничка рука Милана Огризовића настојала је да на свим фрагментима из Станковићевих дела публикованим у „*Beogradskim novinama*” пружи додатна објашњења допуњавањем пишчевог текста. Реч је често о непотребним интервенцијама које су се неретко показале и као неоправдане јер су мењале првобитни, жељени смисао реченица. Више о томе вид. Чолак 2015.

„Али откада наишла Наза на гробљу и упознала се с њим, почела да му од свога што напроси одваја и даје, он отад још мање просио али зато је још више лење, упорније лежао и мртвачки стењао и дисао” (Станковић 1917а: 1).

Међутим, у верзији из 1902. инсистира се на Љубином постепеном појачавању лености, па се „мртвило јунака” појављује тек од момента Љубиног усељења у Назино станиште, тачније од када јунакиња у потпуности преузме бригу о њему:

„А откада почела она, Наза, да му од свога одваја и даје, отада још мање је просио а још лење, упорније лежао” (Станковић 1902: 14)

„Али опет, која вајда кад Љуба исти онакав. Од тада још лењи. Само лежи и спава. Више мртав него жив [...] а он уморно, мртво преврће се на другу страну да заспи...” (Исто: 19–20).

У основи приче, према томе, задржан је приказ два антиподна принципа, али је брисањем Љубине сексуалне неактивности, још у верзији из 1913., изостао главни разлог јунакињиног губитка смисла живота, а тиме и воље за животом. Интервенције учињене у верзији из 1917., поред тога што су у великој мери утицале на пишећу стил – о чему је писао С. Тошић – довеле су и до извесног преобликовања карактера јунака (пренебрегава се постепено појачавање Љубине лености), а на појединим местима наилази се и на присуство једнакости („где га нико не би *видио* и *спазео*”). Ипак, сам садржај није умногоме мењан као што је то случај с причама „Таја” и „Парапута”, нити се пак запажа избацавање пасуса, односно дописивање нових реченица.

### **„Биљарица”: прича о ирационалној и опсесивној потрази једне божјакиње за богатством и срећом**

У причи „Биљарица” главна јунакиња одбацује живот сеоске служавке и сели се у Кале у жељи да пронађе расковник, чудотворну траву, који ће јој донети огромно богатство и омогућити безусловну срећу. Расковник, међутим, човек не може самостално да пронађе у природи. У томе му, према предању, помаже корњача („жељка”) која расковник чува под језиком. Због тога јунакиња опсесивно сакупља корњаче, организујући велики „жељкарник”, у коме проводи готово све време у нади да ће нека од корњача расковник на трен испустити. На крају јунакињу проналазе мртву у жељкарнику.

„Биљарица” није претрпела готово никакве измене у издању из 1913. године. Имајући у виду одсуство еротизованих сегмената из приче овај податак не изненађује. Сличан утисак стиче се и увидом у верзију из 1917. године. Реч је о фрагменту из *Божјих људи* с најмање уредничких интервенција. У односу на предатна издања, у верзији из „*Beogradskih novina*” не уочава се присуство нових ни изостанак постојећих пасуса и дијалога. Иако није дошло до измене садржаја приче нити до значајнијег допуњавања текста, ипак су учињене извесне промене које су утицале на мотивацију главне јунакиње и донекле на преобликовање њеног карактера. Свакако, најзначајнија измена у причи тиче се наслова – уместо „Биљарица” (указује на божјакињу која опсесивно трага за травком која ће јој омогућити велико богатство и безусловну срећу) наслов је преименован у „Расковник” чиме се тежиште померило на причу о чудотворној трави. Тиме је нарушена основна замисао: истицање лика у наслов. Требало би још додати да је реч о једином женском лику који се самостално налази у наслову. Због тога

ће бити занимљиво анализирати и да ли се и по чему ова јунакиња разликује од других просјакиња како би се дошло до првобитне пишчеве интенције у вези с именовањем текста.

У осврту на интервенције учињене над овом причом Станиша Тошић запажа: „Прича о биљарици, трагичном створењу које жели срећу да оствари моћу чудотворне травке [...] И она је претрпела знатне измене. Више се инсистира на веровању у моћ чаролија и сну о богатству, а мање на социјалном фактору, као узроку страдања човека. Неке појединости су измењене и у портрету главног лика али га битно нису нарушиле” (Тошић 2010: 129). С обзиром на то да се у верзији из 1917. године не налази ни на уметање ни на изостављање пасуса за претпоставити је да Тошић закључак заснива на уредниковом дописивању (развијању) појединих Станковићевих реченица, које су се у највећој мери тичале увођења епитета – чаролијски и мађијски – приликом помињања трава и биљака.

Уводни пасус добар је пример за показивање овакве интервенције:

„И нуди жене кад се овде искупе око ње растварајући им своје завежљаје, бошче пуне трава, корења, биља” (Станковић 1902: 39)

„И нуди жене кад се све искупе око ње отварајући им своје завежљаје и бошче пуне трава, корења и лековитог биља, а и биља за бајање, чаролије и мађије” (Станковић 1917б: 1).

Одређивањем биља као оног које служи за бајање, чаролије и мађије, у текст се посредно уноси Биљаричино интересовање за магијску функцију биљака на које се не налази у предатним верзијама. Наиме, у текстовима из 1902. и 1913. године јунакиња не показује занимање за биљке само по себи већ је њена пажња усмерена на једну одређену биљку (расковник). Према томе, мотивација њеног деловања (скупљање биљака) не проистиче из вере у магијску моћ и чудноватост биљног света већ је утемељена у ирационалној вери у велико богаћење до кога ће доћи проналажењем расковника. Њено интересовање, дакле, није усмерено према видљивом, постојећем биљу, оном човеку „доступном”, него према „травки” која је човеку „недоступна”. Уведеним изменама остварена је рационализација јунакињиног карактера чиме је ублажен степен њеног безумља.

Премда Тошић поводом верзије из 1917. године говори о слабљењу социјалног фактора као узроку страдања човека, чини се да он у знатнијој мери није био изражен ни у ранијим верзијама. Јунакињино напуштање службе и бекство са села објашњава се жељом да стане у ред с најбогатијим девојкама из села. Њени снови везани су за стицање богатства, и то „великог богатства”, за кићење, уживање и играње, а не с немогућношћу да преживи или истрпи мучан живот:

„А она је хтела да буде богата. Да и она, као све, прве, најбогатије девојке у њеном селу, пође на сабор. У волујским колима, покривеним лепим ћилимом, а она у колима, око ње, умешене пите, банице, она обучена у новој, везеној фути, с парама на прсима... Па тако шарено, лепо, да оде на сабор, па да тамо игра, игра... Па чак, као што се сад ради, да купи кишобран и да га у колу отвори. И, да држећи га отворена више главе, игра, игра а 'паре' да јој звецкају на прсима, везена фута око ње да се шири и крши, а високе, на 'копче' ципеле да јој шкрипе.

То је она хтела. Зато је побегла из села где је служила и дошла у *Кале* да тражи 'расковник'" (Станковић 1902: 40).

Интервенције над овим пасусом узроковале су губљење доживљеног говора чиме је укинут непосредни доживљај јунакињине свести и њеног психолошког стања:

„А она је хтела да буде срећна и богата. Да и она, као све, прве, најбогатије девојке у њеном селу, где је била рођена, пође на сабор. И то да пође у волујским колима, а око ње, умешене пите, гибанице и друга масна јела. Она обучена у новој, везеној фути и с парам на прсима. Па тако шарено, лепо, да иде на сабор, па да тамо игра, игра... Па чак, као што се сад ради, да купи кишобран и да га у колу отвори. И да, држећи га отворена више главе, игра, игра а 'паре' да јој звецкају на прсима, и везена фута онако нова тек сад опасана око ње, да јој се шири и крши а високе, на 'копче' ципеле да јој шкрипе. То је она хтела. Зато је побегла из села где је служила и дошла у Кале да тражи 'расковник'" (Станковић 1917б: 1).

Немирење са сопственом судбином узроковано је одређеним психичким поремећајем који јунакињу одводи у вишегодишњу опсесивну потрагу за расковником, травком „којом се отварају сви затвори, нарочито где је благо, зато затворено [...] Паре закопане у земљи, саме оне из земље излазе чим се расковником дотакне место где су биле закопане... Том травком се има све што душа зажели, човек помисли" (Станковић 1902: 39–40). Жеља да се поседује велики новац, према томе, једини је разлог Биљаричине потраге.

Као противтежа јунакињином застрањивању и њеној ирационалности уводи се глас разума осталих жена чија је улога разоткривања степена Биљаричиног лудила – одсуство реалног страха од самствовања жене у мраку и гори („А мори! [...] Зар те није страх, што си сама и то тамо у Кале, у гору? И то још ноћу сама?! А знаш – вуци, па ајдуци, сељаци... Убиће те"), изостанак ноћног сна („А ноћу ја и не спавам. Седим тако и гледам овамо, к вама, у град..."), веровање у осећај изабраности и могућност да у мраку по мирису разазнаје и бере биље по „мртвичким местима" („Кад трава око мене почне да расте и камење по гори да пуца, а тад се биље, у то, глухо доба, оно види... тад оно од Бога пада. – Па како га ти познајеш и видиш ноћу?... – Видим си. Замирише, па га осетим и идем да га узберем. Али оно се крије. И свакоме се не да да га види. Све по мртвичким местима расте. Тешко је да се биље види, нађе и узбере").

Посебно интересантним чини се Биљаричин доживљај града ноћу:

„А да знате – почне као да им неку радосну вест саопштава. – Како вам град тада дође мали, мали; само се црни..." (Станковић 1902: 41).

Промена перцепције града уско је повезана с јунакињиним доживљајем себе и такође се налази у функцији дочаравања степена њенога лудила.

У верзијама из 1913. и 1917. неоправдано је учињена замена *вам* са *ваш* пошто се јунакиња не осећа дистанцирано од града нити да му не припада. Напротив, њена опсесивна потрага мотивисана је жељом да се што пре врати да живи у њему, али онако како она хоће и како сматра да јој доликује:

„А да знате – почне као да им неку радосну вест саопштава. – Како ваш град тада дође мали, мали; само се црни..." (Станковић 1917б: 1).

Везивање извора јунакињиног лудила за ирационалне жеље и снове, а не за реални догађај – силовање, прогонство, отмицу... – издваја Биљарицу од других јунакиња из књиге *Божји људи*. Већ је истакнуто да је реч о јединој просјакињи чије се име самостално налази у наслову приче. Али, истовремено, реч је и о



јунакињи обележеној одсуством личног имена<sup>7</sup>. Разлог за овакав њен посебан статус могао би се повезати управо с чињеницом да њен психички поремећај није последица друштвених околности и да она, за разлику од других просјациња, није друштвена жртва. Представљена као јунакиња обележена ирационалношћу и лудилом, њој је ускраћена и лепота. Штавише, Биљаричин опис губи људско обличје и поприма карактеристике њене опсесије указујући на тај начин на степен њене застрањености и губитак личности:

„Онако увијена у крпама, нарочито око главе те јој се лице готово и не види, са тим својим завежљајима и торбама, као неко клупче вуче се и пузи по улицама” (Станковић 1902: 39).

И поред што се у тексту из „*Beogradskih novina*” не наилази на значајне измене, дошло је извесног утицаја на мотивацију поступака главне јунакиње (поступци јунакиње у предратним верзијама су мање рационализовани), што је узроковало и донекле промену њеног карактера (ублажио се степен њеног лудила). Међутим, основно огрешење о првобитан текст очитује се у промени наслова чијом је изменом лик Биљарице стављен у други план. Самим тим (када је реч о целини збирке) изгубљена је и њена издвојеност и посебност у односу на остале божјакиње.

Поступак рада над четири текста из збирке *Божји људи* није био идентичан. Највише измена претрпела је прва публикована прича „Таја”. Фрагменти потом објављени „Љуба и Наза” и „Расковник”, изузимајући стилске промене, најмање су мењани, при чему је прва од наведене две приче претрпеле значајне интервенције у другом издању збирке на које се уредник „*Beogradskih novina*” ослањао. „Парапута”, прича која је последња штампана, такође је доживела велике измене, али у њој није дошло до у тој мери нарушавања текста као што је то учињено у „Таји” нити је дошло до изbacивања пасуса и реплика јунака. Поређење фрагментата из 1902. године с оним касније објављеним показало је да су вршене озбиљне и значајне преправке како над текстовима из 1913., тако и над оним из 1917. године. Оне су се тичале и измене карактера јунака, и мотивације њихових поступака, и промене пищевог стила, и поступака приповедања, и елиминисања еротизованих сегмената приче, и наслова, и лексике, при чему је у свим случајевима долазило до нарушавања смисла првобитног теста. Имајући у виду основна поетичка начела Борисава Станковића с правом се може поставити питање аутентичности другог издања збирке, баш као и фрагментата публикованих у оквиру „*Beogradskih novina*”.

## ИЗВОРИ

- Станковић 1902: Борисав Станковић, *Божји људи*, Нови Сад: Браћа М. Поповић.  
 Станковић 1913: Борисав Станковић, *Божји људи*, Београд: „Симеон Мироточиви”.  
 Станковић 1917а: Борисав Станковић, „Љуба и Наза”, *Beogradske novine*, 28. 11. 1917.  
 Станковић 1917б: Борисав Станковић, „Расковник”, *Beogradske novine*, 1. 12. 1917.

<sup>7</sup> Изузима се Варошанка јер није део средине.

## ЛИТЕРАТУРА

Красић-Марјановић 2014: Олга Красић-Марјановић, *Српски писци у Великом рашу*, Београд: Глобосино.

Тошић 2010: Станиша Тошић, Божји људи – омиљена тема у делима Борисава Станковића, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“.

Чолак 2011: Бојан Чолак, Типско у приказу јунакиња збирке *Божји људи* Борисава Станковића, у: *Жене: род, идентитет, књижевност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Чолак 2015: Бојан Чолак, *Божји људи* Борисава Станковића у „Beogradskim novinama“: „Таја“ и „Парапута“, у: *Први светски рат у култури и библиографији*, Београд: Филолошки факултет.

### „BEOGRADSKЕ NOVINE” AND STANKOVIC’S *BOŽJI LJUDI*

#### Summary

During 1917. Borisav Stankovic published four fragments from the book *Božji ljudi* in „Beogradske novine”. In this paper interventions on texts „Ljuba i Naza” and „Biljarica” („Raskovnik”) had been analyzed in order to establish to what extent these changes influenced the pre-war texts, and whether we can talk about the editor’s influence. The paper also compares the two editions of the collection (1902, 1913).

Compared to the pre-war text „Ljuba i Naza”, the 1917. version keeps the two antipodal principles, but by deleting Ljuba’s sexual inactivity back in the 1913. version, the main cause of the heroine’s reason to live was left out. Besides influencing the writer’s style, the interventions made in the 1917. version, brought about the re-shaping of the protagonists’ characters and the reasons behind some of the heroine’s actions.

When talking about „Biljarica” in the version from „Beogradske novine” no significant changes can be noticed., but despite that, some differences can be seen in the heroine’s actions. However, the main change in the pre-war text is reflected in the title. By changing the title, the character of Biljarica was put in the background. With that, her uniqueness compared to the other female characters was lost.

*Key words:* Borisav Stanković, „Beogradske novine”, *Božji ljudi*, „Ljuba i Naza”, „Biljarica”, editor’s influence, text versions

*Bojan T. Čolak*

Саша С. МАРКОВИЋ<sup>1</sup>  
*Педагошки факултет*  
*Сомбор*

## НЕВОЉНИ РАТНИЦИ, ОДЛУЧНЕ ПАТРИОТЕ

Годишњица почетка „Великог рата” никог, са правом не оставља никог равнодушним. У покушају да и ми дамо свој скроман допринос осврту на овај опредељујући и историјски догађај, суочили смо се са недоумицом сопствене намере с обзиром на то да је њена идеја била препознати обичног човека/војника и одолети хероизацији и представи о непомућеној слави. Идеја о томе да се, ако се не избегне, рат доведе до победоносног исходишта али да се у том прегнућу учини много више да се животи сачувају него да се изгубе изгледа прилично напрегнуто до склизнућа у *contradictio in adjecto*. Наратив установљен Косовским дискурском стекао је, током векова препознатљив облик традиционалне вредности. Његова улога инспирисала је предање и профилисала лик страдалника и/или хероја. Надахнуће националне борбе и ослобођења од вишевековног ропства побудило је емоцију која се испољавала у свакодневном животу. Њен карактер испољавања био је вишестран и ишао је и у смеру породице, патриотизма и револуционарних побуда. Заједничка им је била одговорна посвећеност која је обичне људе чинила значајним и херојство појединца потчинио херојству народа. Патриотизам као врлина која делује као пример. Тиме нико није био сујетан и надобудан, јер су у величини сви били јединствени. Бројна сачувана сведочанства приближавају нам успомену до граница саучеништва. Томе смо наклоњени до тренутка да будемо сугестивни и наметљиви у успомени на човека који је јунак осведочен у скромности и придобијању будућих генерација њеним испољавањем.

*Кључне речи:* патриотизам, рат, вредност, човек, емоција

### Културни образац – без претензија

Догађаји у прошлости постају велики са оним што доносе будућности и оним како се у њима представимо. Век касније, као и миленијум после биће изнова разлог да се подсетимо на оне због којих нам није потребна притворност када говоримо о вредностима међу својима. И није то било херојско доба о коме су писали антички писци у усхићењу сопственог уздицања. „Али знај ако победиш ове и оне који су остали у Спарти, на свету нема више ни једног народа који ће те, краљу смети да дочека и да се упусти у борбу са тобом.; сада наиме ратујеш против најпоносније државе и против најхрабријег народа у Хелади.” (Херодот 1988: 262) Било је то тешко време које је одговорне људе и домаћине чинило узорима генерацијама које су долазиле. Као и сви други и они су се радовали животу, били испуњени тренутком и благородном средином. Навикли су на тежа-чки рад, али се нису жалили. Умели су да се носе са теретом одговорности коју је донела слободарска тежња за државом још почетком 19. века, а истовремено оптерећена притиском необузданог интереса великих сила на њеним границама. „Премда су јоште ране турског управљања живо назначене, ипак народ српски има већ свој посебни образ, своју властиту живост, која је кадра не само да се брани него ће и напасти каткада. Ја нисам нигде видио тако живих народне осетљивости.” (Бланки 1842)

1 milinik.markovic@gmail.com

Прихватили су неизбежно и преиначили га у довољно. Мало им је било потребно за радост али су умели и да жале. Породицу су чували и горштакчи вадспитавали. Наизглед без пажње и сажаљења, а заправо са обзиром и љубављу. Јер љубав је за њих научити своје да се суоче са искушењем, да избегну непотребну жртву али и да истрају у поштењу и то до жртве уколико је потребно. За то им није била потребна званична водиља. Прихватили су је за резервом и захтевали су објашњење. Такве људе је било најтеже придобити. Они не желе да се истичу, нису занесењаци необузданог духа. Они су научили да савладају како пожуду тако и опсену. Умели су да критикују али када су прихватили то нису чинили из страха већ из заједништва пред опасношћу.

Такви људи, сигурно већином, пре стотину година, изнова по трећи пут за редом када је отоплило и било повољно за земљорадњу и убирање животног приноса покренули су се у рат и пустош. Није било лако ни пожељно али се није избегавало. „Да није коже душа да излети.“ (Секулић 1985: 300) Страдало се али то није био њихов избор већ њихова одбрана. Жртва је постала обавеза – проклета али неизбежна. „Ретки су они којима трогодишњи рат није узео неког драгог члана породице, Има чак и потпуно угашених породица: пре неки дан видео сам једног несрећног старца који је од октобра 1912. године сахранио седморицу својих синова, четири зета (ожењени његовим сестрама) и двојицу зетова који су били ожењени његовим ћеркама. Али, душа српског сељака је неуништива: ову часну старину несреће нису дотукле. Он наставља да обрађује свој комадић земље, без роптања. То не значи да не жали за својом децом. Он их жали у себи, да нико не види.“ (Рајс 2014: 112).

Трпљењем су истрајавали и обуздавали лажи које су им наметане. Такав став није остао непримећен, штавише изазивао је поштовање и код најодмеренијих војника – официра високог ранга који су, током рата наилазили на разуралерну људску стварност. „Сада при крају четврте године овог рата шаљем своје дивљење и поштовање вашој сјајној нацији коју ми поносно сматрамо за верне савезнике и која је највише од свију патила у овом рату.“ (Мишић 1918)

И Срби из Војводине трпели су и са њима и они словени који су их поштовали. Монархија је гражила лојалност утерујући страх, а народ је осећао терет – ретко је јецао а више се солидарисао са сународницима у Краљевини Србији. „Што је српска војска боље напредовала у Босни, што је она снажније одбијала нападаје на Црни Врх и линију Дрине, тиме су Мађари постајали мекши и приступачнији. А чим је српска војска код Романије сузбијена, чим су Руси изгнани из Карпата приликом првог упада њиховог и опет се појављује охолост њихова, те ево данас када се очекује пад Ваљева и опет нас плаше неким покољем.“ (Лалосевић 1914) Угледни су робиијали, а млади су бежали у добровољце. „На почетку Првог светског рата и ја сам, са већим бројем српских јавних радника Војводине био ухапшен и депортиран у арадске казамате као политички сумњив“ (Милутиновић 1935).

Ипак, многима у таквим временима је било тешко да буду људи. „Каже се да човек на сваком месту може да буде човек. Није истина!... Ето Славко и Богдан. Један српски, а други аустриски војник... Који од њих је на правом путу? Од чега то зависи? И ко је од њих прави син свога народа, и који од њих бегунац? Који од њих је прави мој син, и коме од њих ја чиним криво?“ (Секулић 1985: 271)

Неки су се предали малодушности. Жив човек је плашљив говорило се, али његов страх није био изговор да друге изневери. Суочен са сопственим слабостима, српски народ је одолевао страном јавној сили. Његов војник није био

убица већ бранитељ. Он се мучио – тражио опроштај за испаљени метак, али није престајао да пуца. Заробљени непријатељ постао је сирот човек чију бројност злоупотребљавају охоли појединци и патолошке убице. Пуни мржње они су чинили зло. То је видео Рајс и упознао је свет са тим. Људи су убијани и мучени јер су били Срби, био је то излив мамона и садизма. Белег и брука која прати насилнике до века. „У Поцерском, Јадарском и Мачванском срезу и у седам општина изван њих убијено је 1300 цивила. Међу убијенима имам 994 мушкарца и 306 жена. Ево неких бројки, према узрасту: 8 млађих од годину дана, 5 од годину дана, 6 од две године, 13 од три године, 6 од 4 године, 10 од 5 година, 11 од 6 година, 10 од 7 година, 6 од 8 година, 11 од 9 година, 5 од 10 година, 5 од 11 година, 17 од 12 година...” (Рајс 2014: 65) Није се на то одговорило јер народ то није умео чак и да је желео.

У крилу таквог народа нађу се и идеалисти. Задојени оним добрим они желе да га остваре. Њихове намере су искрене и хумане али су очекивања била велика и пребрза. Њихова уверења била су толико јака да су заборавили да се саветују са онима чији су били. Штавише били су уверени да то што чине чине у њихово име. „Е, Милутине да се ми нисмо за ово определили и волико жртвовали никад не би дошло до уједињења Јужних Словена... Ја слегнем раменима не разумем српска посла и српску рачуницу. Нисам сигуран да због тога треба и ова деца да страдају. ...Ми овај рат не смемо да изгубимо, то теби, Милутине, не може бити јасно, то су нека виша знања... Шта ти значи да добије рат, а да сатреш народ?” (Поповић 1985: 11)

Срби нису бежали од вредности идеје, али су и често одлазили у идеологију. Народу је то бивало све даље и нејасније а је рат био искључиво њихов. Издржали су га изнели и победили. Николај Велимировић, али и Васа Стајић и други су нам, надахнути идејама описали свечовека, пуног противречности и слободног да изабере. „Свечовек је пун греха и злочина, и пун поправке и светитељства.” (Велимировић 1994: 12). Инспириран успехом свечовек је у тренутку славио оствареног идеалисту – упорног и пожртвованог. Народ је и такве ценио али је и зазирао јер му је нешто недостајало – искреност побуде.

Идеје могу да се злоупотребје и доживе крајност – суочили смо се и са тим. Острашћени су редуковали стваралаштво и трудили су се да нам га наметну. Њихов наизглед могао је да постане изгледна стварност. Народ се молио да се не запате, а они су се трудили да корен пусте што дубље. Самилост у сусрету са охолошћу.

Откриће је био Богочовек, који је присутан и онда када смо га заобилазили. Утапање свечовека у Богочовека – постао је позив српском народу, јер Он као вредност отвара а не затвара народ. Има разумевање и за различите и једнако их чини својим. Радује се човеку и покушава да разуме и непријатељски став. Смишао је био у вредности, преиспитивању, истрајности, поштом раду и одговорној одлуци. Тиме се спутавало усхићење, идеализам, брзоплетост и уобразиља. Српски ратник, чији је представник био човек из народа поштовао је Бога кроз израз патриотизма и чувао се невоље јер их је и без свог утицаја имао довољно. „Ми схватамо патриотизам као цјелосно и стално осећање љубави за своју нацију уз служење њој, не кроз улагивање и одобравање њених неправедних претензија, него отвореношћу у оцјени њених порока, грјеха и кајања за њих.” (Јеротић 2004: 31). Зато је он могао да истраје у одбрани својег и покаже нам да је рат тескоба али пролазна, а милосрђе завет. Остати заветован и у тешком времену значило је оставити неизбрисив траг у свакидашњици која протиче. Упркос

странпутицама српски народ био је на путу Теодула - Вредност кроз веру у Христа, јер је њена права вредност ширина у којој има места за сваку јединственост. Наш је избор да ли ћемо га следити.

### Херој и/или страдалник

Историјско памћење које препознаје значајну личност у прошлости код Срба повезано је са стварањем народног предања о Косовској бици уз хришћански ослонац на учење Саве Немањића, односно Светог Саве. С обзиром на улогу хришћанства, ова приврженост представљала је значајан искорак у самосталној државној концепцији. Морализам, хуманост и народна посвећеност имали су за узор есхатологију смисла живота и жртвовања Исуса Христа. „Светосавље, сведено на најскромнији облик религиозног призива српског народа, још мало па је у духу крајњег кенозиса, – самоодрицања Христа ради” (Најдановић 2013: 74). На прагу овог исходишта настало је усмено предање хришћанске тематике, црквене организације и књижевног стила који Косово једино доживљава кроз „катеорију мариријума.” (Богдановић 1991: 191) Мартиријум или страдалништво односно жртвовање постао је мотив који се појављивао у виду основне подршке разнородним друштвеним прегнућима у историји Срба, нарочито у епохи националне и државне еманципације.

Притом, са највише вере у његову вредност стварали су Срби из крајева још неослобођених од туђинске власти. „За историју српског народа... Од највеће важности је *косовски бој*, који не значи само један датум у српској историји и један догађај од судбоносних последица, већ један од оних ретких историјских догађаја под чијим утицајем се формира цела душа једнога народа, заједно с целом његовом духовном културом.” (Дедијер 1912). Овакав однос према митским темама из своје прошлости није промакао ни ондашњим савременицима који су успели да приближе српски народ Европи. „The battle of Kosovo was one of the most decisive events in the whole history of South Eastern Europe; it meant not merely the fall of the medieval Serbian Empire and the conquest of the whole Balkan Peninsula by a barbarous Asiatic invader, but also the triumph of Islam over Christianity for 500 years.” (Seton-Watson 1915: 11)

Традиција је била успостављена а, временом је прихватање предања о Косову постао саставни део идентитета којег је, током турске власти постојано чувала црква. „Био је то култ смрти – у име живота. Издигао га несвесно сам народ, за који је катастрофа својом потресном дубином постала религиозним доживљајем.” (Дворниковић 1995: 83) „Српска револуција” како је народни устанак Срба са почетка 20. века назвао тада уважавани немачки историчар Леополд Ранке прихватила је ову традицију и истовремено трагала за њеним новим изразом. „Само тридесет три године после смрти Стефана Душана дошло је до битке на Косову, која народу у сећању, и с разлогом, изгледа као крај српске слободе и самосталности.” (Ранке 1991; 30) Историјске околности условиле су нова национална прегнућа чији је јединствен циљ био обнова слободне државе утемељене на узорима из очуване представе о прошлости.

Стварао се лик јунака или хероја о којем је народ сачињавао приче и преносио их из генерације у генерацију често и поспешујући њен митски карактер. Што је терор окупационе власти био бескрупулознији тиме је жртвено подвижништво било правдољубивије и искреније уз примену одучне реторике осведочене у хришћанској идеји. „Све је свето и честито било, и миломе богу

приступачно.” (Косовски циклус). Хероизација и стакнутих људи из прошлости није било особеност српског народа већ европски феномен у време конституисања националних држава. „Друштво је основано на обожавању хероја. Сва достојанства чина, на чему почива људско друштво, јесу, како бисмо то могли назвати 'хеорархија.’” (Карлајл 1903: 16) Херој стварања модерног грађанског друштва ипак није у потпуности прихватио баштину хришћанског хероја. Док је херој хришћанске традиције био подвижник у вери спреман да за њу страда али не осуђујући друге за свој чин, чак и то био непријатељ од ког страда, докле се јављала нова визија револуционарног, идејног и идеолошког хероја који је ишао сопственим путем. Христов подвижник има ауторитет Бога Оца, Сина његовог и Светог Духа пред собом и спреман је на трпљење и скромност. „Херој свети правду и на себи и на другима. Херој се пре свега рађа, да освети нарушену (у преезистенцији) правду на себи, зато је он 'мученик овога свијета', потом, да је освети на другима, за то је његово мучеништво неизбежно 'трагически конач прати.’” (Велимировић 2014: 474)

Овај тип хероја посве је специфичан. Упућен на сопствену духовну и душевну контепацију (нутрење) он често и не излази ван оквира сопствене борбе и нема очекивану спољашњу манифестацију и изражајност. Уколико се и у социјалним околностима појави пред својом околином његова скромност, у условима харизматичке изражајности какву изискује захтевна борба за национално ослобођење може да наиђе на неразумеваше. „Но и поред трагичности, која је нераздвојно спојена с херојем, ипак бити херој значи бити предмет зависти. То је тако јасна контрадикција...Људи су у завери против хероја, они га гоне, желе му болан и горак живот... Но то не смета људима да сви хероја траже, погледају, да му се сви диве... да му завиде. Сви увиђају да је његов пут – пут правде, но мало се ко усуђује, да пође за њим на томе путу.” (Велимировић 2014: 472)

Отклон од хероја насталог на хришћанској традицији жртве никада није обзнањен нити представљен да постоји иако се несумњиво стварао. Његов мотив био је реализација идеје *nunc et nunc*, а не у некој есхатолошкој равни чија остваривост се, због вере у остварење бољег човека на прагу прихватања Богочовека доводио у питање са становишта социјалне, политиколошке па и културолошке сврсисходности током једног људског животног века и незадрживе жеље за променом док исти траје. Био је ово искорак у прагматизам у којем „је кориснија кривда од правде.” (Велимировић 2014: 463). Отуд се јавља својеврстан духовни и идејни процеп који и утиче на потрагу за херојем, који разуме идеолошки и револуционарни тренутак и који је спреман за одсудан обрачун са непријатељем друштва. Шта више такав, новонастали тип хероја често утиче на формирање смисла националне и државне политике. У том контексту он зна да буде искључив уз убеђење да је то што чини на добробит народа који опет није свестан бољитка који његов израз националне воље са собом доноси. Његов суштински недостатак је мањак времена и разумевања за све оне који нису потпуни поклоници идеолошкој водиљи за коју се залаже.

Без стрпљења нема ни нужног услова за успех неке идеје или убеђења кроз поучавање путем примера и ослањања на ширење сопственог убеђења путем слободног избора потенцијалних истомишљеника. Тиме се хришћански подвижник – препознати херој одређене традиције одваја од новонасталог секуларног хероја – националног подвижника, револуционара спремног на жртву зарад идеје која никада није задобила најширу народну подршку. (Љубардић 2009: 83). У времену пред Први свестки рат, национални романтизам као

концепт борбе за слободну државу доживео је бројне модификације на основу преиспитивања коју је предводило стваралаштво српске интелигенције, пре свега окупљене око часописа *Српски књижевни гласник*. У бројним текстовима, аутори су позивајући се на традицију покушавали да суоче савременике са недостатком херојског потенцијала не потенцирајући његову хришћанску или националну карактеристику. „И тако Марко разочаран стаде очајавати... Кога год види, жури у канцеларију. Косово баш нико и не помиње... Канцеларија је преча од Косова.” (Домановић 190: 3).

Помодарство као концепт безрезервног преузимања тзв. „цивилизацијских тековина” било је проблем целокупног друштва и лагодност живота претпостављена је интелектуалном али и духовном напору. „Индиферентизам је завладао и према врлинама духа, и према свима узвишени моралним захтевима... данашња религијозност у нас једва да је одмакла што од антирелигијозности, данашња моралност мало се разликује од неморалности.” (Велимировић 1902: 23). У оваквим околностима духовног посрнућа идеали националног романтизма као и узор хришћанске традиције постали су мета предрасуда и на томе установљене одбојности.

Међутим, иако је на Берлинском конгресу 1878. призната и независност Србије, национални програм још увек није био остварен. Штавише тзв. „Источно питање”, односно питање опстанка Отоманске империје на Балкану претпостављало је политички приступ утемељен на максималној креативности елите српског народа, док је проблем Аустро-Угарског продора на Балкан захтевао ново суочавање са новим/старим противником/савезником. (Митровић 2011). Стварањем концепта политике „Балкан балканским народима” уочи рата против Турске 1912. Краљевина Србија као и друге балканске државе показале су готово неочекивану умешност у формирању самосталне успешне политике која је, са једне стране довољно посвећена националним интересима да их у замаху њихове правилно процењене довољности и оствари, а са друге стране и довољно целисходна да, упркос противљењу Аустро-Угарске монархије буде прихватљива за водеће европске силе већ добро блоковски подељене.

Ескалација национализма која је кулминирала у Другом балканском рату била је нови подстицај за супротстављене ставове. Успех српске војске у овом рату био је одлучујући покретач непревазиђене нетрпељивости коју је Беч све више нескривено испољавао према Краљевини Србији тумачећи њене националне и државне интересе као озбиљну претњу која угрожава и сам опстанак дунавске монархије. У том контексту србофобије ретки су били они који су се у Монархији запитали о оправданости анексије Босне и Херцеговине. Таква пресија нарастајућег антагонизма поговодала је револуционарном одважњаштву. Омладина упућена на слободарску традицију сада већ с разлогом угледне Краљевине Србије била је мотивисана на деловање. Међу њима, мало кога је забрињавало становиште да су успеси Краљевине Србије у Балканским ратовима остварени уз велико пожртвовање и да је српски народ поднео изузетан терет. Стварале су се револуционарне организације које су имале упориште у острашћеном приступу према Монархији и које су обрачуну са њом претпоставиле сваку реалност. „The Narodna Odbrana proclaims to the people that Austria is our first and greatest enemy. Just as once the Turks attacked us from the south, so Austria attacks us today from the north. If the Narodna Odbrana preaches the necessity of fighting Austria, she preaches a sacred truth of our national position.” (Narodna Odbrana programme 1911). Доследне присталице програмских одредби оваквих карактеристика



постали су млади људи спремни да се за своје идеале, које су сматрали највишом вредношћу жртвују. Импресионирани револуционарном младошћу ондашње Европе, често и неразумевајући последице чина, ти млади људи су нудили себе. „Мислим да ми је тада допутовао... Боривоје Костић, новосадски гимназист, с оваквом изјавом: „Туберкулозан сам, и немам дуго живети; волео бих жртвовати свој живот уједињењу. – Помозите ми да га честито утрошим...” (Стајић 1925.) Њихов узор постао је Богдан Жерајић који је након неуспелог атентата на поглавара Босне и Херцеговине Маријана Варешанина 1910. извршио самоубиство. Његов чин постао је заветни и централни догађај за окупљање младих спремних да његов подухват доведу до успеха. Револуционарни катехизис насупротив хришћанског, вођен макијавелистичким принципом промовисао је нови тип херојизма. „Циљ је нове омладине, опијене борбом за остварење јасно оцртаних идеала, радикална борба до жртвовања; у томе смеру треба да прође цело наше васпитање и спремање... ми ћемо гинути за идеју и народ... и хоћемо или да мремо у животу или да живимо у смрти.” (Љушић, 44). Идеал њихове борбе био је национално ослобођење као несумњив и препознат циљ иза којег је, већ дуже време стајао и концепт државне политике Краљевине Србије. Међутим, њихов методички приступ одисао је недовољном аналитичношћу и ширином уз тврдоглаву упорност и одважност примерену младости увереној у сопствену мисију. Сама организација истомишљеника, упркос одређеним уверењима никада им није била јача страна, све је остајало на разини недовољно артикулисаног покрета. Револуционарна уобразиља и усхићење били су импресивни, па ипак су представљали тек декор који прикрива уочене недостатке организационог типа. „Јер за слободу и самосталност треба не само јунаштва и свести, него треба мудрости и културе...” (Секулић 1985: 248) Младобосанци као и Црнорукци су заступали херојизам који је неговао патриотску емоцију, а занемаривао рационални приступ. „Црнорукци били су одушевљени националисти који су веровали у историјску мисију Србије и били решени да се тој мисији посвете. Али то патриотско одушевљење угушило је сваку критичност у њима. Они су као месечари постали неосетљиви за тешкоће и опасности.”; (Јовановић 2005: 69)

Без обзира на трезвену критику која је са правом упозоравала на уочене недостатке емотивне брзоплетости, ипак признајемо да је у ондашњим временским тренуцима проницљивост била на испиту и код угледних научника који су умели да контролишу своју емотивну приврженост националној идеји, јер је изазов милитаризма Монархије био превише охол. „Српски се проблем мора решити силом.” (Цвијић 1908). Чин Гаврила Принципа на Видовдан 1914. био је екстремни израз српске ослободилачке идеје. О њему се није знало у ширим круговима и несумњиво није ни могао да рачуна на ширу подршку становништва, али он је преточио незадовољство у постојеће и оптимизам у будуће у чин примерен јуношама који су често били хитрији делом него мишљу. Много је незадовољних сународника у Аустро-Угарској било, можда и несретнијих од самог атентатора. Тек његов чин је био избор који није остао јединствено испољавање карактера његове личности, већ је имао, у будућим тумачењима карактеролошке претензије на бунтовност и неукротивност читавог једног народа. Неки аутори су покушали да направе синкретизам револуционарног лика и одговорне жртве која је проистацала из хришћанске традиције Косовског предања. „Типови данашњих наших јунака косовски су, није више, а поготову неће бити сутра, реч о горостасној снази, него о нежним младићима Жерајући и Принципу који се бацају на ломачу; није више реч о љутом хајдуку него о благодарном српском

сељаку који не воли рата, и који побеђује бројније непријатеље и пуну Албанију само стога што је задојен једним националним јеванђељем, пришећћем Лазаревим..." (Љушић, 47) Чини се недовољно убедљивим и нејасним можда и племенито хтеће ове идеје. Проблем се налазио у неспојивости карактера са једне стране убеђеног младог револуционара и са друге стране скрушеног хришћанског подвижника који прашта и поступке свог непријатеља.

Српски домаћин је имао слободарске тежње али не и необуздане емоције. Нацији је био посвећен али је породицу чувао изнад свега. Одговоран у свом патриотизму, он се подједнако суздржавао од исхитрености ма са које стране долазила. И није овај став био на прагу ревидиране идеје о националном јунаку коју су многи умели да тумаче као капитулантско недостојно Обилића („Робом икад, гробом никад." (Чумић 1890), већ једноставна брига о потомству. Често савремена политичка елита и кетманска интелигенција која је подржава повезује у јединствену херојску вертикалу Милоша Обилића, Карађорђа Петровића, Гаврила Принципа, мајора Гавриловића и мајора Милана Тепића. Дужност је историчара, доследног свом националном идентитету и професији да упозори на искушења која такве пројекције собом носе без обзира у којој мери сврсисходно изгледале. Неизводљиво је научно аналогно повезивање ових личности, док је ствар уметничке слободе бескрајна. Проблем настаје када уметничка идеја има претензију на национални концепт. Аргумент патриотизма који се овом конструкцијом напада треба да узме у обзир и огроман број личног доживљаја ратног пустошења без којих би остварење било које идеје било доведено у питање. Њихов пример Косовско страдалиштво и пожртвовање препознаје у свакодневном животу бројних српских породица, поготову данас када је угрожен опстанак породице и доведен у питање и биолошки опстанак Срба. Ресурси су исцрпљени и нема подршке нити за Рајсков готово цинични оптимизам, због нових ратова које је будућност донела са собом. „На сву срећу, у Србији има пуно деце, тако да ће за неколико година ови малишани заменити они који су пали на Јадру, Церу, Мачковом камену, Гучеву, Руднику или на Колубари." (Рајс 2014: 113)

### **И у рату изнад рата или према закључку**

Подсећање на значајне догађаје у прошлости, а који су имали снажан утицај на живот после њих никада није претерано и управо је неопходно ради превазилажења свих искушења која се јављају у савременом тренутку а која су и раније постојала као историјско искуство. Са друге стране злоупотреба значајних догађаја из прошлости зарад одређених интереса, а која се интерпретира као вредност преко потребна народу, срушиће се као баласт при првом свом помињању, а уколико се понавља постаје фетиш који захтева подређене, а прогања самосвојне и креативне.

Избећи ову злоупотребу, уколико имамо предрасуде о сопственој величини или уколико имамо предрасуде о сопственој слабости, врло је тешко. Српски народ жали и други народи који живе на овим просторима, показали су се врло често као поготно тло за различите идеологије које су фиксирале прошлост према сопственој потреби. Потреба да се посветимо откривању вредности у прошлости захтева одговорног појединца али и народ у целини.

Тај човек је личност, он се образује, суочава са проблемима, одмерава ситуацију и иде према правом путу избегавајући бројне странпутице. Његова сазнања чине га одмереним и он избегава сва примамљива искушења која нуди

како еуфорија проистекла из успеха у важним историјским догађајима тако и резигнација, односно потиштеност проистекли из неуспеха у историјским догађајима идентичног значаја. Ове огромне осцилације, упркос одважном подвигу учињеном и у Великом односно Првом светском рату учиниле су да је идентитет народа био врло нестабилан и крхк. Рађало се неповерење које је више веровало речитој демагогији него критичком сагледавању.

У таквим околностима послушници су се размахали а истрајни су све више потискивани. Вољни смо да народ, односно оне који се суочавају са проблемом и нуде решење и својим радом истичемо на положај који им пристаје. То је положај који доминира, који је моралан и који има шта да понуди генерацијама које долазе. Таквих људи било је и у Првом светском рату. Штавише они су га прихватили, поднели и крунисали успехом. Цена је била огромна, немерљива. И зато када говоримо о рату ми смо дужни да поменемо и подвиг али и страдање у подвизништву. Рат није херојско доба, то је пустош са којом се човек суочава откада постоји. Рат је знао да буде сурови господар и кроји идентитет људи. Балкан сведочи о томе. Слаби су му се предали, а мржња их је водила.

Сто година касније, ми се окрећемо према прошлости у намери да је избегнемо у будућности. Нити једна различитост није толико недостижна да би рат постао њена солуција решења. Обичан човек, коме смо овом приликом и посвећени знао је да процени шта доноси рат. Он није био његов идолопоклоник, већ његов недраговољни спроводник. Људи су пуцали, али су се надали да ће то престати. Разарали су, али су и тада желели да обнављају. Сусрет са таквим сликама из рата јесте јединствена вредност, заправо једина вредност која остаје за будуће генерација. Нека наша порука данас буде да и у незнању рата, нада у његов нестанак постоји. Она се не предаје већ намеће, јер човек не жели да постане звер. Наше младе колеге преиспитују узоре, али увек нека имају на уму да ће и они једном бити ти у које се гледа и од којих се учи. Слава сваком који је пред нараштајима могао да каже причаћу Вам шта су вредности, а о њима ћу Вам сведочити сопственим примером

## ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Историја старије српске књижевности*. Београд.
- Бланки 1842: А. Бланки, *Извештаји о стању народа у европској Турској*.
- Велимировић 2014: Н. Велимировић, *Религија Његошева*. Шабац: Сабрана дела, књига друга, Манастир Светог Николаја.
- Велимировић, 1994: Н. Велимировић, *Речи о Свечовеку*, Призрен.
- Велимировић 2010: Н. Велимировић, *Српски народ као теодул*, Београд Дворниковић
- 1995: В. Дворниковић, *Борба идеја*, Службени лист СРЈ, Београд.
- Дедијер 1912: Ј. Дедијер, *Стиара Србија, етнографска и географска слика*, Београд.
- Јеротић 2004: В. Јеротић, *Вера и нација*, Бесједа, Арс либри, Београд.
- Јовановић 2005: С. Јовановић, *Културни образац*, Стубови културе, Београд.
- Карлајл 1903: Т. Карлајл, *О херојима*. Београд.
- Косовски циклус, Пројаси српског царства*. Преузето са: <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=590.0>.
- Лубардић 2009: Б. Лубардић, *Јустин Ђелићки и Русија*, Беседа, Нови Сад.

Милн 1918: Ц. Милн, Писмо војводи Живојину Мишићу, 13. јул; преузето са <http://www.europeana.eu/portal/>.

Митровић 2011: А. Митровић, *Продор на Балкан и Србија 1908-1918*, Завод за уџбенике, Београд.

Најдановић 2013: Д. Најдановић, *Православље и Светиосавље, Тајна Светиосавља, неизнати поглед на личности Светиоџ Саве*, Catina Mundi, Београд.

Narodna Odbrana programme; 1911. Преузето са: <http://www.rastko.rs/istorija/delo/11100>.

Љушић 2014: Р. Љушић, *Принцип Гаврило, оглед о националном хероју*, Новости, Суботица.

Поповић 1985: Д. Поповић, *Књиџа о Милутину*, Српска књижевна здруга, Београд.

Секулић 1985: И. Секулић, *Зайиси о моме народу*, Вук Караџић, Београд.

Seton-Watson 1915: R. Seton-Watson, *The Spirit of the Serb*, London.

Рајс 2014: А. Рајс, *Рајсни извештаји из Србије и са Солунскоџ фронтџа*, геополитика, Београд.

Милутиновић 1935: Н. Милутиновић, *Ауџобиоџрафија*, Нови Сад.

Ранке 1991: Л. Ранке, *Српска револуџија*, Српска књижевна задруга, Београд.

Цвијић 1908: Ј. Цвијић, *Анексија Босне и Херцеговине и српски проблем*, Београд.

Чумић 1890: А. Чумић, *Здужбине у одбрани Српства*, Београд.

Херодот 1988: Х. Херодот, *Грчко-Персијски рајшови*, Београд.

## ЧЛАНЦИ

Велимировић 1902: Н. Велимировић, *Наше црквено беседништво*, Хришћански весник, број 10, стр. 554–556.

Домановић 1901: Р. Домановић, *Краљевић Марко под друџи џуџи међу Србима*, Српски књижевни гласник. Београд: књиџа 3, јул, август, септембар.

Стајић 1925: В. Стајић, *Предрајтна војвођанска омлаџина и националистички џокреџи*, Нова Европа, број 3, 21. 07.

## ИЗВОРИ

Историјски архив Сомбор, Фонд Јована Јоџе Лалошевића, Ф-56, инв. број 549  
РОМС - Рукописно одељење Матице српске

## ЛИНК

<http://www.rastko.rs>

<http://www.europeana.eu/portal/>

<https://archive.org/details/spiritofserb00seto>

<http://riznicasrpska.net>.

## RELUCTANT WARRIORS, DETERMINED PATRIOTS

### Summary

The anniversary of the beginning of the 'Great War' with right leaves no one indifferent. Revisiting the past is a constant need for the development of historical science, however suggestive revisionism, turns the research of the past into an ideological apparatus which has the aim of adjusting the events of the past in order to sculpt the preferred picture of the political elite. In this regard, there are certain suitable fables that consciously highlight certain circumstances while ignoring others. Effective examples from war records are particularly suitable for the development of patriotism and also to manipulate the victims and their beliefs. In such circumstances, the narrative of heroes often instigated revolutionary extremism which functioned under the principle 'the end justifies the means' instead of love for the motherland. The population as a whole and individually, unfortunately, becomes an object that serves a particular idea, not a constructive interlocutor that recognizes both values and shortcomings. The idea that, if not avoided, war will result in victorious outcomes but that in this endeavor so much more is done in order to save lives than to lose them, appears quite unacceptable.

The narrative established by the discourse of Kosovo gained over the centuries a distinctive form of traditional values. Its role inspired dedication and profiled the characteristics of victims and/or heroes. Inspirational national struggles and liberation from century long oppression aroused emotion that was manifested in everyday life. Its character was a manifestation of the multifaceted and went in the direction of family, patriotism and revolutionary initiative. They all shared the responsibility of commitment that made ordinary people significant and individual heroism subjugated the heroism of the people. Thus, no one was vain or denied because together all were equal. In this paper, we are in favor of a man who is a hero of modesty that is gathering future generations by his example.

*Key words:* Patriotism, War, Value, Man, Emotion

*Saša S. Marković*



Валентина Р. МИЛЕКИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Бањалуци  
 Филолошки факултет

## СЛИКА РАТА У РОМАНИМА БРАНКА ЋОПИЋА

Примјеном имагологије и истраживања менталитета настојали смо показати да је Ћопићева слика рата функционализована кроз литерарну перцепцију Другог, односно сударе и сукобе различитих менталитета, „дијалеката” истог менталитета, идеологија итд. У начину перцепције Другог Ћопић наглашено литераризује парадоксалност. Када се Други перципира као колектив долазе, до изражаја бројни стереотипи и ксенофобични страх од Другог. Међутим, у сусрету са појединцем, у Ћопићевом Крајишнику надвладава хуманизам човјека оплемењеног патњом и он у Другом сагледава страдалника који му је близак. Уочили смо и имплицитна идеолошка алтернирања, али и саму биполарну природу Крајишника који у грубој вањској љуштури носе алтернативну бајковиту стварност. Својим хуманизмом, простодушношћу и хумором Ћопићеве најустјелији ликови поништавају границу између оног ја и свега што нисам ја, што је Друго. Стога Ћопић и у ратним романима суштински не говори о рату већ ствара модел хуманијег и љепшег живота.

*Кључне ријечи:* слика рата, Други, менталитет, хумор, имагологија, истраживање менталитета, алтеритет

Истраживачки корпус за овај рад чинила су она дјела Бранка Ћопића која можемо условно жанровски одредити као *рајне романе* за одрасле: *Пролом*, *Глуви баруш* и *Делије на Бихаћу*. Истраживање је било мотивисано жељом и потребом да се понуде нешто другачији модели за сагледавање поетике ових романа. Пошли смо од запажања да писац своју потпуно особену слику рата остварује кроз литераризовање сукоба и судара другости до којих у рату долази.

Детаљно ишчитавање литературе о Ћопићу указује на то да је, упркос великом броју критичких текстова, мали број темељних студија и огледа који суштински расвјетљавају неке од аспеката његове поетике. Критика и рецепција, када је ријеч о Ћопићевом дјелу, нарочито о ратним романима, бивају готово до данашњих дана натруњене и оптерећене идеолошким стереотипима. Разлог томе је што се Ћопић бавио још увијек врућим и актуелним темама. Подсјетимо се да је критика већ од првих предратних збирки приповједака подвргла Ћопићевом дјелу неестетским и идеолошким захтјевима епохе. Предратна љевича му спочитава одсуство социјалне тенденције, а десница, с друге стране, превелику ангажованост. Тек мали број умјерених критичара уочава да вриједност његовог дјела и јесте у томе што је социјална тематика у служби умјетничког и функционише само као један дио шире цјелине. Наметнувши нове теме и мотиве, рат и Револуција узроковали су заокрет у Ћопићевом стварању. Већ у првим данима рата он се ставља у службу Револуције и одређује за ангажовано писање. Свој рад, готово цијелу једну деценију, подређује циљевима и идејама Партије. Међутим, већ од педесетих година, с појавом првих сатиричних прича, али и романа *Пролом* и *Глуви баруш* (који на дискретан и ненаметљив начин одступају од званичне партијске истине)

1 valentina.milekic@unibl.rs

његова слика свијета се мијења и постаје свеобухватнија. Међутим, критику и даље првенствено интересује да ли је Ћопић платио данак свом времену, до које мјере је у дјелима присутна или одсутна одређена идеологија итд. Самим тим, управо у Ћопићевим ратним романима критика се понајмање бавила њиховим естетским, односно умјетничким аспектима.

Потпуно је занемарена чињеница да је Ћопић стваралац који својим ван-серијским талентом уочава, биљежи и наглашено естетски изражава релевантне одлике националног менталитета и, још конкретније, особености крајишког човјека, што се можда и најснажније огледа у сложеној литерарној перцепцији Другог. Битне карактеристике Ћопићеве поетике, између осталог његов хумор, проистичу управо из специфичности овог менталитета и начина на који је приказан. Евидентно је да је Ћопић писац другости који често и убједљиво оперише данас изразито имаголошким категоријама, као што су опозиције *свој и туђи, ми и они, наши и њихови, ја и други, овдје и тамо* итд. Слика Другог у Ћопићевом књижевном опусу представља један литерарни реалитет који као такав није довољно истражен нити освијетљен, а кроз који се и те како могу сагледати различити поетички аспекти његовог дјела. У овом раду на корпусу ратних романа за одрасле примијенили смо савремену теоријско-компаратистичку методологију, у првом реду имагологију и истраживање менталитета, и тиме понудили модел за њихово ново ишчитавање. Управо кроз сложу литерарну перцепцију Другог у ратним романима функционализована је Ћопићева слика рата. У њима је рат мизансцен у којем се дешавају судари и сукоби различитих менталитета, „дијалеката” истог менталитета, идеологија, животних хабитата итд. Ћопићев опус литераризује најразличитије сусрете и сударе другости, па би се могло рећи да његов литерарни свијет настајују Други (они који су туђи једни другима или самим себи). То су припадници различитих нација, конфесија, култура, идеологија, животног амбијента итд. У ратним романима нарочито су битни судари и сусрети с Другим који је у функцији опонента или непријатеља јер управо они откривају слику рата и нивое на којима се он одвија.

Перцепција Другог, односно непријатеља, у овим романима литераризирана је на два начина која кореспондирају са касијом тезом савременог теолога и филозофа Богољуба Шијаковића о два различита модела поимања Другог. Он сматра да у животу постоје два начина перцепције Другог: онтолошки (метафизички) и етички (Шијаковић 2002). У првом случају Други је онај који се испоставља наспрам пуком идентитету, кроз апсолутизовање разлике, па је он тад неминовно туђи и страни. Онтолошки однос према Другом остварује се у Ћопићевом дјелу онда када је носилац другости (националне, конфесионалне, идеолошке итд.) колектив. Крајишници тад представу о Другом (колективу) граде на основу увријежених предрасуда и стереотипа, при чему је доминантан осјећај страха и чуђења пред страним и туђим.

У другом случају, етички гледано, Други је у ствари „неки други ја”, „онај други ја у сусрету са којим се добровољно развијам, конституишем и сазнајем сопствени идентитет” (Шијаковић 2002: 315). То је онај други вид поимања Другог који се остварује у сусрету, а не у сукобу с њим. Овакво поимање другости у Ћопићевој слици свијета јавља се углавном кад Други иступа као појединац. Тако издвојеног из колектива, Ћопићеви Крајишници перципирају Другог у првом реду као човјека, а тек послје као Другог и другачијег. У сусрету са појединцем, ко год он био, Ћопићев Крајишник сагледава само човјека страдалника који му је разумљив и близак по својој патњи. Иза нација, раса, идеологија, вјера остаје само обичан човјек оптерећен свакидашњим људским бригама.



Ђопић је првенствено писац унутрашњих другости, алтеритета који постоје, додирују се, па и сукобљавају у интеракцији „дијалеката” једног истог националног менталитета. Зато у ратним романима нема много ситуација у којима се сретну припадници двију нација или раса, али су нам и они ријетки случајеви тог типа вриједни и значајни за потпуније имаголошко освјетљење. Уколико је ријеч о другом народу као колективу Крајишници их „уоквирују” у јединствену визуру, коју карактерише, прије свега, обиље стереотипа. Овакви стереотипи исказани су углавном преко „низа обиљежја која се метонимијски користе и прерастају у симболични тип обиљежавања њихове међусобне туђости и страности” (Шукало 2002: 151). Сучељени са италијанским окупатором у *Пролому* и *Глувом барушу*, Крајишници им редовно придодају метонимијске одреднице *жабари*, *жабоједи*, *мачкоједи* и сличне. Ово јесу типични пејоративи који се користе у стереотипизацији припадника италијанске, односно шире, романске културе. Па ипак, код Ђопића је у овој номиналној стереотипизацији заправо више хумора и ведрине него озбиљних пејоративних накана његових ликова. Зато морамо водити рачуна подједнако и о зазору и о чуђењу с којим Ђопићеви партизани посматрају заробљене Италијане: „Гром их побио, кажу да они једу мачке и жабе и сваку другу поган...” (IV: 532).

Други као колектив у Ђопићевом *Пролому* и *Глувом барушу* имају и своје мучно оваплоћење у колективној свијести народа. Други нису само опоненти него и инфернални Други, они од чијих злочина страдамо или их се смртно плашимо. Тај осјећај при сусрету са страним исказиван је чак и у нереалним фолклорним представама, у којима су представници другог народа попримали надљудске или нељудске особине. У *Осмој офанзиви*<sup>2</sup> бивши партизан Драгија се, на примјер, сјећа гласине из рата о доласку у Босну дванаест хиљада Арапа, којима су извађене чашице из кољена, па их је немогуће зауставити кад потрче (VIII: 253). Страх од Другог овдје суштински проговара као митски и фолклорни страх од непознатог. Он као такав бива персонификован у наивним представама које је обликовао менталитет Ђопићевог Крајишника.

Међутим, судар крајишког менталитета са другом нацијом код Ђопића се остварује углавном кроз сусрет с појединцем који је репрезент тог народа или расе, а не са колективом. У сусрету с појединцем стереотипне слике, као и страх и зачуђеност, који су уз њих везани, бивају убрзо превладани хуманистичким доживљајем свијета Ђопићевих јунака. Они почињу трагати за сличностима, а не за разликама код Другог. Самим тим сукоб с Другим постаје сусрет, а слика Другог се мијења и оплемењује новим садржајима. Ђопић је у својим мајсторским литераризацијама сусрета нашег човјека с припадником неке друге нације и културе најчешће чудесно ведар. Невјероватна је, заправо, његова способност да разигра и релаксира овакве тренутке. Низ комичних ситуација проистекао је управо из слике о Другом, као и покушаја да се ова другост објасни и превлада. Епизода из *Пролома* у којој крајишки сељаци долазе да посматрају заробљеног италијанског војника литераризована је на оваквом типу другости. Зазор сељака продубљен је и неком врстом сујевјерног страха од непознатог.

»– Дедер му нешто реци да видимо шта ће.

– Џабе ти је њему говорити, ништа он не разумије.

2 С обзиром на то да Ђопићеви ликови у романима који тематизују постратне миграције често евоцирају минули рат у њима је могуће пронаћи мноштво илустративних примјера за наше истраживање.

- Како неће разумјети, та није луд?
- Ама, жене, он говори друкчијим језиком него ми.
- Како друкчијим? Та чује ли кад му нешто кажеш?
- Чује, ал не разумије. Ти му, на прилику, кажеш „кућа”, а то ти је код њега нешто сасвим обратан – лонац или тако што.
- Ајме, помози ти боже, бенаста народа: од куће мисли да је лонац!” (IV: 544).

Ђопић се знао мајсторски наругати и начину на који се у свијести његових Крајишника ствара представа о Другом. Чудећи се другачијој физиономији заробљених италијанских војника, на примјер, Крајишници ће их упоредити са оним што је њима познато: „Помози ти, боже, исти Цигани!” (IV: 533). Ова и сличне реакције нипошто се не могу схватити без потпуног разумијевања Ђопићеве литерарности, која се прије свега темељи на умјетничкој обради специфичних аспеката крајишког менталитета, при чему хумор садржан у наивности тога менталитета представља драгоценост. На том трагу увиђамо и да се слика Другог остварује не само кроз наивне представе натруњене стереотипима, већ да понекад бива условљена потпуно баналним факторима. Таква је хумористична епизода у *Делијама на Бихаћу* у којој испичура Лијан пробавајући француски коњак угледа на кутији слику Наполеона. Све што излази ван устаљеног и њему познатог поретка, у представи сељака се формира као нешто негативно, непотребно и непожељно. У свијести простодушног Лијана необичан Наполеонов шешир – „лудачка капа” постаје обиљежје његове другости и негативног принципа који другост сама по себи носи. Међутим, након што је пробао француски коњак, Лијанов доживљај Наполеона сасвим се мијења. Он сагледава Наполеона кроз сопствени порок и он му постаје посве разумљив и близак. Ова епизода комично показује да имагологија може обухватити и неке густативне аспекте Ђопићеве литерарности.

- „– Какав ли је ово у лудачкој капи? – зину Лијан.
- То ти је, видиш, онај цар Наполеон који је ишао с војском на Москву и тамо награбуо – објасни му Скендер.
- Па кажем ли ја да је то некакав лудак и хитлеровац! – поче да вречи Лијан и унесе се у лице насликаном Наполеону. – На Русију ти се прохтјело, је ли! Не могу њој ништа ни они с гвозденим шлемовима<sup>3</sup> на глави, а камоли ћеш ти са том твојом шеширчином, шта ли је, у којој би ти најбоље било да насадиш квочку с јајима.
- Друкчије би ти говорио, стриче Лијане, кад би само опробао ту његову ракију која се зове коњак – опомену х га ја. [...]
- О, људи, људи, ове љепоте! Па овај Наполеон и није био баш тако луцкаст док је умио да прави овакву ракију. Кад бих ја ово сваки дан пио, ја бих на глави носио сврачије гнијездо или вршку с пчелама, а не само онај лудачки шешир.
- Сјајних очију, сав румен од пића, Лијан закружи погледом по свима нама и закријешта као стара креја са попове лијеске:
- Нека ми само неко каже ружну ријеч за Наполеона, па ће се провести горе него да је на Москву пошао!” (XV: 112, 113).

Евидентно је да Ђопић уочава и кроз своје ликове успјешно литераризује специфичан и донекле парадоксалан однос према Другом који карактерише менталитет нашег народа. Када се Други перципира као колектив (други народ, конфесија итд.) долази до изражаја страх и ксенофобично затварање пред другим и другачијим, које је народу на овом „вјетрометном” подручју вијековима пред-

3 У раду вјерно преносимо наводе Ђопићевих дјела (према издању *Сабрана дела Бранка Ђопића*, Просвета, Београд, 1985.) чак и тамо гдје постоје одређена одступања од правописне норме.

стављало важан услов опстанка и очувања интегритета. Међутим, у сусрету са појединцем у Ђопићевом Крајишнику надвладава хуманизам човјека оплемењеног властитом патњом и он у Другом сагледава само човјека страдалника који му је близак. Кроз лик Николетине Бурсаћа Ђопић је нарочито добро истакао ову особеност у менталитету нашег народа:

„Ех, ех-ех! – пријекорно отеже Никола. – Друго је онај Талијан који с колоном креће на наше положаје и решета из танкете, а друго овај кукавељ пред нама.

[...]

Та да ти ишта знаш, одмах би видио да су овога овдје мочугом поћерали на Југославију. Зар је њему оваквоме, до тамо некакве окупације. Остави, бога ти.” (V: 37, 38).

По истом принципу лирераризовани су сукоби и сусрети с непријатељем као припадником друге конфесије. И у овом случају слика Другог, ако је ријеч о колективу, бива одређена негативним стереотипима. Они откривају међунационалне нетрпељивости и антагонизме произашле као резултат вијековима наметаних и продубљиваних подјела на овим просторима. Вјештачки створени и вијековима потхрањивани вјерски и национални антагонизми кулминирали су у новом трагичном сукобу у Другом свјетском рату. Четнички и усташки покрет претварају националне нетрпељивости у националистички шовинизам. За усташе, махом варошане, Србин је: „сељачина”, „Влах”, „крмак”. Усљед тога, њихов додир са Другим увијек подразумејева сукоб који је мотивисан жељом да се другост потчини и подреди себи. Ђопић не пренебрегава чињеницу да национални антагонизми постају аутентичан покретач историјских догађаја на тлу Босне, али у складу са новом идеологијом братства и јединства ову истину донекле маргинализује. Он заглашава националну кривицу покушавајући да равномјерно распореди одговорност на сва три народа у Босни и тиме прибјегава негативном историзму. Носиоци усташког злочиначког геноцида бивају приказани као „психолошки поремећене личности са снажним комплексом инфериорности”, а не као репрезентативни представници једне нације (Вукић 1995: 30).

У својим романима Ђопић показује да је специфичност менталитета у Босни условљена заједничким животом различитих вјера, непремостиво раздвојених „отровном змијском сабљом” вјековне мржње (IV: 322). Чести хетероимажи о припадницима друге вјере сугестивно одражавају апсурдну ситуацију у којој непремостиво раздвојени професионални алтеритети чине суштински исти босански менталитет. Ђопић је писац код којег се нарочито добро види колико су *своји* истовремено и *иуђи*; то је парадокс наше националне историје, али за Ђопића такође и платформа за једно полифано сагледавање новог националног реалитета с нагласком на различитости истог. Чак и Ђулага, чију ће трагичну судбину одредити немогућност да превазиђе националну нетрпељивост и приђе партизанима, донекле је свјестан тога: „Оставите, нема хасне од туђина, па ко то био да био. Памтим ја то откад знам за се. Баш кад ти је најгоре туђин ће тебе оставити и отићи за својим послом, а ти се пеци како знаш. Овај наш Влах, ако и јест пас, кадли-тадли наћи ће ти се на руци, а тај...” (IV: 571).

Ђопић приказује бројне хумористичне ситуације које настају управо у покушају Крајишника да прихвате оне идеје Револуције које су пропагирале братство и једнакост међу свим људима, а тиме и укидања вјерских и националних разлика. Иако се труди да урођеном човјечношћу и хуманистичким односом превазиђе национални антагонизам и прихвати своје иновјерне ратне другове, Николетина Бурсаћ се у тренуцима заноса и узбуђења и сам заборавља:

„ – Колико је само пута вама говорено и викано: Тур... овај, муслимани нијесу никакви Турци, него су наша браћа по крви и језику, а ви ту опет... Усташе су лопови, ми се против њих боримо...

[...]

Нека добро знате и немојте рећи да вам нијесам казао... пази добро и ти, Петрарка... нека ми се још неко из чете усуди да нашу браћу муслимане назове Турцима, па ћу се ја с њим старати!...

Тек што он заврши реченицу, кад једна граната, коју чуше тек у посљедњем тренутку, тресну и експлодира поврх саме вртаче. Николетина се муњевито пружи по земљи, а онда поново скочи, баца љутит поглед на задимљену ивицу вртаче и опсова:

– „Пази Турака, мајку им лоповску!” (501).

Ова и многе сличне ситуације свједоче о томе колико су се вијековима намегане и у колективну свијест народа дубоко урезане предрасуде тешко мијењале и искорјењивале.

Иако национални антагонизми у Ћопићевој слици свијета чине важну карактеристику менталитета крајишког човјека, они углавном бивају превладани дубоким људским хуманизмом Ћопићевих ликова Крајишника. О овоме рјечито говори епизода у којој се Јовандека и Тодорина враћају из пљачке разрушеног Демирова потресени трагичном судбином Муслимана и ратног непријатеља Ђулаге:

„Док је Јовандека зловољно гунђао, хватајући пречац, замукли Тодорина каскао је за њим, спотицао се и шмркутао бришући крадом сузе. Кад би му се туга попела већ сасвим у грло и запрјетила да ће га некако одати, он је малчице заостајао да не чује Јовандека, али се стари торбоња одједном окрену и добродушно забобоњи:

– Ајд, ајд, шта ту... Жао је човјека и свога комшије, па да је по сто пута Турчин. Мишлиш ти да ја то не знам!” (VI: 106).

Огољен трагичном људском судбином, дојучерашњи страшни и иновјерни ратни непријатељ бива сагледан другачијим очима. На згаришту некадашњег непријатељског села, Тодорина и Јовандека бивају поражени сликом несрећног крајишког сељака, какав је могао бити и јесте сваки од њих. Снажни хуманизам, који, као једна од најдоминантнијих карактеристика, одређује менталитет Крајишника потекао је не само из патријархалног хришћанског осјећања свијета већ и солидарности и саосјећања са свима онима који су страдали и трпјели. На самом почетку Ћопићевог књижевног рада један од његових најсугестивнијих јунака, Насрадин-хоџа антиципира животну филозофију најуспјелијих каснијих ликова: „Гдје су међу људима границе?... Нема у човјеку ни Влаха ни Турчина... постоји само голема људска биједа и невоља једнака и влашка и турска” (I: 148).

Међутим, чини се да се најизразити сусрети и судари другости у Ћопићевим ратним романима одигравају на идеолошкој равни. Идеологија се јавља код Ћопића као покретачки мотив другојачења чак и између припадника исте конфесије и нације. Унутар исте конфесије долази до подјеле на партизане и четнике, партизане и усташе, а касније и до подјела међу партизанима. Идеологије су у својој суштини веома искључиве, па је припадник друге идеологије готово увијек непријатељ. За четнике који су склизнули на „другу страну” партизански командант Радекић ће рећи: „Не можемо више нас двојица у исту врећу, па да бог отац каже. То ти је, брате – шта да ти кажем – ко да другим језиком говори” (IV: 519).

Из овог примјера видљиво је да идеологија ствара непомирљиве алтеритете унутар истог менталитетског хабитуса, али и унутар исте конфесије. У роману *Пролом* крајишки сељак, партизан Стојан Кекић повлачи јасну границу између себе и четничког војводе Тривуна: „Ево, и нас двојица смо Срби, па нијесмо једнаки: ја идем против усташа, а ти би, чини ми се, с њима” (245). Другојачење се јавља и унутар тзв. наших, тј. између поборника новог револуционарног и старог патријархалног модела живота. Судар патријархалног крајишког менталитета са новим идејама Револуције у Ђопићевој слици свијета резултира експлицитним, али и имплицитним алтеритетима. У *Пролому*, а још знатно чешће у *Глувом баруџу*, понирањем у унутрашњи свијет ликова откривамо да су вањска алтернирања само спољашња манифестација суштинских менталитетских преображаја, који стварају извјесне алтеритете у хабитусу једног народа. Судари старог и новог са вањског плана преносе се на унутрашњи, па пратимо комплексне унутрашње преображаје појединих структура колективне свијести. У новом поретку који је донијела Револуција и који је умногоме био противан дотадашњем патријархалном устројству многи Ђопићеви ликови носиоци су унутрашњих, тачније имплицитних другости, које подразумевају распетост између два непомирљива принципа. Самим тим судари алтеритета могу се пратити и на микроплану.

Ратни романи *Пролом* и *Глуви баруџи* настали су с првенственим циљем приказивања важног историјског тренутка и битног догађаја за судбину једног народа. Писани су донекле као ангажована литература (у ширем смислу тог појма). Ђопић показује изузетну способност сликања народних маса. Критика је у Ђопићевим ратним романима уочила тежњу да се обухвати општи ток догађаја. Ликови су углавном представљени кроз неку њихову доминантну особину, и тек сагледани у свеукупности дају слику колективног крајишког менталитета са свим његовим специфичностима. Појединац је репрезент једног менталитетског ареала, одређен социјалним, психолошким и историјским контекстом свог времена и заједнице којој припада. С друге стране, он је и припадник једне идеолошке групације која га такође одређује. Подјела је на *наше* (присталице Револуције: партизани, комунисти, народ) и *њихове* (окупаторе: Нијемце и Италијане, те домаће завојеваче: четнике и усташе), као и једна врста ангажованости ових романа, условила је махом црно-бијели схематизам. Представе о Другом (хетероимажи), али и представе о себи (аутоимажи) бивају бремените карактеристичним дистинктивним обиљежјима која постају општа мјеста – топови, те су саме по себи стереотипи. У оба ратна романа изразито је претежнија фокализација у смјеру *наши–њихови* (*шуђи*, *Други*) него обрнуто. Иако ни ову другу варијанту не смијемо пренебрегнути, прва је свакако чинила окосницу и темељ за наша настојања да уочимо и дефинишемо структуре које граде слику Другог. *Наши* су приказани као носиоци позитивне идеологије, док је непријатељ у хетероимажима сагледан као негативни животни принцип израстао на погрешној идеологији, патологији итд. Нека од најуспјелих мјеста у Ђопићевим ратним романима су она гдје се издигао изнад политичке актуелности и ангажованости и освијетлио понеки лик непријатеља. Такав је случај са приказивањем Ђулаге у роману *Глуви баруџи*. Међутим, у већини случајева ликови непријатеља су умјетнички мање успјели, схематични и стереотипни. Ликови домаћих непријатеља знатно су убједљивији од ликова страних, јер је њихов менталитет ближи и познатији писцу.

У другој фази Револуције отвара се „други унутрашњи фронт”, који постаје „оловна рука под грлом устанка” (IV: 22). Револуција наилази на унутрашњи

отпор у самим сељацима, „зачауреним преживарским животом” (VI: 72). Нове идеје тешко продиру у „непокретни сиви сељачки стећак” (72). Овај стећак симболизује вијековима окамењен патријархални образац живота у свој његовој непромјенљивости и затворености за Друго. Затворени и неповјерљиви према свему што и мало одступа од познатог и уобичајеног поретка ствари, сељаци тешко прихватају ново. У наивним представама сељака ново је отјеловљено у лику команданта Тигра. Сељачки зазор и страх од Тигра суштински је страх од другости и различитости. Поред тога што је носилац нових, неразумљивих идеја, Тигар је и дошљак из „једног другог и друкчијег свијета” (30). Иако се боре за исте циљеве, Радекић и Тигар су у овом роману персонафикација два супротстављена животна принципа. Њихов сукоб метафоризује судар сељачког патријархалног крајишког менталитета са новим револуционарим обрасцем: „Пружили су руку један другом поштено, али преко мртва срца. Били су ту и један и други, али, као да се траже по мраку и магли, сударили су се само хладним одјеком својих гласова и оба застали, изненађени и разочарани туђинским звуком” (36, 37). Радекић, „срастао са сваком чуком, дољом и потоком”, и сам је дио сељачког патријархалног менталитета. (42) Тигру, који се бори за „далеку румену пругу на хоризонту чији одсјај чаробњачки трепти у души” (42), далек је и туђ Радекић, „сав урастао у Подгорину” (36). За овог храброг, бескомпромисног револуционара брзи партизански живот једино је могућ. Представа о крајишком менталитету бива употпуњена хетероимажима дошљака, револуционара (Тигра, Владе, Милана и других). Као главну препреку за остваривање циљева Револуције Тигар види „непокретно, улежало сељаштво које сто година није прекорачило границе свог хатара” (35). За Тигра је сељак „тупоумно сељачко полуживинче”, кога треба цивилизовати, натјерати га да се побуни против ропског и биједног живота (VI: 10). Свјестан је да нове идеје подразумијевају тешке и мучне промјене саме суштине живота ових људи: „... све то треба ишчупати из бразде, извући из тора, откинути од говећег репа и довести га дотле да једног дана устрепти кад му над главом заупцкета и развије се црвено платно” (VI: 10). Тигар је у својим ставовима радикалан, па остварење циљева Револуције види само у потпуном раскиду са старим. Сматра да се мора до темеља уништити све оно што је вијековима чинило менталитет патријархалног крајишког сељака. Он сељака види као бесловесно биће које треба просвијетити и отворити му могућност правог живота. Покушава их истргнути из коријена, из њихове традиције, али се при томе сам менталитет открива у својој неуништивости и непромјенљивости:

„Болан, комесару, пустило је то жиле сто метара дубоко у земљу, ухватило се грчевито, тврдокорно, и шта му сад можеш. Сиједи, коси колико ти драго, а оно ти за косом опет ниче... Осјећаш како га рађа ова глува земља. Самоникло, опор коров, поплава” (80).

У *Глувом барућу* у хетероимажима дошљака револуционара Лука Каљак је репрезент „овог суровог поживинченог живота који се миче, отима и траје укривен у ова брда и сњегове” (IV: 11). Његов повратак из мртвих симболично означава да се народ никада не може у потпуности одвојити од своје традиције, од свог менталитета. И када Револуција наизглед убија стари патријархални облик живота, он наставља да живи у свијести ових људи повукодлачен и неуништив. Повукодлачени Лука Каљак не може да се врати у окриље породице и засије своју бразду, чиме је симболично назначен крај патријархалног поретка, али Лука Каљак трајно остаје запретен у колективну свијест Крајишника. Његов пуцањ из мрака симболизује отпор оних најзапретенијих и најдубљих слојева

колективне свијести једног народа, које је немогуће уништити било каквом идеологијом и догмом.

У роману *Глуви барути* Ђопић се бави проблематиком идеолошке диференцијације међу револуционарима, тачније – сукобљавањем различитих ставова унутар Партије. Приказан је и сукоб између руководилаца устанка приликом избора средстава за остваривање циљева Револуције. Различито виђење револуционарне борбе доводи до експлицитног другојачења у оквиру исте идеолошке оријентације. И Тигар и комесар Владо представљају радикалне ставове Револуције, али на различите начине. Тигар, храбри и бескомпромисни револуционар који свој живот подређује циљевима Револуције, задобија поштовање Подгорине, али не и разумијевање. У очима Подгорана он је носилац нових и другачијих облика живота, њима неразумљивих. Осим тога, он је дошљак који никада за њих не може бити као Радекић, њихов сељак. Сукоб Тигра са сељачким патријархалним менталитетом открива и неке мањкавости Револуције. Многе идеје суочене са стварним животом показују се као сувише радикалне, догматичне и књишки извјештачене. И сама Тигрова смрт осликана је као нека врста казне за хибрис његове догматичности. С друге стране, његове идеје остају трајно посијане на тлу Подгорине и симболично продужавају да живе кроз његово новорођено дијете. За разлику од Тигрове, Владина догматичност постаје сама себи циљ. Она постаје кринка под којом он лијечи властите фрустрације. У догматизованом и искривљеном облику велике хуманистичке идеје Револуције постају деструктивне и окренуте против човјека. Владине књишке фразе показују се као непримјенљиве у стварном животу:

„Било је у њему оне бездушне храпаве опорости с којом нека мудра књига расправља о људима, наводи бројке и постотке, а иза свега тога не видиш ни сјенку жива човјека, ни циглог дроњка. Не жали књига људи. Шушти само папир, шушти, дрвењаст и сув, а срце – њега нигдје нема” (94).

Догматизоване идеје, по њему, траже потпуно рушење старог поретка, па чак и породице, на којој је почивало устројство патријархалног поретка. „Породица? Нема данас више породице. Готово је с том застарјелом формом” (58). Кроз лик Владе, Ђопић се, за оно вријеме смјело, усудио проговорити о црвеном терору, као злу које је донијела Револуција. И у овом случају колективна одговорност се пребацује на појединца, па се узрок Владиног понашања објашњава његовом, донекле поремећеном, психом. Тиме писац ову друштвено неприхватљиву појаву не приказује као једно од оружја Револуције, већ је ограничава на патологизоване појединце.

Тигар, Владо и Радекић су три лица Револуције, при чему је Радекић донекле репрезент колективног мишљења народа. Он и политички комесар Милан заступају умјерени став, због чега долазе у сукоб са оним радикалницима. За разлику од једнодимензионалног партијског мишљења, они сматрају да не треба до темеља рушити стари поредак да би се изградио нови. Ново треба градити на већ постојећим вриједностима које се својом хуманистичком осном издижу изнад сваке идеологије. Они су свјесни да се традиција, вјера и обичаји, на којима почива сељачки менталитет, не могу подредити новом идеолошком догматизму. У другачијим околностима и на другачији начин овакве умјерене ставове заступали су Пепо Бандић у *Осмој офанзиви* и Стојан Глогићар у *Не шуђуј бронзана сфражо*. То су управо они ликови који идеје Револуције прихватају интуитивно, у оном њиховом најчистијем облику, не одричући се при том себе. Они успијевају

да се асимилују према новом, иако се модел живота који је наметала Револуција умногоме противио њиховом поимању живота. Основни разлог томе је што су се суштински неке од највећих идеја Револуције поклопиле са хришћанским чо-вјекољубљем и хуманизмом хришћанске патријархалне културе. Револуција постаје могуће остварење некадашњих сањарења и тежњи Насрадин-хоце да се створи један срећнији живот неспутан нормама у коме неће бити социјалних, вјерских и националних граница међу људима.

Нове идеје Револуције можда су најснажније кроз историју нашег менталитета уздрмале саме основе нашег идентитета. Алтернирање се преноси на унутрашњи план, па почињу сложени и драматични преображаји структура колективне свијести нашег народа.

„[...] Најприје сте нам натоварили братство с овим нашим комшијама друге вјере и адета, а како се то тешко гута, то ја сам најбоље знам: имам да праштам од Косова, још за свог чукундједа. Онда нас крећете да остављамо своје куће и кућишта и да за ово наше, ову борбу и слободу, сијемо главе све даље и даље до свог краја. (Чујем да ћемо ускоро чак на Врановину и још и даље!) Па тражите онда да се Србин одрекне и своје вјере, и цркве, и попа – није мени до тога, али јест осталима! – и да загазимо некуд на вјетрометину гдје ни сам не знаш за што да се ухватиш. Сасвим нас оголисте, друже Милане, остасмо без ичега, опустје нам живо срце, па сад не знамо ни ко смо ни куда ћемо” (VI: 92).

Нова идеологија сударила се са патријархалним менталитетом, чиме је заљуљана основа на којој је почивала патријархална породица, а самим тим и цијело друштво. Распадање породица након рата сигуран је знак да су пољуљани темељи некадашњег друштва. Идеје Револуције су стихијски и систематски покушавале мијењати сам темељ, тачније – колективну свијест народа. Међутим, из бројних хумористичних аутоимажа и хетероимажа Ђопићевих ликова видљиво је да је менталитет оно што се најспорије мијења и да је историја менталитета историја полаганости. У Ђопићевим романима и митска свијест Крајишника долази у комичан несклад са новом идеологијом. То показује да Ђопић јесте партизански писац, али није и идеолошки јер богатством свог хумора прави изванредан отклон од идеологије управо оваквим смијешним спојевима. Крајишници се труде да нове идеје поштују „по директиви” Партије, али су оне у гротескном нескладу са њиховом природом. Сукоб старог и новог амортизује се и неутралише хумором. Кад Николетини Бурсаћу, у приповјечи „Обрачун с Богом”, понестане аргумената да мајци докаже непостојање Бога, он посеже за јединим неопоривим доказом – да је то наређење Партије:

„ – Бог с тобом, мајко, нијесам ја то измислио, него је тако дошло из штаба одреда. Кад команда каже да нема Бога, онда га нема и квит!

– Па што тако не кажеш, срамото своја! – помирљиво дочекује старица и већ се нимало не љути на сина. Она је родом Личанка, граничарка, навикла још од својих старих да поштује војску и њезине наредбе. Нема зато ништа ни против ове о богу. Кад војска каже да га нема, онда је ред слушати, јер војска зна шта ради” (V: 45).

Револуционарне идеје измијениле су основу живота Ђопићевих ликова, али су често те промјене биле само називне, спољашње, а суштина је остајала иста. Менталитет се показује као суштински највећа препрека потпуног преображаја. Низ комичних ситуација приказује управо ову чудновату симбиозу.

У ратном роману *Делије на Бихаћу* само је мизансцен ратни, али су то суштински бајковите приче о помало чудесним крајишким херојима. Три деце-



није након ослобођења Ђопић ће о рату проговорити на другачији начин. Изостале су ратне сцене из *Пролома* и *Глувог баруџа*, а све врви бурлескним шалама, пјесмом, животним оптимизмом и полетом. Цијели роман је химна животу, слободи и љубави:

„Е, мој синко, све ће то проћи као ружан сан, а ти, останеш ли само жив, дођи опет овамо. Дођи, то си заслужио, јер ти ратујеш за цврчке, за жубор воде, за вјетар у лишћу и ... и још – примакни се да ти шапнем! – и још за једну веселу распричану цурицу која те чека тамо негдје, пред неком кућом, и већ надноси руку над очи да види кад ћеш се указати стазом” (XV: 191).

Уношењем документарног и аутофикционалног кроз многе историјске личности оног доба, писац као да настоји оном бајковитом свијету дати легитимитет. Док се у позадини истински одигравају крававе битке, ми свијет сагледавамо из визуре младог пјесника, сањара и шаливције, али и његових потпуно необичних и несвакидашњих ликова. Овакав поетички поступак отворио је могућност за сагледавања рата, али и менталитета и са дуге стране, са налицја. Иза тврдох љуштуре испањених крајишких сељака видимо одрасле људе који и у ратним страховима вјерују у Кланац прича. Кланац прича је најдубља и најпоетичнија Ђопићева метафора. То није утопистичка визија нити Ђопићева тежња да створи неко савршено другдје. То другдје код њега већ постоји као алтернативна стварност.

Ако је башта сљезове боје метафора дјетињства и изгубљеног раја, Кланац прича је метафора безвременог личног или пронађеног раја. То је повлаштени простор испреплетен од прича, али и простор из кога производе приче. Кроз причу и причање повлаштени улазе у бајковити безвремени простор Кланац прича, у коме влада принцип вјечитог дјетињства.

Кланац је непресушни извор прича, источник на којем цијели један народ напаја своје стваралачке снаге. Он се може дефинисати као алтернативни, али и дезидеративни свијет или простор. Кланац прича је, најзад, и само Ђопићев дјело. Ђопић је од тешког живота бјежао у имагинарни свијет маште и приче. Мрачним слутњама које је нови поредак донио Ђопић се супротстављао „плавим бајкама”, литературом пуном радости, ведрине и смијеха. Журећи да исприча „златне бајке о људима”, он гради другачији свијет без зла и мржње (XIII: 10).

На крају се враћамо на почетну хипотезу да је Ђопићева слика рата функционализована кроз литерарну перцепцију Другог, односно кроз сударе и сукобе различитих менталитета, „дијалеката” истог менталитета, идеологија, имплицитних алтеритета итд. Испитавши различите нивое у којима се ови судари и сусрети дешавају закључујемо да у начину перцепције Другог Ђопић наглашено литераризује парадоксалност. Када се Други перципира као колектив долазе до изражаја бројни стереотипи и предрасуде, при чему се као доминантно осјећање јавља страх од Другог. Ксенофобично затварање пред Другим, које је народу попут нашег вијековима представљало важан услов очувања интегритета, приказано је као једна од важних карактеристика у менталитету нашег народа. Међутим, у сусрету са појединцем, у Ђопићевом Крајишнику надвладава хуманизам човјека оплемењеног властитом патњом и он у Другом сагледава страдалника који му је разумљив и близак. У оваквим ситуацијама Ђопићев хумор проистекао из наивног и простодушног односа према животу и свеопштег хуманизма дјелује као катарзични – ослобађајући, обновитељски и животворни принцип који амортизује и рекалсира све недаће. Ђопићеви најуспјелији

ликови Раде Топић, Николетина Бурсаћ, Лијан, Дундурије, Јовандека и Пепо Бандић руше „имагинарне” линије, границе међу опречностима (другостима) поништавајући границу између стварности и фикције, свог и туђег, између овдје и другдје, садашњости и прошлости, то јест између оног *ја* (*одеје и сас*) и свега оног што нисам *ја*, што је Друго. Чак и својом ратном литературом Топић прославља живот и баштини благородну нит наше наше народне епике која указује, позива и призива на пут исконске етике и моралног космополитизма. Стога Топић и у ратним романима суштински не говори о рату већ ствара алтернативну стварност, модел хуманијег и љепшег живота.

## ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРИ

*Сабрана дела Бранка Топића*, Просвета, Београд, 1985.

Књига I, *Бојовници и бјежунци*

Књига III, *Стари невјерник*

Књига IV, *Пролом*

Књига V, *Доживљаји Николејине Бурсаћа – Не шућуј брозана стјражо*

Књига VI, *Глуви барући*

Књига VII, *Одумирање међеда*

Књига VIII, *Осма офанзива*

Књига IX, *Пјесме – Пјесме пионирке*

Књига X, *Приче испод змајевих крила*

Књига XI, *Босоноги дјетинштво*

Књига XII, *Пионирска шрилогија*

Књига XIII, *Башића сљезове боје – Глава у кланицу ноге на вранцу*

Књига XIV, *Скићи јуре зеца*

Књига XV, *Делије на Бихаћу*

### ПРЕДМЕТНА ЛИТЕРАТУРА

Буњац 1984: Vladimir Bunjac, *Jeretički Branko Ćopić*. Beograd: Narodna knjiga.

Вучковић 1975: Radovan Vučković, „Stvarnost, humor, bajka”, u: *Izraz*, br. 10; 365–369.

Вучковић 1981: Radovan Vučković, „Zbilja, humor i lirizam u Ćopićevim romanima”, u: *Problemi, pisci i dela IV*. Sarajevo: Svjetlost; 165–189.

Глигорић 1981: Velibor Gligorić „Pripovedač Branko Ćopić”, u: *Kritičari o Branku Ćopiću* (priredio Muris Idrizović). Sarajevo: Svjetlost; 17–27.

Данојлић 1981: Milovan Danojlić, „Najbolji Ćopić”, u: *Kritičari o Branku Ćopiću* (priredio Muris Idrizović). Sarajevo: Svjetlost; 138–152.

Ђуричковић 1985: Dejan Đuričković, „Romani Branka Ćopića”, u: *Izraz*, br. 1–2, god. XXIX; 1–18.

Ковач 1990: Никола Ковач, „Два извора револуционарног морала”, у: *Скице и портрети*. Сарајево: Свјетлост; 27–39.

- Ковач 1990: Никола Ковач, „Свијет идеја у Ђопићевом Пролому”, у: *Скице и портрети*. Сарајево: Свјетлост; 7–26.
- Марјановић 1985: Воја Марјановић, „Два Ђопићева романа о револуцији”, у: *Пушчеви*, XXXI; 99–111.
- Марковић 1966: Slobodan Marković, *Branko Ćopić*. Београд: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Милановић 1981: Branko Milanović, „*Prolom Branka Ćopića*”, у: *Putevi*, књ. XXVII; 101–109.
- Новаковић 1958: Бошко Новаковић, „*Глуви барути* Бранка Ђопића”, у: *Израз*, бр. 1; 298–304.
- Новаковић 1964: Stojan Novaković, „Na međuprostoru tragike i humora”, у: *Savremenik*, год. X, књ. XX; 247–261.
- Ђосић-Вукић 2007: Ана Ђосић-Вукић, „Аутобиографија и поетика Бранка Ђопића”, у: *Сшаре и нове књижевне шеме*. Београд: Институт за књижевност и уметност; 125–129.
- Вукић 1995: Ана Вукић, *Слика светиа у приповешкама Бранка Ђопића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тутњевић 1982: Staniša Tutnjević, *Socijalna proza u BiH između dva rata*. Сарајево: IRO „Veselin Masleša”.
- Ченгић 1988: Enes Ćengić, *Ćopićev humor i zbilja 1*. Загреб: Globus.
- Ченгић 1987: Enes Ćengić, *Ćopićev humor i zbilja 2*. Загреб: Globus.

## ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

- Бужињска, Марковски 2009: Ана Бужињска и Михал Павел Марковски, „Књижевне теорије века”. Београд: Службени гласник.
- Бурдје 2002: Пјер Бурдје, „Књижевно поље – кратки предуслови и методски принципи”, у: *Крајина*, бр. 2; 28–50.
- Гвозден 2005: Владимир Гвозден, *Чинови присвајања. Од теорије ка прагматички шекстиа*. Нови Сад: Светови.
- Гвозден 2003: Владимир Гвозден, *Јован Дукић путописац. Оглед из имагологије*. Нови Сад: Светови.
- Дукић и остали 2009: Давор Дукић, Зринка Блажевић, Лахорка Поје Плејић, Ивана Брковић, *Како видимо стране земље, Увод у имагологију*. Загреб: Средња Еуропа.
- Константиновић 1986: Зоран Константиновић, „Од имагологије до истраживања менталитета”, у: *Умјешности ријечи*, XXX; 137–142.
- Константиновић 2006: Зоран Константиновић, *Литерарно дело и национални менталитет*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Ле Гоф 2002: Жак Ле Гоф, „Менталитети – Двосмислена историја” (са француског превео Младен Шукало), у: *Крајина*, бр. 2; 9–27.
- Палавестра 1995: Предраг Палавестра, „Мотив дошљака у новијој српској књижевности”, у: *Критичке расправе*. Београд: Просвета; 107–130.
- Шијаковић 2002: Богољуб Шијаковић, *Пред лицем другој*. Београд / Никшић: Службени лист СРЈ / Јасен.
- Шукало 2002: Младен Шукало, *Одмрзавање језика*. Бањалука / Београд: Графид / Просвета.

## THE IMAGE OF WAR IN NOVELS OF BARANKO ČOPIĆ

### Summary

We have tried to offer a model for a new consideration of poetics of Branko Čopić's war novels by applying imagology and research of mentality. Such a methodological illumination reveals that Čopić's image of war has been functionalised through a complex literary perception of the Other. In these novels, the war presents a *mise-en-scène*, where confrontations and conflicts of different mentalities, „dialects” of the same mentality, ideologies, etc. have been taking place. Through his characters, Čopić successfully depicts a specific, yet somehow paradoxical, relationship towards the Other. On the one hand, there exists a xenophobic closure in front of the Other. Therefore, when the Other is perceived as a collective, there especially become prominent numerous stereotypes and it is at that moment that the fear from the Other appears as the dominant feeling. Nevertheless, in an encounter with an individual in the Čopić's man from the Krajina, there prevails humanism of a man exalted by his own suffering and he discerns the Other as a mere sufferer who is close to him. Considering the fact that the revolutionary ideology has been undermining the foundations of the old order, we have observed implicit alternations which have included implicitly some complex inner transformations of an individual too. Finally, the alterities have been present in the bipolar nature of Čopić's people from the Krajina, who, in their coarse outer shells, have been carrying their own alternative fairy-like realities. The most successful Čopić's characters demolish the „imaginary” lines between contradictions, thus annulling the border between the *I* and all that *I* is not, which presents the Other. That is why Čopić essentially has not been talking about the war but creating an alternative reality, a model of a more humane and alluring life.

*Key words:* the image of war, the Other, mentality, humour, imagology, research of mentality, alterity

*Valentina R. Milekić*

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Новом Саду*  
*Педагошки факултет у Сомбору*  
*Катедра за језик и књижевност*

## ЛИКОВИ „НЕСМИРЕНИХ РАТНИКА” У ПРИЧАМА БРАНКА ЋОПИЋА

У раду је најпре посматран доживљај стварности ликова Ћопићеве предратне прозе са тематиком Првог светског рата („Бојовници и бјегунци”) у односу на прозу из послератног периода („Башта слезове боје”): установљена је суморна безнадежност наспрот меланхолији и носталгији.

Потом су утврђени позиција и статус приповедача и анализирани особености најаутентичнијих ликова: стрица Нице и његових сабораца и њима супротстављеног миротворца, деда Раде које мотивски и значењски повезује лик дечака.

Закључак рада је да Ћопић „несмиреним ратницима” укида дивовску бајковитост и враћа их у димензије реалистичне „бајке о људима” која једноставним језичким исказом саопштава универзалну истину обичног човека у Великом рату.

*Кључне речи:* Бранко Ћопић, Велики рат, прича, приповедач, карактеризација

Поводом „Баште слезове боје” уочено је да су боје (јутра плава, дани црвени) ознака емоционалног стања. Сећање на детињство представља блага, плава боја, а црвена је „боја светлости која узбудљива ратна збивања дају ауторовим успоменама.” (Поповић Радовић 1983: 11). Занимљиво је, међутим, како се истоврсни историјски догађај – рат, та најсуровија друштвена појава – која је присутна у оба циклуса – само је реч о погромима у различитом временском раздобљу – боји различитим бојама. Сећање разблажује страхоту ратних дејстава, те отуда плава измаглица обухвата дечачка сећања на стварност после окончања Првог светског рата у циклусу „Јутра плавог слеза”. И зато доживљаји из Другог светског рата, такође приповедани као сећање, али одраслог, зрелог човека, и са ближе временске дистанце, имају јарку, црвену боју стварности. Вреднујући „Башту слезове боје”, критика је била заокупљена психологијом детињства, истицала бајковитост ћопићевског света а само се узгред дотицала историјских догађаја који су у позадини догађаја о којима се приповеда. У анализи „Баште слезове боје” ваља следити и Фројдова достигнућа у тумачењу митова.

„Freud je također uvjerljivo pokazao da je psihička stvarnost djetinjstva i pojedinca i naroda naprosto drugačija od psihičke stvarnosti 'zrelog doba', ali je i dokazao da u 'zrelog dobu' djetinjstvo ne postoji samo kao prevladani ostatak koji više nije djelatna, nego da postoji i kao svojevrsna 'upravljačka moć' kojoj se nije lako oteti...” (Solar 1998:79)

Међутим, као што је, не једном истакнуто: „времена се стално менјају, а за њима и текстови, поготово њихово читање, што је заправо исто.” (Петковић 2014: 119). Читање се, дакле, мења, према времену. Тако тумачити прозу Бранка Ћопића значи постићи сагласје са тумачењем књижевног дела онако како га дефинише Цветан Тодоров: „tekstu koji čitamo dodajemo ono što u njemu želimo da nađemo, ili iz njega

1 milivoje\_mladjenovic@yahoo.com

izostavljamo ono što u njemu ne želimo da nađemo.” (Todorov 1986: 8). Али неће бити тако у потпуности са Ђопићевом прозом: читајући је, њој нема потребе да се ишта додаје, јер је оно за чим се трага већ уписано, само је до сада другачије артикулисано. Стогодишњица Првог (Великог) рата повод је да се под другачијим светлом сагледају његове приче и утврди да је он, мада у знатно мањој мери, био и писац Првог светског рата, тачније – писац сећања на Први светски рат.

„Pamćenje, sećanje i istorija su u stalnoj vezi i dalje nastoje da uspostave relaciju sa/iz među sve tri vremenske dimenzije – prošlošću, sadašnjošću i budućnošću.” (Kuljić 2006: 117).

„Систем вероватности” (Жене 1985) се мења од епохе до епохе и, сасвим природно, утиче на појам уметничке уверљивости, али свакако да постоје нормe и битни судови који су непроменљиви.

„Ono što je trajno, i čime se definiše pojam verovatnog, jeste formalno načelo poštovanja norme, što će reći odnos zavisnosti između pojedinačnog ponašanja pripisanog nekoj ličnosti i određenog implicitnog i usvojenog opšteg načela.” (Žene 1985:106).

Тако би требало разумети и принцип тумачења деловања Ђопићевих ликова: понашање дједа Раде, на пример, у односу на привађено начело вредности (поштовање Монархије, поштовање патријархалног система, аниратно расположење) у односу на понашање стрица Нице и других ветерана (бављење политиком, глорификација ратних подвига...). У Ђопићевим причама, у приповедању се препознају аутобиографски елементи и преплитање фактографских чињеница: историјски догађаји и места где су се догађале битке Првог светског рата (Карпати, Галиција, Пиава, Албанија, острво Видо, Кајмакчалан), ликови војсковођа и државника (краљ Петар, цар Карло, Ратко Димитријевић, командант бугарске „Гвоздене армије”, итд.), што спешује уверљивост приповедања, али не претендује на документарност, јер „istorija je utemeljena na objektivnosti i činjenicama, materijalnim neporecivostima, a pamćenje u određenom odmaku od ovih odrednica.” (Đaković 2012: 22) Аутобиографски елементи представљају „преглед” детињства, специфичног периода у животу чије приказивање подразумева унутрашњу перспективу приповедача и специфичан поглед на свет из визуре детета. Истинитост аутобиографских елемената гарантује идентитет аутора и приповедача „ili barem autorsko pokriće za pripovjedačev iskaz, [...] za razliku od tzv. kvaziautobiografske proze ili fikcionalnih a. koje u prvi plan ističu nepouzdanost pripovjedačeva izvješća” (Biti 2000: 18). Дакле, стил Ђопићевих прича које се тематски односе на Први светски рат је аутобиографски а ослања се на реалну историју. Склоност Рикеровој теорији жанрова, односно, његовом „читању” књижевних текстова, упућује на закључак да се свака историја, као прича „odnosi na neki uspeh ili neki poraz ljudi koji zajedno žive i rade, u društvima ili nacijama ili bilo kojoj drugoj trajno organizovanoj grupi. Zato, uprkos svom kritičkom odnosu prema tradicionalnoj priči, istorije koje razmatraju ujedinjenje ili raspad nekog carstva, uspon ili pad neke klase, nekog društvenog pokreta, neke religijske sekte ili nekog književnog stila, jesu priče.” (Riker 1993: 194). Разлика између имагинарног и стварног у Ђопићевим причама је очигледна. Ђопићев приповедач уздиже се до вероватно могућег.

Реалистично али лирично обликоване епизоде које се дотичу догађаја у Првом светском рату, инкорпориране су и у неколико предратних Ђопићевих прича из збирке „Бојовници и бјегунци”, чији су ликови сељаци из подрмечког краја, Ђопићеве постојбине. У њима је још нема развијеног а специфичног Ђопићевог духа и хумора. То су приче у којима влада нека јесења, маглопита,

сумрачна и глува атмосфера. Тако у причи, „Животи у магли”, која ја мала хроника невеселог живота Спасе Радиновића, повратника из Америке, који је, негде на осами, крај друма отворио биртију и ситничарску радњу, постоји један фрагмент, један детаљ, кратка прича у причи, која се односи на последице Првог светског рата. Трговац и гостионичар чији живот труне, а сањарије о бољем животу копне у сумрачној биртији, сећа се, гледа „однекле са стране тај свој негдашњи живот” (Ђопић 1960: 182) и закључује да су, од његових садашњих мирних али сивих и студених дана, били бољи и они луди, послератни дани „кад су из свијета стале стизати загубљене барабе и окашњели заробљеници и кад се безумно пијанчило и виленило да се врате године поарчене по „шицграбенима и блатима у Галицији, на Пиави или негде на црногорској граници.” (Ђопић 1960: 175). Ђопићевог јунака мори „безвољна преданост досадном и мртвом животарењу” па је отуда за њега и поратно време било боље, динамичније, јер у тим „гласним и пијаним данима” човек није имао времена да се бави собом.

„Пролијевало се пиће и лупале чаше, показивале се зарасле ране и од незнана јада шкрипало се зубима. А нарочито је из тих дана остао у сјећању покојни учитељ Маричић који се једне ноћи убио закључан у разреду. Испијен и таман у лицу, пребијен у крстима негдје у Карпатима, он се касно у ноћ, пијан и разбарушен, с муком подизао са свог мјеста и плачући жалио се како то нигдје на географској карти нема забиљежен Узочки Кланац, а он је ето, страдао и сатрвен у том проклетом кланцу и он добро зна, он то зна главом, да постоји у Карпатима Узочки кланац. И сакрили су тај кланац, нијесу га ни забиљежили, а у њему је закопана и младост и читав живот учитеља Маричића.” (Ђопић 1960:175)

Спасе Радиновић се сећа и својих америчких дана, у дубоким рудницима Минесоте, маштајући да ће једном живети живот људски, обасјан и широк, и налази да нема разлике између тог пређашњег загушљивог живота и садашњег јаловог трајања: „Лаж и превара. И мутно у души”. (Ђопић 1960: 183) Тугујући за „сликом сунчана живота”, он се сећа учитеља Маричића, којег су једног јутра „нашли како окрвављен и леден, с револвером у руци, лежи у разреду пред картом Европе.” (Ђопић, 1960:175).

И зато он учитеља, као метафором узалудне жртве за нову карту Европе на којој нови картографи не означавају ни места људског страдања, доживљава као јунака, јер једино се он одупрео том јаловом трајању.

„Ех, покојни учо Маричић, ипак је он био јунак. Ми ни то нијесмо кадри.” (Ђопић, 1960: 177).

У причи „Животи у магли” да се наслутити даљи смер развоја поезике Бранка Ђопића. Његов јунак Спасе Радиновић, осим учитеља Маричића, страдалника из Првог светског рата, чије самоубиство доживљава херојски, има поверење само у још једног човека. То је сеоски хоџа који је изгледао као да је „побјегао из ових штурих и скучених видика, из ове глуве пустоши и „од овога живота, и сакрио се негдје у свој свијет гдје се ништа не мора озбиљно узети”. (Ђопић 1960: 178). Тај неименовани хоџа, збуњених дечачких кретњи који се понаша као да је „побјегао у дјетињство и остао чиста срца”, јесте отелотворење поетичког наума Бранка Ђопића који ће се реализовати у његовим највреднијим делима, свакако оним из којих просијава детињство у одраслом човеку. Индиректно, ненаглашено, „Животи у магли” су прича о последицама које је Велики рат проузроковао у души обичног човека. Чамотиња и туга за ратом расточеним животом и позив

да се човек врати човеку и да тако буду браћа „пред маглом и страхотама” која исијава из ове предратне Ђопићеве приче дирљива је и дубоко хуманистичка.

И у причи „Ходалице” (из циклуса „У ђаволовој парохији”), у којој су портретисани „божји људи”, међу њима и један што чека сина јединца да се врати „с Италије”, има атмосфере послератних збивања, зебњом испуњених надања да ће се неко од несталих у ратном метежу изненада појавити. Први светски рат је бол нанео многима, од здравих начинио болесне људе:

„Висок старац обилази села, показује прљаву излизану цедуљу на којој се већ одавно не распознају слова и сваком прича да чека јединца да се врати 'с Италије'. Час је весео и жури му се да дочека дјечака, а тренутак касније почиње грчевито да плаче и оставља поред себе и кашуку и хљеб и све што су му дали. А жене и старије и оне млађе плачу заједно с њим.” (Ђопић 1960: 38)

Слична ситуација налази се и у причи „Планинци” (циклус „Животи у магли”).

„Средњег сина нестало му је у рату, у крвавим и несрећним биткама на Пиави. Нит му је ко знао казати гдје је погинуо ни како погибе. Надао се старац и надао да ће једног дана однекле избити као касна залутала птица, али нешто године, нешто бриге учинише да га посвема заборави. Тек понекад у немирне кишовите ноћи, кад невидљиви пљусак бије дебела брвна, сањао је старац набујалу жуту ријеку, била је то Пиава и онда је ујутру снужен, дуго сједио поред огњишта држећи у руци начет и већ заборављен комад јечмена крува” (Ђопић 1960: 102)

Постоји битна разлика у доживљају стварности јунака предратне Ђопићеве прозе у којој су заступљени мотиви из Првог светског рата у односу на приповетке са истом мотивацијом у „Башти сљезове боје”. Приче и приповетке из циклуса „Бојовници и бјегунци” делују суморније, безнадежно, а приче из „Баште сљезове боје” су меланхоличне, носталгичне. Приче са таквом, поратном атмосфером су „Млин поточар”, „Слијепи коњ”, „Трешња с краја рата”, „Женидбе мога стрица”, „Повратак ратника”, „Изузетан доживљај”. И у другим причама има одблесака поратног живота, али у наведеним приповеткама је слика Првог (Великог) рата доминантнија. Ова је разлика последица позиције приповедача. У предратној прози приче су исприповедане у трећем лицу, док фиктивни приповедач у „Башти сљезове боје” приповеда у првом лицу.

„Ono Ja iz pripovijetke u prvom licu takođe ne želi da bude lirsko Ja, već istorijsko, pa i ne poprima oblike lirskog iskaza. Ono pripovijeda sopstvene doživljaje, ali ne sa tendencijom da to prikaže kao nešto samo subjektivno istinito, kao svoje doživljajno polje u pregnantnom smislu toga fenomena, već je ono usmjereno na objektivnu istinitost pripovijedanog.” (Hamburger 1976: 296).

Позиција приповедача одређена је његовим временом, местом, улогом и међу ликовима:

„Данас, док већ одавно здивљачена банатска трава богато ђикла и лијеже по гробу америчког рудара, српског добровољца и крајишког машталице Нице, ја његов кићени синовац, још увијек по свијету измишљам штокакве неподобне приче и друге ћошкасте мудрости сличне његовим.” (Ђопић 1959: 77)

У овој причи („Ницина ракија”) приповедач разоткрива модел и фикционалност као принцип своје нарације („измишљам”) и описује жанр и стил облика који настаје („штокакве неподобне приче и ћошкасте мудрости”).



Приповедач карактерише лик стрица Нице посредно: радњама, поступцима (увече, у ћошку, он сузи и певуши; с висине гледа остале српске добровољце који нису прешли Албанију) говором (стално говори о својим добровољачким данима), утисцима („сневесељено потону у своју безизлазну тугу”), опажањима („не-смилени ратник још је маштао и није се предавао”), мислима, изгледом („збуњен и стидљив кад год упао у какав разговор о женама”) начином одевања (качи споменицу на сукнено одело у посебним приликама), околином у којој се појављује и креће (најчешће је у крчми, са својим пајташима, „добровољцима”).

Посматрајући однос приповедача према ликовима у Ћопићевим причама, може се утврдити да он заузима позицију међу ликовима, односно да је он, у неким приповедним целинама један од ликова, као сведок, хомодијегетични приповедач. Стриц Ницо је најдоминантнији лик бившег ратника. Остали ратници, његови саборци, приказани су само овлашно, углавном посредно. Али зато је изузетно богато, раскошно извајан лик дједа Раде, који је апослутни противник рата, миротворац, потпуна супротност бившим ратницима.

„Da bi bili suprotni, karakteri treba da budu uporedljivi [...] Junaci mogu da manifestuju svoju suprotnost u tome što različito govore o istome.” (Lotman 1976: 327)

На пример, у причи „Повратак ратника”, када се у дијалог победника и побеђенога укључује и дјед Раде:

„Чујете ли вас двојица, могли сте ви тамо по свијету радити што год вам је воља и тући се не знам чим, али овдје, у мојој кући, има да буде мир. Овдје није газда ни цар Карло ни краљ Петар, него стари поштени Раде.

-Што сам му ја крив што је он изгубио рат!- прогунђа стриц.

-А ти си га баш добио, пази молим те!- поскочи отац.

-Ћут, чујете ли! – повика дјед - овдје је канда неко заборавио на оне моје виле испод колнице. Ако је Аустрија и пропала, моје су виле, бога ми, остале.” (Ћопић 1959: 27).

Такву позицију приповедач у односу на друге ликове има у већини прича које се тематски односе на догађаје из Првог светског рата („Повратак ратника”, „Трешња с краја рата”, и др.). Степен приповедачевог учешћа у радњи у Ћопићевим причама са ратном и поратном тематиком је различит, али углавном је у улози узбуђеног, радозналог, приповедањем опчињеног слушаоца („Повратак ратника”), понекад се „крије у сјенку” („Изузетан доживљај”). У појединим причама његово учешће је директно, активно („Трешња с краја рата”, „Изузетан доживљај”). Просторно-временска позиција приповедача („годинама касније” – са временске дистанце посматран свет непосредно после Првог светског рата у подгрмечком крају) снажно је утицала на његово доживљавање дијегетичног универзума: он зна шта се догодило и извештава, најчешће, врло детаљно: „А, ево, по прилици, како је то било.” Све то битно утиче на његов однос према особинама, понашању, опажању, мишљењу и говору ликова: „свим срцем био сам на стричевој страни: због војске, због краља и златно-жуте медаље коју је стриц недијелом ујутру пажљиво чистио крпцом умоченом у петролеум.” (Ћопић 1959: 14)

Ликови се понекад приказују споља, директним приповедачевим информацијама, објашњењима, парафразама и коментарима:

„Кад се у разговору неком равно обраћа, дјед је увијек био мек, приступачан и драг, али чим би погледом бјежао у ћошак и жалио се невидљиву саговорнику, постајао ми је однекуд туђи и неразумљив, било ми га је жао и ја сам једва чекао да се било ко јави са стране и раздријеши тај мучан чвор који стеже и моје рођено грло.” (Ћопић 1959: 14).

У Ђопићевим причама о годинама после Великог рата честа је појава да ликови просуђују описују, поступке других ликова:

„Вала би неком паметније било да се већ једном жени као што је бог наредио, а не да зјака по биртијама и војске вода по Босни.” (Ђопић 1989: 27)

Карактеристично је за приче у „Башти сљезове боје” да се већина њих завршава коментаром приповедача о догађајима који су исприповедани, а који су „оживљени у сјећању заједно са свим оним догађајима који су их изазивали.” (Ђопић 1959: 86). То је отуда што је приповедач учесник у збивању, па носи тако рећи телесно искуство које га чини пристрасним а његов исказ разоткривајућим. Ђопићеве коментари представљају сублимацију значења приповеданог догађаја; лирични и мисаони, они изазивају сету. Ти су коментари стилски обликовани као белешка сећања, као закључак, контекстуално објашњење којим се мање, али аутономне приповедне целине, уједињују у већи приповедни облик чији је оквир сећање на дане детињства. И статус приповедача одређен је добом детињства:

„стајао је онај укриво сјечен трешњин пањ и подсјећао ме на добре и тужне људе, на живе и мртве из наше куће. Стајао је тупо усамљен, ољуштен, али ја сам увијек умјесто њега гледао родну стару трешњу и у њеним гранама понекад брижна дједа, понекад распричана стрица, моје вјечите и вјерне добротворе у овоме свијету који све више осваја зима.” (Ђопић 1959: 38).

Ратници, ветерани, навиклих на мирис барута и звук бајонета, враћају се земљоделству, свом животном занимању. И њихов поновни приступ обради земље пореди се, врло често, са ратним освајањима: „сад они грабе земљу – бика за рогове, запјењено се бакћу с њом, готови су да је кољу и черјече, земљицу ваља лагано припитомити и упокорити, и она је, сирота, подивљала у овом чуду, изуларила се, па се рита и уједа као коњ.” (Ђопић 1959: 32). Сурови, поживинчени, несмирени ратник „прихваћа за ручице плуга, граби их као машингеверу негдје тамо под Лавовом...” (Ђопић, 1959: 33). Свака је њихова мисао болно, трауматично поређење са ситуацијом на фронту: „Од Козака се можеш сакрити, можда и побјећи, али одавде са њиве, куда ћеш, де?” (Ђопић 1959: 32)

У причи „Повратак ратника” Ђопић јетким, али благим хумором слика апсурдност рата, а нарочито његов братоубилачки карактер који је константа ратова на Баклану, поготово у „тровјерној” Босни. Сазнајемо како су понашали и размишљали Срби у аустроугарској војсци, како су прошли „албанску голготу, како су се и за кога борили војници босанских регименти. И у овој причи стриц Ницо је централна личност. Он, на страни победника и његов близак рођак „Фрањин солдат”, живе под истим кровом, обрађују исте њиве, настављају свој рат, али сада у духовитом, узбудљивом дијалогу у којем је читљива ратничка реторика човека из народа уобличена у говорне фразе исказане свисока и подругливо, злурадо, славодобитно: „Како нам живи Фрањин солдат?”/ „богме смо вам спљескали нос?”/ „бјежали сте ко зецови?”/ „А ви у Галицији нисте стругали пред козацима?”/ „зна се ко је пред Макензенем ласео преко те твоје славне Албаније, док није шмућнуо у море као миш”/ „кад сте нам с леђа послали браћу Бугаре”, ”а што сте ви по цијелом свијету покупили црнце, Јапанце, Арапе и сваку другу вјеру...”/ а што ти не поменеш своје савезнике, Турке? Је ли те твој Мехмед Пети научио да скидаш звона са цркава?/ боље и то него да су ме научили да мачке једем”, „а знали сте људе тровати гасом, дивљаци једни.” (Ђопић 1959: 26)

Оваква спорења победника и побеђеног често су развијена као споредна тема и у другим причама, и њима се може допунити портрет стрица Нице и других „несмирених ратника”.

Стриц Ницо је лик који повезује, интегрише кратке приче у „Башти сљезове боје”. Отуд се циклус (подзбирка) „Несмирени ратник” може посматрати као његова „биографија”. По том, хронолошком принципу, било би могуће организовати циклус прича о стрицу Ници. Тај „развојни пут”, својеврсна биографија једног несмиреног ратника могла би обухватити: печалбарске приче стрица Нице, приче о повратку српског добровољца, те приче о „побанаћеном стрикану”, односно приче о колониистичким данима стрица Нице. Најразуђеније су приче о мирнодопским данима стрица Нице, печалбарски дани су описани у одломцима сећања, а о животу у Банату дати су само наговештаји: „он је већ одавно живио на добровољачкој земљи у Банату и његова позната стара добродушност већ је дремљиво тонула у банаћанско село.” (Ђопић 1959: 50)

Иако „Прича о доброј куји” говори о лепом, пажљивом односу према животињама, она је управо и допуна портрета стрица Нице: он жали остарелу керушу, назива је анђелом, штити, тугује кад је одведу, раздраган је кад се врати. Истовремено, ова прича говори и потреби за нежношћу ратом оштећених бића, говори и о поратном стању у Босни, о немаштини која је наступила после неколико поратних година привидног обиља – знак да је неко био пао сасвим ниско био је кад неко „пушта своје рођено пашче да му с, беспослено и гладно, скита по селу.”

У говору ликова неизбежна су присећања и поређења са ратом: отуд је „лакше ударити на ров пун Бугара него избавити керушу из куће Ђурића”. У свему је видљива поратна немаштина:

„Наша кућа последије смрти мог оца, иза оних неколико поратних година привидног благостања, почела је лагано и неумитно да иде наниже.” (Ђопић 1959: 54)

На приговор дједов да није добро што је стално пијан Ницо одговара:

„Није било добро ни у добровољце поћи па сам ја опет кренуо.” (Ђопић 1959: 63)

Стриц Ницо поклања кују свом другу, „тврдом добровољцу”. У свакој прилици стриц се присећа рата: гледа „збенављено” „као да је упао у авлију пуну Бугара (Ђопић 1959: 98).” Није ми доста Бугара и Албаније, него ме још ту, кукавца, рођени стриц на сваке муке меће” (Ђопић 1959: 76). Честа су поређења која асоцирају на Велики рат: „скамењено упиљи у попа као да га из начара гледа сам Ратко Димитријев, командант бугарске „гвоздене армије”, пред којом је стрикан по читаве ноћи будан чечео у рову”. (Ђопић 1959: 16). Мноштво је детаља који сведоче о последицама рата. Тако подебела „књижурина коју су за вријеме рата начели миши док је стари свештеник лежао у логору у Араду” (Ђопић 1959, 15) говори о стању цркве у време рата, свуда су тужна сведочанства „бесхљебице” и ратом опустошеног света.

Честа је и промена функције оружја или оруђа, што изазива комични ефекат, на пример, виле којима дјед Раде стално се прети неподобним. Сличан ефекат постиже и деградација убојитог оружја – ратоборни јуришни нож „штурмесер” служи за клање свиња по засеку.

У Ђопићевим причама са тематиком ратних и поратних дана Првог светског рата карактеристичан је и однос ликова према реликвијама Првог рата. Ти детаљи, одликовања за ратне заслуге, предмети су који имају посебна својства, допунска су компонента лика. Тако би објашњење поступака стрица Нице било

непотпуно без тих детаља: недељом ујутру он пажљиво чисти крпцом умоченом у петролеум златно-жуту медаљу, и кад иде на важан догађај, као што је одлазак у цркву или кад креће да кумује, он ће обавезно „на свој сукнени хаљинац објесити Албанску споменицу.” (Ђопић 1959: 103). Али, у једној другој причи („Прича о Римљанима”), стриц Ницо је у гробници пронашао „нешто као брош који је марљиво очистио петролеумом и неђељом га носио на капуту, поред своје Албанске споменице.” (Ђопић 1959: 96) Тај нови детаљ указује на опсесивну тежњу стрица Нице за трајањем, поштовање успомена на људско деловање, без обзира на идеолошку раван. Такав детаљ, који указује на пажљив однос према предметима, „експонатима”, из старине јавља се и у причи „Четири цара”: чобаница на грудима носи „необичан шарен брош, на црно-жутој тради висе четири једнаке округле сличице у металним оквирима, четири цара: султан Мехмед, Фрањо Јосиф, цар Виљем и Фердинанд Кобург.” (Ђопић 1959: 113), дјед Раде чува успомену на „личку” царицу Марију, која је пленила његово срце „и с великим почастима столувала у његовом сандуку међу бритвама и разним другим драгоценостима.” (Ђопић 1959: 43). Међутим, Ђопић указује и на ограничено трајање те амблематике и њену идеолошку условљеност. Тако су догодило да „четири одбачена и презрена цара ћуте и рђају негде у поваљеној густој травуљини запуштене баште”, по завшетку Првог светског рата. „Зашто ли то мора тако да буде?”, носталгично пита Ђопић. (Ђопић 1959: 115). Слична је судбина задесила и фотографију царице Зите, „јадно заточене на полици у полумрачној остави”.

Први светски рат описан је у сећањима, то су фрагменти из живота бивших ратника, али се они понављају из приче у причу тако да постају карактеристика, обележје лика. Јединствено је време приповедања те се „несмирени ратник” конституише у групну форму кратких прича које су повезане мотивски, али и ликови су повезани унутарњим значењским односима. Најстабилнији, па тиме и најупечатљивији, ликови одраслих су стриц Ницо, дјед Раде, Вук Рашета. Стриц Ницо је аутентичан лик са физичким, менталним и психолошким особеностима, окарактерисан на различите начине: „велики занесењак”, „немирни и вјечито несмирени стриц”, виловњак, спадало и стрмоглавац. Кад се у њему разгори ватра далеких ратних успомена, он лаже, „прегони”, као усмени приповедач: „не хода тај по земљи, него бије с небеса [...] с аероплана, час изрони испод воде, на сумарену, а онда га ево гдје рови испод земље.” (Ђопић 1959: 25) О његовим људским особинама сазнаје се и из говора других о њему, јер је он често мета подругивања, пецкања. „Добићеш у Банату само пола добровољачке парцеле, толико спада неборца” (Ђопић 1983: 40), киње га његови саборци, а он се брани својом искреном родољубивошћу: „Нек не дају вала ништа, цаба им. Нијесам ја пошао ратовати за динар, као што су нам се на Солуну Србијанци ругали.” (Ђопић 1983: 40) А, у ствари, тај чувени ратник, Стриц Ницо, јесте негација и ратничког и практичног духа: он је, како га дефинише приповедач, „неборац”, „немајстор”, а такав је јер увек смишља нешто несвакодневно – нешто што децу узбуђује и примамљује. Ратнички досије највећег кракатог и разракољеног немајстора на свету употпуњује и податак да је у српским добровољцима био неборац, коњоводац. Али, није само стриц Ницо немајстор, такав је и његов ратни друг Ђујан и многи други. Ђопић демитологизира српског војника Првог светског рата, одузима му његову дивовску бајковитост и враћа му димензије природне у „бајци о људима”. Отуда он несмирене ратнике слика са сенком женскости: „за нас, дјецу остаде на стрицу Ници једна мека и устреперена сјенка женскости. Све оно што се причало о његовим двома женидбама и његовој крштеници, ми смо чули

само упола и надохват [...] али никад га се нисмо плашили као других, одраслих мушкараца [...] Било је ту нечег тајновитог и несвакодневног као код младих, смјешљивих и неозбиљних жена, које завјеренички ћућоре по ћошковима.” (Топић, 1959: 21)

Сенка женскости на лицу „несмирених ратника” може се разумети као ознака душевног стања ратника, последица трауматичних доживљаја који ни у доба мира не дају спокоја ратницима и добровољцима.

## ЛИТЕРАТУРА

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*.

Zagreb: Matica hrvatska.

Daković, N. 2012. *Cinema komunista i post-komunista: filmski tekst pamćenja, sećanja i nostalgije*

Preuzeto sa: [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/2012\\_nevena\\_dakovic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2012_nevena_dakovic.pdf) [ 1.2.2015]

Hamburger, Käte. 1976. *Logika književnosti*. Beograd: Nolit.

Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd. Čigoja štampa.

Lotman, J.M. 1976. *Struktura umetničkog teksta*.

Petković, R. 2014. *Da li je bilo Prvog svetskog rata?* Sarajevske sveske, 43–44, Preuzeto sa: <http://www.sveske.ba/en/content/da-li-je-bilo-prvog-svetskog-rata> 115–127 [ 1.2.2015]

Поповић Радовић, М. 1983. Башта сљезове боје, књига сећања. Предговор. У: Бранко Топић, Башта сљезове боје (предговор и прир. Мирјана Поповић Радовић). Београд: Просвета. Нолит. Завод за уџбенике и наставна средства.

Riker, Pol. 1993. *Vreme i priča. Prvi tom*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci

Solar, Milivoj. 1998. *Edipova braća i sinovi. Predavanja o mitu, mitskoj svijesti mitskom jeziku*. Zagreb: Naprijed.

Todorov, Svetan. 1986. *Poetika*. Beograd: Biblioteka Novi albatros- "Filip Višnjić" Zavod za izdavačku delatnost.

Топић, Бранко. 1959. *Горки мег. Приповећке*. Београд: Српска књижевна задруга.

Топић, Бранко. 1960. *Бојовници и бјежунци*. Београд: Нолит.

Топић, Бранко. 1983. *Башта сљезове боје*. (предг. и прир. М. Поповић Радовић). Београд: Просвета-Нолит-Завод за уџбенике и наставна средства.

Žene, Žerar. 1985. *Figure*. Beograd: Zodijski

## CHARACTERS OF *RESTLESS WARRIORS* IN THE STORIES BY BRANKO ČOPIĆ

### Summary

The centennial of the First (the Great) World War is a motive to shed a different light on Čopić's stories and to reassert that he was, although not to a substantial degree, the writer of World War I, or to be more exact, the writer of memories about WWI. The paper shall firstly establish the differences in the perception of reality by characters of Čopić's pre-war prose with the themes on First World War („Soldiers and Deserters”, *Bojovnici i bjegunci*): the gloomy hopelessness against melancholy and nostalgia. Further on, it is noted that the pre-war stories were told in the 3<sup>rd</sup> person, while the fictional narrator in the „The Marshmallow-coloured garden” (*Bašta sljezove boje*) tells the story in the 1<sup>st</sup> person singular.

Later on, the paper determines the position and the status of the narrator and analyses the features of the most authentic characters and the principles behind their actions. Uncle Nidžo, a former soldier, is the most dominant character. The rest of the soldiers, his combatants were shown only vaguely, mostly indirectly. However, the character of Grandpa Rade, an absolute war opponent, is exquisitely sculpted and structured and a complete opposite to the former warriors. The characters are sometimes shown from the outside, by direct narrator's information, explanations, paraphrases and comments. It is also common that the characters judge and describe the actions of other characters.

All Čopić's characters of „restless soldiers”, both in terms of motifs and meaning, connects the character of the boy in which we recognise autobiographical elements and the intertwining of facts. The paper further on determines the degree of the involvement of the narrator, the internal perspective of the narrator and a specific view of the world from a child's perspective.

The conclusion of the paper is that Čopić takes the gigantic fairy-tale features away from the „restless soldiers” and brings them back to realistic dimensions of the „fairy-tales about humans” which tells the universal truth of the common man in the Great War with a simple linguistic utterance.

*Keywords:* Branko Čopić, the Great War, story, narrator, characterisation

Milivoje V. Mladenović

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департаман за српску и комјарашивну књижевност

## ЧОВЕК ПЕВА, ЖЕНА ПЛАЧЕ – ПОСЛЕРАТНО ИСКУСТВО ДУШАНА ВАСИЉЕВА И МИРЈАНЕ СТЕФАНОВИЋ У ИНТЕРТЕКСТУАЛНИМ РЕЛАЦИЈАМА<sup>2</sup>

Посматрајући интертекстуалне везе између ратне експресионистичке поезије Душана Васиљева, и (пост)модернистичке ратне поезије Мирјане Стефановић (*Помрачење*, 1996), циљ овог рада је да упореди послератно искуство песника са почетка и песникиње са краја 20. века, разоткривајући односе на семантичком и поетичком плану. Увиђањем цитатних релација између песама „Човек пева после рата” и „Жена плаче после рата”, али имајући у виду и друге интертекстуалне повезаности, настоји се указати на који начин поезија Мирјане Стефановић утиче на савремену рецепцију поезије Душана Васиљева, односно зашто и на који начин поезија песникиње чува памћење на одређену књижевну традицију. Оба поетска корпуса поникла су на антиратном хуманистичком и критичком ангажману и крећу се ивицом идеолошке опредељености, а постмодернистичка (и феминистичка) позиција зазива експресионистичку кроз карактеристичну доминацију фигуре Мајке и побуне против Оца, мушког принципа.

*Кључне речи:* рат, послератна поезија, експресионизам, интертекстуалност, цитатност

### 1. Увод

Назив секције научног скупа на којем је представљен овај рад – *Како писаши после рата?* – већ на самом почетку успоставља интертекстуалну релацију са чувеном Адорновом, често врло различито интерпретираном констатацијом из текста „Критика културе и друштва”, да је након Аушвица варварски писати поезију<sup>3</sup>. Поменуто питање једнако оптерећује и колектив и индивидуу – како писати након искустава из ратних катастрофа, сме ли се уопште и шта се сме изговорити након почињених великих злочина које човек чини над човечанством, а у име човечанства. Како, дакле, проговорити (писати, певати) као појединац, али и како проговорити као припадник колектива (националног или човечанства уопште) пристиснутог ужасима дехуманизације?

Отуда овај рад настоји да, како на семантичком, тако и на поетичком плану, упореди два песнички уобличена послератна искуства – Душана Васиљева након Првог светског рата и Мирјане Стефановић након грађанског рата у бившој

1 jelena.mladenovic.1417@gmail.com

2 Овај рад представља део истраживања која се изводе у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобали оквир* (178018), на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

3 „Критика културе suočena је s последњим ступњем дијалектике културе и barbarstva: pisati pjesmu nakon Auschwitza је barbarstvo, i то nagrizа i spoznaju која izriče зашто је postalo nemoguće danas pisati pjesme.” (Адорно 1985: 232)

СФРЈ<sup>4</sup>. Временски распон од непуног века између тренутака када су настајале ове две поезије обгрлио је антицивизацијски чин холокауста, тако да спаја оно што се певало пре и оно што се певало после Аушвица: од антиратног које је написано кроз експресионистичку до антиратног које се написано кроз позно-модернистичку, односно постмодернистичку поетичку парадгму. Како у првом случају имамо за аутора непосредног учесника рата<sup>5</sup>, а у другом на изванредан начин дистанцираног посматрача који се налази ван самог ратног жаришта, сусрет (контакт) ова два певања се и не налази у *рајном* него управо у *послератном* искуству и доживљају последица ратних ужаса, на личном и колективном плану. Ратно искуство преломљено кроз призму експресионистичке поезије после Првог светског рата и ратно искуство после грађанског рата у бившој Југославији кроз призму (пост)модернистичке парадигме, судар су два различита света, оног с почетка и оног на крају 20. века, али истог сведочанства о укидању хуманитета и о кризи властитог доживљаја човечности.

## 2. Послератно искуство и ангажованост

И једна и друга поезија у основи носе јасно прокламовано антиратно хуманистичко опредељење, и то је прво и основно полазиште и песника и песникиње, као и тачка додира њихових поетских остварења. У том смислу, песме ових аутора се приближавају подручју ангажоване поезије. „Будући да писац нема никакве могућности да побегне, ми желимо да он чврсто пригрли своју епоху. Она је његова једина шанса: она је створена за њега, а он је створен за њу.” (Сартр 1962: 5), а управо и поезија Васиљева и поезија Стефановиће налазе своје инспиративно извориште у актуелном тренутку, с тим што ће се код Стефановићеве јављати јасније референце на постојећу (друштвено-политичку) стварност и догађаје који представљају њено идејно-тематско чвориште, док су код Васиљева искази углавном универзални и тиме, иако проистекли из особеног проживљеног послератног искуства везаног за Први светски рат, блиски сваком послератном искуству.

О ангажованости Стефановићева говори у „Уводној белешци” која у композиционој схеми збирке стоји на њеном крају:

„Када ме нешто угрожава, љути или напада, браним се тиме што га на папиру именујем. Чим опишем и запишем, мени лакне. Тако су настали сви моји сатирични текстови и апсолвирани силне фрустрације. И тако забасах у ангажовану, значи нижу поезију – да се спасем, да не ћутим на дну пола живота пола смрти, заливена црном смолом депресије.” (1996: 102)

Зато она и проналази одговарајућу традицију за коју би се везала у свом отвореном антиратном ангажману, јер и Васиљев јасно каже да неће стварати поезију зазидану у кулу од слоноваче, изоловану од тренутка у којем настаје и слепу за догађаје који оптерећују одговорност индивидуе:

„Нећу да певам лепоту платана  
ни мирис влатајућег жита.  
Ја сам гласник гомиле срамних дана  
што нам у сусрет хита” („Гласник”)<sup>6</sup>

4 У виду имамо песме Мирјане Стефановић објављене у збирци *Помрачење* (1996).

5 Треба се подсетити да је и Васиљев, попут Црњанског, у Првом светском рату учествовао као војник непријатељске аустроугарске војске.

6 Све песме Душана Васиљева цитиране су према књизи: Д. Васиљев, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос, 2000.



Према речима Радована Вучковића, поезија Душана Васиљева припада „активистичко-критичкој српској поезији која је и синхронијски и дијахронијски хибридна”, и која се једним делом наставља на линију родољубивог песништва – критичким, сатиричким и демистификаторским односом према националној историји и њеним симболима, митовима и легендама – а са друге стране на линију пацифистичке, хуманистичке и интернационалистички отворене лирике која просторе ратних ужаса отвара много шире од националног оквира (2011: 111). Патос ратног активистичког експресионизма Васиљева ипак није одвео ка експлицитној, поетичкој и песничкој обликованој социјалној и социјалистичкој лирици. Да ли се латентно присутни елементи овакве поезије нису потпуно уобличио због преране смрти аутора у његовој двадесет и четвртој години, неће бити лако са сигурношћу утврдити. И Бојана Стојановић Пантовић Васиљева одређује као „типичног експресионистичког песника тзв. леве оријентације активистичког типа” (2000: 183). Оваквим позиционирањем у оквиру активистичког експресионизма, поезија Душана Васиљева се и удаљила од интерпретације која инсистира на њеној социјалној интонацији<sup>7</sup>. Ипак, иако јесте био песник чија поезија садржи одређени идеолошки императив, иза те идеологије не стоји прецизни идејни и политички ангажман (може ли уопште хуманизам бити идеологија?), што је, наравно, не чини мање ангажованом у смислу заговарања пацифизма и демистификације рата.

У продужетку ове поетске линије долази и критички веризам Стефановићеве, заснован на дубоком личном осећању одговорности према националним и универзалним проблемима насталим због кризе хуманитета крајем 20. века, али сада на ужем простору, будући да је њена поезија везана за послератно искуство грађанског рата почетком деведесетих година на подручју земаља бивше Југославије. Антиратно расположење и хуманизам је оно што је заједничко за поезију аутора и ауторке. Али, ако смо за поезију Васиљева рекли да не прелази границу политичког ангажмана, поезија Стефановићеве се овој линији веома приближила, балансирајући на самој ивици. Њен ангажман у толико јесте више идеолошки оријентисан и политички усмерен иако на исти начин задржава хуманистичку позицију из искључиво женске перспективе.

Оно што посебно везује поезију ових аутора јесте то да и једна и друга настају као спонтани и лични револуционарни акт проистекао из (после)ратног искуства које сублимира гнушање и револт читавих послератних генерација. Њихова исповедна лирика креће од конкретног и доживљеног које се, према већ поменутих околностима, поприлично разликује. Иако бисмо могли поменути разлику засновану на родним перспективама, много значајнија је она која је одређена позиционирањем лирског субјекта према врсти ратног искуства (од учествовања до посматрања), односно одређена дистанцираношћу од самог ратног жаришта<sup>8</sup>. Међутим, оба поетска искуства се додирују и препознају у оном

7 У тражењу свог одређења, или одређења своје воље (недефинисаног усмерења као у песми „Хоћу”), Васиљев се приближава визији ондашње (средњоевропске) социјалне лирике (Константиновић 1968: 9).

8 Како лирски субјекти њихових поезија, тако и сами аутори имају различите позиције. Док је Васиљев био учесник рата, војник непријатељске аусторугарске армије, Стефановићева грађански рат деведесетих доживљава са релативне просторне дистанце од жаришта самих ратних сукоба, што и перспективе њихових послератних искустава унеколико мења. Али и упркос постојећим разликама, појављује се константа у виду поновљивости сродног послератног доживљаја, због чега су и њихове поезије доведене у везу.

послератном, чиме се њихово довођење у везу, које је и поетички избор Стефановићеве, оправдава.

### 3. Интертекстуалне везе као вид међусобног читања

Како се поезије ово двоје песника доводе у непосреднију везу и откуд идеја за повезивањем баш ових песничких послератних искустава? Сусрет ових уметничких природа није одређен с обзиром на њихова осећања и искуства учествовања у рату, него с обзиром на могућности постојања „после рата”, односно имајући у виду сва оптерећења савести индивидуе, што се посебно може уочити и у интертекстуалној повезаности њихових песама.

Мирјана Стефановић се збирком *Помрачење* (1996) на више начина интертекстуално везује за поезију Васиљева. Њена збирка, која иначе обухвата песме које се по времену настанка везују за период 70-их и 80-их година 20. века и представљају израз модернистичке песничке парадигме обрађујући универзалну тематику, као и оне песме које се тематски везују за грађански рат 90-их година на овим просторима а које поетички прилазе постмодернистичкој поетичкој линији, интертекстовне везе успоставља цитатним релацијама најупечатљивије већ у самим насловима као семантички оптерећенијим деловима текста. Формирање интертекстуалних веза баш на овим местима, тим текстовима даје посебну интерпретативну важност. Песма „Жена плаче после рата” својим насловом алудира на песму „Човек пева после рата” Душана Васиљева, али Стефановићева цитатне релације у насловима успоставља и са другим песницима. То се најбоље може уочити у песми „Тражимо помиловање”, која је алузија на познату збирку Десанке Максимовић, али и у песми „Претпразничко вече”, која носи исти наслов као и песма Алексе Шантића<sup>9</sup>. Грађењем оваквих релација формира се једно од семантичких и поетичких жаришта њене поезије, док се зазивање одређене традиције врши како би она била или превреднована и редигована или потврђена и проширена.

Према теоријским утемељењима појма интертекстурности, ниједан текст није завршен и затворен и увек се налази у процесу настајања. Ако неки текст формира своје значење позивајући се, експлицитно или имплицитно, на неке раније познате текстове, то не значи да је значење тих ранијих текстова једном и заувек одређено. Оно се и само мења управо настајањем потоњих текстова који се на њега позивају, тако да процес семиозе постаје двосмеран: како од старог текста ка новом, тако и новог текста ка старом. Долази до тзв. „размене текстова”, њиховог међусобног додира, приликом чега долази до формирања нових значења или неутрализације неких већ постојећих. Полисемичност текста и његова даља семантичка продуктивност, огледа се управо и у поновним позивањима на тај текст. То значи да поезију Стефановићеве која се повезује са поезијом Васиљева не чини само семантички богаијом употреба одређених цитата и алузија, већ и обрнуто: нова значења Васиљевљевих песама и њихове интерпретације, стварају се кроз увиђање ових интертекстуалних веза.

9 Шантићева модернистичка песма говори о усамљености појединца уочи хришћанског празника Божића који окупља породицу, док је претпразничко вече Стефановићеве оно уочи државног празника, Дана Републике (Југославије) 29. новембра, мада је у тренутку прославе то празник земље које више нема. Реч је о илуминативном типу цитатности, где новонастали текст представља очуђено или измењено значење првобитног (према Ораић Толић 1990: 43–45).

Овде пре свега имамо у виду уже значење појма интертекстуалности, у оном смислу у којем га користи Жерар Женет, тј. као непосредно присуство једног текста у другом у виду цитата, алузије или плагијата и кроз превасходно давање важности детаљу у једном тексту, а не његовој целини<sup>10</sup>. У било којем облику да се већ постојећи текст нађе у новом, он у њему функционише као знак који утиче на семантизацију новонасталог текста.

Цитатност јесте поступак интертекстуалности и може бити скривен или препознатљив, а може се уочити, како смо указали, још од самог наслова. Међутим, није реч само о поступку, већ и шире схваћеном онтолошком и семиотичком начелу. Цитати у поезији Стефановићеве се у највећем делу могу одредити као интрасемиотички, мада се могу пронаћи и транссемиотички попут оног у песми „Ave noје moriture te salutant”, а која није ништа друго до „ругалица против оних који су склањали лице од ратних страха” (Тонтић 2012: 60)<sup>11</sup>. За разлику од песме „Претпразничко вече”, код које цитат свакако припада илуминативном типу, тако да цитатни дијалог тече како би се очуђено значење новог текста поставило у први план, у песми са насловом „Жена плаче после рата” се однос према песничкој традицији унеколико мења. Ова песма већ самим насловом алудира не само на једну, већ на две песме Душана Васиљева – „Човек пева после рата” и „Плач Матере Човекове”. Песма Стефановићеве, међутим преузима, а потом и екстензира антиратно и послератно искуство овог експресионистичког песника. У њој се може уочити апстрахован идеолошки оквир у којем треба посматрати читаву њену поезију, као и увидети карактеристике дијалога са антиратном традицијом певања, која иде у смеру потврђивања, али како смо то већ рекли и проширења, или прецизније – упосебљавања послератног искуства, те се у том смислу може приметити и прелаз ка илустративном типу цитатности, карактеристичном за постмодернизам (према Ораић Толић 1990: 5–6).

Зашто баш Стефановићева бира Васиљева? Иста визија послератног искуства кроз слике наглашене дехуманизације са једне стране, али и узалудности погибије, те самог херојства и жртвовања са друге, представља сигурну везивну нит. Међутим, управо слом херојског концепта који је код Васиљева извршен кроз демитологизацију рата, деконструише и мушки концепт као доминантни принцип ратовања. Посредством ратне тематике, Стефановићева заправо још једном врши преиспитивање традиције патријархалног друштва и културе, што чини у готовом читавом свом поетском опусу.

Позиција женског лирског субјекта, јер читава антиратна поезија Стефановићеве је исписана из женске позиције, односно кроз посматрачку позицију у рату, укључујући и позицију (напуштене) мајке, могла је лако рефлектовати женску позицију Мајке из поезије Душана Васиљева. У песми „Човек пева после рата” лирски субјекат је мушког рода и чезне управо за окрепљењем у женском принципу оличеном у симболима материнског („Ох, ја сам жељан зрака! И млека! // И беле јутарње росе!”), док песма „Плач Матере Човекове” у главном делу има кроз прво лице једине женског рода изражен женски лирски субјекат, мај-

10 У књизи *Палимпсестии* (*Palimpsestes*, 1982), Женет издваја пет типова транстекстуалних релација: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, хипертекстуалност, архитектстуалност (уп. Интертекстуалност, интертекст, у: *Прегледни речник комитаристичке шерминологије у књижевности и култури*, Нови сад: Академска књига, 2011.).

11 Текст са којим се успоставља цитатна релација јесте текст добропознате латинске сентенце – Ave, Caesar, morituri te salutant, којом су у античком Риму гледијатори поздрављали цара пре почетка борбе: Здраво, Цезаре, поздрављају те они који ће умрети.

ку која је у рату изгубила свог сина. Позиција повратника из рата коју заузима лирски субјект у првој песми, такође је пре ближа женској него мушкој позицији, јер је мушка улога у рату везана за фронт и означена херојским концептом погибије, односно жртвовања у име надличних циљева, јер једино је херојска смрт осмишљена смрт. Тако да се несумњиво, управо у дефетизму повратника, херојски концепт урушава. Он није погинуо славно на фронту (мушком ратном простору) и тиме очувао херојски култ, већ је, борећи се на противничкој страни, против своје браће, преживео „године клања” од којих је још једино осећање резигнираности и обесмишљености остало. У оба случаја, а што је за поезију Стефановићеве од посебног значаја, то је мотив чијим се активирањем најављује урушавање патријархалног концепта. Женска перспектива, овде је заснована на побуну против дехуманизације човека у рату, која сада изазива осећај кривице и кајања, а што је евидентно у поезији Душана Васиљева.

У Васиљевљевој песми мајка губи сина његовом погибијом, док код Стефановићеве мајка губи кћер њеним одласком из земље која јој не може више пружити уточиште и бити дом<sup>12</sup>. И док је тежиште код Васиљева на индивидуалном осећању безнађа, лирски субјект Стефановићеве са индивидуалног брзо прелази на колективни план и то на план националног колектива, јер је земља која се воли претворена у „подивљале поњавице // сакате”, а њен народ у поданике, чиме се задржава интонација родољубивог песништва, као и квалитет реторског патоса присутног у стиховима Васиљева. Родољубиви тон, уосталом, није стран ни песнику са почетка 20. века, а у песми „Домовина”, она отаџбина је управо и означена као „топлота мајчиног загрљаја”.

Антиратна побуна Васиљева носи снажна космополитска обележја, док је код Стефановићеве план пребачен са универзалног братства на југословенско братство, али са циљем изрицања истог универзалног хуманистичког тона и нетрпељивости према ратним разарањима било које врсте. Рат на пробу ставља све моралне принципе, који се у њему као граничном подручју испитивања валидности етичког система или доследно потврђују или радикално опозивају. Како сваки за собом оставља последицу у виду „послератне генерације”, оне га сагледавају из другачије перспективе. Послератно појачава одјек спознатог бесмисла жртвовања који се у рату покушавао осмислити борбом и херојским принципом израженим законом да се смрт задаје лако као што ће се лако и дати живот за отаџбину. Али за коју отаџбину у братоубилачком рату или у рату у којем се по сили закона ратује на страни непријатеља? Легитимност насиља, дакле, у послератном бива укинута. Два временска плана – „до јуче” и „данас” – постоје и код Васиљева и код Стефановићеве, а управо друга временска позиција је превредновањем обесмислила сукоб и довела до тога да рат (п)остане само бесмислена кланица. Братоубилачки окршај који се јавља у оба ратна искуства, позадина је на којој дубоки космополитски хуманизам постаје истакнутији, с тим што је код Васиљева он универзалнији, а код Стефановићеве везан за посебан национални проблем (каква је и сама природа рата који описује) и конкретан историјски тренутак, много експлицитније и непосредније.

12 Стефановићева чешће успоставља везу између мајке и кћери, а не мајке и сина. Осим у поменутој песми, о њој можемо читати и у песми под насловом „Песма о кћери и застави”. Ова повезаност мајке и кћери је добила значајно место у феминистичким теоријама.

#### 4. Симбол Мајке и симбол Оца

Радомир Константиновић је поезију Душана Васиљева видео у знаку велике потраге за успостављањем симбола и истовремене патње због немогућности да се ти симболи конституишу и уздигну до идеја, чиме се његов експресионизам претварао у „јалови симболизам” (1983: 202). Ипак, симболи Оца и Мајке су „најчистији” у његовој поезији, која упркос проблему у конституисању симбола не жели те тежње да се одрекне, што Стефановићевој полази за руком.

Симбол Оца упућује на значење поседовања и доминације. Њиме се традиционално означава ауторитет. Први Отац свакако је Бог и вечна слика трансценденције, односно Апсолута. Уколико покушамо да овај симбол доведемо у везу са ратом, Хераклитова мисао да је рат „отац свих ствари”, помоћи ће нам да успоставимо парадигму према којој можемо тумачити и симболе и њихове односе у поезији Душана Васиљева и открити њен пут ка поезији Мирјане Стефановић.

Отац је начело владајућег поретка, па тако и неко ко контролише, односно успоставља рат и управља њиме. Симбол Мајке представља супротност овако постављеном симболу Оца. Мору и земљи, као њеним атрибутима, код Васиљева су придодати и „млеко”, „зрак” и „јутарња роса”, али је значење исто – сигурност уточишта и нежност. Она је, дакле, основно начело живота. Супротстављање Очевог поретку је симболички израз антиратне побуне. Иствремено, то је устолочење симбола Мајке, или Сина и Мајке, којом би требало да буде рођен Човек Душана Васиљева. Он је кроз Сина, враћен Мајци, као неостваривом идеалу, односно враћен Женском:

„Доћи ће затим и жена једна,  
света и бела и чедна,  
са младим плодним плотом,  
и то ће бити нови Олтар.” („Жена у мраку”)

Певајући о рату, спознању илузије његовог смисла, односно кроз обемишљење сукоба и борби, Васиљев пева о сопственом греху, односно греху сваког појединца према начелу живота као греху према Мајци (Константиновић 1983: 218) кроз учествовање у чињењу ратних ужаса. „Страх од сопственог зверства” (Константиновић 1983: 190) изазива код Васиљева јасну тенденцију да се дође до Човека (као симбола), јер: „Он је певао из самог морала, из осећања кривице греха човека према сопственој човечности, према Човеку, који је жртва овог зверско-нагонског човека.” (Константиновић 1983: 189)

Појављивање Мајке Човекове у овој поезији, најексплицитнији је вид његове побуне против Бога („Крвава песма”, „Песма буне”) и покушај успостављања тог Човека као новог Бога. Потврђивање људске димензије Христовог лика једино је оправдање постојања „побуњеничког атеизма” у поезији Душана Васиљева и на тој врсти антропоцентризма се гради његово антирелигиозно. „Плач матере човекове” је најпатетичнији тренутак тог „побуњеничког атеизма” (Константиновић 1983: 196) који, усагласићемо се са Константиновићем, јесте атеизам проистекао из очајања повратника из рата, и додати да он није резултат идејног укидања трансценденције.

Отуђеност човека од човека, човека од себе самог, је и тема поезије Стефановићеве. Зверско-нагонски човек Васиљева је снајпериста Стефановићеве за којег се лирски субјект пита:

„шта покреће га  
чело ниско ил освета

ил зарада или само  
пећинска радост ловца” („Седамнаест питања о снајперисти”),

или је то отац који је заклао најбољу другарицу своје кћери („Њен тата”). Стефановићева говори из угла онога који сведочи о постојању зверског човека и опет потврђујући да индивидуална и појединачна нечовечност угрожава идеалну човечност.

Ако је Васиљев „дечак-песник који се престравио од нагонског човека” (Константиновић 1983: 188), онда Стефановићева проговара из позиције жене, мајке, која је, и сама престрављена, кадра да разуме овог дечака, будући да не проналази оправдања нити смисла ратовима. Плач мајке над труплом сина је адекватан за песничко обликовање трагичне антропоцентричне експресионистичке визије (Вучковић 2011: 133), а плач мајке је и одговор Стефановићеве, дат још у наслову песме „Жена плаче после рата”. Како смо то већ видели код Васиљева, симбол Оца као симбол поретка и симбол Мајке као фундаментално начело живота коме противуречи Отац, имплицирају да Мајка призива ускрснуће Човека побуном Сина против Оца („Устани, Сине, да грозне лажи // које се рађају у име Оца и Сина // сахране Син и Мати...”) У оваквој интерпретацији Васиљевљевих симбола, налази се основна везивна нит са поезијом Стефановићеве која је у дијалогу са Његовим поретком раније исписала и парафразу основне хришћанске молитве „Оченаш” у песми „Љубави”. Побуна Васиљевљевог субјекта је побуна против Бога – мушкарца, у име женског принципа Мајке. То је један од разлога зашто је Стефановићева бира, а њему се свакако придодаје и позиција лирског субјекта који носи искуства ратника на непријатељској страни, учесника братоубилачких сукоба који у грађанском рату о којем Стефановићева пише, добијају своје ново оваплоћење.

Мајка као жртва јесте не само Мајка као симбол у поезији Душана Васиљева, већ и конкретна мајка која код Стефановићеве остаје напуштена јер је послератна стварност неподношљива за кћер. Не више само смрт, не више само издаја кроз грех ратног убијања, већ и реално напуштање, физички одлазак зарад потенцијалне другачије будућности, удаљавају мајку и Мајку, односно разбијају човеково сопство.

Сам дијалог са религијом је код Стефановићеве спроведен на нешто другачији начин, али са истим циљем. Она се са религиозним разрачуна управо због његове девалвације настале појављивањем новокомпонованих верника, дојучерашњих комуниста, који на тај начин урушавају и могућност целовитости националног идентитета, као што урушавају и сам концепт религиозног као таквог.

Преспитивање традиције патријархалног друштва и културе код Стефановићеве је учињено не само у антиратном већ и у националном оквиру. Припадајући традицији критичке веристичке поезије позног модернизма или „новог ангажмана”, овај веристички поетски дискурс бива транспонован у постмодерни дискурс антиратних песама, представљајући врсту ангажмана која се разликује од спољашњег ангажмана соцреализма, а што је уосталом случај и са поезијом Душана Васиљева.

## 5. Закључак

Певало се и пре, певаће се и након Аушвица јер је зло релативизовано, чиме се поништава и сећање на сваку ратну катастрофу и њене последице. Послератно антиратно усмерено хуманистичко позиционирање је тежиште, али и тачка

укрштаја поезије ово двоје песника двадесетог века, као и један од разлога због којег Стефановићева бира поезију Васиљева да са њом уђе као у дијалог са традицијом. Сем тога, она је бира и због устоличеног симбола Мајке у којем је оличен принцип хуманости, а који је на супротној страни од симбола Оца, као израз патријархалног, херојског, па и самог рата као таквог, са свим деградацијама хуманизма који он доноси. Побуна против рата кроз побуну преко симбола Оца, послужила је Стефановићевој као мотивација за успостављену везу и једнако је наставила тенденцију обрачуна са партијархалним концептом, присутну као једно од доминантних поетичких обележја њене поезије.

Демстификација рата и ратног одушевљења основна је карактеристика послератног авангардног и експресионистичког певања. Онтолошки и филозофски, она је позиционирана и као полазиште у оквиру традиције критичког ангажмана током читавог двадесетог века, и у оквиру ангажоване поезије за коју је као и за ангажовану књижевност уопште, одувек била потребна нека врста оправдања. Вучковић констатује да се смрћу Васиљева „на кратко прекида линија српског ангажованог песништва” (2011: 137) и зато интертекстуалне релације са његовом поезијом не само да ову линију поново утврђују, и не само да расветљавају значењски круг у којем поезију Стефановићеве треба читати, већ упућују и на обнављање рецепције, односно читања поезије самог Васиљева, са свешћу и знањем о потоњем певању. Трагични експресионистички доживљај света Душана Васиљева бива надограђен у поезији песникиње с краја века кроз сродни акитвистички патос против ратне дехуманизације. Антиратни хуманизам у виду спонтаног али снажног подизања гласа узраста до космополитског хуманизма, да би се истом путањом, али супротним смером, вратио и просторима ужег, националног искуства.

Питање ангажовања јесте питање одговорности, на шта Адорно и скреће пажњу, а што постаје једно од главних места у преобликовању искустава прошлости и одређењу различитих врста колективних идентитета. Резигнација, индивидуална, национална или универзална, која провоцира песнички активизам, упућује да се уочи поновљивост послератних искустава, али и чврста повезаност поезија које их прате, а чији аутори не окрећу главу од стварности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1985: Т. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Васиљев 2000: Д. Васиљев, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Константиновић 1968: Р. Константиновић, О човеку Душану Васиљеву, у: Д. Васиљев, *Човек пева после рата*, Београд: Просвета: 5–10.
- Константиновић 1983: R. Konstantinović, *Biće i jezik*, knj. 8, 185–222.
- Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Прегледни речник комунистичке терминологије у књижевности и култури* (2011), Нови Сад: Академска књига.
- Сартр 1962: Ž. P. Sartre, *Ангажована књижевност*, у: Ž. P. Sartre, *О књижевности и piscima*, Београд: Kultura, 3–20.
- Стефановић 1996: М. Stefanović, *Pomračenje*, Београд: Београдски круг – Centar za antiratnu akciju.

Стојановић Пантовић 2000: Б. Стојановић Пантовић, Душан Васиљев, у: Д. Васиљев, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос, 183.

Тонтић 2012: S. Tontić, Disonantni pjev Mirjane Stefanović, у: М. Stanišić (ur.), *Poezija Mirjane Stefanović: zbornik radova*, Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović, 51–64.

## MAN SINGS, WOMAN CRIES – DUSAN VASILJEV'S AND MIRJANA STEFANOVIĆ'S POSTWAR EXPERIENCES THROUGH INTERTEXTUAL RELATIONSHIPS

### Summary

Considering the intertextual relationships between expressionist war poetry written by Dusan Vasiljev, and (post) modernist poetry about war written by Mirjana Stefanovic (*Eclipse*, 1996), the aim of this paper is to compare the experiences of those two postwar poets, one from the beginning and another from the end of the 20<sup>th</sup> century, in order to reveal the semantic relationships and poetical characteristics. Gaining insight quotation relationship between poems "Man Sings After War" and "Woman Cries After War", but bearing in mind other intertextual connections, this paper tries to show in which way the poetry of Mirjana Stefanovic influences on contemporary reception of Dusan Vasiljev's poetry, but also how and why her poetry keeps memory on a particular literary tradition. Both poetic corpus have the same anti-war, humanistic and critical engagement and the intention of coming close to the particular ideological orientation. Postmodern and feminist position invokes the expressionist tradition through the dominance figure of the Mother, and also rebellion against the Father and the male principle.

*Keywords:* war, post-war poetry, expressionism, feminism, intertextuality, quotations

*Jelena S. Mladenović*



Никола М. БУБАЊА<sup>1</sup>  
*Катедра за англистику*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Универзитета у Крагујевцу*

## ПОСТМЕМОРИЈА КАО ГЕНЕТСКО НАСЛЕЂЕ: ПОМРАЧЕЊУ У ПЕТ СЛИКА АНДРИЈЕ МАТИЋА<sup>2</sup>

На далекој позадини паноптицизма, на нивоу између симболичког и замишљеног поретка претходног романа *Шахт*, аутор се романом *Помрачење у пет слика* окреће трауми, овај пут, у психичком животу неколико међусобно повезаних субјеката. У раду се покушава показати да ова траума има специфичан облик постмеморије, односно другостепеног или генерацијског сећања представљеног у форми генетског наслеђа трауме рата. Можда и нарочито с обзиром на време у ком је објављена, ова историографија позива на читање виктимизације коју доносе масовне трауме као неке врста наследне болести, первертираног гена жртве који насумично погађа припаднике наредних генерација не у смислу, у пост-меморијској литератури познатог феномена измештања властитог идентитета у правцу апропријације идентитета жртве, већ дубоко испод разине сећања и свести.

*Кључне речи:* сећање, пост-меморија, траума, (не)слобода, А. Матић

### Увод

Постмеморију као термин онога што се назива „проучавањем сећања” (*memory studies*) увела је Маријана Хирш, почетком деведесетих година прошлог века (Хирш 1993). Приближно исти концепт је осамдесетих година двадесетог века означаван терминима (в. Lury 1998, Landsberg 2004) „закаснеог сећања” (*belated memory*), „наслеђеног сећања” (*inherited memory*) „протетског сећања” (*prosthetic memory*). При чему је листа пригодног карактера, односно нема никакве претензије ка исцрпном представљању историје концепта и обимне релевантне литературе.

Дакле, с једне стране, ова скромна листа, нечим што бисмо могли назвати академском језгровитошћу термина које садржи, економично појашњава основни смисао концепта постмеморије као односа припадника касније генерације према трауматским искуствима претходне, којих се „сећају” посредством слика, прича и понашања сред којих су одрасли (Хирш 2008: 106).

С друге стране, она наговештава и слојевитост концепта и његову отвореност проблематизовању – можда неку врсту предоређености или природне склоности ка томе да буде проблематизован. Јер, постмеморија у овом времену „пост-ова”, наслеђује, усваја (или се једноставно рађа у њој) слојевитост коју то „пост” маркира у појмовима, на пример, постфеминистичког, постколонијалног, постхуманог или постмодерног (Хирш 2008: 106). Како то наводи Хиршова (Хирш 2008: 106), то „пост” у постмеморијалном сигнализира више од

<sup>1</sup> nikola.bubanja@gmail.com

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

одложености у темпоралном смислу, и носи са собом уписаност у оно у односу на шта је одложено али и критичку дистанцу, па чак и уписаност у „пост” праксе (на пример, цитатности и медијације).

### Пост-постмеморија?

Појам „постмеморије као генетског наслеђа”, како је дат у наслову рада, једним делом покушава да се у горе наведеном слојевитом смислу постави у пост-пост позицију истовремене екстензије и дистанцирања од постмеморије. Теоријско засићење би била можда субјективна или арогантна апологије потребе за овим померањем, али се чини да стогодишњица рата који је донео Холокауст као Трауму меморијских студија позива на бављење евентуалном теоријском еволуцијом концепта постмеморије.

Један начин даљег функционисања постмеморије је већ установљен холокаустом и масовном траумом као заједничким именицама: Хиршова (2008: 104) поименце наводи вијетнамски рат, јужно-афрички апартејд, совјетски и источно-европски комунистички терор, а време које долази ће најалост вероватно понудити нове догађаје.

Може ли, с друге стране, концепт постмеморије као структуре трансмисије сећања на трауму бити допуњен концептом трансмисије не сећања, него пост-сећања. Другим речима, може ли се, осим о другостепеном, говорити и о трећестепеном сећању? Одређивање према постмеморијској генерацији као другој генерацији, на неки начин позива на запитаност о „трећој генерацији”. Постулирана опсесија закаснелошћу или синдром пост-стања постмеморијских студија природно води упиту о властитом после. Чини се да је савремено доба пост-пост доба, које осећа своју измештеност и тражи суштинско и номинално одређење као пост-постмодернизам, или псеудомодернизам или метамодернизам.

Оправданост позиције трећестепеног сећања може се теоризовати на основу већ успостављених елемената концепције постмеморије. Већ на први поглед могло би се рећи да је пост-пост сећање толико умерено да више не може бити превалентно лично; ипак, колико је и да ли је његова афективна дистанца већа од дистанце такозване постгенерације, односно од дистанце афилијативног сећања – сећања оних који немају фамилијалне и личне везе са траумом, већ су само савременици „друге генерације”?

Ева Хофман је писала да је „друга генерација” пивотална утолико што примљено пост-сећање претвара / шаље у историју или у мит (Хофман 2004: xv, 101, 196). Ако ипак разликујемо сећање и историју у оном смислу у којем их је разликовао историчар Раул Хилберг (1985), који је отеловљено сећање видео у поезији и наративу, онда се под знак питања може ставити и сама могућност да пост-меморија постане историја.

Да ли је онда оправдано говорити или макар поставити питање трансмисије постмеморије, на који начин је то питање релевантно, у којој мери, шта позицију пост-пост меморије карактерише и издваја у односу на постмеморију и, нарочито, у односу на културно односно колективно памћење?

Осим неадекватности ових прегледних разматрања у погледу давања одговора на ова питања, остаје још и да се призна грубост и неадекватност чак и понуђених назива концепта („постмеморија као генетско наслеђе”, пост-пост меморија, трећестепено сећање, метамеморија и трансмисија постмеморије), нарочито очигледна кад се они посматрају непосредно уз оригиналне појмове

постмеморије, наслеђеног или протетичког сећања. Већ та номинална слабост вероватно није добар знак у смислу теоријске будућности концепта (иако су одабрани и да би апострофирали дистанцирану и артифицијелну природу саме постмеморије).

Ипак, амбиција доле понуђених разматрања није да покуша да на питања о трансмисији постмеморије пружи теоријски утемељене одговоре, већ да једноставно покуша да покаже да се пертинентна проблематика већ налази у литератури и да јој се у том смислу може прићи макар са књижевно-критичког аспекта, што се може, а не мора показати теоријски валидним или релевантним.

### Постмеморија као генетско наслеђе у *Помрачењу у њеи слика*

Роман *Помрачење у њеи слика* не припада постмеморијалном писању у оном базичном смислу, утолико што његов аутор, колико нам је познато, није припадник „друге генерације”, нити „постгенерације”. Меморијални записи романа строго узев не представљају наслеђена фамилијарна или афилијативна сећања; чак су и резултат релативно опсежног проучавања углавном документарне грађе о, како каже један од наслова из те исте грађе, „крагујевачкој трагедији 1941”. То своје документарно порекло роман прокламује интегрисаним списком литературе – сигниром (макар декларативне) деперсонализоване немеморијалности, историјске веродостојности и / или академског поштења.

Међутим, првих стотинак страна романа који говоре о догађањима у Крагујевцу од 20. и 21. октобра 1941. године представљају ипак „покушај текстуалне мимезе трауме” (Каћане 2000: 163) који се заснива на „имагинативном инвестирању, пројекцији и креирању” (Хирш 2008: 107) што заједно карактерише / проблематизује и постмеморијско писање / проучавање. Како наводи Хиршова (2008: 120):

Слике већ урезане у нашим умовима, тропи и структуре које из садашњости носимо у прошлост, надајући се да ћемо их тамо затећи ... могу бити сећања на платну – платну на које пројектујемо садашње или безвремене потребе и жудње које тако маскирају друге слике и друге обзире.

The images already imprinted on our brains, the tropes and structures we bring from the present to the past, hoping to find them there ... may be screen memories—screens on which we project present or timeless needs and desires and which thus mask other images and other concerns.

И на нивоу наратива, односно фиктивног света романа, уочава се иста проблематизација постмеморије као хибрида сећања и пројекције. Најпре, протагониста Милош Лазовић покушава да се присети тренутка када је као шестогодишњи дечак у колони људи које су немачки војници спроводили на стрељање, по последњи пут, видео свог оца:

Поново је видео дугу колону грађана и стотине жена које су дозивале мужеве, синове, браћу. Видео је и гомиле намрштених војника – једни су носили шлемове, а други шајкаче ... па је касније тог дана, док је чекао да му се отац врати кући, питао мајку зашто чике с пушкама не носе исте капе? [...] У почетку је мислио о оцу, присећао се свега што је имало везе с њим – од прве слике коју је запамтио, сунчевог преподнева на ливади близу топовских шупа, када га је учио да шутира крпењачу, па све до јутра када је видео оца у колони. На памет су му падале и неке ситнице које му је мајка

причала и које је сада желео да повеже са сећањима. Покушавао је да схвати какав је то био човек... (Матић 2013: 112 и 114)

Као дете-преживели, овај Матићев протагониста је, термином Сузан Сулејман (нав. прем. Хирш 2008: 119) припадник генерације 1.5; међутим, чак и за припаднике генерације 1.5, која задржава макар ауру непосредног односа према догађају, сећање је простор пројекције, апроксимације и афилијације (Хирш 2008: 122).

Још је у овом смислу акутнија, сада пост-постмеморијска, ситуација у којој аутор приказује сина Милоша Лазовића, дакле, припадника „треће генерације”, унука Лазовића који је стрељан 1941, како у музеју чита једну од опроштајних порука стрељаних, управо поруку очевог оца, коју памте стварни посетиоци: „Ленка, пољуби дете уместо мене. Мишо, буди добар и чувај маму. Збогом заувек!”

Као мимеза трауме, текст романа позива на афилијацију уз помоћ тропа фамилијалног односно фамилијалног губитка (Хирш 2008: 119ff); додуше, док се над постмеморијске написе обично наткриљује троп губитка мајке, у Матићевом роману је то губитак оца, што ће се показати као значајна разлика у контексту разматрања постмеморије као генетског наслеђа.

Десетак година по губитку очинске фигуре, Милош Лазовић бива послат на Голи оток због педерастичке. Не сугерише роман да је до искакања дошло по принципу потребе да се надомести губитак, да је посреди била некаква супституција или емотивна компензација. Лазовићеву ћерку, наравно, наставницу језика (трећа генерација), затичемо на прагу друштвене стигматизације, опет, због хомоеротизма.

У контексту постмеморијских разматрања, као најрелевантнији део трансгенерацијског генетског наслеђа изгледа предодређеност ка постајању жртвом. Као да виктимизација уписује у жртвине потомке невидљиви жиг, *код* жртве, чији рок важења није ограничен ниједним бројем година или генерација, и који је дубоко испод нивоa сећања или свести. У том смислу, мерење трајања пост-трауме нису важне – генетски код модификован трауматским догађајем постаје залутали трансгенерацијски метак.

Проблем генетског наслеђа је иначе наглашено присутан у роману, а емфаза је, парадоксално, постигнута одсуством свести јунака о њиховој генетској условљености, али и својеврсном фузијом трауматског простора и жртви. Док се крећу истим простором са истим улицама, зградама и парковима измењених имена, генерације Матићевих ликова из појединих углова делују као исти, преименовани, палимпсестни људи – копије оригиналне жртве, наставника језика, са болом у желуцу, нападима гушења и панике. Копије склоне закаснелим реакцијама на неки давни догађај, склоне да изјаве сетио сам се нечега, копије које имају исте специфичне дарове опсервације простора

Та иста способност или склоност да се простор види као складна интеракција простора и предмета, као тајанствени поредак, услед којег све изгледа нејасно повезано, има поовски призив и у спреси са сталним понављањем истих локалитета ствара утисак гробне устајалости и сливености са смрћу (онако како је то случај у Поовој причи „Пад куће Ашер”). Зато бекство од жртвеног жига може макар да се покуша заменити бекством од простора виктимизације, како то чини Лазовићев унук (трећа генерација).

## Закључак

Постављање трауматског догађаја као интервенције на нивоу невидљиве генетске модификације која будућим генерацијама завештава жиг жртве, уз инволвираност трауматског простора који својом стабилношћу као да своди дистанцу историје на синхронитет, представља, чини се, нешто више или барем другачије од било чега што би се могло ограничити на позицију екстензије постмеморије. Посреди је значајнији рез: у роману на неки начин бива укинута однос личне индексираниости, одсуством саме обавештености протагониста о томе да су припадници треће генерације.

Међутим, како то произилази из романа, укидање личне индексираниости догађаја не укида посебност односа и не своди га искључиво на спољњу емфазу или афилијацију. Испод палимпсестности видљива стабилност и истост простора и места показује да би се могло покушати приговорити становишту којим Хиршова лимитира капацитет за афилијативну постмеморију по критеријуму сувремености / савремености у смислу значаја „стандарда простора”.

И не само то: виктимизација коју доносе масовне трауме се успоставља као нека врста наследне болести, первертираног гена жртве који насумично погађа припаднике наредних генерација не у смислу, у пост-меморијској литератури познатог феномена измештања властитог идентитета у правцу апропријације идентитета жртве, већ у једном ирационалном смислу, с оне стране логике, дубоко испод разине сећања и свести.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Кахане 2000: Claire Cahane, „Dark Mirrors: A Feminist Reflection on Holocaust Narrative and the Maternal Metaphor,” У: Elisabeth Bronfen and Misha Kavka (eds.) *Feminist Consequences: Gender and Culture*, New York: Columbia University Press, 161–88.

Ландсберг 2004: Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.

Лури 1998: Celia Lury, *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*, London: Routledge.

Хилберг 1985: Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York and London: Holmes and Meier.

Хирш 1993: Marianne Hirsch, „Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory,” *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 15, Iss. 2, Article 1.

Хирш 2008: Marianne Hirsch, „The Generation of Postmemory,” *Poetics Today* 29:1 (Spring 2008), 103–128.

Хофман 2004: Eva Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York: Public Affairs.

## ИЗВОРИ

Матић 2013: *Помрачење у њени слика*, Београд: Лево крило.

**POSTMEMORY AS ANCESTRAL MEMORY: *ECLIPSE, IN FIVE STAGES* BY ANDRIJA MATIĆ**

**Summary**

With the panopticism of *Manhole* still a distant background, *Eclipse, in Five Stages* turns to trauma in the lives of several (genetically) related subjects. The paper aspires to suggest that this trauma can be read as a specific form of postmemory, secondary or generational memory extended to the point of becoming a genetic, ancestral memory of holocaust. Matic's novel seems to suggest reading mass victimization as a kind of genetic disorder, a forcefully perverted victim-gene randomly plaguing the generations after – not in the sense of what memory studies have come to recognize as the appropriation of the identity of the victim – but in the sense of 'factory fitted' RNA – deep below memory and consciousness.

*Keywords:* memory, postmemory, genetic memory, A. Matic

*Nikola M. Bujanja*

Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 Српска књижевност и језик

## ПАВИЋЕВИ ЛИКОВИ У ВРТЛОГУ РАТОВА: КОЛО ОД МЕТАМОРФОЗА<sup>2</sup>

Ретке су приче Милорада Павића чија радња није смештена у ратни контекст. Писац је тако функционализовао реалне историјске прилике унутар фабуларне структуре својих прозних дела, али је ехо рата битно утицао и на карактере самих ликова. У том смислу ратни контекст условљава преображаје ликова у њихову потпуну супротност. Неке од метафора које манифестују ове метаморфозе биле би: извртнута рукавица, волујске очи и канцерогене ћелије „не-ја”. Околности у којима долази до промене у личности Павићевих ликова (губљење или добијање нове душе) условљене су ратним ситуацијама у којима се ликови коцкају или картају. На тај начин ликови се демонологишују или доживљавају катарзу. Посредно, Павић се својим делима, особито *Последњом љубави у Цариграду* књижевно картао са Црњанским и Андрићем. У том литерарном преферансу, карте је делио Пушкин.

*Кључне речи:* рат, рак, барок, преображај, картање, коцкање, ђаво

### I

Милорад Павић као писац својим је белетристичким опусом на уметнички достојан начин баштинио и своју визију историје српске књижевности, коју је имао као књижевни историчар. Смештајући своје приповетке и романе у временски растегљиве контексте (од средњовековног до савременог), чувао је целовитост своје визије и континуитете српске књижевности. Треба, међутим, запознати да је своје ликове неретко смештао у врло прецизан временски оквир или би наводио тачне године. Тако је, примера ради, прича „Сувише добро урађен посао” проблематизовала сукоб између Стефана Дечанског (ослепљеног сина) и краља Милутина и израелско-египатски сукоб 1967; „Силазак у Лимб” рачуна са 1054. годином (разлучењем источног и западног хришћанства), 1281. (обележио је сукоб краља Драгутина и Милутина), 1511. (султан Сулејман освојио је Шабац и Београд), 1741. (година је рата између народног језика – Венцловић и руско-словенске оријентације – Дионисије Новаковић, али и „Двобој” између Мушицког и Стратимировића, скопчан са случајем Гаврила Хранислава, огледа се у књижевно-бироградском двобоју Павића и Димитрија Вученова, који је у вези са Младеном Лесковцем; 1971. (био је споран *Октобарски сусрет писца*); прича „Вино и хлеб” има за позадину Галицију 1916, а „Право стање ствари” дешава се у јеку 1942. године.

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

<sup>2</sup> Рад је настао у оквиру пројекта на који је распоређен стипендиста докторанд – *Активни идентитети и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који је под руководством Проф. др Горане Раичевић.

Време мира за Павићеве ликове, стога готово и не постоји, њихове („дечје”) болести или болести као што је раскол у личности (болест сопства), последице су ратова који их прате и у које су посредно или непосредно укључени. Они су, може се рећи – вршњаци човечанства, а човечанство увек има 17 година, како се наводи у роману *Последња љубав у Цариграду* (Павић 1995: 142). Интересентно је да се семантизација броја 17, не завршава на овом запажању. Карамустафини синови, из истоимене приче и сегмента романа *Предео сликан чајем*, иначе велики крволоци, долазе на Атос у седамнаестој години, али 17 година имају Петра Алауп (Ђаволова супруга) и Авксентије Папила (који чита *Еладија* Викентија Ракића и Гетеовог *Фауста*, оба објављена 1808. године) из *Последње љубави у Цариграду* (Павић 1995: 67). Из овога можемо закључити како Ђаво заправо воли рат и венчан је ратом, ако његову супругу поистоветимо са малолетним човечанством илити картом „куле у пламену” (Павић 1995: 143) у којој се гори као у паклу, али је могућност бекства сведена на минимум.

Уз то, роман *Последња љубав у Цариграду*, носи и питање „Чему ратови? Зашто се кретати кроз историју унатраг?” (Павић 1995: 143). Када се ова питања скопчају са Павићевим аутопоетичким исказом по коме не само да „роман има свој рат и свој мир”, већ је роман – рак који живи од својих метастаза (Павић 2005: 8-9), а рак се као животиња управо креће натрашке, онда можемо рећи да се донекле рак и рат (као кретање кроз историју унатраг) посредно могу поистоветити. У том смислу, роман је *РАТ*, који живи од својих метастаза, тј. непрестаних сукоба који су узрочно-последично и ланчано повезани од вајкада до данас. Отуда и романи Милорада Павића почивају на темељима ратова, тј. смештени су у ратне контексте. То даље значи да је рат заправо болест човечанства, што на изглед делује као опште место. Међутим, већина Павићевих ликова, попут зидара Плаве џамије, „ако се од себе излечи – пропашће” (Павић 2012: 288). Ова болест од сопства, у извесној је мери последица ратова који подразумевају силовања (додуше и љубавне ситуације) између победника и поражених... Деца која се роде из таквих, мешаних односа јесу лепа (према Амалији Ризнић из *Предела сликаног чајем* – лепота је болест (Павић 2012: 161–180)), али у себи носе расколе између оца и мајке, двају култура или чак цивилизација – Истока и Запада... Такав је и Андрићев Ђамил (син Турчина и Гркиње), Џем султан (син Турчина и Српкиње) (Марићевић 2014: 36).

Овакав раскол битно је одредило османлијско освајање Константинопоља 1453. Године,<sup>3</sup> посебно за српски контекст, ако притом имамо у виду и да све до пропасти византијског света – српска књижевност није делила судбину књижевности на Западу (Павић 1983: 19). Посебно укључење у западноевропске токове, али са примесамa и византијског, па и оријенталног наслеђа, српска књижевност доживела је у доба барока. Барок је тако и нека врста залога „плодоносне” метастазе коју је донео рак-рат, (метафоричким језиком говорећи – као кисело млеко или кисели купус), као друга (укуснија?) фаза живота српске књижевности.

Занимљиво је да је Викентије Ракић, писац српског предромантизма у историјско-религиозном епу *Историја о взјати Константинопоља* (1804), који за предмет има баш освајање Цариграда, поменуо и једну интригантну метафору, која може бити кључ за проблем Павићевих ликова; то су, наиме волујске

3 Тако је један од најупечатљивих преображаја заправо цивилизацијски преображај Аја Софије у џамију и обрнуто – грађење џамије према хришћанској богомољи о чему је Павић написао антолојску причу „Плава џамија”.



очи: „као сузе капљу капље долу/ величине као око волу” (Ракић 2014: 217). У *Хазарском речнику* Сарацен др Абу Кабир Муавија сањао је свој последњи сан када је падала киша крупна као волујске очи (Павић 2012а: 156), а зрна грожђа са Атоса из приче „Карамустафини синови” била су велика као волујске очи (Павић 1979: 7). Ове капље, велике као око у вола, заправо су смештене у контекст преображаја који прате готове све Павићеве ликове, који се нађу у ратној ситуацији или су у директној вези са ратом. Муавија је био учесник у египатско-израелском сукобу 1967. године и био је предмет мржње Дороте Шулц, док нај-после није убијен 1982. године у Цариграду, али заслугом демона, а Карамустафини синови родили су тек кад им је мајка појела грође са Атоса, величине волујских очију и парадоксално – постали су не свеци, но *крвожреци!*

Треба у том смислу указати да је Ракићева *Историја о взајни Констан-тинопоља* штампана првобитно у једном барокном зборнику, а да је приређено издање барокног писца Гаврила Стефановића Венцловића, Павић именовано као *Црни биво у срцу* (1966). Како за Венцловића воћка представља метафору за духовне очи (Павић 1965: 438), (за Павића је то хазарска воћка ку), волујске очи биле би противтежа духовним очима, очи материјалног и сигнал за демонски преображај. Метафора волујских очију код Павића дакле, има улогу да наговести обрт у лику, али њоме можемо одредити и различите обрте у ликовима ове прозе<sup>4</sup>.

Тако се Софроније Опујић, рођен у години француске буржоаске револуције 1789, а учесник у француско-аустријском сукобу 1813, у коме је у Наполеоновој коњици учествовао и сам Сотона, на крају романа потпуно преобразио у своју супротност: „После 17 година њему спаде уд, десна чизма престаде да га жуља, слух му окраћа нагло и он више није чуо под земљу” (Павић 1995: 181), а био је и лишен Јерисенине љубави која је будући уперена у његовог оца који је могао да јој подари дете, Харалампија и одвела у смрт. Прича „Изврнута рукавица”, пак, метафориком *изврнуће рукавице* дефинише овај преображај ликова: „Чудо, шта све човек у дугом веку дочекати неће; да се прометне у другог и да мора остати и даље оно што је био и што већ није, као посувраћена рукавица” (Павић 1999: 93). Тако се и Исајло Сук из „Тајне вечере” у контексту Другог светског рата (1941) посувратио у Јуду и потказивача, кога је хтео да наслика на платну: „Исајло Сук схватио је да у руци уопште нема четку, да једини међу гостима крчме стоји и да прстом упире у малог риђег човека” (Павић 1999: 140). У контексту дешавања у Другом светском рату посувратио се и Иван Мијак из приче „Отровна огледала”. Управо барокна метафора огледала, која је у причи одређена баш као „ђавоља икона”, српско име Иван Мијак, у огледалу претвара у Кајим Нави, што је јеврејско име и јеврејски идентитет (Павић 1999: 171–176).

Иста приповетка носи и идеју о томе како смо сви „заражени болестима од којих нећемо умрети ми, него наша деца – болестима које ће нам у срцу сазрети

4 У студији „Барокни слој у ’Хазарском речнику’”, Милорад Павић (1986: 3) написао је следеће о стилу реченице барокних омилитичара који је применио на сопствени стил писања: „Тако сам у причама и романима дошао до реченице која сама у себи, да би одржала пажњу, прави један мали обрт, импозитиву, како су писали неки критичари, у малом већ садржи причу, наравно не ону која ће се испричати у целом роману”. Може се донекле рећи да и Павићеве ликови функционишу по принципу барокне реченице, сви они, наима, унутар себе доживе некакав обрт, који их чини динамичним и који је прича за себе, илити прича унутар лика. Чини се, дакле, да је Павић уједно функционизовао познату дефиницију стила: да је човек – стил, па ако барокна реченица има обрт, што чини њен стил, има га и Павићев лик (човек).

тек кроз стотину година” (Павић 1999: 162). Ова мисао лови следећу мисао, која отвара ново поље метафорике болести у ратном контексту. С једне стране треба рачунати и са продајом будућности, тј. белих пчела – нашег потомства, које купује Атанас (анаграмски Сагана) Разин, о чему је Павић писао у *Пределу сликаном чајем*, полемисујући са Гогољевим *Мртвим душама*. С друге стране, можемо размислити о рату који уништава све - уништава будућност, беле пчеле, самим тим и народе доводи до нестанка.

Пишући о „болести као метафори”, Сузан Зонтаг дала је дефиницију рака као множења бесловесних (примитивних, ембрионских, атавистичких) ћелија: „не-ја”, које замењују човеково „ја”. Имунолози идентификују ћелије рака у човековом организму као „не-ја” (Зонтаг 1983: 67). Када, дакле, рак заврши своју метастазу, јединка умире, када рат заврши своју метастазу нестаје и народ који изгуби своје „ја”, будући да је сав прекривен од ћелија „не-ја”. Исто тако, и Павићеве ликови, које зграби ђаво који сарађује са канцером рата, у једном тренутку, када се метастаза приповедања приведе крају, постају своје „не-ја”, престану да постоје на начин на који су до тада постојали, посуврате се на поставу као рукавица, прогледају волујским очима, тј. преобразе се у своју супротност и нестану.

## II

Јунаци прозе Милоша Црњанског махом су „мушкарци очишћени од телесних страсти, војници, али и монаси-покајници ... војници-аскете” (Раичевић 2007: 233) и не само да је „тужно бити мушко” како се може прочитати у песми „Гардиста и три питања”, него је и туга дефинисана као мушка болест у драми *Маска* (1918), а у *Дневнику о Чарнојевићу* туга је цвет што не вене (Црњански 1983: 85). Истражујући тему „вечитог младожење”<sup>5</sup> у српској књижевности, Милорад Павић (1985: 168-188) је књижевноисторијски лук ове теме осликао линијом: Симеон Пишчевић – Сава Текелија – Јаков Игњатовић – Лаза Лазаревић – Милош Црњански<sup>6</sup>. И Пишчевић и Текелија (као јунаци сопствених *Мемоара* (1784) и *Описанија живоша* (1833)) и јунак *Дневника о Чарнојевићу* (1920) су војници, о којима је Павић (1985: 184) поентирао следеће: „Тако неколико поколења ратника или силовитих пуштахија, смењују поколења меких, галантних лепотана, неспособних да продуже врсту, загледаних у своје матере и у своје страшне очеве са којих капље крв”.

Павићев Софроније Опујић такав је „вечити младожења”, који у маниру писца који га је уобличио у себи сажима атрибуте свих „галантних лепотана” о којима је Павић као књижевни историчар писао. Да поменемо да се Шамикин отац звао Софроније и да је на овај начин Павић изврнуо лик романа *Вечити младожења* Јаше Игњатовића на поставу, не би ли добио своју Луду<sup>7</sup> *Последње љубави у Цариграду*. Јунак *Дневника о Чарнојевићу*, био то Чарнојевић или

5 Све „вечите младожење” свирају у некакав инструмент: Пишчевић и Текелија свирају флауту, Шамика у гитар и флауту, а код Павића Акшани Јабир Ибн (Сотона исламског света) свира прстомет, а у *Последњој љубави у Цариграду* кларинет је поистовећен са пушком: „Он [Пахомије Тенецки] пуца као да свира у кларинет” (Павић 1995: 51).

6 Према Горани Раичевић (2007: 239), „по томе што се у његовим делима искривљавања сексуалног нагона поклапају са променама друштвене матрице ... Црњански наставља ону линију у српској књижевности која води од Јаше Игњатовића, преко Светолика Ранковића и Боре Станковића”.

7 О Софронију Опујићу као Луди, писала је Светлана Рајичић-Перић (2009: 167-180) у раду „Да ли је луда мудра?”.

Петар Рајић, именован је и као Пуби а потписивао се са „сиромас Јорик“<sup>8</sup>, (Црњански 1983: 49; 18) дакле он је и карта жандара и луда. Опште је познато да су се војници неретко картали између борби и да се за војску и војника неретко вежу коцкање и карта. Ипак, чини се да овај детаљ игра особито важну улогу не само за роман Милоша Црњанског, већ и за Милорада Павића. Херман, јунак Пушкинове приповетке „Пикова Дама“, уместо жандара требало је да именује Пикову Даму као трећу карту пошто Пик (алијас Плутон) чува сва материјална богатства овог света (Павловић 1990: 102). Жандар је у том смислу „погрешна карта“, тј. карта која не припада подземљу већ небу, концепту суматраизма, тако да је Црњансков Пуби суптилно и ефектно уобличен надимак.

Пушкинова приповетка има, такође, следећи нагпис у заглављу: „Пикова дама значи потајну завист. 'Најновија књига за гатање'" (Пушкин 1972: 283). Мало ко не би у том тренутку помислио на Павићев роман за гатање картама тарот, чији је јунак Софроније Опујић, представљен тарот картом Луде (Џокера).<sup>9</sup> Како тарот карте значе једно када нормално стоје, а потпуно мењају значење када се карта окрене наопачке, Софронијев преображај може да буде у вези са извртањем његове карте наглавачке. Увртање његовог лика утолико је сложеније ако се има у виду да је Луда онда карта која изобличава карту краља, у овом случају Софронијевог оца (Лудина капа је круна која је пала<sup>10</sup>), а да је она и као таква окренута наопако. (Нео)барокна концепција приче о којој је писао Ги Скарпета (2003: 32) почива на Музиловој поставци да је поента у томе не да се прича развије, него да се увије. Павић је принцип пренео и на структурисање појединих ликова: не ради се, дакле, о томе да се лик развије, него да се увије, баш као што су мала и велика тајна тарота увијене и тако скривене у роман *Последња љубав у Цариграду*.

Поред Пушкина и Црњанског, зато морамо поменути још једног писца кога је Павић волео,<sup>11</sup> а то је Иво Андрић, јер не само да је Пушкин имао Пикову Даму, Црњански Пубија, а Павић читав тарот роман (*Последњу љубав...*) и хазард роман (*Хазарски речник*),<sup>12</sup> већ се код Андрића налазе књижевни трагови (демонског) картања, превасходно у роману *На Дрини ћурија*. Међутим, акценат није толико на роману за који је Андрић добио Нобелову награду, већ на роману/ новели *Проклећа авлија*, за који се можда може сматрати да представља књижевни (или карташки?) одговор на *Дневник о Чарнојевићу*.<sup>13</sup>

8 „Сиромас Јорик“ јасна је алузија на Шекспирову Луду из *Хамлета*, смрћу изједначену са краљем.

9 У чланку „Неодољива намигуша с бодежом“, штампаном у *Полицији* (26. 2. 2000), Јован Делић (2000: 28) изнео је неколико овлашних запажања о мотивима коцкарске страсти и убиства код Пушкина, Достојевског, Драинца и Павића.

10 Однос краља и луде илуструје и барокно коло среће: „Коло од среће уоколи/ вртећи се не пристаје:/ тко би гори, ето 'е доли,/ а тко доли, гори остаје./ Сад врх сабље круна виси,/ сад врх круне сабља пада,/ сад на царство роб се узвиси,/ а тко цар би, роб је сада./ Проз несреће срећа износи:/ из крви се круна црпе;/ а они, киех се боје мнози,/ страх од мнозиех и они трпе" (Гундулић 1966: 21).

11 Милорад Павић сабрао је есеје и записе о писцима које је волео у књизи *Роман као држава и други есеји* (2005). Ту су се нашли Борхес, Генис, Андрић, Црњански, Корнел, Горан Петровић, Бели Марковић, Орфелин, Пишчевић, Пушкин...

12 На рукопису *Хазарског речника* стоји мали знак пика, а на појединим местима где је Павић писао о ликовима својих романа стоји знак пужеве кућице (мала увијена линија).

13 Ала Татаренко (2013: 43) се у чланку „Како је све у вези на свету": Теорија суматраизма у књижевној пракси“, интересује која је то књига коју је Андрић написао, коју Црњански помиње у писму од 20. 5. 1920. а која треба да исказе нешто више од њега. Према Али Татаренко ради се о

Уколико пођемо од претпоставке да Милорад Павић са Црњанским и Андрићем игра књижевни преферанс, а да им карте дели Пушкин,<sup>14</sup> постављају се барем два питања: чиме је такав поступак мотивисан и шта то значи? Према Јурију Лотману (1995: 787) у руској књижевној и филозофској традицији „петербуршког” периода, особито на крају 18. и почетком 19. столећа, постајући центар митског тумачења епохе, у књижевне текстове улази универзални модел *карташа* и *картања*, као замена за емблематични симбол књиге епохе барока и оличења хармоније света који је Господ створио. Не чуди, стога, што је и радња романа *Последња љубав у Цариграду* смештена у време Наполеонових ратова с почетка 19. века, што Папила чита Викентија Ракића (који је представник предроматизма, али су му поједина дела штампана у барокним зборницима на почетку 19. века) - Павић је испратио прелаз из доба барока у дух нове епохе.

Испитујући „културне конотације концепта 'картања' у текстовима словенске традиције”, Оксана Микитенко (2009: 185–187) констатовала је да „концепт картања има стабилно негативну конотацију у традиционалној култури”, будући да је у директној вези са „ђаволским послом”, али је и „архетип сазнања и језика”. *Хазарски речник*, према Павићевом упутству, читалац склапа у целину као партију домина или карата, а у великој партији покера, карте дели Бог и три врага (Ђаво, Сатана, Шејтан). Достојевски је писао о „ужасној жудњи ризика”, која је типично руска психолошка особина, а руски рулет потиче од чежње да се у једном тренутку промени цела судбина, и најпосле, у словенској традицији зли дуси, водењац, демони и ђаволи проводе време картајући се или коцкајући се (Микитенко 2009: 188–189). Тако би одговор на питање због чега се Никон Севаст после ратног сукоба на Дунаву код Кладова 1689. године преобратио у Теокиста Никољског, могао да има упориште у чињеници да је коцкајући се са Јусуфом Масудијем, изгубио на коцки демонски део себе (метафорички: козје очи или волујске очи): „Наступајућег јутра папас Аврам, уморан од ноћног боја, почину пред шатором, а Масуди и Никон Севаст седоше да се коцкају. Никон је губио огромне износе већ трећи дан, а Масуди није прекидао игру. Мора бити да су имали неке страшно јаке разлоге када су под кишом танади остајали на белегу – Бранковић у сну, а њих двојица у коцки” (Павић 2012а: 59).

Демонски обрт Атанаса Свиlara у најпре Атанаса Разина (чији је отац заправо Рус), па у анаграмску Сатану, такође почива на једној карташкој игри: његова мајка представљена је картом макове двојке коју јунак уместо њене слике носи у новчанику, будући да је само привидно Атанас изгубио Витачу Милут Петку у картању са мајком: „Он је очигледно имао каре двојки, њих четири, и био би добио партију и Витачу да није намерно (видећи да сам слабија са три пуба) извукао из свог фула једну двојку, сакрио је у џеп, и тако изгубио већ добијену игру ... Погледала сам га ... То више није био онај дечак ... Тада сам се први пут уплашила” (Павић 2012: 249–250).

Демонским преображајима склони су и ликови који су Андрићевом картом говорећи – људи погрешног првог корака, (какав је и Атанас-Сатана Свилар-Разин) тј. чији обрт у личности стаје у изврсно осликану мисао из приповетке „Груп”: „као млеко кад се провари”, која је заједничка метаморфози Челеби-Ха-

---

роману На сунчаној страни. Не негирајући ово запажање, додајемо да би можда могао да се узме у обзир и роман Проклета авлија.

14 Преферанс је ментално и интелектуално јака игра (један играч игра против двојице) и био је популаран код руског племства почетком 19. столећа (отуда је Пушкиново присуство од изузетне важности у овој игри). Такође, преферанс је у Срба једна од најпопуларнијих игара.

фиса и Латифаге Карађоза. Џему, Ђамилу, Хафису и Карађозу заједничка је „вишеструка, натпросечна обдареност, и физичка и духовна, богатство сензибилитета које их приближава уметности и науци ... потоње странствовање, неприлагођеност, скупа цена којом плаћају свој животни избор и пут, патња, животна трагика. Али док Џем и Ђамил не 'мењају личност' ... код Хафиса и Карађоза врше се драстичне промене” (Џацић 1972: 68).

У *Последњој љубави у Царибраду*, Папила чита Ракићевог *Еладија*, спев који је објављен кад и Гетеов *Фауст*, а у ком је Еладије продао душу ђаволу. Радослав Ераковић (2009: 168) запазио је да Ракићева *Песма о Еладију* (1808) и *Рибар* (1880) Војислава Илића, „захваљујући фаустовском мотиву, без обзира на припадност различитим стилским формацијама, симболично обележавају почетак и крај веома динамичног раздобља у српској књижевности”. Можда је карташко-фаустовска линија српске књижевности настављена управо линијом Црњански – Андрић – Павић. Код тројице писаца јунаци су младићи од око 23-24 године: Пуби – Ђамил – Софроније Опујић. Црњански је бацио Пубија – на страницама романа читамо: „за румене чаше и пригушене крике, ми смо дали ђаволу душу”, „склањале су ми децу с пута као да бејаш нечастиви” и „уопште ми се убиство сад јако свиђа” (Црњански 1983: 45; 87-88), Андрићев Гласинчанин се картао с ђаволом на мосту, а код Павића и људи и ђаволи губе или добијају душе и у барокном маниру се преображавају, као и руски књаз Рјепнин из *Романа о Лондону*<sup>15</sup>: „Чудниј метаморфоз” (Црњански 2008: 67-77). Рјепнин се поред тога што има атрибуте дворске луде (Ломпар 2000: 130) пред крај романа клади „за Нађу и љубав”, али уместо да се клади на неизвесно, он се клади на логично, вођен ђаволом; у тој одлуци напушта сваки ризик (Ломпар 2000: 122-123) и тако губи руску, словенску душу која је према Достојевском управо склона ризику, нелогичном, интуитивном и ирационалном.

Код сва три писца јунаци су војници/ галантни лепотани/ интелектуалци болесни од себе: Пуби у детињству воли да је болестан и да је изложен у прозору попут „три зумбула”, Петар Рајић има туберкулозу, Рјепнин је болестан од живота у емиграцији,<sup>16</sup> Ђамил од себе не може оздравити, а јунак приче „Плава џамија” ће пропасти ако се од себе излечи. Карта „Плаве џамије” којом Павић игра са Црњанским и Андрићем је фул који је Павић аутоцитатно распоредио у свом опусу: у књигама приповедака *Изврнутој рукавици*, *Српским причама*, и романима *Предео сликан чајем* и *Последња љубав у Царибраду*. То не значи да је Павић „победио”, можда је и он извукао из свог фула двојку, као и Атанас.

Читалац међутим, може да слажући пасијанс открије макар малу тарот тајну – да присуствује партији преферанса из историје српске књижевности 20. века, која вазда прати ток ратова и судбине – књижевне и личне, и вазда се игра. Јер, није поента победити, поента је да игра српске књижевности траје!

15 Мило Ломпар је о ђаволу као скривеној фигури и о Рјепниновом преображају и борби са ђаволом у *Роману о Лондону*, написао студију *Црњански и Мефистофел* (2000).

16 Такође је „корен болести кнежеве душе: у етиологији самоубиства, на самом дну узрока, сусрећемо се са ђаволом ... сукоб у души је знак да постоји душа, док је одсуство сукоба ... траг смрти душе” (Ломпар 2000: 127).

## ЛИТЕРАТУРА

- Венцловић 1966: Г. С. Венцловић, *Црни биво у срицу*, М. Павић (прир.), Београд: Просвета.
- Гундулић 1966: И. Гундулић, *Осман*, М. Пантић (прир.), Београд: Нолит.
- Делић 2000: Ј. Делић, Неодољива намигуша с бодежом, *Политика*, 26. 2. 2000, Београд, 28.
- Ераковић 2009: Р. Ераковић, Фаустовски мотив у спеву *Рибар* Војислава Илића, у: Р. Ераковић, *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, Београд: Службени гласник, 167-174.
- Зонтаг 1983: С. Зонтаг, *Болести као метафора*, З. Миндеровић (прев.), Београд: Рад
- Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури 'Романа о Лондону'*, Београд: Филип Вишњић.
- Лотман 1995: Ю. Лотман, *Пиковая дама* и тема карт и карточной игри в русской литературе начала XIX века, *Фундаментальная электронная библиотека: русская литература и фольклор*. <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/lotman/lot/lot-786-.htm>. приступљено: 22. 2. 2015.
- Марићевић 2014: Ј. Марићевић, Партија шаха укрштеним фигурама: Андрић - Павић I, *Свеске*, бр. 113, Панчево, 34-41.
- Микитенко 2010: О. Микитенко, Културне конотације концепта *каршање* у текстовима словенске традиције, *Књижевности и култура 2*. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: МСЦ, 185-196.
- Павић 1965: М. Павић, Гаврил Стефановић Венцловић II, *Књижевности*, XX, XL/ 5, Београд, 428-443.
- Павић 1979: М. Павић, Карамустафини синови, *Књижевна реч*, 10. 3. 1979, Београд, 7.
- Павић 1983: М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Павић 1985: М. Павић, *Историја, стилалож, стил*, Нови Сад: Матица српска.
- Павић 1986: М. Pavić, Варокни sloj u *Hazarском реџнику*, *Delo*, XXXII, XXXII/ 6, 1-20.
- Павић 1995: М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, Београд: Просвета.
- Павић 1999: М. Павић, *Зайис на коњском њебешу: Нове београдске приче*, А. Јерков (поговор), Београд: Драганић
- Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, Ј. Павић (прир.), Београд: Плато.
- Павић 2012: М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Плато.
- Павић 2012а: М. Павић, *Хазарски речник (андрогино издање)*, Београд: Завод за уџбенике.
- Павловић 1990: М. Павловић, Херман и стара грофица (Пушкин: *Пикова дама*), у: М. Павловић, *Чишћење замишљеног*, Нови Сад: Светови.
- Пушкин 1972: А. С. Пушкин, *Пикова дама и други приповешке*, Б. Ковачевић (прев.), Београд: Рад.
- Раичевић 2007: Г. Раичевић, Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског, у: З. Карановић и Р. Гикић-Петровић (ред.), књ. 1, *Синхроничко и дијахроничко изучавање врста у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Рајичић-Перић 2009: С. Рајичић-Перић, Да ли је луда мудра?, *Наслеђе*, год. 6, 14/ 2, Крагујевац, 167-180.
- Ракић 2014: В. Ракић, *Изабрана дела*, С. Дамјанов и Р. Ераковић (прир.), Нови Сад: Матица српска.
- Скарпета 2003: Г. Скарпета, *Повраћак барока*, П. Секеруш (прев.), Нови Сад: Светови.
- Татаренко 2013: А. Татаренко, „Како је све у вези на свету“: теорија суматраизма у књижевној пракси, *Лейойис Матице српске*, год. 189, књ. 492/ 1-2, Нови Сад, 40-60.
- Црњански 1983: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу и друга проза*, Н. Бертолино (изабрао), Београд: Нолит.
- Црњански 2008: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Логос арт.

Џацић 1972: П. Џацић, Људи погрешног првог корака, у: И. Андрић, *Проклетиа авлија*, Београд-Сарајево-Љубљана-Загреб: Просвета-Свјетлост- ДЗС-Младост, 65–70.

## THE CHARACTERS BY MILORAD PAVIC'S PROZE IN THE MAELSTROM OF WAR: ROUND OF METAMORPHOSES

### Summary

There are only few stories written by Milorad Pavic, whose action is not placed in the context of war. The writer is so functionalized real historical events within the plot structure of its prose works, but the echo of the war significantly influenced the character of the characters. In this sense, a war context make conditions to transformations into the characters in their complete opposite. Some of the metaphors that manifest these metamorphoses are: an inverted glove, ox-eye and cancerous cells, named "non-self". The circumstances in which a change in the personality of the characters (losing or getting a new soul) caused by the war situations in which the characters gamble or play cards. In this way the characters become devils or have catharsis in their experiences. Indirectly, Pavic in his works, particularly *Last Love in Constantinople* plays cards with Miloš Crnjanski and Ivo Andrić in the literary way. In this literary Preference, kards shared Pushkin.

*Keywords:* war, Baroque, transformation, playing cards, gambling, devil

*Jelena Đ. Marićević*





Ина И. ХРИСТОВА<sup>1</sup>

Софийски университет „Св. Кл. Охридски“  
Факултет по славянски филологии  
Катедра по славянски литературни

## (НЕ)ВЪЗМОЖНИЯТ РАЗКАЗ ИЛИ ОПИТ В ПРАЗНОТАТА: „СТРЪВ“ НА ДАВИД АЛБАХАРИ

В настоящия текст проблемът за деструкцията на наративната форма в романа „Стръв“ на Д. Албахари се разглежда в контекста на теорията за субекта на Пол Рикьор във връзка с възможността за конструирането на т.нар. „наративна идентичност“, чийто източник е индивидуалната биография. Основните посоки на анализа са: кризата на индивидуалната биография като форма и начин на осмисляне на човешкия живот; концепцията за времето (отношението между времето на разказа, биографичното и историческото време); стратегиите на релативизиране на актуалните дискурси за идентичността. Анализът показва, че чрез деструкцията на наративната форма в „Стръв“ се проблематизира функцията на разказа като посредник в процеса на (само)идентификацията.

*Ключови думи:* деструкция на наративната форма, идентичност, наративна идентичност

Съзнанието за „край“ е отправна точка в културната саморефлексия на постмодернизма. Подобна претенция, както е известно, съвсем не е нова в историята на културата. Що се отнася до литературата, далеч преди да бъде обявен постмодерният ѝ край, още през 1922 г. в есето „Конец романа“ Осип Манделщам – една от най-емблематичните (и с творчеството, и с биографията си) фигури на руската литература, обяви „смъртта на романа“. Цивилизационният срив след Първата световна война в това есе е рефлектиран през кризата на биографичния опит и невъзможното конструиране на биографията като форма и начин на осмисляне на човешкото съществуване във времето: „Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибели биографии.“ (Манделщам 1922)

Ако Манделщам вижда биографията като основа на романовата конструкция („Человеческая жизнь еще не есть биография – и не дает позвоночник роману. ... Мера романа — человеческая биография или система биографий“), една от водещите парадигми в съвременната философия на субекта полага индивидуалната биография като определящо условие и основание за конструиране на личната идентичност (вж. Знеполски 2004: 303-316), като форма, едновременно изразяваща и моделираща *свързаността на живоита* (Дилтай). Тръгвайки от концепцията на Дилтай, П. Рикьор изгражда наративната си теория за идентичността, според която „един субект се разпознава в историята, която разказва на себе си за самия себе си“ (Рикьор 1999:10). Наративът е посредникът, чрез който субектът конструира специфична идентичност, произтичаща от единението на историята и фикцията, „взаимопроникване на историята и на фикцията,

1 ina207@abv.bg

произлязло от преплетени процеси на фикционализация на историята и историзация на фикцията” (Рикьор 1999:8). Дестабилизацията на наративната идентичност може да бъде провокирана от притеглянето ѝ към фикцията. Наративната идентичност обаче може да бъде уязвена в самата си конституция от невъзможното изнамиране на този модел на организация на фикцията, който, осигурявайки наративното единство на разказа, да артикулира „свързаността на живота”.

Именно тази симптоматична нестабилност на наративната идентичност я прави релевантна за настоящето изследване. Съотнесен към концепцията на Рикьор, опитът за наративизиране на идентичността в „Стръв” едновременно потвърждава и разрушава тезата за наративното измерение на идентичността; иначе казано, подрива идеята за събирането на живота в разказ - чрез проблематизирането и на индивидуалната биография като изначална матрица на фикционалната реконструкция на личната/родовата история, и на ролята на езика като предначертаващ и обуславящ границите на разбирането и себеразбирането.

Въпросът, пред който е изправен героят в „Стръв”, е как да претвори „майчината изповед в разказ, дори в книга”<sup>2</sup>. Трудностите, на които се натъква, го сближават с познатия типаж на „непродуктивния писател”, който постоянно отлага писането, заменяйки наративността с автоиронична и метатекстуалната рефлексия. Този модел на автопрезентация на творческия субект е наличен, но съвсем не е доминантен в тематичната структура на творбата. Той е функционален в посока на въвеждането на една игрово - артистична перспектива, в рамките на която са иронизирани стереотипни представи за писането и писателя – „Доналд ме предупреди, че представата за писателя като за човек, намерил в писането спасение от бездната на самотата, е трик на самите писатели...”. Така творческият процес е разколебан още в отправната си точка, привличаща писането като място на уединено пребиваване и начин за намиране на себе си. Също толкова симптоматично за посоките на интерпретация на проблема за писането е извеждането му от предствата за „последно убежище” на алиенирания творчески субект и препращането към разбирането му като „...търсене на вярното съотношение между действителното и недействителното”. Намирането на този баланс, казва Доналд, прави „толкова трудно да се пише за историята”. Така, още в началото на романа, (в който невъзможността на началото и края рефрено и настойчиво се повтаря), са фокусирани трите основни равнища, на които ще се артикулира (не)възможността на разказа: на равнището на наративната интерпретация на собственото Аз / себе си; в перспективата на отношението между преживения живот и литературната му интерпретация; в контекста на изправянето на разказа, според думите на Д.Албахари, пред предизвикателството на историята.

Романът „Стръв”, както отбелязва и самият автор в „Бележка на автора”, представлява сложна композиция от повествователни перспективи („... за да разкаже историята си, не ми бе нужен ред, а хаосообразно редуване на прегракнали гласове”) и конструиране на фикционалността на различни равнища, които са в отношение на постоянно взаимодействие. Ако майчиният разказ, записан на магнетофонна лента, притежава безспорния статус на фикция, във фикцията за писането на книга за майката той има статуса на документ, предразказ или първоизточник на текста. Разпознаването му като изповед или автобиографичен разказ е до известна степен проблематично – защото тук липсва

2 Всички цитати са по изданието: Д. Албахари, *Стръв*, София:Библиотека48,1999.

имплицитната на дискурса интенция – майчиният разказ е иницииран от настояването на сина, а не от интимно почувстваната вътрешна потребност от себе-разбиране и самопознание. Същевременно, целенасоченото спомняне, неизбежният подбор, свързването и осмислянето на събитията от миналото, са симптоматичните белези, които вписват устния разказ на майката в дискурса на автобиографичното, въвеждайки едно от най-важните измерения на романовата конструкция – артикулирането на интуитивното разбиране за себе си в разказ за собствения живот. Също толкова важен е и „устният“ характер на този разказ – свободен както от присъщата на писмеността дистанцираност, така и от литературните конвенции. Устността, произвеждаща илюзията за автентичност и непосредност, е важна и с оглед на въвеждането на референцията към действителността – референтът на майчиния разказ не е текстът, а полето на преживения биографичен опит.

Позицията на фикционалния автор към този разказ е твърде комплицирана. Прослушването на лентата с майчиния глас отключва спомена за майката, а оттук и за самия себе си („да си спомняш за нещо, означава да си спомняш за себе си, Рикьор 2006:138) Активирането на паметта за миналото е по-скоро нежелано, отколкото търсено; то обаче е неизбежно – желанието за писане е провокирано от потребността за опознаване на себе си. Така намерението на героя да превърне майчината изповед в разказ за историята на нейния живот ситуира писането в зоната на взаимопресичането между биографичното и автобиографичното – еднакво проблемни и нестабилни модуси на разказването. В тази зона авторът, в ролята си на създател на текста, е изправен пред „двусмислеността на авторската позиция“, формулирана от Рикьор като проблем на наративната идентичност: „Създавайки разказ за един живот, на който не съм автор, що се отнася до съществуването, аз ставам автор, що се отнася до смисъла“ (Рикьор 2004: 255). Тази двусмисленост е допълнително провокирана от принципно сложната структура на идентичностната връзка между майка и син. Във фикционалния план на нарацията присъщата на тази връзка обремененост от комплекси се разпознава в експлицитните („...исках да я имам само за себе си, да превърна чувството ѝ за загуба в свое усещане за придобивка“) и метафорични знаци на сливане, присвояване и себеотделяне от майката – в себе си („Имах чувството, че ... в скута държа майка си, свита на кълбо...“). В плана на романовата конструкция структурният корелат на подобно присвояване е лишаването на фигурата на майката от художествена автономност и полагането ѝ в ролята на повествователна и символична функция в процеса на съзряването и самоидентификацията на героя.<sup>3</sup>

Разколебаването на повествователната позиция в „Стръв“ е тематизирано чрез постоянното притегляне на разказа към полето на автобиографичното („винаги говоря за себе си, когато искам да разкажа за някой друг“), чиято нарративна конвенция по дефиниция предполага сливането на автор, разказвач и персонаж. Подобно решение обаче се оказва проблематично, защото, както казва Угрешич в „Музеят на безусловната капитулация“, „автобиографията ... се занимава с онова, което и било някога, а това, което е било някога, се описва от някого, който е сега“ (Угрешич 2004: 57). За пишещия аз проблематичността тук произтича не от неизбежната изменчивост на субекта във времето, а от загубата на онези твърди структури на идентичността, които се противопоставят на

3 По сходен начин е инструментализирана и фигурата на Доналд (вж Пантић 1997: 556–559).

постоянноменящото се във времето. Загуба, която прави невъзможно разпознаването на себе си като субект, способен да се саморазбира, самоопределя и самопредставя, и да съзнава себе си като „недвусмислен автор” на собствения си живот. Авторството, в този случай, е неизбежно приписано на друг: чрез проиграването на прастарата метафора за света като театър, в който разказът за живота е вече „написан” („...усеща...как го принуждава да изиграе отдавна отредена роля.”), или преотстъпено на Другия - в рамките на един потенциален проект за конструиране на себе си като Друг – „онова, което може би искам в действителност, е да накарам Доналд да запише разказа ми. Стига да успее... стига да го подтикна да запише собствената ми история като негова, бих се освободил от най-тежкото си бреме и най-сетне бих бил свободен”. Но и в двата случая *Азъти, койти е сега*, преживява себе си като отсъствие и празнота. („Откач съм тук, ходя като куха мида, като охлюв...”) Опитът да се конструира наративната идентичност е предварително обречен, защото той се случва в хиатуса между минало и бъдеще, а „текстът, който се пише, е непрекъснато настояще ...; текстът, който може да се пише, сме ние, *когато пишем, докато пишем* ...” (Барт 1991: 436). Нестабилността на повествователната инстанция в „Стрвъ”, рапърската сред „хаосообразното редуване на прегракнали гласове”, разколебава субектното единство на изказа и идентичността на разказа. Ефектът от тази преднамерена стратегия е деструкция на наративната форма и извеждането на творбата към неопределеността на есеистичния жанр. На загубата на идентичността на персонажа, казва Рийкбор, „съответства по този начин загубата на конфигурацията на разказа и в частност една криза на приключването на разказа” (Рийкбор 2004: 236).

„Кризата на приключването на разказа” в „Стрвъ” е артикулирана и в плана на дестабилизацията на наративните кодове, определящи структурата на разказа за живота – осъществена както чрез експлицитното им тематизиране на равнището на самоописанието на текста, така и на равнището на романовата конструкция.

Рефренното настояване върху начало и край на разказа, праволинейно хронологично излагане, наличие на действие, събитие, случка („...ако ти липсва случка, значи нямаш разказ”) от страна на Доналд възпроизвежда структурата на класическите наративни образци, които се изграждат върху принципите на линейността, хронологията и каузалността, осигуряващи вътрешноприсъщата на наративността интегративна функция. Наративната концепция, приписана на Доналд, е конструирана в откритото оспорване на литературните образци на постмодернизма („... днес всички романи ... се пишат в мозайчна форма или пък се маскират като нещо друго – като речник или научен наръчник, а подобна форма, колкото и всяко битие всъщност да е фрагментарно, просто не пасвала на нейния живот”). Същевременно, идеята за пресътворяване на образа на майката в драматургичен текст, която препраща към класическото противопоставяне, още от Аристотел, между трагедията, с присъщото ѝ единство на действието, и историята, на която са присъщи множественост на действията и единство на времето, поставя на фокус въпроса за единството (на живота и на разказа), който ще се окаже решаващ за (не)написването на книгата. Въпрос, който е поставен колкото като поетологически, толкова и като екзистенциален.

Отказът на героя да следва утвърдените наративни принципи се самопредставя, от една страна, като типичен жест на себеутвърждаването чрез отхвърляне на нормите и правилата („Аз пък твърдя, не зная откъде ми дойде такава смелост, че разказ може да бъде всичко, дори и липса на разказ”). От друга страна е

релативизирането и проблематизирането на тези принципи в ролята им на основополагащи условия за конструирането на текста. Симптоматичен в този аспект е мотивът за постоянната изменчивост на разказа („Сякаш разказът се менеше час по час...“), открояващ множество значения, които на различните равнища на романовата структура се вписват в различни контексти на смисъла. В полето на поетологичния дискурс мотивът препраща към идеята за безкрайността на означаващото, за текста като постоянно зараждане, като преход и прекосяване – текста, казва (Барт 1991: 463), „който може да бъде себе си само в различието“. В плана на наративизирането на идентичността променливостта на разказа може да бъде четена като корелат на постоянната изменчивост на субекта във времето и като симптом на принципната неустойчивост на наративната идентичност. Въпросът „Мога ли аз изобщо да разказвам“ тук е питане не за „изкуството да се разказва“, а за способността на Аз-а да конституира себе си като пишещ субект. Той е тъждествен на въпроса „Кой съм Аз?“, а да се отговори на този въпрос, означава да се разкаже историята на един живот. (Рикъор 1999: 9) В този контекст на смисъла рефлексията върху променливостта на разказа функционира като структурен аналог на „отговора“, до който достига героят към края на романа – „В крайна сметка, мисля си... ясно е, че вече не съм оня, дето съм бил някога, ... и че след идването на Доналд вече няма да съм същият, който съм сега...“

Същевременно, представата, че разказът „съществува само в един миг, в даден миг на дадено настояще ... и не подлежи на повтаряне, защото самото онова настояще е неповторимо, както всъщност и всеки миг от времето“ функционира в романовия дискурс като ключово смислово ядро, към което са сводими проблематиките на времето, и заедно с това – като контрапункт на начина, по който са осмислени и артикулирани в романовия разказ. Въпросът за съществуването на разказа в тази перспектива е равнозначен на въпроса за съществуването на времето, зададен от позициите на изначалния ни опит за неуловимостта на постоянно отминаващото, изтичащо време. Прочетена като автопоетическа реминисценция, асоциираща ранното творчество на Албахари, цитираната рефлексия препраща към представата за времето като постоянна промяна, в която „ставането и отминаването са истинската реалност на всеки миг и като преход гарантират непрекъснатостта на събитията“ (Гадамер) Срещу тази представа за времето, рефлексията върху писането и езика, майчината изповед противопоставя един различен опит за времето, в който диалектиката на ставането и отминаването е нарушена, а животът е преживян като спиране в потока на изтичащото време – „Животът се раздели на време преди войната и на безвремие“. Биографичното и историческото време тук се събират в точката на прекъсването и именно под знака на тази прекъснатост се осмисля собственият живот. Темпоралното измерение на майчиния разказ напомня Августиновото „настояще на миналото“; в него обаче душата остава затворена, неспособна да се „разпростре“ в „настоящото на бъдещето“, защото войната „не е вече нещо било, ..., а нещо, което е налице с това, че се е случило и никога не може да се анулира“ (Гадамер). Животът е преживян не като *бийше във времето*, а като пребиваване в онова, което *не бива живяно* (Дилтай), като изпадане от единния ход на времето и разпадане на единния организъм на живото – „Животът ми се бе пресякъл и остана да зее като жива рана“.

Превръщането на подобен жизнен опит в (авто)биографичен разказ е направено пред предизвикателството да се съберат частите на разломения живот, да се възстанови единството на времето, да се осмислят и приемат връзките

между преживяното минало и преживяната история. Изнамирането на *свързаността на живота* означава да се преодолее разрива между *пространството на оийта* и *хоризонтта на очакването* (Рикьор 1999: 12), да се проектира онази крайна ценностна точка (*valued end point*), която превръща живота в биография. В разказа на майката опитът да бъде преодолян този разрив разчита на една диалектика на паметта и забравата, която е ориентирана колкото ретроспективно, толкова и проспективно. И тук паметта е положена като основен критерий на личната и колективната идентичност, но същевременно е открит и съзнателният отказ от призоваване на миналото – отказ, който служи на живота и насочва мисълта към бъдещето – „Не било забравено, но просто не се споменавало, било история”. В аспекта на колективната памет тук се противопоставят две различни начина на помнене в тяхното отношение към фундаменталните ценности на съществуването – това, което Рикьор нарича „битие в дълг на паметта” и подчиняването на паметта на бъдещето. Осмислянето на това противопоставяне е свързано с въвеждането на един изначален етически критерий, проектиран в плана както на личното, така и на колективното – „Има само един начин да се опреш на злото – като откриеш у себе си дирята на доброто”. Именно подобно себеустояване – чрез вярата в силата на доброто, позволява минало, настояще и бъдеще да се свържат отново в едно общо поле на осмисляне чрез припознатите ценности на самоидентификацията. Реконструкцията на този ценностен хоризонт обаче е в състояние да преодолее разрива между пространството на опита и хоризонта на очакването само в аспекта на личното. Самопознаването и себегълкуването на един живот, чиято „изложеност на историята” е преживяна като отваряне на празноти и отнемане на избори, изключва представите за цел и развитие. Затова и „взаимовръзката” на този живот може да бъде изказана не в процесуалността на разказа, а в откъснатата от цялото фраза, произвеждаща не множественост, а евидентност на смисъла: „Виж тия ръце... Това е разказът за моя живот – чворести пръсти и грапави длани”.

Филтриран през съзнанието на сина, майчиният живот попада в друго поле на конструиране на смисъла. Превръщането му в разказ е въпрос на разбирането на Другия и саморазбирането на себе си в опит да се възстанови ценностният хоризонт на собствения живот, прекъснат (отново) от войната и историята. Послгането към *повторението* като начин да се съберат разединените части на времето/живота и да се конструира единството на личната и родовата история е изкушението, на което героят не успява да устои. Припознаването на собствените животи като повторение на майчиния привлича и с яснотата на обяснението, и с леснотата на изнамирането на „онази единствена нишка”, която „да събере в една и съща точка най-различни съдби”. Поддаването на това изкушение притегля разказа към мита, но иронията и самоиронията подриват възможността този „банален” разказ да бъде разказан – „Това е клише, рече Доналд. ... Това е факт, отвърнах му. Да не би аз да съм виновен, че историята е банална, допълних, и се състои от еднообразни епизоди ...”

Ироничният код в „Стръв” многократно преобръща перспективата на разказването, осигурявайки необходимата дистанция в осмислянето на ключовите за романа теми – писането, идентичността, историята. „Полифонията от гласове” тук обслужва именно тази иронична стратегия, която постоянно измества и подменя нарацията с активното и диалогично рефлектиране върху основополагащи идеи и представи на актуалните дискурси върху литературата и идентичността или ги „разиграва” в дискусии с майчиния глас и с Доналд.

Подобно структуриране на текста насочва тълкуването му не през кодовете на съответните дискурси, а през автоироничната стратегия на тяхното релативизиране и изпитване – и чрез автопоетически коментар, и чрез контрапунктното им съпоставяне с идеи и представи, принадлежащи на традицията. Ключова в това отношение е фигурата на майката, на която е приписана ролята на основен опонент на водещи за постмодернизма и за творчеството на Албахари концепти и идеи: разколебаването на представата за реалността, което води до разрушаването на границите между действителността и фикцията; полагането на писането като тъждествено на съществуването; тезата за езиковостта на опита ни за света срещу опита, който предшества езика; доверието в езика като условие за самопознанието и общуването срещу критиката на езика; представата за живота разказ срещу разказа за живота. Ако ранната проза на Албахари артикулира и тематизира тези идеи и концепти в посоките на антимииметизма и пантекстуализма, „Стръв” въвежда една различна перспектива на възможното им преосмисляне, преразглеждане, преизпитване. Тази перспектива, която е колкото екзистенциална, толкова и етическа, е настойчиво задавана чрез рефренната реплика на майката – „Отиде ли си някой, няма думи дете ще го върнат”. Реплика банална и всекидневна, регистрираща отсъствието като даденост и осезаема наличност, която е винаги тук и сега – в нарушената заедност, в невъзможната вече споделимост на мълчанието; реплика, незнаеща и неприемаща, и същевременно апострофираща онази позната дискусия и пледоария, припознаваща и разпознаваща писането като *компенсация за лийсващото*, като *търсене на оийсътсиващото*, *оийнемане оий забраваша*, *оийлагане на смършаша*. И тук въпросът не опира до реванша на живота над литературата, или на мимезиса над антимиимезиса, а до поредното търсене и изнамиране на начин да се преодолее догматичната опозиция на живот и литература и да се преоткрие възможността за диалектическото им свързване.

Проблемът за идентичността е достатъчно експлицитно и тематизиран, и артикулиран в структурата на творбата. Съотнесена към него, романовата конструкция и композиция настоява да бъде четена през основополагащите тези на актуалните дискурси за идентичността. Психоаналитичният код е очевиден в полагането на майката като първичния образ на Другия в процеса на идентификацията, в който себеотделянето от нея е неизбежното условие за автономията на Аз-а (знаков в това отношение е мотивът за възмъжаването на сина – „човек най-сетне престава да бъде нечий син”); писането в състояние на изгнаничество е недвусмислено положено като акт на повторното конституиране на Аз-а в езика, при това „ритуално” отиграно чрез прехожданията между слушането на майчиния глас (като изначално първия ни контакт с езика) към говоренето и писането. Представата, че самопознанието е процес, неизбежно опосреден от Другия, е също преекспонирана в структурата на романа – и чрез вписването на майчината „изповед” в една интерсубективна ситуация – на „живото общуване” между майка и син в момента на записа; и чрез конструирането на фигурата на Доналд и като alter ego, и като персонификация на Другостта. По този начин към представата за наративното измерение на идентичността е добавено и задължителното измерение на взаимодействието с другите. Но въпреки този детайлно и многоаспектно артикулиран процес на самоидентификация, разказът за намирането на себе си отново се оказва невъзможен.

Въпросът, пред който ни изправя романът, е дали кризата на идентичността, предизвикана от войната и изгнанието, е нерешима? Или ако героят, по думите

на самия Албахари, попада в *капана* на историята, дали не се оказва *вѳримчен* и в постмодерните версии, претендиращи да обясняват субекта и света?

Търсейки отговора (винаги един от възможните), неизбежно е тук да посегнем към онова измерение на идентичността, което се формира под въздействието на културните образци и в което човекът се оказва *вѳримчен в паяжина от значения*: „Mi živimo u nekoj vrsti „informacijskog jaza”, kako je to lijepo rekao jedan pisac. Izmedju onoga što nam govori naše tijelo i onoga što moramo znati da bismo funkcionirali postoji praznina koju moramo ispuniti sami, i mi je ispunjavamo informacijama (ili dezinformacijama) kojima nas opskrbljuje naša kultura”. (Geertz; цит. по Benčić 410). Но и тук се появява питане – изпълвайки тази *празнота* със съвкупността от значения, произведени в езика на една винаги партикуларна култура, „не сме ли обречени да възпроизвеждаме единствено носените от него значения?” (Знеполски 2004: 139).

Празнотата е ключова метафора в творчеството на Албахари, конструираща множества от значения с общи, но и с взаимноизключващи се субстрати на смисъла.

Празнотата е другото име на загубата, отсъствието, нищото, смъртта: „*Мамац* je knjiga koja otkriva unutrašnju prazninu književnosti, njeno obećanje iskupljenja i njenu nesposobnost da ispuni obećanje: mrak koji prodire kroz dovratak pripovedačevog doma na kraju romana je materijalizacija metafore ništavila” (Milutinović 2008 : 96)

Празнотата може да бъде изпълвана; но може да бъде и изпълваща, свързваща и обвързваща. Тази „организираща празнота” ни разкрива „Стръв” – опитът за празнота – на „един живот, чиято пълнота, както смятах тогава, се състоеше от празноти, от липси, от стремеж да се удържат заедно раздвоени части...”

Истинската отговорност на писателя, казва (Барт 1991: 284), *се състои в това да схваща литературата като неизпълнен обект, като Мойсеев поглед към обетованата земя на действителността...*

## ЛИТЕРАТУРА

Барт 1991: Р. Барт, *Въображението на знака*, София: Народна култура.

Бенчић 2006: Ž. Benčić, Pisati o drugome, pisati o sebi, u: Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.), *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Zagreb: Disput, 407–427.

Гадамер, Ханс Георг, Непрекъснатостта на историята и мигът на екзистенцията, *Ecumenical Catholic Church of Christ*, ceacbg.com/sermons/item1166.html

Дилтай, Вилхелм. Преживяването и автобиографията, *Литература илюстрация*, www.grosnipelikani.net

Знеполски 2004: И. Знеполски, Херменевтични парадигми. София: Agata.

Мандельштам 1922: О. Мандельщам, *Памятники литературы, Im Werden Verlag* . Некоммерческое электронное издание, 2004, <http://www.imwerden.de>

Милутиновић 2008: Z. Milutinović, Demonizam istorije i obećanje estetskog iskupljenja u „Мамсу” Davida Albaharija – *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1–2/2008, 87–96.

Пантић 1997: М. Пантић, Језиком о смрти! Давид Албахари, Мамац - *Летопис Матице српске*, Нови Сад, /4 /1997, 556–559.



- Рикбор 1991: П. Рикбор, Време и разказ, *Литературна мисъл*, 2/1999, София, 4–33.  
Рикбор 2006: П. Рикбор, Паметта, историята, забравата, София: Сонм.  
Рикбор 2004: П. Рикбор, *Самият себе си кајо някой друг*, Плевен: За човека.

## (НЕ)МОГУЌА ПРИЧА ИЛИ ИСКУСТВО ПРАЗНИНЕ : „МАМАЦ” ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

### Резиме

У овом раду проблем деструкције наративне форме у роману „Мамац” Д. Албахарија стављен је у контекст теорије субјекта Пола Рикера и размотрен у вези с могућношћу да се конструише тзв. наративни идентитет, који је заснован на индивидуелној биографији. Предмет анализе су криза индивидуелне биографије као облика и начина осмишљавања људског живота; концепција времена (однос између времена приче, биографског и историјског времена); стратегије релативизовања и преиспитивања актуелних дискурса о идентитету. Извршена у раду анализа показује да се у роману „Мамац” преко деструкције наративне форме проблематизује функција приче да буде медијум у процесу самоидентификације.

*Кључне речи:* деструкција наративне форме, идентитет, наративни идентитет

Ина И. Хриштова



Александра М. КУЗМИЋ<sup>1</sup>  
Филолошка гимназија, Београд

## УНИВЕРЗАЛНА ПРИЧА О МОРАЛУ ЗАЈЕДНИЦЕ ИЛИ МОТИВ ПРЕЉУБЕ У ДРАМСКИМ ТЕКСТОВИМА О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ (УРОШ ДОЈЧИНОВИЋ У ЗАТИШЈУ, МИЛИЦА ЈАКОВЉЕВИЋ ТАМО ДАЛЕКО... И ДУШАН КОВАЧЕВИЋ СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ)

Текст испитује идеолошку перспективу из које је у комадима *У зашмићу*, *Тамо далеко...* и *Свети Георгије убива аждаху* посматрана и вреднована прељуба у ратно време, као и удео мотива прељубе у драмској структури ових дела. Прељубништво је у сваком од њих представљено као неминовно, с тим што га у Дојчиновићевој комедији један део заједнице, у којој преовлађују војници, донекле оправдава. Код Милице Јаковљевић неверство се, евентуално, може опростити мушкарцу-ратнику, али не и женама или мушкарцима који не ратују, јер се у овим групама изједначава с непатриотским. Ковачевић разоткрива комплексност прељубочинства предочавајући различите узроке ове друштвене појаве, али и болне драматичне последице по појединца и заједницу. Театролошки засновано упоређивање понашања акционих група које се образују на супротним странама осе сукобљавања показало је да у комаду *Тамо далеко...* прељуба нема драматуршку већ идеолошку функцију, док *У зашмићу* значајно подстиче кретање радње. У *Светом Георгију* пак чини језгро напетости, омогућава затезање драмске опруге до крајњих граница, а у спречи са историјским околностима води разрешењу заплета.

*Кључне речи:* прељуба, морал заједнице, рат, драмска врста, акциона група, оса сукобљавања, кретање приче

Три драмска текста чија је радња смештена у време Првог светског рата, *У зашмићу* Уроша Дојчиновића, *Тамо далеко...* Милице Јаковљевић и *Свети Георгије убива аждаху* Душана Ковачевића, прељубу постављају ако не у средиште приче, а оно веома високо у хијерархији предочених мотива. Упоредбујући како овај драматуршки веома плодотворан елемент функционише у жанровски различитим комадима различитих аутора, посебно сам се усредсредила на три питања: Ко су носиоци прељубе, какав је однос заједнице, а какав пишчев према тим ликовима, односно, из које идеолошке перспективе је посматрана и вреднована ова друштвена појава и, најзад, како се мотив прељубе односи према кретању приче? Драмска дела која су послужила за ово театролошко и књижевно-теоријско испитивање настала су у различита времена. Дојчиновићев текст премијерно је изведен 8.9.1925. у *Мањежу*, једној од ондашњих сцена београдског Народног позоришта<sup>2</sup>, у режији Димитрија Гинића. На истој позорници, Гинић

1 sandrakz@eunet.rs

2 Пошто је током бомбардовања у Великом рату зграда Народног позоришта била озбиљно оштећена, прва позоришна сезона започела је „у импровизованој сали биоскопа *Касина* на Теразијама. [...] У јануару 1920. почеле су представе у *Мањежу* (за позориште оспособљеној згради у којој је, некад, била коњушница и школа за јахање кнежева Милоша и Михаила Обреновића). То здање постало је убрзо најпријатнији позоришни простор Београда, чак и у време када је, у сеп-

11.2.1930. редитељски потписује и драмски првенац Милице Јаковљевић (Волк 1992: 443), познатије као Мир Јам, док је Ковачевићевог *Светиоџ Георгија* публика први пут имала прилику да погледа 7.9.1986. у београдском Атељеу 212 у редитељском читању Љубомира Драшкића, а свега десетак дана доцније, 16.9.1986. у Српском народном позоришту у Новом Саду, у незаборавној режији Егона Савина. Естетски уобличавајући драматичан историјски тренутак, Урош Дојчиновић, Милица Јаковљевић и Душан Ковачевић отварају у својим драмским текстовима етичка и практична питања која се тичу појединца и заједнице, сукобљености/усклађености патријархалног морала и личних интереса или жеља у несигурно и сумотно ратно време, у којем би се очекивало да живот појединца буде подређен колективу.

Једна од идеја од којих сам пошла заснива се на уверењу да морал сваке заједнице почива колико на етичкој норми и правилима која се прокламују, толико и на степену у којем се поштују, односно крше. Такође, он се да препознати и у начину на који се друштво опходи према прељуби и прељубницима. У вези с потоњим, имам на уму став средине која често исто понашање мери двоструким аршинима, јер, с једне стране, одбацује и проскрибује прељубништво, а с друге стране, толерише га кад се одвија унутар друштвено прихватљивог оквира, или кад се односи на одређену групу, дефинисану статусом, полом и слично<sup>3</sup>. Због тога прво треба сагледати да ли је, у очима друштвене заједнице, прељуба прихватљив животни чин? И да ли се однос према браколомству мења кад на врата личног закупа историјска неминовност попут рата?

Чињеница је да по постављању ових питања искрсавају два стереотипа. Према једном, сенка рата и близина смрти изазивају понашање неоптерећено размишљањем о сутрашњици, промовишући, рекла бих, готово камијевско схватање слободе. Према другом, време које изискује борбу за ослобођење од окупатора, налаже заједници да појединца постави пред морални императив који његове личне интересе и жеље поставља у други план. И док се обележја првог стереотипа веома јасно оцртавају у комедији Уроша Дојчиновића, у чијем комаду се и кроз радњу, понашање ликова (Ђурић, Ранковић, Јела), атмосферу, али и експлицитно (Радишић, Марчић) изражавају животна уверења према којима је допуштено и посве разумљиво што се у ратно време мењају мерила прихватљивог, ипак се стиче утисак да доминација одређеног моралног обрасца далеко више зависи од карактерних својстава лика, а много мање од ратних околности. Другим речима, ратно окружење испољава се као покриће за морално поспруће или безобзирно понашање, јер даје крила проблематичном појединцу који је готов да и у време мира покаже своју праву природу. Скоро идентичну визуру, према којој лични, етички кодекс бива само наглашенији, појачан, али остаје у истим оквирима, без обзира на то да ли је реч о мирнодопским или ратним годинама, показују и драмска дела Милице Јаковљевић и Душана Ковачевића. Иако код Милице Јаковљевић несумњиво претеже други од два поменута стереотипа, и она и Ковачевић, постављају питање да ли је, током ратног страдања, прељубништво

---

тембру 1922. године, почео рад у обновљеној великој згради Народног позоришта.” (Марјановић 2005: 335)

3 На пример, мушкарчева и женина прељуба не третирају се једнако, о чему сведочи и *Тамо далеко...* Милице Јаковљевић. Такође, Жоја Рибар, један од ликова из Ковачевићевог *Светиоџ Георгија*, и уједно један од гласноговорника јавног мњења, изрећи ће о прељубничком пару, Гаврилу и Катарини Џандаровој, индикативну реченицу: *Бар да се крију, ко што је ред, него се даве где стићу.* (Ковачевић 1987: 25)

уједно и одраз непатриотског, али на њега одговарају различито, како у домену идеолошког, тако и у погледу грађења ликова и односа међу њима. Она поједностављено, црно-бело и пренаглашено, а он суптилно и психолошки изнијансирано. Дојчиновић пак, и поред тога што је дешавање његовог комада смештено у 1915. годину, прељубништво промишља готово водвиљски, будући да је за њега ратно време превасходно својеврсни питорескни декор, а не суштинско драмско упориште. То значи да би се ратни оквир у комаду *У зајшцију* могао изоставити, а заплет без икаквог проблема једнако уверљиво мотивисати неком другом ситуацијом. Зато се чини да се Урош Дојчиновић не схвата прељубничтво као нарочит проблем, или се, барем, не бави превише његовим вредновањем, не сматрали се пишчевим моралом, односно наравоученијем, то што један од најизразитијих носилаца прељубничко-манипулативног – Вељко Ђурић – остаје празних руку: он не успева да заведе учитељицу Лепшу, коју је настојао да освоји слаткоречивошћу и празним обећањима. Међутим, овај се „губитак” не испоставља као изразито *казна* за почињене неподопштине, јер Ђурићу полази за руком да се извуче из неприлике коју је сам створио. Нити ће бити изведен пред војни суд, нити ће вереница сазнати за његову авантуру. Стога се, као и због неких других идеолошких полазишта која саопштавају ликови у овом драмском тексту, може закључити да су и становишта заснована на патријархалном моралу, својствена ретким ликовима, и, наравно, по природи ствари, војном суду, као каквој апстрактној сили која би могла у неком тренутку и да покаже своју моћ, мада то не чини, ту пре свега да укажу на неминовност нарушавања моралне равнотеже, а не да такво нарушавање жигосу. Види се то и кроз лик Јована Марчића, који неретко цинично коментарише ситуације, а посебно понашање свог друга: „[...] Вељко, као и сви други, који су стално били у борби, морају за време овог затишја бити мало разузданији и раскалашнији, него што су, можда, обично. Ослобођење од страха, ратне стеге и рововског блата, изазива код ратника неко чудновато усхићење, а често води недовољно промишљеним корацима...” (Дојчиновић: 123) Овакво оправдавање огледа се и у Марчићевом понашању, јер управо захваљујући његовим поступцима Вељко Ђурић се често спасава из неугодних, кризних ситуација. Дакле, премда у комаду *У зајшцију* постоје заговорници моралног обрасца другачијег од преовлађујућег (Смиљанић, на пример), Дојчиновићу су они битнији драматуршки него идеолошки. Будући да овај аутор, у ствари, гради комедију која нагиње водвиљу, разумљиво је што му је исти елемент значајнији као замајац кретања радње, него као основа за исказивања каквог чврстог моралног става. Испоставило се, такође, да су, у случају сва три упоређена драмска дела, пишчев однос према прељуби као (не)прихватљивом животном принципу и избор драмске врсте повезани – писац бира драмску врсту сходно идеолошкој визури на коју се ослања. Зато Дојчиновић, који налази оправдања за прељубу, и то експлицитно у ратним околностима, и имплицитно – градећи женске ликове уз које мушкарац и не може друго, већ жудети за прељубом, љубоморну оштроконђу (Ана Ранковић, супруга команданта батаљона), сентименталну вереницу зановетало (Олга Павловић, будућа супруга поручника Ђурића) и пустошашну неморалну Јелу, пише комедију са елементима водвиља. Насупрот њему, Мир Јам се опредељује за драму с тезом, страсно осуђујући прељубничтво у ратним околностима, али налазећи ипак извесну дозу разумевања за мушкараца-ратника, којем се можда и може прогледати кроз прсте нека краткотрајна романа. Душан Ковачевић, чији је поглед на прељубништво дубљи и комплекснији, јер пише текст полифоне значењске и драматуршке структуре, бира историјску мелодраму.

У Дојчиновићевом комаду, који је публика радо гледала, водвиљска обељжа уочљива су у начину на који функционишу забуна, интрига, на који се укључују песма и игра. Водвиљска је, у неким моментима, чак и атмосфера, јер је у делу представљена слика распусних дана које, током предаха од борби, проводе припадници пука смештени у село близу Ваљева. Они се картају и лумпују, а међу онима који јуре за сукњама предњаче ожењени или верени. Таквом животу придружују се и сељани, који су, уз понеки изузетак, представљени шкрто, као какав колективни лик. Стога ни неверство није резервисано само за голобраде ђаке-нареднике и поручнике у раним двадесетим, чије би године могле бити оправдање за овакво понашање, нити за Јелу, тридесетшестогодишњу сељанку слободних назора, већ се проблем прељубништва, што ће се показати кад се радња приближи расплету, испољава по вертикали. Наиме, браколомству није одолео ни заповедник поменутих младића, мајор Ранковић, уједно и командант батаљона, а као морално проблематичан помиње се и неки поп, који по истим кућама више пута свети водицу. То ће подстаћи Џина, Циганина, који је такође део пука, мада није део драматис персоне јер припада ликовима који остају иза кулиса (*backstage characters*) да својој супрузи препоручи у писму да чува кућу и поштење: „Кажи му [попу], да у нашој кући не свети водицу, јер ми имамо једну славу годишње.” (Дојчиновић: 30). Да напоменем и то да у Дојчиновићевом комаду друштвену заједницу чија су морална начела предочена, чине пре свега припадници војне формације, затим троје странаца (сви Французи – доктор Алберт Бресеј, болничар и милосрдна сестра), учитељица и њена гошћа, као и сељани од којих се издваја седамдесетогодишњи Павле Смиљанић, мада би се, најгрубље гледано, ликови могли поделити на припаднике пука и становнике села. И док је толерантност ратника према разноврсним облицима проблемати-чног понашања донекле и очекивана, показује се да и сеоска заједница, с ретким изузетцима, прихвата овакво стање, а одједи неког другачијег морала могу се запазити једино у Смиљанићевим вајкањима и Ђурићевом страху да ће пред војним властима одговарати за обмањивање учитељице Лепше. Французима се, пословично, приписују заводничке склоности, мада ће се испоставити да су намере доктора Бресеја спрам учитељице Лепше биле часне, те ће ово двоје завршити у комаду као вереници.

Такође, кад је већ о части реч, издвојила бих два прилично провокативна схватања части и моралне одговорности. Једно је начин на који се част схвата при картању – ту је нечасно понашање недопустиво, па се у случају какве сумње или извесног престапа, ситуација поравнава двобојем. Иако се не спори да би због извесног престапа и неверници могли бити пресуђено метком (како наводи Радишић), морална одговорност се, према поимању већина Дојчиновићевих јунака, пребацује на женска плећа. Идеја да од жене, а не од мушкарца зависи нечасно понашање, представљена је у више наврата, а у исказивању таквог погледа на свет примат припада Михајлу Радишићу, двадесетдвогодишњем потпоручнику: „Није наше да бдимо над чашћу девојака; наше је, да нападамо, а њихово је, да се бране.” (Дојчиновић: 127).<sup>4</sup>

4 Комплекснија анализа моралних начела сталешки нехомогене друштвене групе приказане комедији *У зајшцију*, показује још неке важне нијансе у ставовима ликова, које се тичу овог, али и других аспеката њиховог живота (материјалног положаја ратника, позиције жене у друштву и сл.), што, као и анализа актанцијалних модела, због ограниченог броја страна није могло бити представљено у овом раду.

Кад је посреди кретање приче, у комаду Уроша Дојчиновића мотив прељубе је врло важан чинилац, који има великог удела и у главном току дешавања, и у разноврсним побочним сегментима радње. Тако је овај мотив уједно и један од кључних за слику ратно-позадинског морала у Дојчиновићевом делу, али и важан елемент који, од одређеног тренутка, подстиче кретање радње, динамизује је, додатно компликује, утиче на комичне призоре и води расплету.

*Тамо далеко...*, драма у три чина коју потписује Милица Јаковљевић, говори о животу Крагујевчана у доба аустро-угарске окупације, па је посве логично што у њој преовлађују женски ликови. Карактере ових узор-жена Милица Јаковљевић вешто нијансира, показујући посебан смисао за комично<sup>5</sup>. У овој драми с тезом заједница је морално некомпромитована и поред појединачних случајева кршења моралног узуса, а чувари морала су жене, које попут Хестија бдију над огњиштем. Мушкарцу-ратнику се за неверство може прогледати кроз прсте, што се сазнаје из дијалога Госпа Косе, Госпа Даре и Олге (Јаковљевић 2003: 72–73), али забушантима и женама не.

Јаковљевићева у више наврата посеже за мотивом прељубништва. Његова је улога везана за карактеризацију ликова, постављање демаркационе линије међу њима, односно успостављање црно-беле поделе на позитивне и негативне, али и за промовисање понашања и начела, која списатељица у драми *Тамо далеко...* високо вреднује. Оваквим начином сагледавања прељубочинства, недвосмислено се даје на знање гледаоцима/читаоцима, шта је врлина, која не опстаје сама за себе, већ је чврсто повезана са патриотизмом, а шта морална извитопереност, која није тек ознака слабости карактера, већ се изједначава са негативношћу вишег реда, јер је својствена непријатељу<sup>6</sup> (такав је Оберлајтнант, насртљивац који реквирера собу у кући Госпа Дане), али и онима који се у ратно време понашају кукавички и профитерски (Бранко и Љубиша, затим жене које тргују с непријатељем – Тошићка, на пример). Тако поларизовани ликови су сврстани у две непомирљиве акционе групе. Такозваним негативцима блиско је и прихватљиво насртање на туђе, као и непостојање чврстог моралног става. Насупрот њима постављени су постојани ликови који утемељују моралну вертикалу, ликови чија чврстина и непомирљивост спрам прељубништва не остављају никакве двоумице. Ова лица, која треба да изазову дивљење и поштовање гледалаца, списатељица сврстава под исти патриотски шињел. То значи да они упркос тешком животу и искушењима неће поклекнути пред непријатељем, јер су све време свесни да и тако, у складу са својим могућностима и положајем, бране отаџбину. Ту су, уз Госпођу Дану и њене ћерке Олгу и Наду, Госпођа Коса, Госпођа Дара,

5 Нажалост, у тежи да сачини својеврсну патриотску химну српској жени, Мир Јам пренебрегава свој дар за комично и усредсређује се на узвишено, које почесто прелази у патетично и дилетантско. Не може се занемарити чињеница да су најбоље странице комада *Тамо далеко...* управо оне које су на трагу комедиографских жанрова.

6 Вредело би позабавити се још једним аспектом *моралне погодности*, којој се приклања Милица Јаковљевић, а који, да се еуфемистички изразим, задире у врло проблематичне воде. Наиме, она видљиво прави разлику између окупаторског војника који је *Шваба* (макар тај *Шваба* био и Аустријанац или Мађар пореклом) и окупаторског војника који није *Шваба*. Тако ће на Јошкине безазлене удварачке речи упућене Јели: „Кад прође рат, ја доћем и оженим се тобом”, после којих у дидаскалијама стоји *сви се смеју*, Јела *љутитио* одговорити да се никада не би удала за Швабу, на шта ће је Олга, оличење исправности, прекорити речима: „То више никад да ниси казала. Он је Словен као што смо и ми.” (Јаковљевић 2003: 49) Ауторкин поглед на свет који се да сагледати из овог одломка, врло је наглашен, изразито малограђански и, по мом мишљењу, вишеструко неприхватљив, будући да је заснован на дисквалификацији проистеклој из националне припадности.

Андра Шверцер, и служавка Јела. Међутим, иако због овако осмишљених драмских лица у тексту постоји одлична основа за формирање драмске опруге, односно могућност да кретање радње проистекне из „*нејодношљивости* ситуације у којој се налазе лица” (Сурио 1982: 37), Јаковљевићева је користи спорадично и драматуршки невешто, јер је њен циљ, како је сама навела, био да гледаоцима „усталаса успомене у души” (Јаковљевић 1930). Другим речима, она је пре свега тежила да, дочаравајући атмосферу и ситуације у које доспевају њене хероине, гане гледаоце. Напореда са тим она је несумњиво желела и да им одржи и узвишену лекцију о патриотизму и страдању. Збот таквог опредељења сукобљавања делују илустративно и не доводе до кретања радње, мада вербално динамизују поједине призоре. Наиме, у комаду *Тамо далеко...* правог заплета и нема, јер се сва збивања свODE на чекање<sup>7</sup> да се окупација оконча, а комад Јаковљевићеве нема чак ни неки споредни драматуршки ток заснован на сукобу који ће бити разрешен до краја дела. И не само што у овом тексту изостаје заплет, него текст готово уопште не функционише драмски, будући да се ликови уводе тек како би се приказала слика живота или изложиле одређене тезе. Како су драмска лица оличење идеала или његове супротности, она, изузев ликова који уносе комичну ноту (Јела, поготово у сценама са Јошком, затим Госпа Коса, Госпа Дара), делују неуверљиво. Зато је ова драма с тезом и бројним наративним елементима оличење онога због чега дидактичко позориште ужива лош глас, јер изложене поруке доводе до „сувише изравног дискурза, који убрзо постаје досадан. То њезину естетику чини мањкавом”. (Павис 2004: 191)

Занимљиво је да у време кад је криза драме започета крајем XIX века, захваљујући великим превирањима, већ дала Чехова, Брукнера, Брехта, Пирандела, да поменем тек неке од значајних стваралаца који су померали границе поимања театра, Мир Јам пише својеврсну анахрону малограђанску драму, чија драматуршка неконвенционалност није последица експериментисања формом или одликама жанра, већ плод невичности и жеље да се у публици побуде сентимент и патриотизам. Тиме се уклапа у већину драмских текстова који се у српској књижевности XX века баве Великим ратом, јер „српска драмска продукција везана за Први светски рат показује изразиту конвенционалност, везаност за старије моделе реалистичке или политичке драме, патетичног спектакла или историјске драме деветнаестог века.” (Фрајнд 1996: 224–225)

Лична и ратна драма у Ковачевићевом *Светом Георгију* одигравају се унутар једне заостале и у себе затворене заједнице, заједнице тешко измучене ратним недаћама, чија су неосвешћеност и примитивизам јасно и непоткупљиво оцртани. До мобилизације, она је смештена у село Брестовац, а потом на положаје на Церу, који су свега четири сата хода удаљени од поменутог мачванског села. Ту се, „у очекивању аустроугарске казнене офанзиве” (Ковачевић 1987: 55), војни обвезници Брестовчани гложе због нараслих гласина и сумње распририване писмима која пристижу од куће, да им неспособни за рат насрћу на част. Тако ће стварна или претпостављена прељуба, захваљујући писму које председнику владе Пашићу шаљу разјарени мобилисани мужеви, довести и до мобилизације оптужених богаља, што пак омогућава да се стварни љубавни троугао, који чине

7 Занимљиво је баш на овом примеру сагледати колико је комад Милице Јаковљевић ван савремених драмских токова у Европи. Чекање, које се већ од Чехова испоставља као значајно драматуршко обележје, и које ће у књижевности XX века израсти у прворазредну драмску ситуацију, Мир Јам не проблематизује као егзистенцијалну позицију појединца, мада је ратно време могло бити добар основ за ову врсту идеолошког и драматуршког промишљања.



Катарина и њена два човека, венчани – Ђорђе и онај којем је поклонила срце – Гаврило, отворено сукобе. Ковачевићев комад се и отвара причом о прељубништву и браколомству, јер су у првој појави првог дела на сцени Гаврило и Катарина, забављени и облачењем у тмини топле јунске ноћи, која им је пружила заклон за украдене загрљаје.

Три лика у Ковачевићевом *Светом Георгију*, Катарина Цандарова, Гаврило Вуковић и Рајко Певац, бирају прељубу као начин живота. У сва три случаја посредни је избор проистекао из извесног личног осујећења. Борећи се за какав-такав комадић среће и личног задовољства, они не маре за прокламоване моралне вредности. Оваквој животној позицији противе се драмска лица груписана на супротној страни осе сукобљавања: Гаврилов деда Алекса и брат Миле, затим Катаринин муж Ђорђе, али и Тетка Славка, Микан Бесни, Жоја Рибар, Нинко Белотић, као и Поручник Тасић. Премда је њихов отпор према прељубништву различито мотивисан и исказан – и карактерно и идеолошки – посебно је уочљиво да у овој, по много чему нехомогеној, групи ниједан од ликова не брани верност морализаторски, настојећи да одбрани врлину као такву. Наиме, њихов је став здраворазумски заснован, али обојен и бојазни за сопствену или будућност најближих, а утемељен у искуству које недвосмислено показује да прељубништво увек доноси патњу и страдање. А управо то ће се вишеструко потврдити у Ковачевићевој историјској мелодрами кроз повређивања и бројне смрти у којима непосредно и посредно има удела Катаринино и Гаврилово, али и Рајково, па и претпостављено прељубништво бројних брестовачких жена, чији су мужеви мобилисани. Значаким повезивањем идеолошких и драматуршких линија у *Светом Георгију* Ковачевић гради слојевиту животну парадигму о прељуби и демонима који је прате, али и омогућава уверљиво затезање драмске опруге до крајњих граница, што ће, у спреси са историјским околностима, довести до разрешења оног дела заплета који је покренут пре свега понашањем ликова, а не историјском неминовношћу оличеном у ратном кошмару који не престаје. Рат, моћна сила која невидљивим прстима покреће одређена збивања унутар којих човек „служи као несвесно оруђе за постизање историјских, општих људских циљева.” (Толстој 1953: 10), нагласиће и убрзати одређене ситуације и стања и тиме испољити свој удео у развијању и расплитању љубавно-мелодрамске приче.

Дакле, главним носиоцима прељубочинства у Ковачевићевом комаду рат даје додатни ветар у леђа, јер пред њима раскриљује неочекиване могућности, чиме се ликови додатно обликују и профилишу. И док ће се заводничка авлија лепушкастог Рајка *сакатио* у *десну ногу* проширити, јер ће мужеви, браћа и очеви бити мобилисани, па ће његова донжуанска работа уз тамбуру и заносан глас процветати, Катарина и Гаврило, двоје несмајника који својој страсти не желе и не успевају да се одупру, али је плаћају незадовољством и горчином у узајамном односу, добиће прилику да живе заједно у Ђорђевој кући. То би, у Брестовцу, у мирнодопским условима, било неоствариво и немогуће, будући да су и Катаринин муж Ђорђе и Гаврилова жена живи. Ратне околности, међутим, како зграјајући се, примећује, сеоско јавно мњење, кршењем уврежених норми и обичаја отварају врата забрањеног. Без обзира на све појединачне различитости лица која га чине, сеоско јавно мњење носилац је патријархалног морала заједнице и арбитар при одређивању прихватљивог или проскрибованог. Зато ће неки душебрижник обавестити писмом несрећног превареног мужа о овом саблажњивом кршењу патријархалног морала. Пошто муж, Ђорђе Цандар, у том тренутку брани отаџбину на положају на Церу, злудради неименовани Брестовчанин тиме

што баш тада упућује писмо, али и избором речи којима саопштава шта се збива, показује и наличје сопствене *бриге* за очување етичког узуса, разоткривајући честу људску али и менталитетску особину – ликовање над туђим понижењем. Истовремено, знање, које за Ђорђа Џандара суштински и није нова вест, само ће још једном изнети на видело његову резигнацију<sup>8</sup>. Она је и до тада, као и Ђорђева немоћ, изненађивала средину у којој је поникао, будући да се од патријархалног мушкарца беспоговорно очекује да посрнула супругу *doveđe u рeq*. Ђорђево прихватање Катарининог неверства, вишеструко представљено у *Свештом Георџију*, његово мирење са судбином, да се запазити и у речима које упућује свом надређеном, Тасићу: „Кад ја нисам код куће, тамо је други човек. Он ми чува кућу и жену. Да њега нема, бринуо бих се” (Ковачевић 1987: 62). Овакав став потпуно је непојмљив менталитету и обичајима његовог Брестовца, али и Поручнику, који своје чуђење и бес управља пре свега према *зликовцу* који скрнави постељу часног поднаредника, уместо да буде позван да ратује за домовину. Треба поменути и то да се фанатични ратни јастреб, Поручник Тасић, до тог момента презриво осврће на приче о неверствима, уверен, као и Ђорђе Џандар, да ратна свакодневица поставља пред браниоце земље другачије приоритете, будући да је служење отаџбини у одсудном историјском тренутку прече од личне драме.

У *Свештом Георџију* идеолошки су наглашене две проблемске равни – ратно-историјска и љубавно-прељубничко-мелодрамска, при чему кретање радње великим делом зависи управо од збивања проистеклих из љубавног троугла. Наиме, премда се бројна и динамична сукобљавања у делу тичу односа појединца према рату, њоме изнедрене поларизације испостављају се само као погодно поље у којем се ломе копља супротстављених идеологија, које притом не доводе ни до каквих битнијих помака у међусобним односима ликова, нити у кретању радње. Сучељавањем ставова о односу према домовини у тренутку кад је угрожена, аутор посредством ликова износи пред гледаоца увек провокативну тему у којој се сударају високи етички кодекс подупрт колективном свести, традицијом и из ње насталим митом са конкретним, стварним људским мерилима и облицима понашања који израстају из човекове природе, његовог себичлука, немоћи, али и жеље за срећом и самоостварењем. То је још једна од тачака у којој се секу две поменуте проблемске равни.

Пошто је ратно-историјска раван оличење сила које делују споља, јер не проистичу из ситуација које изазивају јунаци, љубавно-прељубничка је мотивисана изнутра, са интерног драмског нивоа, будући да је најдиректније условљена поступцима драмских лица. У складу с тим, друштвено-политичке силе које су изван моћи досега драмских карактера представљене су у фрагментима, као животна неумитност и то већином кроз ставове ликова и њихове опсервације. Зато у *Свештом Георџију* нема разрешења, нити исхода оног дела радње који је тим силама изазван: не показује се ни како је завршен јуриш у којем учествују мобилисани Брестовчани, не наговештава се исход Церске битке, нити рата који се води. Насупрот томе, на заокруженост и целовитост мелодрамске љубавне приче указује расплет којим се разрешава основни драмски сукоб и то кроз трагичну смрт обојице мушкараца који учествују у љубавном троуглу. Жена због које су се сукобили, Катарина, наставља своје усамљеничко кретање, које се таквим

8 И доброта која је приписивана овом лику израз је мирења са животоном и немоћи пред судбином, што и сам потврђује кад каже: „Лако ми је бити добар кад ми ништа друго не преостаје” (Ковачевић 1987: 52).

показивало кроз цело дело, упркос постојању мужа и љубавника, у ратну и животну неизвесност. Непрекидно укрштајући митску парадигму о патријархалном јунаштву и слику разорених живота која је њено наличје, Ковачевић суочава гледаоца са бројним питањима на која нема једнозначних одговора.

\*\*\*

Испитивање идеолошке перспективе из које је у комадима *У зајмицију*, *Тамо далеко...* и *Свети Георгије убива аждаху* посматрана и вреднована прељуба у ратно време, као и удела мотива прељубе у драмској структури ових дела, показало је да је прељубништво у сваком од њих представљено као неминовно, с тим што га у Дојчиновићевој комедији један део заједнице, у којој преовлађују војници, донекле оправдава. Код Милице Јаковљевић неверство се, евентуално, може опростити мушкарцу-ратнику, али не и женама или мушкарцима који не ратују, јер се у овим групама изједначава с непатриотским. Ковачевић опет разоткрива комплексност прељубочинства предочавајући различите узроке ове друштвене појаве, али и болне драматичне последице по појединца и заједницу. Такође, испоставило се да су пишчев однос према прељуби и избор драмске врсте повезани – писац бира драмску врсту сходно идеолошкој визури на коју се, у третирању прељубе, ослања: Дојчиновић комедију са елементима водвиља, Мир Јам драму с тезом, а Душан Ковачевић историјску мелодраму.

Ако се погледа начин на који се мотив прељубе односи према кретању приче, из понашања акционих група које се образују на супротним странама осе сукобљавања проистиче да у комаду *Тамо далеко...* прељуба нема драматуршку већ идеолошку функцију, док *У зајмицију* значајно подстиче кретање радње. У *Светом Георгију* пак прељуба учествује у формирању језгра напетости, омогућава затезање драмске опруге до крајњих граница, а у спречи са историјским околн-остима води разрешењу заплета

## ЛИТЕРАТУРА

Волк 1992: P. Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju fakulteta dramskih umetnosti, Muzej Pozorišne umetnosti Srbije.

Дојчиновић: У. Дојчиновић, *У зајмицију*, Истраживачко документациони центар Народног позоришта у Београду, бр. 1032.

Јаковљевић 1930: Мир-Јам, *Моја драма „Тамо далеко...” посвећена је женама*. <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/MPUS-NP1-321>. 1.3.2015.

Јаковљевић 2003: М. Јаковљевић, *Тамо далеко*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Ковачевић 1987: D. Kovačević, *Sveti Georgije ubiva aždahu*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

Марјановић 2005: П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Павис 2004: P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, prev. Jelena Rajak, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.

Сурио 1982: E. Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit.

Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у грами драма у историји*, Нови Сад, Београд: Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност.

A UNIVERSAL STORY OF THE MORALITY OF A COMMUNITY  
OR  
ADULTERY AS A MOTIF IN PLAYS ON WORLD WAR I (UROŠ DOJČINOVIĆ'S *IN THE LULL*, MILICA JAKOVLJEVIĆ'S *FAR, FAR AWAY...* AND DUŠAN KOVAČEVIĆ'S *SAINT GEORGE KILLS THE DRAGON*)

**Summary**

The paper looks at the ideological perspective from which wartime adultery was perceived and valued in the plays *In the Lull, Far, Far Away...* and *Saint George Kills the Dragon*, and examines the extent to which the motif of adultery was exploited in the dramatic structure of these works. In all three plays, adultery is presented as an inevitable course of events, whereas in Dojčinović's comedy a part of the community, the one in which soldiers prevail, seems to find justification for it. In Milica Jakovljević's play, maybe only a man-warrior may be forgiven for his infidelity, but not women or men who are not fighting in war, while adultery in these groups is considered unpatriotic. Kovačević pinpoints the complexity of adultery by looking at different causes of this social phenomenon as well as painful and dramatic consequences of this act both for individuals and community as a whole. Moreover, the authors' views on adultery and their choice of drama genre seem to be correlated – they choose the drama genre according to the ideological views they draw upon in treating the topic of adultery: Dojčinović opts for comedy with elements of vaudeville, Mir Jam prefers drama with a thesis, while Kovačević uses historical melodrama. The theatrologically based comparison of the behaviour of action groups formed on the opposite sides along the axis of conflict showed that adultery has an ideological, rather than dramaturgical, function in the play *Тамо далеко...*, whereas it gives an impetus to the unfolding of the plot in the play *In the Lull*. On the other hand, adultery in *Saint George Kills the Dragon* constitutes the core of suspense, it tightens the spring of the drama to the fullest, and, coupled with historical circumstances, leads to the resolution of the plot.

*Key words:* adultery, morality of a community, war, drama genre, action group, axis of conflict, unfolding of the plot

Aleksandra M. Kuzmić

Александра М. ПЕТРОВИЋ<sup>1</sup>  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Универзитета у Крагујевцу

## ЕТИЧКО И АНТИТЕТИЧКО, РАТНО „ЈА” У ДАНУ ШЕСТОМ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У оквирима постструктуралистичких теорија у раду ће се преиспитивати начин конституисања идентитета субјекта у роману *Дан шести* Растка Петровића, суоченог са Великим ратом и изазовима које он испоставља. Симболички артикулишући дубину колективне историјске трагедије, у коју је уписано библијско искуство егзила читавог једног народа, смисао ратовања Растко Петровић преселиће на поље свести фикционих индивидуа и тако помирити судбину појединца и судбину рата. Тако интегрисане судбине појединаца и ратовања биће одређене фигурацијом етичког и антитетичког „ја”, при чему су сва та измицања и повлачења у непознато условила нови идентитет субјекта измештености или у просторе утамниченог, дискурзивног „ја” или пак у неизвесну, непостојећу будућност у коју се субјект уписује.

*Кључне речи:* модерни субјект, идентитет, хуманизам, ум, рат, смрт

Још половином двадесетих година, по сведочењу Александра Дерока, Растко Петровић настојао је да напише роман о Великом рату и албанској голготи. Почетком тридесетих година Растко интензивно ради на роману *Осам недеља*, да би 1935. завршени рукопис предао издавачу Геци Кону. О томе зашто роман није објављен све до 1961. године писао је Марко Ристић „најпре у есеју ”Три мртва песника’ а потом и у библиографској напомени уз *Дан шести* (1961)” (Петровић 2013: 167). Он о Растку говори као о писцу који је двадесетих година пошао путем „конформистичког склизнућа” (Ристић 1966: 258) и као краљевски амбасадор, служећи, дакле, једном сировом свету и трулом систему, остао „одвојен од нас, мртав у ствари за нас још пре своје смрти” (Ристић 1966: 258). Књижевни разлаз између Марка Ристића и Растка Петровића, потхрањен Растковом критиком надреалистичких доктрина коју је Ристић читао и разумевао у контексту политичких прилика, у једним књижевним круговима одредио је Растка као песника и писца који је „недовољно друштвено и морално самосвестан” (Петровић 2013: 168), док је за ове друге „остао сувише авангардан и национално неосвешћен” (Петровић 2013: 168). Отуда ратни роман *Дан шести*, у којем нису дати описи ни једне битке нити су приказане слике смрти са ратних попришта и који се, како вели Предраг Петровић, не завршава васкрсом отаџбине, све до данас заузима и испуњава недовољно јасно дефинисан простор и то, између нове националне свести, са једне стране, и оних којима се тема страдања српског национала чини недовољно изазовном у овим културнополитичким приликама, те као такав остаје до краја непрочитан и лишен оног изузетног места које му неспорно припада у историји српске књижевности.

У расколу између књижевне левнице и књижевне деснице, не пријањајући при том ни једној ни другој, Растко у овом роману остаје свој и, покрећући питање хуманитета, „артикулише антрополошке и онтолошке дубине ратне тра-

1 aleksandraja.petrovic@gmail.com

гедије која надилази историјско и постаје катаклизмичко, митско дешавање” (Петровић 2013: 171). Ако се сложимо да хуманизам не постоји осим као развој метафизике, у којој човек преузима улогу која није нужно централна и ексклузивна, онда би сваки редукутивни карактер метафизичког мишљења, што се код Ничеа испољава као воља за моћ, одвео најпре до опадања а затим и до нестајања хуманитета. Смрт Бога, према томе, представља кризу хуманизма и истовремено крајњи и завршни тренутак метафизике, у којем човек задржава централно место у стварности постојања. Чврсто конституисана спрега између кризе хуманизма и кулминације метафизике, према мишљењу Мартина Хајдегера, у вези је и са модерном техником: „техника се јавља као узрок општег процеса дехуманизовања који обухвата како залазак хуманистичких идеала културе у корист формирања човека [...], тако и на плану друштвене и политичке организације” (Ватимо 1991: 35). Ако се, наиме, суштина традиционалног хуманизма огледа у човековој слободи и могућности избора, онда је „криза хуманизма повезана са губитком људске субјективности у механизмима научне, а затим и технолошке објективности” (Ватимо 1991: 36). Из такве једне кризе, у коју је запала читава цивилизација, излази се тако што се субјекту додељује централна функција. Субјект, дакле, ни у једном тренутку нема разлога да посумња у своју природу, већ верује у могућност поновног присвајања свих оних спољних механизма које је сам створио, а који су му у међувремену запретили. Доминација технике и њених механизма за филозофску мисао с почетка 20. века није према томе коначан исход, већ се њен ауторитет разуме

„као претња на коју филозофија реагује како постајући све свеснија особитих карактеристика које разликују свет људи од света научне објективности, тако и напредујући се/ настојећи да – теоријски или практично (као што је случај са марксистичком мисли), – поново припреми терен како би субјект поново могао да заузме своју централну позицију” (Ватимо 1991: 37–38).

Овакав један филозофски замах, да се дође до рестаурације субјекта и његовог поновног само-успостављања, нема за циљ да доведе у питање суштину традиционалног хуманизма, већ поставља питање могућности његовог спасења у новоствореним условима модернизма. И сам Ниче је, пре него Хајдегер, кризу хуманизма довео у везу са напретком и превласти технике у модернизму. Његов субјект је пред технолошки напредним друштвом застао и, заплетен у својој самосвести, открио се у знаку корелата метафизичког битка, са мишљу којом се занемарује битак у корист чисте присутности. Ишчезавање Бога, међутим, оставља човека „пред реалношћу и идеалном перспективом трансформације тог реалног света” (Бодријар 2009: 7), пред обавезујућим подухватом новог реализовања света, пред стварањем нове, интегралне реалности. Таква једна интегрална, новостворена реалност уписује се у приповедну стварност романа *Дан шестии* те се сада, у тој реалности без граница, технички материјализованој, посредством слика смрти, глади, болести, пропадања и изгнанства читавог једног народа, као и путем свести фикционих индивидуа, симболички артикулише дубина колективне историјске трагедије. Растко је, према томе, у свом роману, на самом извору просвећености, као на исходишту хуманог карактера модерног човека, обележио девијације модернитета: самоубиство, насиље, ратовање, убијање, силовање, гладовање, изједначавање човека са животињом, кризу и деконструкцију идентитета.

Поверење у ум и у хуманистичку визију света модерног субјекта у роману унеколико задржава, међутим, Смеђи Петар, најбољи друг Стевана Папа Катића

још из детињства, који се спрам својих идеолошких уверења открива као анти-под главном јунаку. Пасионирани читалац Маркса, борац против социјалних неправди и нихилистички противник буржоаског друштва, „Смеђи се сећа како је као дечак, док му је мајка требала вашке, читао новинске наслове унатрашке, симболично обзнањујући свој контрастав према свету” (Петровић 2013: 174). У расправи о класним неједнакостима, коју је у ратном повлачењу водио са својим најбољим пријатељем, Смеђи Петар за злу судбину и неправду која му је нанета оптужује Стевана Папа Катића, његову породицу, а понајпре старог Катића за кога је веровао да је лопов, да је зверски отимао и крао од сиромашних и слабијих од себе. Његова јарост и мржња у датој полемици освајају границе немогућег доживљаја света, у којем се Стевану, као наследнику и потомку старог Катића и као онеме у чијим венама, по Петровим речима, тече „крв коју су из других исисали” (Петровић 1982: 86), одузима основно, билошко право, право „на учествовање у животу, на живљење уопште” (Петровић 1982: 90). Питања прерасподеле богатства и класа, која се откривају као део социјално-економског права, по својој значају, према томе, односе превагу над основним, егзистенцијалним питањем права на живот. „Ум, дакле, полаже право на уређивање живота, али је то уређивање везано за насиље” (Ломпар 2008: 232); јер Стевану је Петар

„ипак говорио, блед, набрекних жила, одбијајући да разуме шта за Стевана треба да значи сам го живот. Одбијао му је право на живот. Указивао на тај живот као на симбол, као на казну за извесне појаве у оваквом поретку, као на казну за извесне јединке које су носиоци оваквих појава” (Петровић 1982: 90).

Стога произилази да је и само делање ума насиље. Веза између ума и насиља смештена је у самој логици ума, у чијем средишту се налази воља за моћ. „Ум је, дакле, приповедно одређен као оно што је у изворном спору са животом” (Ломпар 2008: 235). Како живот нема моћи уму да се супротстави, јер у њему нема ума, он има моћи да му измиче. Стеваново мученичко измицање пред Петровим оптужбама и увредама, Петрово измицање пред полугама власти, најзад колективно измицање „као покрет егзистенције, као нагонски дрхтај бића, као човеково спасење, [...] или као његова казна, коју отелотворују” (Ломпар 2008: 237) они одрпани, оболели, гладни или изнемогли у повлачењу преко Црне Горе и Албаније, сва та измицања у овом роману откривају се с оне стране ума, на развалинама хуманизма, у дезинтеграцији идентитета. Отуда се у Стевановој мисли у олуји смењују различите слике света: свет какав га види здраво око – извитоперен, ишчашен и суманут – супротстављен је свету сагледаном из перспективе болесног ока; у њему су се људи

„огромни, фантастични, раширених руку, дизали одмах у висину, као на конопцу, и потом су се лагано спуштали. Све, чак и бледа сунчева кугла, удављена у облачно небо, јурнула би с десне стране, постајала љубичастом и црвеном и стављала се изнад свега” (Петровић 1982: 153–154).

Разумно овладавање животом, прилаз свету са позиције здравог, умом обдареног субјекта, према томе, чини свет наказним, док се другачији, мање болан свет успоставља само у границама ирационалног поимања стварности. Пред таквом једном стварношћу умно је постало недовољно, а његова воља за моћ незадовољена и заустављена на прагу ирационалног. За разлику од Црњанских јунака у *Другој књизи Сеоба*, који, суочени са голом егзистенцијом, подносе живот тако што прибегавају лудилу, „јер, само је лудило уму недоступно” (Ломпар 2008: 237), Расткови јунаци суманутост сеоба, као пораз човековог разума и

свега разумљивог, међутим, живе у празнини егзистенције. Условљена мучном, постојаном траумом рата и библијским искуством егзила испољеним у виду бола, у знаку физичког и моралног пропадања, егзистенција ратом обликована испоставља „ограничен избор као нужност, будући да неприкосновена владавина насиља рата одлучује тако” (Колозова 2007: 2). И нужношћу ратног страдања обликује се идентитетски наратив у Раствоном роману, а у оквиру њега човек постаје само-затвореност, окренут од самога себе и своје властите жеље. Јер, према речима Лакана, у немогућој, интегралној реалности, чињеница да нам се догађа, не побија суштинску немогућност те реалности: са догађајем се сусрећемо као са немогућим које „изокреће наш симболички универзум наопако и води до преобликовања тог универзума” (Колозова 2007: 7). Бадију, даље, вели да оно „што се појављује само у виду сусрета, као нешто што нам се догађа, што нас изненађује, што нас избацује из жљеба, [...] увек се уписује у дати континуитет као процеп, пауза, прекид” (Колозова 2007: 7). Тако траума повлачења преко леденог Чакора, покривеног леденим огледалом и телима мртвих, када се чинило да би „лакше било ићи усправно по затегнутом конопцу, са амрелчићем у руци, изнад понора и између огромних вентилатора који би хујали” (Петровић 1982: 143), условљава стварање одређеног значења онога „ја”; али то „ја”, тако условљено, не досеже индивидуалну моћ избора, већ је туђ фактор онај који доноси одлуку о структури идентитета. Отуда се у *Штевановој ”мисли у олуји”* када је добила свој смисао и свој облик, пошто је туђост постала неотуђиви део његовог бића, удвостручавају и утростручавају идентитети потакнути ужасима искуства страдања:

„[...] испод свега што се удружено истискива из мене, простире се сурови, опори, угласти и оштри шљунковити слој, покривен до унедоглед ситним, ћошкастим или облим тврђењима: Ја, Ја, Ја! Огромна поља, читаве пустаре: Ја, Ја, Ја! Уморно, панично, кошмарско, од рођења до смрти, у сваком часу све шире пустаре: Ја, Ја! Та многобројна Ја изграђују се све даље, на просторима на којима пада угласти снег и теку полусмрзнуте житке реке” (Петровић 1982: 161).

Пошто субјект себе успоставља у односу на догађај, на трауму која је као таква дата независно од његове воље, у менталној сталности онога „ја” установљава се однос организма са његовом реалношћу. Као кореспонденција која сједињује „ја” и далеке његове пројекције посредоване инцидентом, ментална сталност субјекта истовремено обликује своја отуђујућа одредишта у распршеном идентитету, у празнини човековог постојања. Стога се и егзистенцијална стварност утврђује као празнина, као ништа, а оно што преостаје јесте голо преживљавање или, према речима, Стевана Папа Катића – живот који не воли живот. Према томе, „ако је свет некада отишао у трансценденцију, ако је пао у друге позадинске светове, сада се срушио у реалност” (Бодријар 2009: 13).

Једно од лица реалности тога света јесте и лице самоубиства. Какво је то подручје реалног када у време ратног страдања нагони човека на самоубиство? У својој *Историји самоубиства* Жорж Миноа, наиме, бележи индивидуалистичко, односно генетско и психолошко објашњење ове појаве, које је у свом делу *Самоубиства* (1975) изнео Жан Бешле. Према Бешлеу, „самоубиства нема много у периодима рата, који јача солидарност и даје разлог да се живи” (Миноа 2008: 371), да бисмо у Раствоном роману ипак читали како су се ослобођени заробљеници, међу којима је било и осуђених, и болесних и умоболних, сада „остављени сами себи на друмовима и стазама, с правом на липсале коње и на спавање по рупчагама” (Петровић 1982: 169), неки још увек са робијашким оделом на себи,



једнога дана, редом један за другим, бацали у Лим. Сви ти умоболни и болесни, у својој неразумљивости, беху у једном тренутку свог живота осуђени и спасени умног, али и кажњени од стране света: јер „ако је свет пренасељен умом, чијем простирању нема препрека ни у једном делу света, онда је неразумљивост форма живота која означава измештање из света, хотимично одустајање од њега” (Ломпар 2008: 234). Антонен Арто у лудаку препознаје генија, чија је мисао у друштву сејала страх, па је човек само у лудилу могао пронаћи излаз из гушења које му је живот непрекидно приређивао. Друштвени ум је, према томе, учинио да сви они којих је хтео да се отараси или од којих је хтео да се одбрани буду одвојени у његовим азилима. Тај издвојени простор за затворенике или умоболне могао је представљати подручје на којем се одиграва игра „превласти пути над духом, или тела над пути, или духа над једним и другим” (Арто 2001: 11). Међу непомичним затворским зидинама, наиме, не отвара се простор за мисао, већ су свакога дана тело и дух из близине управљени ка унутрашњим врењима, ка нади и жељи да ће се једнога дана створити услови који би омогућили њихов нов однос према слободи и слободном животу уопште. И ти услови у једном тренутку били су створени:

„Свим тим људима [...] ова пропаст која се одиграла од јутра до вечера, и од вечера до јутра, на простору од толико хиљада квадратних километара, захвативши као оркан и шуме, и куће, и гробља чак, враћала је, у ствари, слободу. Одједном је тај оркан ишчупао капије на казним заводима, поизваљивао врата на лудницама и растргао бодљикаве жице којима су били опкољени заробљеници.” (Петровић 1982: 168)

Колико је рат за слободне људе значио несрећу „која их је задесила и коју треба поднети, у нади да ће се наћи некакав спас, некакав излаз, из тог изненадног 'загочења” (Петровић 1982: 170), толико је за заточенике, издвојене од остатка света, рат значио слободу. Сви су они дату несрећу доживљавали као врсту ослобођења и духа и тела, па су баш од те „слободе све очекивали: живот, пун живот, тај живот који су они проиграли или су им га били одузели неправно” (Петровић 1982: 170). Стога су „се они, најпре полулуди од радости, а онда снажђени, размилели кроз пределе, далеко од путева и села, а затим су, натерани глађу и хладноћом, сишли на главне стазе” (Петровић 1982: 168). То тумарање (бивших) заточеника кроз пределе, далеко од очију других људи, није ништа друго до настављања даље закривености једне анонимне популације која очекује да други врши експлоатацију. Уколико, дакле, друштвене структуре створе карактер једне групације тако да је индивидуалност појединаца који чине ту групу уништена или скривена, онда и процес социјализације бива спроведен у оној мери у којој су људи „смрвљени институционализованом праксом” (Рисман 2007: 263). Према томе, изнутра усмерени и институцијама усмерени људи, изоловани од света, пошто бивају „ослобођени”, анонимно преузимају на себе улогу „глачитеља”, настављајући да у односу на себе делују по истом и већ годинама утврђеном обрасцу. И само их важност граничног случаја, као што је претпостављена близина смрти, може пренути из тог заумног лутања и тумарања и нагнати их на одлуку да се поново нађу међу људе. И пошто су, „натерани глађу и хладноћом, сишли на главне стазе” (Петровић 1982: 168), где су се нашли у реци рањеника и војника,

„ови су се људи губили у њој. Нико их није примећивао, или нико није хтео да их примећује, јер нико више није имао нити шта да изгуби нити шта да добије. Пробијали су се сви заједно кроз природу, и то је било све” (Петровић 1982: 168).

Као да су се ослобођени заробљеници изнова изложили моћима ума, оног који чини свет извитопереним и накарадним, безнадежно одвојеним од живота, уместо да су пригрлили сву вредност слободе која је „за њих имала да значи бољи живот од оног којим су у заточењу располагали” (Петровић 1982: 169). Сучочени тако са још једним горим помором, са својом крајњом несрећом и коначном пропашћу,

„најпре један, затим други, трећи, четврти човек с робијашким оделом на себи издвајао се из поворке, тога дана, и бацао у Лим. Не рекавши најпре ни реч никоме, не прекрстивши се, с високе обале, ударајући се најпре о стабла која су расла из литица, падао би у жуту воду и брзо нестајао у њој. Пред целом светином, која се вукла даље, скакали су у реку. Нико није покушавао да их спасава. Ко би сад спасавао човека који сам хоће да се убије! За какав живот га спасавати, и нашто се уопште узнемиравати!” (Петровић 1982: 169)

Јер, уколико је њихова мисао, заробљена међу зидовима болница и казних завода, била мисао једног света који се откривао као неслободни, заточенички и, као такав, сачињен од елемената, фрагмената њиховог постојања, утолико је у јеку ратног страдања и пропадања та мисао била уништена у оном тренутку у којем су ти елементи били изнова састављени. Онога момента, дакле, када су се сви они заточени домогли слободе, та жељно ишчекивана слобода им је измицала, па су наместо ширине и пуноће слободе поново живели свој збијени антипсихички ритам изгладнеле, измучене, одрпане и израђаване светине. На овом месту присуство ауторитета реалног „над конституисањем субјекта и идентитета постаје нападно препознатљив, брутално присутан и лако уочљив” (Колозова 2007: 11), па искуствене чињенице трауме и пада, које се никако не могу поистоветити са било каквим значењем нити су у стању успоставити везу са њим, условљавају стварање хијата, пукотине, процепа у самом бићу субјекта. И пошто се тада „мисао у нереду повлачи пред надирућим пражњењима материје” (Арто 2001: 26), пред празнином и ништавилом, а непремостив зјап човековог бића остаје несавладан, једино обличје слободе, који ови јунаци могу присвојити, јесте оно које прекида са собом самима, и то путем смрти и самоубиства; дакле, још једном, снагом измицања. Јер, како нас Сократ учи у *Федону*, смрт је она која скида окове који нас поробљавају у својим жељама. На другом месту вели Рудолф Берлингер: „Слобода је свеобухватност смрти зато што тек слободним прихватањем смрти и слободним човековим избором човек, који цео јесте онај који јесте, и обухватајући самог себе, зна ко он јесте” (Берлингер 1997: 80). Знају ли ови луди или злочинци ко су? И какав је положај тога „ја”, које је у сред рата похрлило ка самоодређењу у смрти? Положај самоубица овде се, наиме, може окарактерисати као двосмислен. Суманутост ратног страдања и насиља, који су посредством ума остварени, условљава да човек „умире и као луд и као умом пођен” (Ломпар 2008: 237), загладан у лице ништавила света.

Ова колизија идентитета и урушавање сваког дрхтаја хуманитета не завршавају се, међутим, овде. Када се Стеванов сапутник на једном месту пита *Зар сам рођен да живим ипак? Је л' сам ја човек или курјак?* или када се Стевану чинило да су најзад свет животиња и људски род стајали један према другом и „био свестан тога да цвили, и свестан да је његово цвиљење лудачка и животињска радост” или када је видео људе на броду који су гмизали и личили на скакавце, тада, у тој „размени идентитета између живих бића, људи и животиња” (Бошковић 2010: 71) и у њиховом симболичком укрштању распознаје се последњи корак у анулирању хуманитета. Тај корак, међутим, догађајно је условљен и игром

идентитета која почива на процесу родног укрштања човека и пса. Почетак тог процеса бележи се на Стевановом путу ка обали, када је, после пређена три до четири километра без предаха и одмора и након тридесет сати без хране, легао наслоњен на један брежуљак, а његово спавање без сна, које је тако било најближе смрти, прекинуто је бол:

„Чупави, сиви пас раздирао је његову ногувицу и бесно је трзао час десно, час лево рашчупане крпе. Комад коже му је здерао са цеванице.” (Петровић 1982: 368)

После дугог одолевања животињи и томе да, онако слаб, изнурен и глађу савладан, не постане њен плен, Стевану се кучка открива у знаку љубави и секса:

„ – Волим те – говорила је она очајно – заувек, заувек, заувек...

Погледао је поново и видео два страшна пламена у ноћи и огромну тамну прилику над собом. Секс који је натопљен месечином и дах који га је палио.” (Петровић 1982: 371)

и:

„Животиња се нагла над њим. Осећао је њен дах над собом. Њене чељусти почивале су на његовом грлу, а то је било топло, и влажно од бала [...] Шта чиниш са мном? – питао је. То је пољубац, то је пољубац – говорила је она загушено, узбуђено у очајању. И бале женки, жуте, вреле, месечина, палиле су му грло.” (Петровић 1982: 372)

И попут наративног скривеног акта (зоо)содомије у Црњанској *Дружој књижи Сеоба*, чију је семантичку раван лепо одгонетнуо Драган Бошковић (в. Бошковић 2010: 72–75), оно што се догодило између Стевана и кује, праћено сексуалним набојем и потакнуто кујиним завођењем и њеним изјавама љубави, може се читати у знаку реактивирања Стевановог пређешњег искуства, болног искуства љубави и сексуалности. Тако, пошто је куја мирно изговорила *Волим те*, налазимо следеће речи:

„Нешто бесконачно познато било је у томе одлучном гласу. Негде у животу такав је глас говорио над њим. У једној врућој соби, над пољаном. Тако нешто...” (Петровић 1982: 371)

Узајамним преображајем људских бића у животиње, и обрнуто, као и самим чином обостраног буђења сексуалног нагона и наглашене привлачности, при чему се куја поистовећује са женом, док Стеван призива свој некадашњи положај потлаченог и неискусног мушкарца у односу на доминантну и одлучну жену, долази до конфигурације анимално-хуманог идентитета. У оквирима родног первертовања Растко, према томе, указује на померен и измештен карактер „хуманистички осмишљеног рода и родно осмишљеног хуманитета” (Бошковић 2010: 76), па самим процесом уливања животиња у хумани субјект, тачније мета-хуманом победом анимализма, сведочи неминовност узајамног самоуништења модернитета и хуманитета.

Јер, уколико се људски идентитет не може више успоставити ни према Богу, нити према другоме, већ је он афирмисан само егзилем, измицањем, повлачењем, измештањем у непознато, у неизвесну, непостојећу будућност или у смрт и (зоо)содомију, онда се у сеобама, као на траговима онога вечног одсутног, открива једино безличност и хуманистички непојмљиви смисао. Отуда Стеваново вечно корачање које надвладава смрт не представља модус односа према апсолутној вредности, када се са напетости жељно ишчекује оно чега нема, већ је оно заправо пуко кретање постојања, празно понављање, пошто ни епско ни хришћанско сусретање са смрћу више немају ништа заједничко са човеком.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арто 2001: А. Арто, *Van Gog, samoubica žrtva društva*, Београд: Clio.
- Берлингер 1997: Р. Берлингер, Загонетка човека у тајни смрти, у: Б. Кукић (ур.), *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 124–125, Чачак: Дом културе Чачак: Уметничко друштво „Градац”, 79–86.
- Бодријар 2009: Ж. Бодријар, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija Zla*, Београд: Arhipelag.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Ватимо 1991: Ђ. Vatimo, *Kraj moderne*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Колозова 2007: Kolozova, Katerina. Zamišljanje lica Realnog: neka razmatranja o ratu i nasilju. *Genero: časopis za feminističku teoriju*. Elektronsko izdanje br. 1. <http://www.zenskestudie.edu.rs/pdf/katerina.pdf>. 20.10.2014.
- Ломпар 2008: М. Ломпар, *О завршетку романа: смисао завршетка у роману Друза књижа Сеоба Милоша Црњанског*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Миноа 2008: Ж. Миноа, *Istorija samoubistva: dobrovoljna smrt i zapadnom društvu*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Петровић 2013: П. Петровић, *Откривање тоталиитарних романи Растка Петровића*, Београд: Службени гласник.
- Петровић 1982: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Нолит.
- Рисман 2007: D. Risman, *Usamljena gomila: studija o promeni američkog karaktera*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Ристић 1966: М. Ристић, *Присусица*, Београд: Нолит.

## ETHICAL AND ANTITHETICAL, WAR-STRUCK 'I' IN *THE SIXTH DAY* BY RASTKO PETROVIĆ

### Summary

Based on the post-structuralist theoretical framework, this work will analyse the way in which the identity of the subject has been established in the novel *The Sixth Day* by Rastko Petrović, the identity in question being faced with the Great War and the challenges that were posed in it. Symbolically articulating the depth of the collective historical tragedy within which there has been inscribed the biblical experience of exile comprising an entire nation, the essence of war will be transferred by Rastko Petrović into the consciousness field of the fictional individuals, whereby the individual fate and that of the war will be reconciled. The fates of the individuals and the war thus being integrated, both will be determined by the forming of the ethical and antithetical "I". Accordingly, at the very source of enlightenment which is the outcome of the modern humans' humane character, all the deviations of modernism will be recorded, ie. suicide, violence, war, killing, rape, famine, the reduction of a human to the level of an animal as well as the crisis and deconstruction of identity, the deviations in question being rendered through the images of death, hunger, illness, decay and withdrawal. For this reason, if it is not possible to establish a human identity through the relationship with God or with the Otherness, due to the fact that one dwells in an endless technically materialised reality, then it is possible to establish it only through the exile, withdrawal, transfer into the unknown, into the future both insecure and non-existent. In that case, through migrations, as if on the trail of that which is eternally absent, it is only the facelessness and humanly inaccessible sense that can be revealed.

*Keywords:* modern subject, identity, humanism, mind, war, death

Aleksandra Petrović

Часлав В. НИКОЛИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Катедра за српску књижевност*

## СЕМАНТИКА ВОДЕ У РОМАНУ ДАН ШЕСТИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА<sup>2</sup>

Однос простора, историјског искуства и трансценденције у старозаветном тексту о Мојсијевом предвођењу синова Израилевих преко Црвеног мора препознали смо као моделотворни знак, којим се присутност божанске инстанце у свету ишчитава и, између осталог, утемељеношћу и сврховитошћу историје и хуманитета. Трансценденција је обележена као могућност човека да, иако у историји, осећа слободу и да кроз слободу остварује себе. Искуство Првог светског рата, предочено у роману *Дан шести* Растка Петровића, обележава обрт у историјској телеологији, окончање хуманистичког, метафизичког, просветитељског универзума. Преко библијске слике воде у дослуху са ратом настојимо да прикажемо усклађеност историје са иманенцијом, са метафизичком инстанцом, да бисмо у Петровићевом роману утврдили раскидање овог савеза, онтолошку непрекорачивост воде и неутешаност рата.

*Кључне речи:* вода, рат, историја, слобода, хуманитет

У *Другој књизи Мојсијевој која се зове Излазак* попис догађаја који су управили избављење Израиља из Египта динамички и симболички узведен је до најизврсније тачке у моменту преласка синова Израилевих преко Црвеног мора. Божанско самоинтерпретирање кроз догађајно-симболички регистар преласка Израиља преко Црвеног мора обликује старозаветну свест о телеологији историје преко трансценденције, као садејствених, међусобно омогућавајућих димензија света. Наиме, могућност синова Израилевих да иду – а потенцијалност и целисходност кретања извиру из Божјег налога Мојсију „нека иду” – упркос светскоисторијској непрекорачивости показује да је заправо светскоисторијски ход неодређен искључиво самим собом, до слободом Бога да се као слобода од земаљских закона, као њихово напуштање, објави. Моћ да човек усклади жељу и деловање произлази из онога што му је трансценденција дала: „Кад сам истински ја сам, ја сам сигуран да то нисам захваљујући себи. Највећа слобода зна да бити слободан у односу на свет, значи бити најдубље повезан с трансценденцијом.” (Јасперс 1973: 156) Моћ историје да испуни светски простор одступањем од претпостављене логике простора привидно назначавала излазак из света, а заправо обрнуто: улазак Бога у историјски свет, кроз човеково саморазумевање, тј. кроз историзовање – које јесте уколико образложи почетни стваралачки принцип, тј. Бога –, те кроз потврђивање његовог почетног регулативног геста. Простор се мења, тј. простор постоји као реструктурирајућа равна за исказивање Божјег присуства и снаге, дакле као равна за исказивање смисла историје њеним

1 caslav.nikolic@gmail.com

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

доследним спровођењем као хода, пута, кретања према есхатолошки осмишљеном испуњењу. Мојсије је један од најважнијих семиотичких усека мисли о динамици самоуређивања света, знак који своју метафизичку продорност и симболичку пунину задобија у слици раздвајања воде:

„И пружи Мојсије руку своју на море, а Господ раздели море ветром источним, који јако дуваше целу ноћ, и осуши море, и вода се растави. И пођоше синови Израилјеви посред мора сувим, и вода им стајаше као зид с десне стране и с леве стране. И Египћани терајући их пођоше за њима посред мора, сви коњи Фараонови, кола и коњаници његови.” (Библија 2005: 67)

„И Мојсије пружи руку своју на море, и дође опет море на силу своју пред зору, а Египћани нагоше бежати према мору, и Господ баци Египћане усред мора. А вративши се вода потопи кола и коњанике са свом војском Фараономом, што их год беше пошло за њима у море, и не оста од њих ниједан. И синови Израилјеви иђаху посред мора сувим, и стајаше им вода као зид с десне стране и с леве стране.” (Библија 2005: 67–68)

Слика мора у библијском тексту потврђује богоцентрираност светскоисторијске текстуре, па је фигура водених зидова који се размичу пред једнима, а састављају над другима, одабрана како би показала врхунску могућност човечанства: да се на линији довршавања егзистенције, на ивици живота, на граници кретања, на линији прекидања копна, у простору границе, заустављања, коначности, укинуте слободе, смрти, све намах измени, граница расклопи, водени зидови размину и слобода, као слобода од света, потврди као есхатолошка дестинација човековог историјског кретања али и као одбрањена хуманистичка и историјска вредност постојања саморазумевањем – јер тек постајући свестан онога што му је трансценденција дала постаје свестан себе.

У роману *Дан шестии* Растка Петровића искуство светског рата по његовом окончању раскриљује самоћу као епохални, дакле онтолошки граничник историје као телеолошке категорије. Осматрајући, у Риму, под кишом – која је била „пре песак и падање звезданог праха [...] но стварне капљице” – лице равнодушне Тони, Драгиша ће освестити епохалну истину о краху просветитељског, метафизичког и хуманистичког идеалитета универзалне интеркомуникације: „Било је много људи с којима је општио, а сада је изненада видео да је савршено сам, неумитно и заувек сам.” (Петровић 2005: 479) Са осетним подтекстуалним зрачењем библијске фигурације воде, али осеченом идејом самоће, Растко Петровић у роману *Дан шестии* слику изнурене српске војске компонује изостављајући божански преокретни импулс управо ту где „светлооловна, непомична, пучина” зауставља кретање:

„Изгледала је безначајна по своме облику, пространству и изгледу. Само јединствено усамљена и туђа, и као какав зид. Не мислећи на што друго што би било у вези с њом, Стеван је размишљао само о том: да је она зид и коначност, кроз који се никада можда он неће пробити. Тамо, на дну предела, преко свег тог тресетишта биља, шибља, и пустоши!” (Петровић 2005: 362)

Изостанак самоскривеног суделовања божанског принципа у историји српског преласка Албаније није међутим важан стога што унутар хоризонта саморазумевања јунака Петровићевог романа уопште постоји очекивање да је могућно збивање нечег тако чудесног као што је растављање воде, те дакле трансценденцијом испомогнут прелазак у сусрет властитој иманенцији, него стога што сусрет са водом у погледу супституената трансценденције (хуманитет, технологија,

идеологија, морал, социјално-критички идеалитет) раскрива радикалну скепсу у моћ прекорачења у ма које стање опстојности људског. Растко Петровић је радикализовао смисао историјског бивствовања у слици Великог рата тиме што је унутар саморазумевања открио тек однос бића према самотном себи у моменту када се једини преостали сигнал његовог постојања и историзовања, кретање, гаси: „Осам недеља час десно, час лево, Стеван је ишао, једнако бежао од нечег. У извесном правцу. Ето, то је било главно: у извесном правцу! А томе правцу сада је крај!...” (Петровић 2005: 362) Док је фигура воде у библијском тексту функционално секундарна јер треба разделивањем да пројави премоћ трансценденције над историјом, усклађивање историје са иманенцијом, у *Дану шестом* фигурација воде наративно је самовреднија, симболички деликатнија, утолико што је у свету Петровићевих јунака велика самоћа, према којој ће се на крају првог дела романа обликовати трауматично самство Стевана Папа-Катића.

Непрекорачивост воде није физичка – јер се море може прећи –, већ је онтолошка: морфологија библијског света је дерегулисана, па више не постоји оквир у који би се облик, пространство и изглед воде вратили следствено иманентној природи света. Безначајна „по своје облику, пространству и изгледу”, вода коју опажа Стеван Папа Катић, при крају првог дела романа *Дан шестии*, као да се враћа у претходност божанске креације, у којој вода одиста нема градивни и облички значај, просторну дефиницију, егзистенцијалну и историјску усмереност, пошто је примордијална вода несливена на једно место, него вода јесте и „под сводом” и „над сводом”. Ипак, свет није враћен у пред-почетак, свет је – напуштен. Облици су и даље присутни, само њихово присуство не индицира онтолошки значај. Распарује се текстуре некадашњег света, копуле међу елементима универзума нестају. Стеванов долазак до воде исходује утиском о води као о зиду и коначности, али не може да пробуди значај који је тај зид имао у митској претходности. У *Другој књизи Мојсијевој* вода што „стајаше као зид с десне стране и с леве стране” значај задобија силином присуства Господа у творевини, пукотином која јесте само Биће, у *Дану шестом* претходност не зрачи обрасцем, велики заборав прекрива зид којим Стеваново биће види воду и себе пред њом, па се зид не може разделити и померити у стране.

Лево и десно обележавају трајекторију Стеванове дезоријентисаности, што је и трајекторија трауматског историјског перпетуирања: бежање од нечега у извесном правцу све до укидања правца. Нешто опседа Растковог јунака. Петровић приповеда о Великом рату не као о моменту у коме се потврђује аналогија Египћана и синова Израиљевих у Аустроугарском освајању Србије и повлачењу српске војске преко Албаније, већ као о моменту у којем се губи национална, политичка, историјска или ратничка физиономија сукобљених, а открива метафизичко исходиште историје. „Метафизика је, дакле, оно догађање тумачења света из кога стоји већ донета одлука у погледу смисла бивствовања.” (Савић 2009: 118) Као својеврсна „историја истине о бивствујућем” (Хајдегер 2003: 271), путања Стевана Папа Катића врхуни у слици воде као оног предмета чију предметност јесте нужно симболички раскрити да би бивствовање бивствујућег могло да буде мишљено. Фигурација воде у роману *Дан шестии* мора да раскрије и светскост воде (што препознајемо као бивствовање воде), дакле да раскрије предметност воде као ону која проказује невеселу истину позног модерног света и његовог рата, дакле и невеселу истину човека као предмета укупног бивствовања: крај кретања, узиданост света у зид који је свет сам.

Наиме, сусрет главног јунака романа Растка Петровића са водом као зидом показује како у равни метафизичког мишљења као „мишљења заснованог на пројекту бивствовања као сталне присутности” одиста долази до преокрета, али не сагласног божанском руководитељу, него тамној истини подвлашћивања бивствујућег. Модерна историја је континуитет човекових настојања да овлада бивствујућим, али управо у светском рату човеково и светско бивствовање открива исход својих подвлашћујућих пројеката, откључава себе као Ништа. Вода читава то Ништа човека и света као зид који модерна историја не може нити да раздели и потврди себе, па дакле ни да га измести из себе. Али не више као процеп из кога само Биће гледа, него као парализу. Несагледиво странство које човек препознаје у светскоисторијском догађању јесте Ништа бивствовања, од којег и Стеван Папа Катић бежи, да се и само бежање, као и Ништа бивствовања, излазећи у нескривеност истине саморазумевања, симболички одреде те као нераздељива вода, као не-вода – зид, коначност, крај кретања. Редуцирана овим Ништа бивствовања, вода може, као неразградиви зид, да задобије само симболичку пунину, у равни нарације. Ништа бивствовања претпоставља и беспретходност. Потпуни заборав прошлости, међутим, не може да омогући нови тренутак настајања, као импулс живота, не може да жељу испуни деловањем, већ елементе открива у њиховој усамљености, самство у растакању, а свет у иронијском премоделовању: „Облак је над њима сада био као коњ, с главом превијеном до земље. Водопија. Један топ на самој гриви. Пуца. Не убија ништа. Птице падају. Мршавије од њих.” (Петровић 2005: 362)

Као у свеобухватном часу у коме се открива свеукупни свет, бунило у које пада Стеван Папа-Катић најпре раствара конструкцију света као антрополошког тоталитета. Саморазумевање се преокренуло у самоиронизовање и пре него се на воденом хоризонту указала лађа. Понуда безименог грчког свештеника изнуреној гомили „Хочес пијеш цај, брацо! Ја скувала за тепе цај вруц. Топро цај вруц за торуцак!” (Петровић 2005: 355) развија се у дискретну антрополошку и онтолошку одлуку о присуству хуманог: док су раздражени мјаукали „Мијау, мијау, мијау!”, свештеник је понављао „Цовек, цовек, цовек!” А Стеван Папа-Катић је познао да се „нико [...] не може извући”.

Када се на пучини што се испред Стевана Папа-Катића подизала „грдна и сурова” појави лађа, као тамна тачка „с које се дим разилазио” (Петровић 2005: 363), цела херменеутика смисла требало би да буде одбрањена, а ипак се у патетичном вршку радосних узвика празни историјска таблица: „Ура, ура, ура! Ура за јуче, за сада, за сутра. Ура, ура. У-у-у-ра!” (Петровић 2005: 363) Као израз послешања Господа, Мојсијево пружање руке исказује сусрет иманенције и трансценденције, па се историјско деловање одвија у виду комуницирања налога и њихових испуњења, као усаглашавање прошлости са потребом живота да перманентно настаје и осваја своје нове могућности. У неповратно фракционисаном свету, цитатни, интертекстуални сигнал Стевана Папа Катића има два канала – један је дискретно полемички, јер реплицира неком ишчезлом присуству, други демонстрира немоћ логоса да прекорачи зид у себи и постане покретна округлина. Као да њиме на час забруји нејасни, изобличени, фрагментаризовани ехо мојсијевске семиотике, јунак Петровићевог романа

„муцао је и сам нешто, млатарало некуд рукама и понављао масу неразумљивих речи, некоме и ради нечега.



– Лађиђиђица, лађиђиђиђица, лађеђеђеђетина, наша мала, мала лађиђиђица!”  
(Петровић 2005: 364)

Самосазнавањем се, као и рађањем, иначе заснива хоризонт упућености субјекта на свет и света на субјект, хоризонт *моћи-сродитији-се*. Конвергентна геометрија сазнајног односа, те и онтолошке блискости субјекта и света што је Жорж Пуле ишчитава у визији Пола Клодела о сродности, управо преко опрежности, превреднована је на крају првог дела романа *Дан шестии*:

„После се налазио у војничком шатору. Сву су се журно кретали око њега. Чучали су и распитивали се. Нудили га. Он је видео над собом њихова лица, груба, оштра, брадата, осветљена зеленим очима. А они су говорили једнако, непрестано. То је било као некада, у колима, као топот коња у детињству.

Тону је у то бунило, дремао је, будио се и стално је слушао како говоре. Ти људи, најзад добри, душевни.

’Али никада више браћа... Никада... Никада!’” (Петровић 2005: 412)

Интерконтинентална транзиција (Европа – Америка) Стевана Папа Катића индицира „већу промену од преласка са младалачког на зрело доба” (Пуле 1993: 355), не само промену која ће, као демон дубине прошлости, јунака отворити за палеонтолошко разлиставање уписа смрти у супстанцији модерног света, те га преместити из трауматског политичкоисторијског и политикотехнолошког саморазумевања у флуидну и замамну митску претходност, као у подзвучну и подпикторалну, неопипљиву, незамисливу и тешко приступачну претходност. Међутим, Петровићев роман као да региструје један дубљи и далекосежнији процес него је прелазак из историје у митску предисторију, јер се чини да управо тамо где се указују место и тренутак овладавања животом, „јединствена тачка”, пунктуално зрачење самог живота – рођење човеково, поновни проналазак природе, митска рефигурација себе самог – заправо је „место из кога одлазимо” (Пуле 1993: 364).

Иако се радња романа *Дан шестии* све време збива с ону страну рата, на крају преласка преко Албаније јунак Петровићевог романа мисли себе, људе и свет у симболичкој кући рата, „у војничком шатору”, као у последњем склоништу Бића, у коме ће се пре нестанка свега безнадежно промислити о човеку и свету. Ако је хуманистички артикулисана, ужаснутост јунака има априорну семантику, што се у догађају рата препознаје као „трпљење, обамирање, нестајање”. Ужаснутост Стевана Папа-Катића радикализована је откривањем онтолошке разлике јунака у односу на свет. Незнатно је „трпљење, обамирање, нестајање”, ужасно је људско биће. Ужас се у роману *Дан шестии* распростире и „према свима њима, према бићима”. Тек у запањујућој деструкцији стереотипа о хуманитету, о самозасећености, Стеван Папа-Катић у равни метахуманог самооткрића не разазнаје као потенцијале ни Биће, ни другог човека, ни политички ревидиран свет, већ раскидајући са њима уписује траг јединог човека, последњег човека. Водени зид који је јунак познао преласком Албаније ништи онтичку вредност обале, па као да се и вода и копну сустичу, редуцирају у зид, из кога говор може да извести, као у стиху каквог реквијета, о крају. Историја као историја говорења, а ова као историја ратовања, и обрнуто (јер говор подсећа на „топот коња”), јесте повест ужаса који је толико непрегледан да не може да се самозаснује као говор о крају, о приближавању крају, него као сам крај – крај језика, крај нарације, крај сродства са светом. Постајући свестан онога што је од људи, јунак постаје свестан себе.

Дакле, као „Најзад”, као „Сада, на крају”, као „зрно праха”, као песничко „То! То!” – „Никада... Никада!” Као Андрићево „Ничег нема.” Као Црњансково „Никада, – *њикагда*.” Ипак, на почетку другог дела романа *Дан шестии* приповедач рефлектује о понављању, о повратку првотног ужаса, што је важна назнака да покајање Стевана Папа-Катића због пређашњег одвраћања лица од човечанства, као и сам наставак књиге, треба схватити као деликатан чин: „И као да се све оно што се збило у оркану његове младости, згрчено, ужаснуто, деформисано, сада поново збива у тишини, у слободном дисању, у елегичности чак, равномерног искуцавања времена.” (Петровић 2005: 413) Почетак другог дела романа *Дан шестии*, лабораторијско самоуспостављање јунака у Америци, оформљује раван дискретног метафоролошког дослуха Растка Петровића са онтолошким пражњењем у делу Милоша Црњанског и иронијским палеографима роботима-хуманоидима у романима Борислава Пекића, што навештава понешто о томе куда је могао, прешавши Албанију, отићи Стеван Папа-Катић, тј. о томе куда је могао отићи Растко Петровић, после своје смрти: „И био је човек, био је ован, био је бик, а нарочито био је кртица која је изашла на светлост из свога подземља.” (Петровић 2005: 413)

## ИЗВОРИ

Петровић 2005: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, НИИ.

Библија 2005: *Библија – Свето писмо Старог и Новог завета* (Стари завет по преводу Ђуре Даничића и Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског Синода и преводима Светог владике Николаја), Ваљево: Глас цркве.

Црњански 2004: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.

## ЛИТЕРАТУРА

Јасперс 1973: К. Јасперс, *Филозофија егзистенције*, Београд: Просвета.

Пуле 1993: Ж. Пуле, *Метаморфозе круга*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.

Савић 2009: М. Савић, „М. Хајдегер: Метафизички карактер научно-техничке цивилизације”, зборник радова *Филозофија и друштво* (ур. Драгољуб Мићуновић), 1/2009, Београд: Универзитет у Београду, Институт друштвених наука, Центар за филозофију и друштвену теорију, Београд, 107–140.

Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Бишак и време*, Београд: Службени гласник.

**THE SIGNIFICANCE OF WATER IN THE NOVEL *THE SIXTH DAY* BY RASTKO PETROVIĆ**

**Summary**

The relationship between the space, historical experience and transcendence, in the Old Testament text about Moses' guiding the children of Israel across the Red Sea, we have recognized as a pattern. Thanks to the strength and purpose of history and humanity, the presence of the divine instance in the world can be read. Although the man was defined by history, the transcendence allowed to feel the freedom and create itself. The experience of The First World War, which was presented in the novel *The Sixth Day* by Rastko Petrović, meant the reversal in historical teleology and the end of humanistic, metaphysical, enlightening universe. We have shown the connection between history and immanence, metaphysical instance, thanks to the biblical images of water and the theme of war. In the Rastko Petrović's novel we have considered the breaking of this alliance and its consequences – the ontological problem of water and the unstoppable of war.

*Keywords:* water, war, history, freedom, humanity

*Časlav V. Nikolić*



Антонела ПЛИСНИЋ<sup>1</sup>

Бања Лука

## СЛИКА РАТА У РОМАНУ *ДАН ШЕСТИ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Водећи се чињеницом да је Дан шести Растка Петровића први модерни роман о Првом свјетском рату (постхумно објављен 1961. године), аутора у овом раду првенствено занима слика Великог рата у поменутом роману. Растко Петровић припада оној генерацији српских писаца које називамо експресионистима, тако да у том маниру и водећи се експресионистичком поетиком пише и роман Дан шести. Аутор овог рада ће анализирати дату слику рата посредством елемената које је Петровић, као дио своје иманентне поетике, користио у роману. Узећемо у обзир само први дио романа, јер је избором теме везан за Први свјетски рат, за разлику од другог дијела који представља период после рата. Тиме ћемо доћи до закључка да је слика Првог свјетског рата у српској авангардној књижевности, поред особености експресионистичког израза, у много чему условљена и ауторовим начином сагледавања тог рата, у нашем случају то је у пресудно узмемо ли у обзир да је и Растко Петровић директно учествовао у дешавањима у Првом свјетском рату.

*Кључне ријечи:* Дан шести, Растко Петровић, слика Првог свјетског рата

1. Појавом постхумно објављеног романа *Дан шести* српска јавност била је у прилици да први пут комплетно сагледа дјело Растка Петровића. Тек објављивањем *Дана шестог* 1961. године<sup>2</sup>, Растко Петровић је ушао у ред најзначајних српских послеријатних писаца, његујући снажан осјећај за српску историју и језик. Овако завршен опус допринио томе да се Растко Петровић не афирмише само на основу авангардног наслеђа које је његовао и на основу којег је био препознатан. Десило се, дакле, да нам се Петровић „с оне стране гроба” наново представио и српској књижевности дао још један драгуљ међу романима.

Његов положај у српској књижевности био је специфичан и прије објављивања његовог посљедњег романа, који је допринио томе да се тумачење дјела Растка Петровића, у српској књижевној критици, знатно разликује у односу на то којем периоду припадају критичари. Марко Ристић је инсистирао на томе да је Петровић надреалиста<sup>3</sup>, поткрепљујући то чињеницом да није објављивао у водећим часописима тадашње генерације модерниста, *Дан* и *Мисао* (1954: 158). Међутим, његово језичко осјећање показује нам да је Петровић ипак био ближи наслеђу модерниста иако је надреалистима хронолошки био претходник. Узевши у обзир и његово интересовање за Старе Словене током боравка у Паризу, можемо закључити да Петровић у својим поетичким ставовима прати опште

1 antonelaplisnic@gmail.com

2 Сматра се да је Петровић на роману радио још тридесетих година XX вијека (интезивно 1932. и 1933.), а часопис *Дело* долази до рукописа романа и од марта 1951. га објављује у наставцима, да би се у засебном издању појавио 1961.

3 Растко Петровић је и сам то опвргнуо у чланку *Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести*: „Онај живот подсвести који највише занима надреалисте, а који се објављује аутоматским писањем и асоцијацијом идеја, представља свакако само први слој тога живота, и није немогуће да је много даље од непосредног изражавања но што је оно које се даје у најсвеснијем и у најпрецизнијем своме облику” (Петровић 1974: 469).

стање тадашњих авангардиста. То се манифестује у виталистичко-космичком експресионизму, али и у трансформацији језичког израза (Вучковић 2011: 253).

Објављивањем романа *Дан шестии* добили смо синтезу његових иманентних поетика, остварених у прегходним дјелима, али и јаснији и пунији увид у његову трагичну судбину, што нас доводи до нових извора инспирације и до нових начина тумачења његовог дјела. За Растка Петровића *Дан шестии* је „визија завичаја у туђини” (Палавестра 2012: 330), гдје га је и писао, и једна лична исповијест трагичног повлачења преко Албаније, која је у складу са његовим поетским начелима добила јединственост у српској књижевности.

У роману који представља на првом мјесту зрелост једног писца и синтезу његовог стварања, логично би било да се позабавимо оним што је у њему најснажније и највјеродостојније. У овом раду, дакле, приказаћемо слику Првог свјетског рата на начин како ју је доживио Петровић, и узимајући у обзир технике приповиједања у овом роману, покушаћемо да на нов начин сагледамо Петровића као писца снажне имагинације проистекле из личне трагедије, али и трагедије сопственог народа.

2. Два су могућа аспекта сагледавања слике рата у овом роману: из позиције ауторовог свједочења о догађајима (узевши у обзир да је роман настао на основу дневничких забиљешки) и она слика коју ишчитавамо из тока мисли главног јунака. Спојивши, дакле, двије основне одреднице романа, а то су да је писан од стране директног учесника у повлачењу Срба преко Албаније и да је писан модерном техником тока мисли, добијамо два погледа на рат који чине његову комплетну слику у овом роману.

2.1. Полазећи од основне интенције овог романа, а то је да је он у својој суштини историјски, занима нас историјска грађа (чињенице) које писац као свједок тим догађајима доноси у свом роману. Исто тако, не можемо да избјегнемо ни субјективни (лични) доживљај односно перцепцију дешавања која су га пратила током повлачења. Тако да из позиције свједока у овом роману ишчитавамо двије слике рата: ону која нам доноси историјске податке и слику рата проишавшу из импресије некога ко ју је, током два мјесеца, свакодневно доживљавао.

2.1.1. У повлачењу преко Албаније, Петровић је био досљедан навођењу свих локалитета кроз које је прошао или се заустављао српски народ. Свако од тих мјеста има за задатак да нас уведе у нову причу (епизоду) на том путу повлачења. Таксативно наведени, називи мјеста су у функцији ретардације радње пред сам њен наставак. Исто тако, дају на вјеродостојности самом роману али и на томе да се лакше прати фабула, јер без тих дигресија читалац би био суочен са мноштвом тока мисли или дијалога у позадини. Такву улогу имају и читави пасуси у којима се наводе ратна дешавања на фронтovima или стање српске војске уопште. Обично на почетку поглавља, такви историјски изводи представљају сажетак или кратак опис оне ратне атмосфере за коју ће се испоставити да има директан утицај на стање свијести главног јунака или на односе међу споредним ликовима.

*Тога дана нећријашељ је пѳробио срѳско десно крило на линији Алинци-Канаѳлѳорци. Пук који је најѳадао у ѳравцу Бучина, задржан је на Црној Реци. Због свега тога, наређено је комаданићу Вардарског одреда да се ше ноћи извуче шћио ѳажљивије из борбе и да организује одбрану на десној обали Шемнице. (Петровић 1977: 131).*

*На ѳучини се, на једном одређеном мѳстѳу, нешћио ѳушило. Дим се дизео са једне шћамне мрљѳице, неколико километѳара од обале, и разилазио у висине. Брод, брод! То је било оно највише шћио се смело ишћекиваѳи. Пучина и на ѳучини, сасвим близу обале, брод! (Петровић 1977: 386).*

2.1.2. *Дан шестии*, поред тога што је историјски роман, представља и личну исповијест и сјећање на албанску голготу. Она је описана снажним лирским тоном, без сувишне патетике и дата је у својој пуној огољености, управо онако како се и дешавала. Трагедија преласка преко Албаније повлачи са собом елементарна питања људске егзистенције и достојанствености, онога што су Срби на том путу, нажалост, махом изгубили. Петровић у описима људи, које је свакодневно сретао на том путу, не преже од натуралистичких и бруталних сцена умирања и глади, које су постале толико уобичајене у роману да немају никакву гротескнуту функцију, већ само мирни патос сјећања на жртве. Пишчев опис, по ријечима Бојана Јовића, „мора да буде исповијест његовог доживљаја, а ријеч документ човјечанског живљења, примидељена на једну личност” (2005: 88). Како је вријеме протичало а стање српских избјеглица постајало све горе и неизвјесније, тако су и сцене умирања и глади постајале све снажније. Петровић је у овом роману дао опис човјека у рату, који се не разликује много од било какве животиње, човјека који је мучен толико док није изгубио своју свијест о постојању и сада му је једини циљ само да преживи.

*Чим седне, исцрпљен, не говори више ништа. Гледа само право напред и ћути. Никакве онда мисли у глави. Један велик џаман њас шуња се недалеко око њега. Стеван уситане и одмах почне да говори. Гладан је. Толико гладан! То онда нагриза желудац као шкорпија. Кажу: киселине варе сам желудац, наједају. Глад као шкорпија. (Петровић 1977: 348).*

Оваквој биолошкој деградацији човјека иду у прилог и разне болести које су га уништавале. Петровић је описујући Стевана Папа-Катића, који се фреквентно тријеби од разних буба и вашки, дао поражавајућу слику човјека који је на рубу егзистенције а за живот се бори против занемариво малих организама. Његова појава је утолико срозана и незнатна да је раван ништавиљу.

*Ситишио је са себе чакшире и онда избацивао на снег, просио их рукама оштурајући, са ужасом гађења, и са радошћу да то одлази од њега, на десетине вашију, крујних као пиринач. Оне су падале и загрејане од људског шела пропадале у снег. Мале округле рупице остијале су изнад њих. (Петровић 1977: 136).*

Као коначан резултат, природно и по редослиједу догађаја, наступала је смрт. Она је приказана, не као поражавајућа судбина људског рода, већ као ослобађајућа околност. Много теже било је живима и зато је смрт, ако је и приказана, сликана као статистика а лешеве које је Папа-Катић сретао на свом путу као нужна посљедица. Оваквим односном према мртвима, Петровић не негира њихову жртву, већ у први план ставља жртву људске интелигенције и постојања, пропадање човјека и његово непостојање као индивидуе.

*Да, видели су тога дана два мртва шела. Страшина, плава, као ограна ња скамењена два грудна коша. Рекли су им да се иза хана налазе шест младића који су ноћас ту издахнули. Толико ће их накућити и данас, а сушра и прекосушра биће их још и више. (Петровић 1977: 249).*

2.2. Као једну од важнијих карактеристика *Дана шестии* навели смо и утицај модерног романа на стваралаштво Растка Петровића. Највише утицаја имао је роман *Уликс* Џејмса Џојса, који се огледа у употреби прозне технике тока мисли, односно директног уласка у срж појава. Радован Вучковић сматра да „су најбољи дијелови овог романа написани управо џојсовским поступком” (2005: 220). Потврду за то налазимо у самој слици рата и хаотичности коју он представља у

размишљањима Стевана Папа-Катића. Његови немири и мисли дати су еквивалентно оном што се дешавало око њега. Овај цојсовски поступак на најбољи начин је употријебљен у роману с циљем да имамо што бољи увид у слику рата, и представља најснажније дијелове романа. Слику ратних дешавања у овом случају ишчитавамо из мисли главног јунака, који кроз тај рат пролази, и као таква она је репрезент свијести која је пратила све учеснике у рату. А та свијест и то стање хаотичности и пропадања јесте највећа посљедица сваког ратног дешавања.

*Како корачаши постојаје тиродно, значајно додузеће, као водити ратове до истребљења, као просецаши канале, зидаши тврђаве, лиши попове, састављаши околњаче. Умреџи. О, умреџи, без страху, без ужаса, без жалбе за овим. За Вешерником! Да, без жалбе за Вешерником, за овим цокулама, за овом киселином руку... Још! Још!... Помераши ноге, најпре једну, па другу, па ојети ону прву. (Петровић, 1977: 261).*

Поред опште трагедије пропадања појединца, Петровић је посебно приказао пропадање интелектуалца. Београдски интелектуални круг, којем је и сам припадао, нашао се на рубу егзистенције, и као и сви остали био суочен са истребљењем. Пропадање београдске интелигенције под ујасима рата отјелотворено је у лику Стевана Папа-Катића. На самом почетку он алудира на пропадање и тог елемента свог бића, чиме *Дан шестии* постаје и роман интелектуалног типа (Палавестра 2012: 331).

*У доба Ј-овог самоубиства мали Стеван Папа-Катић био је нервозан и узбудљив, као да је син не целога Ирца, већ само онога интелектуалног стања са којим је овај пошао у смрт. [...] Тако је бар Стеван Папа-Катић осећао сад себе и своје име. (Петровић, 1977: 30).*

3. Посматрајући роман *Дан шестии* као круну стваралаштва Растка Петровића, открили смо тим и додатне ставове његове поетике. Поред тога што припада насљеђу српске авангарде и баштини њене поетичке ставове, Растка Петровића захваљујући овом роману можемо посматрати изван оквира једне епохе у српској књижевности. *Дан шестии* јесте мозаик његових дотадашњих иманентних поетика а креће се од експресионистичког израза, преко нових језичких формација, до имагинације стварног живота и технике тока свијести. У овом раду дали смо један могући аспект читања овог романа, а то је слика Првог свјетског рата која у њему игра примарну улогу. *Дан шестии* је и истријски роман али и роман личне исповијести и као такав представља елементарно штиво за боље разумијевање и доживљавање трагедије српског народа у Првом свјетском рату. Слика коју нам је предочио Петровић, настала посредством модерних техника изражавања, тиме је вјеродостојнија, јер начин описивања рата у Петровића кореспондира са ратним страхотама. Можемо закључити да мјеста у којима личне исповијести у виду дневничких забиљешки доминирају најснажније оживљавају поменуте слике. Није без разлога Петровић у први план ставио само једног младића: на примјеру појединца трагедија, која се може преликати на читав један народ, добија на тежини у својој пуној експанзији. Петровић је овим показао да је писац ван временских оквира, да поред тога што припада генерацији авангардиста (а накнадно је припојен и послеријатним писцима), припада и оном типу српских писаца који су осјетили и у прозну форму преточили тиху патњу српског рода, ону која и данас у сваком појединцу полако тиња.



## ИЗВОР

Петровић 1977: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Нолит.

## ЛИТЕРАТУРА

Јовић 2005: Б. Јовић, *Поетика Растко Петровића: структура, контекст*, Београд: Народна књига Алфа, Институт за књижевност и уметност.

Вучковић 2005: Р. Вучковић, *Модерни роман XX вијека*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде (експресионизам)*, Београд: Службени гласник.

Палавестра 2012: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945 – 1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник.

Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.

Ристић 1954: М. Ристић, *Три мртва песника*, Рад ЈАЗУ, бр. 301.

## THE IMAGE OF WAR IN NOVEL *THE SIXTH DAY* BY RASTKO PETROVIĆ

### Summary

Guided by the fact that *The sixth day* by Rastko Petrović is the first modern novel about World War I, in this paper we presented the image of war which is the most important thing in this novel. We considered Rastko Petrović's poetic attitudes, such as stream of consciousness technique and also his position as a direct participant, and proved that all those elements work together to present a full image of war.

*Key words:* *The Sixth day*, Rastko Petrović, image of World War I

Antonela Plisnić



Нина З. ГОВЕДАР<sup>1</sup>

Универзитет у Бањој Луци  
Филолошки факултет

Студијски програм за српски језик и књижевност

## ФУНКЦИЈА ГРОТЕСКЕ У ГРАЂЕЊУ СЛИКЕ РАТА У РОМАНУ КРИЛА СТАНИСЛАВА КРАКОВА

У свом послјератном роману *Крила* Станислав Краков доноси једну од најупечатљивијих слика ратних збивања у нашој књижевности. У овом раду поставићемо хипотезу да гротескни поступци имају велику улогу у грађењу саме слике рата, као и у финалном производу објективног, али врло упечатљивог приповиједања.

Циљ рада је да утврдимо да ли, у којој мјери и на који начин аутор користи поступке попут иронизације и гротеске, те да ли је могуће издвојити одређене сегменте романа за које се овакви поступци вежу више него за остале. Такође, занима нас колико на сликање ратних догађаја у роману имају утицаја позиција наратора и фокализација.

*Кључне ријечи:* гротеска, слика рата, иронизација, ратник, ратиште, смрт

### 1. Увод

Станислав Краков један је од оних наших писаца чијом су се судбином, попут играчке, играле власти према чијем је мишљењу дотични био неподобан. Иако учесник у свим нашим ратовима почетком стољећа, аутор можда најупечатљивијег антиратног романа у нашој књижевности, живот завршава 1968. године у избјеглиштву. Његово заборављено дјело 1991. године на књижевну сцену враћа Гојко Тешић, приређујући његова дјела *Кроз буру*, *Крила* и *Црвени Пјеро* за издавачку кућу „Филип Вишњић”. Краков у српску књижевност уводи антиратни роман каквог прије није било, негирајући у потпуности смисао ратних збивања, промовишући у исто вријеме бесмисао борбе, али и пацифизам, не толико као филозофску, већ више као менталитетску одредницу.

Његов роман *Крила* појавио се 1922. године, недуго по завршетку Првог свјетског рата (иако је писан у рату) и представља роман са изразитим авангардним одликама. Када говоримо о смјењивању књижевних праваца у српској књижевности, чини нам се да никада већег одклона између два контактна периода, по питању стила и идеје водиље није било, од оних између српске предратне и поратне књижевности. Први пут се у нашој књижевности јавља талас младих писаца, који својим књижевним програмима потпуно негирају дотадашње стваралаштво. Готово инатно супротстављање свему ономе што представља тековине краја 19. и почетка 20. вијека донијеће нови поетички таласи послјератне књижевности. Без обзира за којом литературом и којим именовањем посегнемо, тај тзв. други талас модернизма, који Јован Деретић назива експресионизмом, донио је потпуно нови поглед на свијет – генерација ратника писаца који се са фронта враћају жељни деконструкције свих постојећих традиција, негирања

1 ngovedar@gmail.com

старих идола, донијеће много рушења, али ће свакако створити и вјероватно најдинамичнији период у српској књижевности.

Када говоримо о периоду непосредно након рата (авангарда), врло је битно подсетити се промјена у изразу које је он донио. У часопису *Кришка* 1921. године објављени су радови чланова литерарне заједнице *Алфа* из Београда (С. Винавера, М. Црњанског, Р. Петровића, Т. Манојловића, Б. Токина, С. Кракова, Т. Ујевића и С. Миличића), те је у биљешци дат књижевни програм групе: „Они на рушевинама једног фаризејског и кукавног времена хоће да издигну човјека и то не само човјека посједника једног тијела од пути него и човјека носиоца душе под тим тијелом. Сви су они козмичари, фанатично верују у културу, у музику, у бијеле пламенове, у велики дах, у дубоки смисао нове ренесансе човјечанства, која иде чежњом хисторије, вјечитим вапајем умјетности, у звездано остварење” (Вучковић 2011: 205). Иако првенствено пјеснички, за читав авангардни покрет је симптоматично раскидање са традиционалним чврстим жанровским одређењима, те је једна од његових најбитнијих одлика управо то претапање и мијешање жанрова и стилских поступака како у поезији тако и у прози. Авангардна деконструкција првенствено се оличава у разбијању жанровског јединства, разбијању синтаксе и семантике. Осим хибридикације жанрова, специфична је франгментација, те уношење некњижевних елемената у књижевне текстове.

## 2. Функција гротеске

Када је у питању роман који се налази у средишту пажње овога рада, то су свакако поступци који су донијели потпуно исклизуће из до тада познатих форми романа – Краковљево живо експесионистично приповиједање, које у себи носи одлике филмичности, тзв. кинематографског приповиједања с једне, и документарности, с друге стране. Захваљујући оваквој техници приповиједања, Краков даје једну специфичну слику рата, живу, реалну, готово опипљиву. Аутор свог читаоца уводи у роман сликама, мирисима, бојама и звуковима. Његове ријечи само су средство за преношење утисака. Краковљево приповиједање темељи се на брзом смјењивању ратних слика, које често представљају упечатљиве кадрове пуне динамике (надлетање авиона, рафална паљба, бљесци, крици, пуцњи). У том кључу, аутор не гради ток романа праволинијским сижејним развојем, већ инсистира на кратким, испрекиданим сценама, које се попут кадрова надовезују једна на другу, слабо или никако повезане, стварајући утисак хаоса, дислокације, испрекиданости, што све доприноси сликању хаотичних ратних збивања. У роману *Крила* неријетко се преплићу ванредно наглашене слике и звуци, па тако један догађај доживљавамо дјелимично кроз визуелизацију, а дјелимично кроз звучно дочаравање, док се у трећем случају, пак, ови поступци мијешају и стварају додатни утисак хаоса. „Поред брзе смене самосталних призора изражених махом кратким презентским реченицама, које функционишу као независни кадрови, у *Крилицама* се наративни динамизам остварује и активирањем и супротстављањем не само визуелних него и аудитивних момената” (Петровић 2006: 520).

Ипак, иако настао у поменутом окружењу писаца повратника са фронта, што је Краков, на крају крајева сам и био, овај роман носи неочекивано демистификујући тон када је приповиједање о рату у питању. Овакво настојање јесте специфично за већину авангардних писаца који су се дотицали теме рата – њихова поетика се заснива на депатетизацији саме идеје рата и демистификацији

ратовања, али са друге стране, инсистира се на дочаравању ратних дешавања онаквима какви су у свој својој грозоти и трагедији били. Како би помирио ове двије крајности, те у свом дјелу дао објективну слику рата, неоптерећену сувишним сликама, али у исто вријеме нелишену емоција, Станислав Краков користи поступке попут ироније и гротеске. Овакви поступци се у теорији најприје могу објаснити теоријама о демистификацији, деконструктивности и (псеудо) револуционарности смијеха. Наиме, Луиђи Пирандело сматра како се ефекти комичног и трагичног заправо спајају у хуморизму, односно, како је смијех врхунска категорија озбиљног. Његово виђење хуморизма као опажања супротног доводи до идеје о катарзичном ослобођењу од зла кроз смијех, „о некој врсти трагичко-комичке катарзе у којој су сажаљење и смех спојени у исти процес који доводи до тог још увек тајанственог (теоријски неуједначено схваћеног) осећаја катарзе” (Перишић 2012: 19). Не треба занемарити ни то да је приповиједач у роману хетеродијегетички, уз спољашњу фокализацију, што приповиједању даје додатну дозу објективности, будући да се, без везаности за унутрашњи живот било кога од ликова, приповиједање заснива на самом описивању догађаја и ликова. Оваква врста одклона од потенцијалних субјективних доживљаја мноштва ликова, омогућава приповедачу да догађаје приказује из више углова истовремено, односно, да повремено да својеврсну иронијску или гротескну слику.

### 2.1. Слика ратиша

Више је него упечатљив почетак самог помана, односно уводно поглавље које носи назив *Документ* који је коза појела, а у којем на аутор доноси преглед војног документа који садржи таксативно побројане чланове батаљона са наведеним квалификацијама. Ипак, у неком тренутку, читајући, ађутант схвата да дио документа недостаје и констатује да га је појела коза, успут нам дајући до знања да јој то није први пут. Сликајући наведени догађај Краков се руга не само српској војсци и њеној (не)спремности и (не)озбиљности, већ и ратницима самим, а уводећи козу као протагонисту даје управо гротескну сцену из једног српског батаљона на ратишту. Гротескност ове ситуације лежи првенствено у супротности датих слика: повјерљивог војног документа с једне, и халапљиве козе, с друге стране. У сличном тону биће и остатак романа. Наиме, и поред документаристичких и филмичних сцена којима роман обилује, а које настоје да ратно стање дочарају што прецизније и објективније, Краков неће пропустити прилику да сликама које у себи носе готово искључиво смрт и страдање прида иронијан, гротескан ефекат, како би избјегао патетизацију наратива. Такве поступке најчешће ће користити када су у питању оне најупечатљивије, слике смрти: „Готово је весело било видети како се човек преврне као смрвљена мушица, и закопча по земљи. Нарочито кад се гледало издалека. Тако се артиљерац, који је трачао ка кари окренуо као чигра на једној нози, што му је остала. Разуме се да је после пао. То је било веома занимљиво” (Краков 2009: 49). Да овакав однос према ратним страдањима није само манир везан за роман *Крила* показују нам и Краковљеви мемоари-роман *Животи човека на Балкану* (2002) у којем можемо идентификовати сличне поступке иронизације и гротеске када је доживљај живота и смрти у питању.

Овакав поступак умногоме подјећа на тзв. виталистичке теорије смијеха, односно теорије олакшања, које подразумевају психофизичко олакшање када из стањанаетности прелазимо у стање лагодности. Олакшање овакве врсте, олакшање

од животне напетости, готово по правилу доноси смијех, јер је само он у стању да нас из стања напрегнутости (емоционалне, физичке) преведе у лагодно стање. Код Кракова, смијех представља границу између живота и смрти. Небројено пута се његови ликови шегаче са сопственом смрћу и доживљавају је кроз гротескне, изобличујуће ситуације: „Људи кад гину, на крају постану весели. Можда и полуде” (Краков 2009: 49).

Са ратишта непрестано одлазе извјештаји о преживјелим и оним другим. Како приповједач на једном мјесту каже, често се дешавало и да мртви оживе, а нестали се поврате. Гротескност живота у свеприсутној смрти дочарава и сцену испијања ракије за покој сопствене душе, истина још увијек живе, али опасно близу границе са које нема повратка. Док војници испијају ракију из чугуре, која кружи, око њих пuca, бије и звечи. Али војници су на то навикли, штавише, гранате које падају у њима изазивају радост – непојмљиву и болну. Полумртви људи у болницама одбијају да умру, несвјесни да живе. Док умирућим војницима убригавају морфијум и ваде им смрскане кости, обилази из столар из капеле и доктори им за сваки дан најављују да је посљедњи, они и даље живе. Већ су и отписани, а неће да умру.

## 2.2. Слика жене

Други сегмент Краковљевог дјела који је изузетно ослоњен на гротескно приказивање стварности јесте однос према женама и љубави у дјелу. Не само у *Крилицама*, него и у многим својим краћим дјелима Краков инсистира на сегменту еротског и доживљају истог од стране војника. Након доласка ратника у Солун, њихов живот је описан раскалашно, готово баханалијски. Шампањац тече у потоцима, а војници ноћи проводе у задимљеним локалима у друштву проститутки. Ратницима на фронту не преостаје много забаве до понеке пијанке, ни много радости до непретенциозног женског додира, с које год он стране долазио. Ипак, најчешће су у питању жене чију љубав војници купују, те војне болничарке, које се брину о рањеницима. Жене које се налазе у близини војника наглашено су чулне, њихово присуство и додир узбуђује, засјењује и цијели. Ипак, у свом настојању за објективним сликањем, аутор ће и овдје посегнути за демистификацијом мушко-женских односа на фронту.

Већина епизода у којима се жене појављују као учесници на неки начин је гротескна сама по себи. Њихов начин одијевања, хода, понашања, њихово опхођење и комуникација са војницима до те мјере су наглашени и истакнути да сами по себи представљају лакрдију. Доживљај ероса, уопштено, не само из перспективе ратника, већ и из перспективе жена које се око њих налазе до те мјере је изобличен, да на тренутке подјећа на својеврсне карневалске обреде жртвовања. Слика жене истовремено се диже на пиједестал и унижава: „Жена је у граду било много. Ипак су и њих доносили лађама као трупе. У Главном штабу установљено је одељење за набавку жена” (Краков 2009: 24). Као што нам се сугерише у наведеном одломку, жене су третиране као роба: њих су на лађама *доносили*, а у штабу су их *набављали*. С друге стране се налази слика жене која је једина у стању да рањенику поврати морал и животну жељу. Ипак, све оно добро и зло, тај гротескни спој који је за сваког ратника жена представљала, аутор ће закључити ријечима: „И све су оне доносиле ратницима радост и болести. Ове су биле нова радост, јер су спасавале од фронта” (Краков 2009: 24). Не мање гротескан спој ероса и танатоса налазимо у реченици: „Љубав је крај мртваца имала нарочите дражи” (Краков 2009: 71).

### 2.3. Иронија и карневализација

Поред поигравања са овим, општељудски значајним категоријама – животом, односно смрћу, и љубављу, у *Крилима* смо маркирали и један потпуно другачији вид карикирања у ратном вихору који описује. Наиме, аутор се на тренутке ослања на оно што препознајемо као средњовјековно, односно раблеовско смјеховно наслијеђе, засновано на карневалу и изобличавању. Како би показао гротескност читавог ратишта и непостојеће сврсисходности рата, Краков уводи догађај који може постојати потпуно независно од сижејног развоја романа, али је врло симптоматичан када је сликање рата, ратишта и самих ратника у питању. У једном једином пасусу аутор у дјело уводи персонификацију античког *сашира*, односно *шрагоса*, онаквог каквог ће га ренесанса у својим карневалским, лакрдијашким, гротескним комадима приказивати: „Имала је још чупавог кинеског псића, о коме су се причале саблажњиве приче. Он је покаткада улазио у бараку светлећи демонским очима, и пакосно плазећи се на све шиљатим језиком” (Краков 2009: 44). Иако се Краковљеви војници више не боје ни самог рата ни силе муниције која им по читава дане зуји око главе, појава овог створења им утјерује страх у кости. Превазишавши своје земаљске, реалне страхове, ратници и даље стрепе пред нечим што им се чини оноземаљским, пред непознатим.

Чак су гозбе које су приређиване у част војницима и командантима по задимљеним салонима, који су више личили на луксузне борделе, него на отмене ресторане, приказане налик средњевјековним баханалијама, уз мноштво хране и пића, шампањац који тече у потоцима, племените болничарке, двије различите музике и звијезде које плешу на небу, пратећи ритам у ком, већ пијани гости, напуштају забаву.

### 3. Закључак

Битно је нагласити како нам је из свега наведеног јасно да аутор нема много дилема око тога које своје ликове доводи у гротескне ситуације и чије поступке и изјаве карикира. Његов циљ, обезличавање доживљаја рата, у смислу да тај доживљај може да буде било чији, спроводи поступно, градећи цјеловиту слику од небројено много независних парчића, које попут мозаика уклапа једне с другима. Брзо смјењивање кадрова, које смо већ спомињали, један је од главних пишчевих поступака када је израда оваквих, мозаичких сцена у питању. Слике, звуци и боје, који се смјењују невјероватном брзином, не само да доприносе динамици дјела, већ описаним ратним збивањим дају онај стварносни фактор, због којег је, између осталог, Краковљева слика рата толико упечатљива и реална.

Његови ликови до те мјере су слични у свом доживљају рата и сопствене судбине, да им имена и било каква друга лична обиљежја нису ни потребна. Њихово мирење са судбином постаје општа одредница, живот уз отворену паљбу свакодневице и управо из тог и таквог помирљивог доживљаја проистиче већина гротескног у роману. Краковљеви ликови немају личне судбине и личне гријехове. Они су у исто вријеме жељни живота, али и смрти – час своје, час туђе. Ни убијање им више није страшно и страшно – смрт је свакодневна појава, а убица и убијени само су двије стране исте медаље. Њихови су поступци у исто вријеме комични и трагични, читава ауторова слика рата у роману обојена је гротескним моментима, управо како ни у једном тренутку не би постала лична.

И баш због тога, иако суров и не без разлога назван Великим, овај, Краковљев рат, може бити било који рат икада вођен. Рат у коме се живот и смрт преплићу

до те мјере да постају једно и не постоје једно без другог: „Осуђени сте на смрт, а весели сте. Носите радост као кожную болест у себи. Жртве сте и целати, убице сте и убијени, а смејете се” (Краков 2009: 12).

## ЛИТЕРАТУРА

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

Краков 2002: Краков, *Животи човека на Балкану*, Београд: Наш дом.

Краков 2009: С. Краков, *Крила*, <[http://www.ask.rs/ASK\\_SR\\_AzbucnikPisaca.aspx](http://www.ask.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx)>, 13.10.2014.

Перишић 2012: I. Perišić, *Uvod u teorije smeha*, Beograd: Službeni glasnik.

Петровић 2006: П. Петровић, Кинематографско писање романа (*Крила* Станислава Кракова), *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, LIV, 3/2006, Београд, 511–526.

## FUNCTION OF GROTESQUE IN MAKING THE IMAGE OF WAR IN THE NOVEL *KRILA (THE WINGS)* BY STANISLAV KRAKOV

### Summary

In this paper we are trying to define the function of grotesque and different kinds of irony, which author uses as objectivisation act while making the image of the war in his novel *Krila (Wings)*. We are trying to define if there are parts of the novel that are more susceptible to these manners, and if there are some, how do they function with the rest of the plot. We are, as well, interested in narrator's position, and if there is some deviation in his narrating that is connected with grotesque and ironic parts.

*Keywords:* grotesque, image of war, irony, warrior, battlefield, death

Nina Z. Govedar



Милан Д. АЛЕКСИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет  
 Катедра за српску књижевност  
 са јужнословенским књижевностима

## ПУТОПИСИ С КРФА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ КАО КРИТИКА ДРЖАВЕ<sup>2</sup>

У раду је анализиран књижевни поступак Милоша Црњанског којим критику државе због небриге према српским војничким жртвама укључује у путописе писане на Крфу након Великог рата. Писањем о страдању српске војске и народа током повлачења преко Албаније и последицама тог повлачења видљивим током помора на Крфу, Црњански константно критикује државу, али и национални менталитет склон брзом заборављању прошлости. Рад указује на промене облика ових текстова које је Црњански чинио током времена, као и разлике у начину на који се критика државе и националног менталитета мења при измени облика самог путописа.

*Кључне речи:* Милош Црњански, путописна репортажа, путопис, Крф, критика државе

Милош Црњански је током лета 1925. године, од краја месеца јула до завршетка месеца септембра у листу *Време* објавио једанаест путописних репортажа насталих током путовања ка Крфу и за време боравка на овом грчком острву. Осам од ових текстова Црњански је преобликовао скраћивањем и стилским дорађивањем, те је од њих начинио и објавио путопис *Крф, илава гробница* у другој књизи *Сабраних дела* у издању *Народне просвете* 1930. године. Након Другог светског рата Црњански је један део овог путописа (заправо једну од путописних репортажа из *Времена*) објавио уместо коментара поеме *Србија* у књизи *Ишак и коменџари* 1959. године под насловом *Крф после рата*, да би, напослетку, под насловом *Крф*, овај текст био укључен у шесту књигу Црњанских *Сабраних дела* из 1966. године, у којој су штампани путописи. Могли бисмо претпоставити да је након овог издања облик путописа уобличен и коначан, али истина није тако једноставна. Наиме, Никола Бертолино, приређивач прве књиге критичког издања путописа Милоша Црњанског, навео је да уноси у критичко издање облик путописа о Крфу из 1930. године и тиме одступа од пишчеве последње воље, али као аргумент је навео да је сам Црњански у свом примерку књиге *Пушћојиса* из 1966. године истраго „странице на којима се налази текст *Крф*, и на њихово место убацио одговарајуће странице из књиге објављене 1930. године” (Бертолино 1995: 568), те је приређивач сматрао да је то, заправо последња пишчева воља.

Зашто је Црњански толико мењао облик свог путописа да можемо користити множину пишући о њему? Треба ли тражити одговор у историјским

<sup>1</sup> milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

<sup>2</sup> Рад је настао у оквиру НП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” на Филолошком факултету Универзитета у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

околностима у којима су се измене одвијале?<sup>3</sup> Те околности могу имати последице по животни план писца, али Црњански је врло често показивао да за такве последице не мари превише онда када жели да изнесе свој став. Ако бисмо укључили догађаје из историје у наш видокруг, показало би нам се још нешто веома важно што се догодило крајем двадесетих година, а било је везано за Крф и давање почасти српским војничким жртвама. Након Црњанских репортажа у листу *Време*, Краљевска морнарица СХС је 1929. године први пут излазила из територијалних вода државе и посетила је Крф одајући пошту<sup>4</sup> почившим српским војницима о чему и данас сведочи споменик постављен на острву Видо. Са једне стране, ова посета морнарице могла би да се схвати као промена свести унутар државног апарата након изнетих критика, а са друге стране, цензура уведена након шестојануарске диктатуре могла је принудити Црњанског да своју критику маскира и повуче у сенку у путопису објављеном 1930. године. Међутим, погледамо ли природу начињених измена и поступак обликовања критике, показаће нам се још једна могућност за објашњење разлога за промене. Правац тих промена указује нам се и преко измена наслова различитих облика овог путописа са Крфа. Од почетног наслова прве путописне репортаже у *Времену* (*Хаџилук на Крф, до Плаве Гробнице*, са наднасловом *Инићерју са онима који умреше за нас*<sup>5</sup>), преко наслова *Крф, плава гробница* (1930), и *Крф после раша* (1959), до потпуно сведеног *Крф* (1966). Промена наслова очигледно је ишла у правцу упрошћавања, и стилског поједностављивања, јер на крају се наслов своди само на име острва, али то име остаје усамљено зато што оно прераста у симбол. Поступак упрошћавања могао је некое изгледи подударан са историјским и политичким променама, али он је много више у складу са тежњом ка универзализацији и симболизацији. На истоветан начин су се одвијале и промене у самом тексту Црњансковог путописа.

Први облик Црњансковог путописа са Крфа биле су путописне репортаже из *Времена*, текстови публицистичке природе, прилагођени очекивањима читалаца дневних новина и са функцијом стварања јавног мњења. У њима је критика

3 Такво је мишљење Наде Мирков Богдановић изнето у књизи *Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског*: „Мора се имати на уму да је Црњански своје ране репортаже писао као слободан и независан књижевник и новинар, (...) док је крајем 20-их година, када је приређивао збирку, већ био службеник владе, са двогодишњим искуством аташеа за штампу у Берлину и са изгледом да такву каријеру настави, па вероватно није било упутно да објављује критике на рачун владе и краљевске породице. (...) Промене политичких прилика и друштвеног положаја писца вероватно су утицале и на промене путописа са Крфа, које се опет манифестују пре свега на садржинско-тематском плану. У серији репортажа са Крфа и острва Видо, 1925. године, Црњански жестоко напада државне институције због страшне запуштености гробова српске војске, док су у верзији из 1930. таква места елиминисана. (...) Тако се овом тексту после скоро три деценије враћа самосталност, али и иницијална идеја да се за заборав жртава српске војске осуде институције тадашње државе. (...) Иако не треба сумњати и искрена уверења писца, тешко је отети се утиску да се оваква осуда појављује 1959. године, када држава којој је упућена одавно не постоји, и када је, са становишта владајућег комунистичког режима, могла бити само добродошла” (Мирков Богдановић 2013: 47–48).

4 Видети: *Споменица првог путовања Краљевске Морнарице у иностране воде / Крф, Малша, Бизерша*, Јадранска стража, Сплит, 1929, стр. 15–19.

5 Наслови осталих путописних репортажа: *Јадран, море српске историје, Херцег Нови, на Јадрану, Дубока Србија у Јадрану, У Кошору*, (све четири наведене репортаже имају истоветни наднаслов: *Пути Крфа, плаве гробнице наше војске*), *Крф, плава гробница наше војске* (наднаслов: *О Србији која је расиеша за све нас*), *Видо, острво смрти* (наднаслов: *Гробља Србије међу чкаљем и смрдљевком*), *Наша гробља на Крфу* (наднаслов: *Гробља Србије, под чкаљем и смрдљевком*), *По Крфу до Јонског мора* (наднаслов: *Гробља Србије у шрњу*), *Крф, какав је сад* (наднаслов: *Запуштена гробља Србије*) и *Гробља Србије на Крфу* (наднаслов: *Један неискоришћен завети отаџбине*).

државе, али и српског друштва и менталитета најочигледнија. Потпуно експлицитна, нескривена и директна, од првог текста у којем путописац наводи како га савременици наговарају да уопште не пише о Крфу, или збијају шале скрећући пажњу на обичне теме, док службеница у пошти не зна ни где се Крф налази, те не може ни да одреди цену телеграма. Пишући о Црњанским путописима са Крфа, Слађана Јаћимовић је нагласила да он оштро напада послератну атмосферу у Србији: „Ноншалантност саговорника и шале на рачун ексклузивности чланка и продаје новина [...] елементи су послератне београдске атмосфере и мета јетке путописичеве ироније” (Јаћимовић 2009: 39). Црњански прилично јасно наводи имена саговорника иако уклања поједина слова из њихових презимена. Милан Богдановић га подстиче да пише о забушантима јер ће то послешити продају новина, будући да ће војска разграбити новине. Слободан Јовановић га позива да не пише о истини и да остави мртве на миру, „будите уверени да они имају своје мишљење о свему томе. Боље да се не чује. Што се тиче Крфа, пишите о живима и за живе. Опишите драга места српског кркања, мале кафане и не заборавите мале Гркиње. То ће сви радо читати и многи ће уздахнути од успомена” (Црњански 1925а: 5), Бранко Лазаревић га подстиче да пише о Србији, а да остави „до врага Крф” (Црњански 1925а: 5). Намерно наводећи изјаве савременика који теже да тему пребаце са страдања и смрти и сами свесни да је боље да се та тема не помиње, Црњански пише иронично, на моменте са гневним револтом, у његовом опусу некада усмереним искључиво према Аустроугарској (као у песми *Ода вешалима*), а сада према сопственој држави. Наводећи имена савременика, културних посленика, Црњански прецизно критикује и националну елиту, која има посебну одговорност за формирање националног становишта. Јетку иронију налазимо у првој репортажи, на месту (касније у целини изостављеном) где Црњански пише о жалосном стању војничких гробаља на Крфу, зараслих и запуштених: „Ја бих предложио само да се фотографије наших гробаља са Крфа, које сам понео са собом, поставе на видно место нпр. у Скупштини, или по школама. У васпитне сврхе” (Црњански 1925а: 5). Црњански се овде служи, за њега карактеристичним, поступком рашлањавања синтаксичког низа да би нагласио ироничност осамостаљеног завршетка реченице. Иронијом је обележена и синтагма *Захвална оцаџбина* која се на неколико места појављује, најпре као један од три подналова чланка *Крф, плава гробница наше војске* који гласе: „Код пукова који су се повукли на дно мора”, „Крстаче обрасле чкаљем и смрдљевком” и „Захвална оцаџбина” (Црњански 1925б: 1). Ако бисмо посматрали одвојено последњи поднаслов, он не би самостално поседовао иронично значење, али читалачко очекивање се пуни слутњом већ након првог подналова који наглашеним повезивањем последице (мноштво жртава у плавој гробници) и узрока (одлуке о повлачењу) призива упитаност о сврсисходности такве одлуке у светлу потоњег односа према жртвама. Тај однос је наглашен сликом неодржаваних гробова, у другом поднаслову чланка, који доноси слику крстова обраслих у чкаљ и смрдљевак. Посебним одабиром назива корова Црњански додатно наглашава нискост срамотног односа државе према војницима који су управо за њу поднели највећу жртву. Имајући у виду семантичку наглашеност прва два подналова, потпуно нам је јасно да ће трећи поднаслов *Захвална оцаџбина* имати ирониичну конотацију. У самом тексту Црњански је нагласио критику државе и подвукао иронију поменуте синтагме: „Наша су гробља у највећем неред, уздуж и попречно по острву, расута по чкаљу и трњу и камењу. [...] Колико сте добили до сад за одржавање гробља оних који су умрли за нас? Захвална оцаџбина потрошила

је досад од год. 1920. и словом две хиљаде драхми. Мање него што стаје на Крфу један магарац” (Црњански 1925ђ: 1). Велики је број мучних примера које Црњански наводи илуструјући немар према војничким жртвама. У једном од њих путописац замишља каква би реакција погинулих била, када би могли да виде однос према њима: „Мртви се не чују. Србија је далеко, уосталом, да ли и постоји?<sup>6</sup> Море је бескрајно и ови мртви неће се вратити никада. А кад би се и вратили, ко зна, не би ли пролазили са тавним очима и пожутелим лицем, крај својих села, кућа, па и породица? Тако изгледа сада острво смрти наше војске. Остала гробља наша, расута по Крфу, још горе” (Црњански 1925ђ: 1).

Синтагму *захвална отаџбина* Црњански ће у наредним путописним репортажама постављати у наводнике графички наглашавајући иронију. Чланак објављен 30. 8. 1925. Црњански завршава поновним наглашавањем немара државног апарата: „Али оног чему ни после девет година нема трага, то је рука ‘захвалне’ отаџбине, рука да очисти, да ограда, да сачува гробља оних који су умрли за све нас. За нас? На та гробља утрошено је досад 2000 драхми. мање него што стаје на Крфу један магарац. Захвална отаџбина. Шта је то?” (Црњански 1925ж: 1). Ово место представља врхунац јеткости и гнева Црњанскове огољене ироније. Понављање реторских питања такође наглашава врхунац осећања срамоте, али и потребе да се нешто уради и промени. У репортажи од 2. септембра 1925. године (од које је касније настао лирски сведени текст), наглашава се неопходност промене и рада на одржавању гробова јер је последњи час за то. Непосредно су поменути сви нивои српског друштва, од рођака погинулих, до краља: „Ако и ове године не поправе крстаче, кад настане доба киша, које по Крфу трају месецима пашће и последњи крстови, који су давно иструтели. А тада, чедне и заборављене ове пукве и дивизије, под земљом, под трњем, под чкаљем, неће више наћи ни брат, ни сестра, ни друг, ни хаџије, ни свештенство, ни изасланици војске, ни министри, ни Патријарх, ни Краљ. Стање у коме се налазе наши гробови на Крфу највећа је увреда за нашу војску, за сву државу, за Србију” (Црњански 1925з: 3).

Правећи поређење са другим, савезничким народима, Американцима, Енглезима, Французима и Италијанима, који су своје мртве пренели назад у отаџбину, Црњански наглашава српско непоштовање сопствене историје, сопствених жртава и сопствене традиције. У поређењу са Грцима, Крфљанима, то непоштовање и небрига још су јаче наглашене јер немају ни оправдање у материјалној оскудици која онемогућава пренос посмртних остатака свих погинулих војника. Црњански, као путописац наводи сопствено сведочење о грчком обележавању помена погинулих Крфљанима које описује као наглашено свечано и патетично, а за њега освешћујуће јер плакат, постављен испред цркве у којој се обележава страдање, немилосрдно сведочи да је погинулих са Крфа веома мали: „Кад сам изашао из цркве видех плакат са мртвима са Крфа. Било их је осморо” (Црњански 1925и: 4).

Природа текстова и различитост њихових функција условиће и различити облик, односно захтеваће промене самог дела. Ако су путописне репортаже

6 Црњанскова субверзивност на овом месту је очигледна. Најмучније је то што и данас можемо поставити истоветно питање будући да је на споменику на острву Видо 2006. године замењена плоча на којој је била петокрака новом, на којој се налази грб Краљевине Југославије. Вероватно и даље не бисмо волели да чујемо мишљење мртвих. Упоредити такав однос државе са ставом војника видљивим на натпису са надгробног споменика који Црњански наводи: „Збогом отаџбино. Збогом родитељи, рођаци и пријатељи. Ја остајем овде. Одавде почиње Велика Србија” (Црњански 1925е: 4).

објављене као новински чланци имале, поред естетске функције, и практичну, да подстакну на промену и укажу на конкретну потребу за исправљањем неправде учињене погинулим војницима занемаривањем њихових гробова, потоњи књижевни текст, објављен као путопис 1930. године, више нема практичну сврху. Црњански, због тога, и преуређује свој текст и из њега уклања све оно што представља вишак.

Измене које је Црњански вршио спајајући путописне репортаже у целовити текст везане су за изостављање свих публицистички обликованих делова текста, најчешће уводних и завршних делова чланака, затим за избацивање навода и цитата, као и директне критике националног менталитета и државе. Поред ових интервенција у тексту, Црњански је изоставио три чланка у целини, први под насловом *Хаџилук на Крф, до њаве гробнице* који је имао функцију увода у серију репортажа, затим чланак *Видо, остърво смрти* и последњу путописну репортажу, *Гробља Србије на Крфу* која је имала функцију закључка. Поред оквирних текстова који су му у потоњем путопису били сувишни, Црњански је изоставио поменути чланак о острву Видо, највероватније због тога што се у њему налазио опширан навод из записа санитетског мајора Станојевића који је имао функцију документарног поткрепљења и наглашавања стравичног стања у којем се налазила српска војска непосредно по пристизању на Крф. Изостављена уводна репортажа такође је садржала уметнуто сведочанство о стварним догађајима и условима који су били далеко од свега херојског и узвишеног. Црњански је, наиме, укључио у свој текст необјављена писма Милутина Бојића упућена вереници у којима је изнета песимистичка исповест о страдању народа и памћењу те трагедије у будућем времену: „Али зашто ти све то пишем? Све је прошло” (према: Црњански 1925а: 5). Првобитни облик ових текстова, писан за дневне новине, садржао је делове који су имали функцију само у контексту тог времена јер су се непосредно обраћали читаоцима са идејом да на њих утичу на одређени начин, али изван контекста чланка у дневним новинама, за њих није било потребе и таква места су доследно искључена из потоњег облика путописа.

Друга врста измена била је везана за изношење експлицитне критике, усмерене и на државу и на менталитет народа, о чему је писала Слађана Јаћимовић: „Црњански [...] у овим путописима одаје почаст великом српском страдању, али пише и критику националног менталитета и државе, склоних патетичној реторици и кратком памћењу” (Јаћимовић 2009: 231). Тако текст *Крф, њава гробница наше војске* који објављује *Време* 18. 8. 1925. има два реторска питања више у односу на потоњи текст. Опис морског дна на којем леже костури толиких војника, регрута и деце Црњански је завршио реторским питањем: „За нас?” (Црњански 1925ђ: 1) којим наглашава критику националног менталитета. Читав даљи опис мртве војске Црњански је искључио из потоњег путописа: „Лешине и мртви наши, најбоља наша војска, неопојана, несахрањена, непрекађена, лежи под нама расута таласима морским у песак. Куда?” (Црњански 1925ђ: 1). Потпуно је јасна пишчева намера да критикује и народ и државу као његову организацију због немара којем су изложени они који су све жртвовали за државу. Такође, сва до сада поменута места на којима је изношена директна критика државе уклоњена су у путопису *Крф, њава гробница*. У њему нема помињања захвалне отаџбине, нема навођења количине новца утрошене за одржавање гробаља и нема никаквих алузија које би биле усмерене на промишљање ваљаности одлуке о повлачењу. Једино што је преостало у овом путопису везано за критику државе јесу два реторска питања из оног дела путописа који ће касније бити осамостањен,

a која su vezana za mnogobrojnost žrtava, ali i čestu neznanost mrtvih junaka koja izaziva dodatnu egzistencijalnu jezu. Teme što su bezimени, незнани, онемогућен им је и помен, онемогућено нам је и сећање на њих. Уклањање експлицитне критике државе из путописних репортажа при обликовању путописа *Крф, илава гробница* треба посматрати у контексту уклањања публицистичких делова текста. Прерадом ових текстова Црњански је извршио њихово померање из некњижевне сфере у књижевну. Због тога му није више потребна експлицитна критика и он је изоставља. Питање које нам се у том случају намеће јесте: да ли је оставио имплицитну критику присутну? Завршетак путописа је посебно важан за одговор. Црњански је, обликујући завршетак путописа искључио и место на коме се, заправо, директно обраћа врху државе помињући обнављање Његошеве капеле, коју је Краљ Александар свечано отворио крајем септембра 1925. године (у исто време када Црњански објављује своје путописне репортаже са Крфа), инсистирајући да је уређење војничких гробаља на Крфу наредни велики посао који се мора обавити. Уместо тога, Црњански оставља само одељак у коме Крф назива *зайушићеном башићом*, дакле и даље је присутан тон опомене (потребно је уредити ту башту), али опомена је књижевно обликована и постављена у први план, будући да експлицитних замерки више нема: „Крф је запуштена башта, што плива, са нашим гробљима, по мору” (Црњански 1930: 129). Завршавајући путопис о Крфу, Црњански пише да је Крф место веома изложено, како све лађе пристају на Крф са многим странцима, те да их на улазу у луку дочекује острво Видо „са најстрашнијим гробљем намучене Србије” (Црњански 1930: 129). Путописац задржава само места у којима пише о погледу упртим у будућност у којој види да ће српско гробље на острву Видо постати видно као споменик Слободе у Њујорку, познато као батерије Гибралтара будући да је свима изложено на видик. Иако заиста може, на први поглед, изгледати да је Црњански потпуно ублажио критику државе, он ју је само померио на књижевни план и одузевши јој експлицитност, учинио ју је још убојитијом. Завршетак путописа из 1930. године укључује у себе повест о боравку Казанове на Крфу и његових недаћа везаних за љубавне подухвате и губљење новца. Црњански, уносећи Казановин цитат у свој текст, и још више, завршавајући свој путопис Казановиним речима (којима се даје привилеговано месту, на самом завршетку дела), имплицитно отвара питање о повезаности судбине Казанове, кога нико не цени од оног тренутка када остаје без новца, и мртвих српских војника, који никоме више нису потребни када су дали заиста све што су имали. Дакле, иако је преобликована, критика државе није била избачена.

Трећа врста измена коју је Црњански чинио обликујући јединствени путопис од путописних репортажа је и најинтересантнија јер се тиче уклањања политички некоректних делова текста, односно оних ставова који су били одвећ провокативни некеме у тадашњој Краљевини, а, нажалост, такви би били и у наше време. Поменута места везана су за истицање заслуга Срба у стварању руске флоте на Црном мору: „Српске су флоте створиле поморство и трговину Руса по Црноме Мору”<sup>7</sup> (Црњански 1925г: 1) или односа Срба према мору, конкретно реченица: „Српско је ово море одувек” (Црњански 1925г: 1) изречена за Јадран, или „Јадран је био наш одувек” (Црњански 1925д: 1). У путопису је преостао само одељак у коме се о Јадрану говори са пажњом као о месту сусрета Срба и Хрвата,

7 Истина, остала је реченица: „Срби су Русима освојили трговину и бродарство по Црном мору” (Црњански: 1930: 117).

строго с равнотежом и наглашавањем заједничког учествовања: „Јадран је био море Неманића, море Томислава [...] Јадран је био море Хрвата, хрватске славе и светскога гласа, српских лађара, српских путника, ратника у далеким крајевима. Море Старе Србије” (Црњански 1930: 109). Читав одељак текста посвећен вероисповести становника Боке Которске искључен је из текста путописа 1930. године: „Бока Которска, на југу од Дубровника, најлепши је и најсиромашнији део Јадрана. Становништво је, углавном, православно, а и католици славе крсну славу” (Црњански 1925б: 1). У писању о Котору, помињући Бокељску Морнарицу и Немањиће, Црњански је изменио део који конкретизује државу, па је уместо *једне дубоке Србије*, наведена само синтагма *наша земља*. Исто тако, на завршетку путописа нема више реченице: „Мртви су створили Велику Србију, мртви су створили Југославију, не могу лежати расути и заборављени” (Црњански 1925и: 4). Тек у овој врсти измена можемо да препознамо утицај актуелних историјских прилика и да претпоставимо да се ова места због тих околности нису појавила у путопису.

Последња промена облика путописа са Крфа одвила се 1959. године и видљива је у књизи *Ишата и коменџари*. Црњански је одабрао део путописа, заправо једну од путописних репортажа са Крфа из *Времена* и објавио је као коментар поеме *Србија*. Део путописа који је одабран посвећен је обиласку расутих гробаља српских војника на северном делу острва, кружном путањом од града Крфа ка северу до места Ипсос, па потом ка западу до Палеокастрице и назад ка Крфу. Разлог за овакав поступак Милоша Црњанског је врло практичан. Поема *Србија* настала је, како сведочи белешка на њеном крају, у исто време и на истом месту као и путописне репортаже. Будући да деле историјски контекст, ови текстови се могу међусобно и допуњавати, отуда постављање дела путописа под насловом *Крф после рата*<sup>8</sup> као коментара поеме. Аутор, дакле, поему доводи у везу са гробљима српске војске на Крфу. Отуда је Новица Петковић с правом повезао војничке жртве и несмиреност њихових душа са употребљеном метафором за острво *осунчани вукодлак*. „Изабрано је острво у туђини, Крф, настањено костима и сенима српских ратника, које се, изгледа, још нису смириле: *Безмерно је свишало и ја, неизвесна сен / за острвом овим, осунчаним вукодлаком [...]*” (Петковић 1996: 89). Међутим, да је Црњански желео да само додатно осветли контекст *Србије*, текст скраћеног путописа се не би појављивао касније у тому посвећеном путописима у *Сабраним делима* 1966. године. При томе, скраћени путопис је 1966. године постављен на композиционо привилеговано место будући да се њиме завршава књига, односно том *Сабраних дела* посвећен путописима. Поред композиционог места, још нешто пресудно обележава овај осамостаљени део ширег путописа, а то што га издваја у односу на целину путописа из 1930. године, јесте његова лирска природа. Издвојени део је пресудно лирски обликован. У њему Црњански пише само о мртвима и њиховим гробовима разбацаним широм Крфа наглашавајући худу судбину српских војничких гробаља у туђини. У тексту доминирају слике расутих гробова, неуређених гробаља, а поред ових слика једино је стално наглашена вечна смиреност помрлих. Та смиреност се преноси и на сам начин описивања, те се често потпуно искључују глаголи из реченичног низа: „На једном брежуљку опет гробови, испод кукуруза. [...] Мало даље, у кукурузима, опет два гроба. [...] Мало даље, иза једног ћувика, опет два гроба. [...] Једна канта од бензина у трњу. [...] Код села Катомери 500 гробова

8 За разлику од путописне репортаже која је носила наслов *По Крфу до Јонског мора*.

Шумадијске дивизије. [...] Иза једног ћувика девет гробова. мало даље, код једне црквице, опет два. [...] Између зелених маслина свуд их има” (Црњански 1966: 452).<sup>9</sup> На тај начин, путопис постаје низ слика којима се Црњански служи да би произвео одређени ефекат, односно осећање, затим, у тексту су све време присутна понављања и ослањање на мелодију реченичног израза што га све приближава лирском.

Присуство масовне смрти, јер гробови су безбројни, али и понављање презимена на крстачама призивају ужас код путописца зато што није само у питању само нестанак из живота и жртвовање који су саставни део војничке судбине, већ је у питању апсолутни нестанак јер нема више ни њихових имена, она су изгубљена заједно са трулим крстачама, па не може бити ни приче о њима, ни помена. Путописац наглашава и просторну издвојеност мртвих српских војника у односу на завичај, јер међу маслинама „леже они са Уба, Мораве, Ђетиње, тврди и неми, занемели заувек” (450). Издвојеност је наглашена и онда када се увиђа извесна сличност у простору, као када путописац претпоставља да се они који почивају у пољу кукуруза, можда због тога радују, будући да их такав контекст приближава завичајном простору ког су лишени у свом вечном починку. Међутим, одсуствовање се овим поређењем још више наглашава: „Мало даље, у кукурузима, опет два гроба. Можда се радују да су у кукурузима, као да су у свом завичају” (451).

Сталним контрастом туђине и завичаја, Црњански наглашава страшно неприпадање покојника том простору, а неприметно је призван немар државе која би морала да пренесе кости својих војника у отаџбину. Зато ће Црњански само помињати орах као дрво под којим није необично наћи гроб српског војника, као што је то случај када је у питању маслина. При крају текста Црњански наглашава патос наводећи натпис *ЗА ПРАВДУ И СЛОБОДУ* са крстова, а у исто време наводи стварност која депатетизује сваки занос: „У кукурузу видим један гроб. Ко зна чији. Код села Катомери 500 гробова Шумадијске дивизије. А ко зна колико је њих у њима сахрањено!” (451). Помињући манастир Палеокастрицу, Црњански у путопис укључује фигуру Одисеја. Одисеј је, вероватно, укључен у текст јер представља симбол човека који се враћа из рата чиме се наглашава удес српских војника који остају да леже у туђини.

Завршетак путописа је посебно пажљиво обликован. Гробови су свуда, неколико имена Црњански наводи и низ прекида нужношћу повратка, сликом месеца и мрака који се спушта. Пут којим се враћају у град Крф, води кроз гробља, она се у слици умножавају, постају свеприсутна, а Црњански том сликом завршава запис, укључујући поново, хладни тон из путописних репортажа, којим наглашава одсуство бриге државе: „Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца није на њих потрошило досада ни толико колико кошта, на Крфу, магарац” (452). Ова реченица није нова, она је била присутна у путописним репортажама из 1925. године на више места. Није је било у путопису из 1930. године, а постављена је на крај последњег облика овог путописа у књизи *Ишјака и коменџари*. Али, њена функција није везана за покушај додворавања новој, комунистичкој власти, као што је било мишљења (видети: Мирков Богдановић 2013: 48), јер критика државе је најубојитија управо у овом последњем облику путописа. Она је попут неке врсте епилога, остварена у другачијем тону него читав претходни текст. Реч ма-

9 У наставку цитирања овог издања ћемо бележити само бројеве страница на којима су цитирани делови текста.



гарац постављена је на сам крај текста зато што она представља симбол. Значење овог симбола веома је сложено и оно се не завршава везом са одсуством знања, будући да је магарац најчешће симбол глупости, него има и друга значења. Христ је одабрао управо магарца за улазак у Јерусалим да би нагласио врлину кроткости, те магарац означава и понизност, стрпљење и сиромаштво у хришћанској мисли<sup>10</sup>. Црњански је слику коју је увео 1925. године, претстелизовао уклањајући помињање „захвалне отаџбине” и реторског питања, остављајући само симбол магарца. Директна критика му више није потребна јер нема ни виновника, бивше државе, али употребљени симбол својим значењем обухвата кроткост хришћанског жртвовања и, у исто време, субверзивно оличава питање о сврховитости страдања српске војске јер на том жртвовању почива држава из чијег имена се види да за њу војници нису ни пошли да ратују, те су заправо обманути. Истоветни политички процес којим је настала претходна држава поновљен је након Другог светског рата те је Црњанскова суберзивност утолико храбрија. Експлицитност критике претходне државе искоришћена је на самом крају као маска за фундаменталну критику и новонастале државе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бертолино 1995: Н. Бертолино, *Белешке*, у: М. Црњански, *Путописи*, I, прир. Н. Бертолино, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age D'Homme, БИГЗ, Српска књижевна задруга.
- Јаћимовић 2009: С. Јаћимовић, *Путописна проза Милоша Црњанског*, Београд: Учитељски факултет.
- Мирков Богдановић 2013: Н. Мирков Богдановић, *Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског*, Београд: Народна библиотека Србије.
- Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Споменица 1929: *Споменица првог путовања Краљевске Морнарице у иностране воде / Крф, Малта, Бизерта*, Сплит: Јадранска стража.
- Tresidder 2008: J. Tresidder, *The Watkins Dictionary of Symbols*, London: Watkins publishing.
- Црњански 1925а: М. Црњански, „Хаџилук на Крф, до Плаве Гробнице”, *Време*, 1925 (29.7.1925), Београд, 5.
- Црњански 1925б: М. Црњански, „Јадран, море српске историје”, *Време*, 1804 (7.8.1925), Београд, 1.
- Црњански 1925в: М. Црњански, „Херцег Нови, на Јадрану”, *Време*, 1805 (8.8.1925), Београд, 4.
- Црњански 1925г: М. Црњански, „Дубока Србија у Јадрану”, *Време*, 1806 (9.8.1925), Београд, 1.
- Црњански 1925д: М. Црњански, „У Котору”, *Време*, 1807 (10.8.1925), Београд, 1.
- Црњански 1925ђ: М. Црњански, „Крф, плава гробница наше војске”, *Време*, 1815 (18.8.1925), Београд, 1.
- Црњански 1925е: М. Црњански, „Видо, острво смрти”, *Време*, 1817 (20.8.1925), Београд, 4.
- Црњански 1925ж: М. Црњански, „Наша гробља на Крфу”, *Време*, 1827 (30.8.1925), Београд, 1.

10 „An ass was chosen by Christ for his entry into Jerusalem both to fulfil a prophecy and to signify the virtue of meekness, and thus usually stands for humility, patience and poverty in Christian thought” (Tresidder 2008: 8).

Црњански 1925з: М. Црњански, „По Крфу до Јонског мора”, *Време*, 1830 (2.9.1925), Београд, 3.

Црњански 1925и: М. Црњански, „Крф, какав је сад”, *Време*, 1855 (27.9.1925), Београд, 4.

Црњански 1925ј: М. Црњански, „Гробља Србије на Крфу”, *Време*, 1857 (29.9.1925), Београд, 1.

Црњански 1959: М. Црњански, *Ишјака и коментари*, Београд: Просвета.

Црњански 1966: М. Црњански, *Пушћојиси*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост.

## MILOS CRNJANSKI'S TRAVELOGUES FROM CORFU AS CRITICISM OF THE STATE

### Summary

The paper analyzes the literary writings of Milos Crnjanski, precisely his travelogues written on Corfu that contained strong criticism of the state. Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians was criticised because it didn't do anything in the field of marking and maintenance of Serbian military cemeteries on Corfu. By writing about the suffering of the Serbian army and people during the withdrawal through Albania and the consequences of that withdrawal visible during the mass dying on Corfu afterwards, Crnjanski constantly was criticizing the state, but not only the state, because his criticism was also pointed towards Serbian national mentality that has tendency to rapidly forgets the past. The paper points to changes in the shape of these texts that Crnjanski had done over time, as well as differences in the way in which criticism of the state and national mentality changes when the shape of the travelogue shifted.

*Keywords:* Milos Crnjanski, travel report, travelogue, Corfu, criticism of the state

*Milan D. Aleksic*

Владимир Б. ПЕРИЋ<sup>1</sup>

Крађујевац

## ДАДАИСТИЧКИ ДЕЗЕРТЕРСКИ ПЕРСПЕКТИВИЗАМ

Феномен рата дадаистичка текстуална пракса третира као катахрестични, парадоксално-апсурдни ентитет. Деструктивна индиферентност коју дадаисти имају према Првом светском рату долази од презира према (мало)грађанским вредностима, ситној буржоазији и ограниченим националним интересима. Дадаистички примитивизам има за циљ да уништи идеју о цивилизацији да би се ослободио хуманитет од циклуса у коме се рат увек налази као исходште и као почетак новог „цивилизацијског” процеса. Позиција дадаистичког дезертера, који са дистанце осматра рат критичка је и њена функција је сувисли проговор о рату. Дезерте је резонер хаоса рата, а не његов (ауто)маргинализујући, нечасни субјекат.

*Кључне речи:* дада, рат, дезертер(ство), субверзија, пацифизам

„Ми хоћемо слободу,  
ми откривамо да она сасвим зависи од слободе других  
и да слобода других зависи од наше.  
Сиђурно, слобода, као дефиниција човјека, не зависи од другођ,  
али чим ојстоји ангажирање,  
дужан сам да истодобно желим своју слободу и слободу других,  
своју слободу могу узети као циљ  
само ако уједно узмем као циљ слободу других.”

(Сартр 1964: 38)

### (,)Правила(,) игре

У намери да хаотични феномен рата поједноставимо зарад стицања увида у његову суштину, на самом почетку разматрања проблема судара даде и рата, прибећи ћемо шаховској параболу. Гледајући тако, претпостављамо да хаос постоји само за јединку, пиона. Играч, вођа, game master вуче потезе. Game master, господар рата је невидљив за пиона. Пион је надзиран. Он је по дефиницији војник, редов и не треба да промишља своје сопство. Неки пешаци (дадаистички, на пример) то не поштују. Када пион одлучи да одбије интерпелативни позив да се идентификује са статусом војника, посилног онда то значи да бива идеолошки кажњен – проглашен дезертером, војним бегунцем. На човека-без-војне-службе, који се упућује у празан-простор, метонимијски реферишући ка пустињи (енг. desert), дадаисти су својим циничним смехом и лакоћом су гледали као посластицу, перформативни дезерт. Ово одбијање војно-идеолошке детерминисаности одвело их је, на другој страни, у егзистенцијалну зебњу и презир.

Каква су прсликавања ове параболу у стварности? Шах је игра са правилима, а ако се игра са сатом онда је још и временски ограничена. Рат је игра, за пиона, без унапред познатих правила – временски неизвесна и потенцијално

1 vladimirperic99@gmail.com

бескрајно дуга. Поља шаховске игре ограничена су на број 64. Рат метастазира у живот, у свакодневицу, амебоидно ширећи се по просторима, прекорачујући државне границе. То је посебно карактеристично за светске ратове. Шах руководи логика, комбинаторика и снажљивост играча. За пиона, реални шах, живот у рату, одређен је инстинктима преживљавања. Војнички пион је сведен на животињу - анимализован је. У шаху се зна која категорија - фигура може да стане где, и ко чије сопство може да укине. У реалном животу формати су променљиви. Један од парадокса везан за шах је управо тај да се пион, када досегне супротну маргину, руб табле, тачније - помери се за седам поља напред, постаје фигура коју жели играч. У шаховској параболу, дадаистички руб шаховске табле налази се у ратно неутралној Швајцарској. Тамо су пиони постајали, оксиморонски речено, анархистички краљеви, да би уопште могли да престану да буду фигуре.

Дадаисти су играли шах. Један од њих, Марсел Дишан<sup>2</sup>, емигрирао је у Сједињене америчке државе, где је за време Првог светског рата интензивно деловао у њујоршкој фракцији дада-покрета, далеко од европских попришта Првог светског рата. Разлоге због којих су европски дадаисти рекли „не!” војној обавези можемо ишчитати из њихових програмских начела. Припадници даде су анархисти – одбијају да се идеолошки приклоне било ком центру моћи. Други су чисто дадасофски, вечито само-превреднујући – дадаисти не служе никоме, чак ни себи. Своје бивствовање они доживљавају као непрекидно само-проматрање, само-откривање.

Можемо поставити питање статуса сопства у неизабраном стању рата. Феномен бивства војника-монаде можемо посматрати кроз (не)сврстаност, егзистенцијалну угроженост, покушаја опстанка преко аутореклесије, исјавања nihilizma из субјекта, те кроз (књижевно) стварање у разореном амбијенту. У рату је субјекат, његово ту-бивствовање, претворено у објекат, оруђе, војника. Војник је отргнут од завичајности свог *dasein*-а и упућен је у дириговано, неаутентично бивствовање. Редов тако бива насилно гурнут у невољно припадање, које је онолико невољно колико је самосвесно и пацифистички усмерено – индиферентно према моћи (економској, политичкој и сл.). На тај начин ту-бивствовање бива гурнуто испред себе и немоћно постављено у позицију где гледа у правцу своје коначности, односно манипулативно аксиолошки високо постављеног појма смрти. Бивствовање пиона тако постаје не-отворено, тачније перфективно притворено, а негде, као у случају мисија-без-повратка и затворено.

Сопство ратника је тескобно и изгубљено је у хајдегеријанском бриговању. Оно је стављено у временски недефинисано стање осећања нескућености. Ба-

2 **Марсел Дишан** (Marcel Duchamp) (1887–1968), француски дадаиста, који 1915. године (дакле за време Првог светског рата), прелази у Њујорк, најинтензивније се бавио шахом. Према сведочењу Артура Шварца, Дишановог биографа, Дишан је у ту игру био упућен са тринаест година, истовремено кад и у сликарство. „Шах је био тема Дишановог сликарства. То се на пример може видети у портрету два брата како седе један наспрам другог за шаховском таблом поред породичног сточића за чај, у врту, у Питоу” (Дамиш 1995: 237). Такође, ту је и слика „О Шахистима” (1910), као и серија цртежа из 1911. године на ту тему. Добио је титулу „мајстора” од Француске шаховске федерације 1925. године, а представљао је исту земљу на Олимпијским играма, у шаховској дисциплини. 1950-их учествовао је у перформансима са темом шаха у организацији концептуалисте-композитора Цона Кејца. Дишан за шахисте каже да су то „људи потпуно замраченог вида, потпуно заслепљени, они носе наочари. Људе чије лудило поседује извесну даровитост: као што и треба да је случај са уметником, али у већини случајева није” (Дамиш 1995: 238). То лудило, потпуно контрарно схваћеном, можемо приписати и творцима, *game masterima* рата: фигуре нису важне, партија јесте.

чено је и онтолошки заточено у просторима које омеђавају границе фронта, на пример. Могућности животних избора су сведене, готово не постоје. Стање некомплетности ратног ентитета, војника, може само да комплетира смрт. Због тога свакодневни модус бивствовања представља и у овом случају бесконачно бежање од смрти (Вукашиновић 2010: 47), производњом других смрти и окончавањем могућности избора Другог и других.

## Поље

Велики рат је антиметафизичка потврда да нема ничега ван природе, да нема Бога, да је мали војник, субјекат-објекат препуштен сам себи. То ће одредити и пацифистичка поља дадаистичке поетике. Читав проблем везан за статус дадаистичког дезертера и у животу и у књижевности можемо да посматрамо на три плана крећући се дедуктивно од оног најоштријег, космополитско-пацифистичког преко, ужег националног, до оног најужег који се тиче сопства, односно индивидуе.

Дада, дадаизам, дадаистички покрет дезертери из ратом обухваћених европских држава постављају на књижевноисторијску табу у зениту Великог рата, фебруара 1916. године, у простор ратно неутралне Швајцарске. О свему ове декларативно, у првом броју часописа „Дада” говори један од оснивача даде, Хуго Бал и поентира у изјави да је циљ дадаистичких деловања да човечанство „подсети на то да, с оне стране рата у странака, постоје независни људи који живе за друге идеале” (Беар, Карасу 1997: 15). Балов став врши својеврсну рокаду пре свега епске тезе која сматра да је дезертер кукавица, изрод, *persona non grata*, субјекат који заслужује најоштрију осуду и маргинализацију. Напротив, овакав став показује да је дадаистичко дезертерство промишљен, а не кукавички чин.

Дадаистички пацифизам типолошки је у контакту са источњачком филозофијом, пре свега са индијским ђаинизмом а потом и са зен-будизмом. Ваинизам подразумева пут ненасилне егзистенције и деловања-у-свету. Графички парадокс везан за симболе ђаинизма лежи у његовој дводелности. Наиме отворени длан је први симбол, док се на другој страни налази изворна свастика, симбол мира, касније прекодирана нацизмом у своју супротност. Два аспекта ђаинизма који се типолошки додирују са дадаистичким пацифизмом су апариграха и ахимса. Апариграха, види сво зло овог света у потреби за поседовањем, у посесивности било на плану материје, материјалног, било на плану субјекта. Она овде реферише ка економским, империјалистичким узроцима Првог светског рата.<sup>3</sup> На другој страни, денотација ахимсе се односи на неповређивање Другог.

3 Антиратна реакција на поменуте феномене видљива је на примерима немачког сликарства за и непосредно након Првог светског рата. Немачки дадаиста, **Георг Грос** (1893–1959), познат је по својим карикатурама у којима исмева немачки империјализам. Навешћемо називе неких од његових дела: „KV” („Kriegsverwendungsfähig, или „спреман за битку”), где је у фокусу „живи костур” војника пред комисијом, што само показује да је рат, у ствари, стање у коме долази до изражаја слепило-за-субјекат. Осим Гроса, дадаистичку линију антиратне уметности чине и **Ото Дикс** (1891–1969) и **Хана Хех** (1889–1978). Дикс је аутор слике „Картароши”, („Die Skatspieler” касније преведене као *Kartenspielende Kriegsgrüppel*). Актери слике су морбидно карикатурално искривљена лика три немачка официра-ветерана, док се карташе може декодирати као играче судбинама милиона. На другој страни, Хана Хех је ауторка хаотичног дадаистичког колажа „Сечено кухињским ножем кроз пивски стомак Вајмарске републике 1919” („Schnitt mit dem Küchenmesser. Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands 1919”) у коме је

Она такође конотира ка ненасиљу, схваћеном у најопштијем смислу. То нас директно упућује на став епистемолошког анархисте Паула Фајерабенда да „дада не би ни мртва гзгизила” (Фајерабанд 1987: 14). Фајерабанд подразумева овде једну равнодушност према сваком „дубокоумном”, преозбиљном ангажовању, према свакој великој метанарацији, која би се тицала вере у моћ људског разума, бесконачног напретка и научности, односно победе чистог знања. Дакле, у светлу реченог, можемо рећи да је снага даде у њеној самоодбрани безазленошћу.

Непријатељи сопства се побеђују изнутра а не споља пројекцијом сопства, односно његовог зла на друге. Рат се, дакле води против себе, у себи, за себе. Победник је онај ко, на крају, не мора да буде победник над другима. То најбоље илуструје и народна јапанска зен-прича која говори о војнику, самурају кога зен-учитељ испровоцира вербално обезвређујући његове епске атрибуте (изглед и мач) до момента када самурај жели а онда га резонерски освешћује и пацифизује<sup>4</sup>.

Пацифизам се дефинише као покрет који има негативан однос према рату. Потребно је да сада да прецизирамо у чему је специфичност дадаистичке варијације пацифизма. У хришћанској филозофији мир је дело божанског провиђења. У хеленској филозофији мир је врлина која се налази у истом скупу са правдом, прогресом, слободом, хуманизмом, солидарношћу. Мир очувава животне вредности, он је постигнута сигурност у којој се могу уживати плодови рада. У миру се спречава свако обезвређивање (Бубања 1987: 5). Павле Бубања даље говори чак о грађењу и одржању мира, о својеврсном иринолошком (мировном) инжењерингу. Програмираност мира је тачка у којој се оваква пацифистичка концепција разлика са дадаистичким односом према миру. Вера и нада у прогрес који би дошао са миром незамисливи су за даду. Штавише, одабир пола у бинарној опозицији рат/мир представља нешто на шта дада не може да пристаје. Мир по сваку цену, по себи није решење, јер искључује потребу да се претреса и потресају сва правила која цивилизација прописује (укључујући и она логичка коју дадасофија промишља). То значи да потпуна осуда рата поједностављује истину као идеологија. На другој страни, империјалистички рат по себи такође није решење, јер се конци налазе у рукама трговаца који финансирају ратове. Рат је, у овом случају, програмирана кланица.

У сећањима на даду 1958. Цара говори о Великом рату: „Око 1916–17, изгледало је да ће рат трајати вечно – крај му се није назирао – утолико пре што је, за мене и моје пријатеље, из далека, попримао искривљене размере, услед такве гледања, с које је требало да имамо врло широк видик. Отуда гађење и побуна. Били смо одлучно против рата, али ипак нисмо упали у замке утопијског пацифизма. Знали смо да се рат не може прекинути, ако му се не ишчупају корени. Нестрпљење да се живи било је велико, гађење се односило на све облике такозване ’модерне цивилизације’, на саме њене темеље, на логику, језик, а побуна је

---

јасно приказано алегорија покварене ратне машинерије проистекле из војне директиве Вајмарске републике.

4 Народну јапанску зен-цртицу „Вратнице раја” навешћемо у целини: „Војник по имену Нобушиге дође код Хакуина и запита га: постоје ли заиста рај и пакао? Ко си ти?, упита Хакуин. Ја сам самурај, одговори ратник. Ти, војник!, узвикну Хакуин. Који би то владар тебе хтео за чувара? Лице ти је као у просјака. Нобушиге се толико разбесне да поче да вади свој мач, Хакуин настави: па ти имаш мач! Оружје ти је вероватно превише тупо да би ми одсекло главу. Када Нобушиге извуче мач, Хакуин примети: овде се отварају вратнице пакла! На ове речи самурај, схвативши учитељеву поуку, врати свој мач у кориче и поклони се. Овде се отварају вратнице раја, рече Хакуин.” <http://fenomeni.me/vratnice-raj-a-tema-zen/> (10.09.2014.)

попримала облике у којима су гротескно и апсурдно односили огромну превагу над естетским вредностима.” (Бер, Карасу 1997: 11). Због свега реченог можемо изнети став по коме је дада реакција на савремену поремећеност модерног света, која је била карневалски подстакнута хаосом и колапсом Европе за време Великог рата. Бурлескност и апсурдност дадаистичких манифестација задобијали су револуционарну ноту са напоменом да су интенције таквих акција биле често антипрагматичне – нису имале циљ-по-себи и за себе.

### Боја (нације)

Анимозитет који дадаисти гаје према Првом светском рату долазио је од презира према (мало)грађанским вредностима, ситној буржоазији и ограниченим националним интересима. Неодвојива припадност маси постоји услед недовољног постојања индивидуитета сопства. Због тога у дадаистичкој визури менталитет масе не треба уопште да постоји, јер ратна сила настаје када се масе формирају хегемонијом, односно пристанком на слепо служење империјализму, у случају Првог светског рата, а потом се убрзају ратном идеологијом. То су све разлози зашто дада јавно исказује презир према војсци и њеном хијерархијском устројству. У национализму дада види генератор рата. Због тога немачки дадаиста Хуго Бал пангерманизам имплицитно означава као хушкање на рат но тиме не искључује из дада-покрета уметнике немачког порекла (Бер, Карасу 1997: 5).

Дадаисти су се склањали са попршта културних шокова, колективног насиља које производи рат, иначе проистекао из судара различитих култура. Те европске империјалне културе су, упркос слици о себи као о културним, цивилизованим ентитетима, у суштини варварске али не и примитивне. Војнике, гледано кроз Макијавелијевску оптику „уметности”, умећа ратовања, можемо у том случају посматрати као прецизно форматирани марионете, односно монете јер је „најважнији задатак политике да од грађана направи војнике и (да) их ваљано употреби [...] зато што грађанин само кроз рат може постати добар војник, а само војник може бити добар грађанин” (Кокер 2012: 168). Цивилно друштво, цивилизованост, тако почива на уским, националним оквирима где је рат искључиво мушка ствар, где је разум победио осећања и где војна униформа чисти савест од убијања. У маниру најцрњег цинизма можемо рећи да је једини апсолутни мир постхумни, вечни мир. Русо зато осуђује појам ратника-по-сваку-цену и шири своју визију људскости ван национа на заједницу људског рода истичући да „нико не може бити добар грађанин уколико зна да су други потлачени” (Кокер 2012: 275). Ова визура се умногоме поклапа са визијом космополитског, дадаистичког умреженог деловања.

Други проблем који се овде јавља, и на који дадаисти не пристају да прихвате, је рационализација рата као акта праведности у који је имплицитно учитано економско тлачење за време тзв. мира. Глорификација рата као „оправданог” ратног угрожавања других у циљу обезбеђивања сопственог мира, истицање ратне „етике” којом се поштује непријатељ кога треба „часно” убити, коси се са сваким хуманизмом који конвергира, не ка просвећености, него ка освешћености. Цинизам везан за елиминисање човека посебно је видљив у изјавама типа „убити чисто, брзо, ефикасно, без злобе и суровости.” (Кокер 2012: 216).

У вези са претходно реченим је и презир према миру. Довољно илустративна су запажања Сузан Зонтаг која каже: „Шта подразумевамо под речју, мир? Да ли мислимо на одсуство превирања, на заборав или опроштај? Или мислимо на

онај велики замор или исцрпљеност који често наступају после рата, након којих – премда не нужно – може доћи до пражњења одговорности. Већина људи под миром подразумева победу: победу своје стране.” (Кокер 2012: 154) Овакав концепт мира је споран због постојања бинарне опозиције добитници / губитници. На тај начин цивилизација се гротескно „умирује” „цивилованим” истреби-тељским ратом.

У дадаистичкој визури рата примитивизам је део бумеранг-ефекта рата, којим цивилизација уништава саму себе. Цивилизација је у дадаистичкој визури пролиферован, испроституисан појам, појам-гротеска. Примитивизмом дада жели да уништи идеју о цивилизацији да би ослободила, унапред гледајући, човека од циклуса у коме се рат увек налази као исходште и као почетак новог „цивилизацијског” процеса. Због тога Драган Алексић, оснивач и представник југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца тврди да „цивилизацију, курву стару” треба рушити док не падне и не закркља (Алексић 1978: 88).

На ратни хаос дадаисти реагују креацијом текстуалног хаоса максималне ентропије. Хармонизација презасићеног каноничног система као што је књижевност је немогућа. Због тога било какав, војни, књижевни, филозофски систем треба уништити. Дадаистички поезис је антипоетички. Поменути разарања на књижевним пољима имају за циљ формирање поновне *tabula rasae* – поратног, постполемичког стања у књижевности.

Сваки облик чопоративног организовања је ратнопретећи. Због тога Пол Дерме у песми цинично названој „Лоши мириси” пева: „Кубистичко крдо смрди / Футуристичко крдо смрди / Дадаистичко крдо смрди / Политичко крдо смрди / Апотекарско крдо смрди / Филозофско крдо смрди / Новинарско крдо смрди / итд итд / Сва крда смрде / Сви пастири смрде по крду / Неовисност неких тек је питање олфактивне танкоћутности.” (Донат 1985: 82).

Рат је антитимотичка категорија, јер субјекту обара вредност у очима свих - посебно уколико је на позицији пиона, редова. Ова анимализација за последицу има потврду Тукидидовог става да је рат „инхерентно суров јер своди човека на ниво околности” (Кокер 2012: 33), што можемо видети у прози Драгана Алексића: „Седми. Стража и ја – Лепе синониме. / Глупо – Глупо ја гледам. / (Очи имају ниску ноту.) / Дан. Сатрапски дан. Часовник нигде. Сећај се: дркћу мамузе, лупање, шум и живјдук. Оштро усиљено равногледање. Ја вас поздрављам, службени глас. Покривен је ваш глас: Ти си то дезертерче – Што? Не знаш говорити? Мекетни пасја... Покорно јављам, ту сам и свет је леп. Таако – Два пољаја сутра напред. Хуља је човек дезертер. (Очи имају јачу ноту.)” (Алексић 1978: 24).

Рат је арена где је политичка животиња човек, другом човеку вук и где човек човека у месо уједа – саркастично. Дакле, десубјективизација других је одбрамбени механизам – она последица је хобсовског страха од сопствене десубјективизације. И ето парадокса, хуманост се не задобија, хуманост се отима. У светској џунгли *zoopolitikon*-а, дададискурс штекће по белинама текста оваквим звуковима: „Тактактактактактактактактактак (зоолошки врт) [...] до крајности идемо – тамо где већ велика слобода граничи (Хахахаха ију у!) Прадоба.” (Алексић 1978: 88). Кокер тврди да је поезија, песништво, књижевност био бедем повратка човечанства „у прималну ноћ” (Кокер 2012: 66). Ми тврдимо, насупрот, да је дада видела производњу текста као гарант разарања истог у сврху ослобађања прималне



емоције, гаранта очувања људског субјекта. Зато је, обрнуто, у ратовању логос, а у рату деструкција истог.

## Пиони

Управо због свега досада реченог, дада рат сврстава у семантичко поље неинтелигентности, глупости. Перформатив дада-деловања је онда отрежњујући. Дадаистички пацифизам иде у правцу освешћивања у рату масовно заблуделих субјеката-медиокритета што ћемо показати на следећем примеру: „Дада је од 1916. или 17. Женева. „Кабаре Волтер”, Тристан Цара, Бал, Јанко, Хилзенбек. - ДАДА сензација и одушевљење. Рат, глупо теле, нагнао је људе да мисле на опће добро. (Женева је лепо место!)” (Алексић 1978: 88).

Због епског несвесног, које се налази у основи свих ратних идеологија, дада посебну пажњу обраћа на мозак у својим текстовима: „(...) Једите добре мозгове / перите вашег војника / Дада / Дада / пијте воду!” (Цара 1985: 76). Банализовани, цинични исказ Тристана Царе показује неверовање у цивилизованост, у „хигијену” европејства. Очигледна висока нутритивна вредност мозга и њена дискурзивна вредност оличена у реализованој метафори указује да се хуманост проналази у укидању милитаризованог човека коме је већ поједен мозак. Мозак се, на основу реченог, једино може потпуно сачувати дезертерством, односно самопоједањем самоуклањањем са ратне шаховске табле. Где је онда хуманитет у дезертерству? Он се у дадаистичком случају налази у високом ступњу ауторефлексије, негирању претеране озбиљности која је нужно последица тоталитарности детерминизма друштва заснованог на примату разума, осећање тескобе и напуштености, суштински нихилизам као корак до слободе сопства.

Самосвесност субјекта „који себе субјективно живи умјесто да буде маховина, гњилоћа или цвјетача” (Сартр 1964: 11) примарно је начело дадаистичког сопства, које истину о себи налази у непосредном (са)знању самог себе. Дадаистичко бивствовање стога је екстремно ауторефлексивно, упркос чињеници да се човек стално налази изван себе самог, у пројекцијама и губљењу у другима. То је видљиво и када дадаисти, попут Тристана Царе, привидно контрарно тврде: „Погледајте ме добро! Ружан сам, моје лице нема израза, мали сам. Ја сам као сви ви! Желим да се мало рекламирам.” (Лепосавић 2001: 34).

Дадаисти одбијају да се хобсовски играју опстанком. Дадаистичка деструктивност је дубоко хуманистичка. Дада жели да разори механизме „природне селекције јачих”. Због тога дадезертерски субјекат, идиосинкрстички одбија, као што се може видети на следећем одломку из приче Драгана Алексића „Луд је човек”, да долази у деструктивни физички контакт са телом било каквог квалитета и квантитета: „Спавасмо. Мирно и сабласно. Часови туку све. Лепо је бити уљуљан. Устај, ленчино дезертерска! Ви нада мнош. [...] Да ли си пуцао? – Да, А, а а, јесу ли на тебе пуцали. О да врло пљуштаво. Ја понављам себи: чудо набоја испустих, не окрнух ни цреша у селцу, ни птице ни стрвине. Само кадгод бојим се: је ли од мене који кукчић у ваздуху убијен?” (Алексић 1978: 25). Закључујемо, атараксија, душевни мир, душевно спокојство, пацифистичко стање без страсти, категорички је дадаистички императив.

Ми људи смо једна, можемо слободно рећи призивајући Аристотела, политичка животињска врста, која располаже знања о властитим ограничењима, о равнодушности света спрам нашег постојања. Управо то резонерски читаоцима у својој поеми „Зеленоглави човек” саопштава мађарски дадаиста Шандор

Барта: „ПРОТИВ РАЗУМА / ЈЕР ТО ЈЕ ЈЕДИНА СТВАР ЧЕГА / НЕМА / ПРОТИВ РАЗУМА / ЈЕР МИ ДРЕЧЕ ДА ЈЕ / АПСОЛУТ / а какав смисао има кукурекање петлова и звиждук / деце / и покидани експреси и посвећени топови / и потопљени градови / [...]” (Барта 1985: 62). Из ове тачке гледишта, дадаистичко дезертерство, дадезертерство, дадаистички приговор савести и више од тога представља једини перспективни ослонац и спас од Апсолута.

Рат је такође и искушење за потврду сопствене слободе. То показује и Франсис Пикабија у песми „Medusa” објављеној у њујоршком часопису „The Blind Man” (1917):

„Sinister right-dexter left-superior hypocrisy  
Spirits without light and Don Quixotes  
Arts starboard, red and green port  
without vessel.  
Why change men into animal foeti.  
My tongue becomes a road of snow  
Circles are formed around me  
In bath robe  
Exterior events  
Napoleon  
Modern ideas  
Profound artists reunited in canon  
who deceive  
Artists of speech  
Who have onlz one hole for mouth and anus  
I am the lover of the world  
The lover of unknown persons  
I am looking for a Sun.”<sup>5</sup> (Picabia 1917: 10).

Док је вођен Први светски рат, Марсел Дишан је у истом часопису, на тлу Сједињених Америчких Држава, које додуше нису биле обухваћене Првим светским ратом, водио свој рат за *readymade*. За развој концептуалне мисли у уметности, ово је био много продуктивнији рат од оног који се водио због економских империјалистичких интереса.

---

5 „Правоверни грешници–десно, лево–(пре)потентни лицемери  
Духови без светла и Дон Кихот  
Сазвежђе  
уметности, црвена и зелена лука  
без брода.  
Зашто претварати људе у непријатељске звери?  
Језик се пружа ко’ пут од снега  
Кругови од мене се шире  
У баде-мантилу  
Збивања споља  
Наполеон  
Нове идеје  
Дубокоумни уметници уједињени у топу  
обмањују  
Уметници приче  
само за уста и чмар отвор имају  
Волим овај свет  
Љубим непознате људе  
Тражим сунце.”  
(мој превод).

## Завршница

Да ре(зи)мирамо: са Великим ратом књижевност долази у пат-позицију. Речено Слотердајком, то је време које представља обратницу модерног цинизма, дезилузирања и разарања сваке наивности - посебно оне која се тиче вере у друштвени поредак, напредак и грађанске вредности. Пиону, писцу, уколико није својом вољом попут Хемингвеја постао ловац, већ пион попут Црњанског или Васиљева, остаје да се на неки свој начин затвори у свој топ, односно кулу од слоноваче. То, у крајњем случају представља одбрану од психополитике устројства капиталистичких друштава чији је психополитички сценарио узајамно уништење у име одржања и ширења капитала.

Културни ратови који се воде у сврху потврде опстанка нација путем доминације води неизбежно у невољу преиспитивања, са изазовима које носи дефетизам интелигенције, „без отпора изложеној хладној струји опће деморализације” (Слотердајк 1992: 132). Естетизација насиља у књижевности сведочила је о крају хуманизма у Великом рату. То је, у ствари став која најављује стање у коме ће се западни „субјекат”, тачније сва његова етичка рационалност довршити у атомској бомби. Дадаисти су „жртвовали” своје присуство у рату, исконструисани и хегемонијом наметани патриотизам, да би, анпасановски себе деперспективизовали, сместили ван табле а онда минуциозно и цинично анализирали догађаје на табли. Дадаистичка прадеконструктивност када је реч о рату онда лежи у субверзији. Дада је у својим децивилизаторским активностима, чистотом сукоба, кинично и цинично реализовала метафору тројанског скакача. Дадаисти су својим антиратним текстовима означили и прославили падање заставице на шаховском сату (књижевне) историје. Она је веровала у реконструисање света поезије из емоције, дезертерски чисте, разарачко-пацифистичке. Тако долазимо до става да је живљење ангажованог пацифизма доказ да је homo уједно и sapiens.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 1978: Д. Алексић, *Дада шанк*, Београд: Нолит.
- Барта, 1985: Š.Barta, „Zelenoglavi čovek” u: *Antologija dadaističke poezije*, priredio Branimir Donat, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo.
- Беар, Карасу 1997: А. Беар, М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, превела с француског Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Бубања 1987: Р.В. Bubanja, *Filosofija mira: prilog ontološko-antropološkom utemeljenju problema*, Kruševac: „25. maj”.
- „Вратнице Раја” (народна јапанска зен-прича), <http://fenomeni.me/vratnice-raja-tema-zen/> (10.09.2014).
- Вукашиновић 2010: Ž.Vukašinović, *Bivstvovanje, hermeneutika, subjekt: ka granicama ontološke neutralizacije bivstvovanja*, Čačak: Legenda.
- Дамиш 1995: I.Damiš, „Dišanova odbrana” u: *Marcel Duchamp:spiusi, tumačenja*, priredili Zoran Gavrić i Branislava Belić, Bogovada: Samostalno izdanje.
- Кокер 2012: К.Кокер, *Филозофи варвари: Размишљања о природи раића од Хераклија до Хајзенберга*, Београд: Завод за уџбенике.
- Лепосавић 2001: R. Leposavić, *Dada Clipping: traganje za izgubljenim srpskim (?) dadaistom*, Beograd: New Moment.

Пикабија 1917: F. Picabia, „Medusa” u: „Blindman”, br. 2 <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/10.htm> (08.09.2014.)

Слотердајк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, s njemačkog preveo Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus.

Sartre 1964: Ž.P.Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, preveo Vanja Sutlić, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”.

Фајерабенд 1987: P. Feyerabend, *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, s engleskog preveo Mario Suško, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”.

Цара, 1985: T.Cara, „Dada Šansona” u: *Antologija dadaističke poezije*, priredio Branimir Donat, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo.

## DADAISTIC DESERTERS PERSPECTIVISM

### Summary

The phenomenon of war can be explained by the parable of chess. In chess, there are rules as well as in war, but in the warring it does not exist. Some of the dadaists, like Marcel Duchamp were passionate chess players. Dadaists were deserters and they despised war. Dadaist defection was a matter of conscious choice.

Dadaist deserter is founded in a cosmopolitan way. There is a strong link between non-violence between dada and Zen Buddhism. Response given to the First World War is the most visible in caricatures of the German painting. Dadaist pacifism advocates engaged peace. Dada therefore rejects utopian pacifism.

Being above the national principle is the Dadaist opposition to the war. The strategy of the movement is so cosmopolitan. Dada despises rationalization of victims resulting „righteous”, defensive war. Civilization and being civilized can be seen as the cause of the war in dadaistic textual practice. The chaos of war is reflected in the maximum entropic texts.

For Dada, war is to a synonym for stupidity. The brain is a symbol that is used as a counterweight wartime militarism. Therefore, the Dadaist Being is extremely self-reflexive and its destructiveness is extremely humanistic.

*Key words:* dada, war, deserter, subversion, pacifism

Vladimir B. Perić

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ<sup>1</sup>

*Крађујевац*

## МИШЉЕЊЕ И ПЕВАЊЕ РАТА У СРПСКОЈ АВАНГАРДНОЈ ПОЕЗИЈИ

Како би мишљено, у овом случају рат, било обухваћено не само као статични појам већ и као појам у својој динамици (јер рат и ратовање као његов сурогат нису идентични) филозофији је потребна поезија. Филозофска мисао од антике до данас под ратом подразумева стање у опозицији с миром, било да је рат позитиван импулс који омогућава стваралачки агон, а потом мир и напредак, било да је он деструкција хуманитета. Ратна поезија и поезија о рату иде даље од ових описа, она је својеврсна скриптодепресија коју везујемо за реисписивање митолошких топоса ратника-песника, лутања и мора. Зато она негира сваку претходну етику, покушавајући да сагледа могућност утопије у свету без могућег мира.

*Кључне речи:* рат, ратовање, скриптодепресија, цинизам, утопија, бесконачно

Све есенцијалистичке и просветитељске филозофске и друштвене концепције прокламују опозицију рат/мир, верујући у *homo humanusa* (О, врхунског ли плеоназма!) као природно стање човека и света који је на једносмерној линији напретка и незаустављивог прогреса цивилизације. У том смислу, оне рат сагледавају као регресију и посртање бића и етике. Да ли је могућа мисао о рату а да није варварска, и ако је нужно варварска да ли је  $1+1=2$ , да ли нам речи казују истину, да ли су варвари на путу уништења цивилизованог света па мржња (о којој Ниче каже да непријатеља можемо мрзети али никако не смемо презрети!) рађа нулу, нови почетак и утопијску визију света прапочетка, света у хаосу, који још не зна за разорне квантне сударе, света који памти мир и света у ком је још једино могућ мир? Ако се позовемо на толико пута оптуживаног подстрекивача рата, Хајдегера, који је једину могућност филозофског мишљења видео у поезији, онда је мишљење рата које не подлеже ни нихилизму, ни апсурду, ни прагматизму, могуће у *poiesisu* који је надпевање и надмишљење. Јер, „ниједна ствар не може да буде тамо где реч недостаје” писао је Хелдерлин, а о моћи те речи (којом располажемо) да створи бивствовање- говорио је Хајдегер, објашњавајући Хелдерлинове загонетне стихове.<sup>2</sup> Поезија је тако мишљење и писање изнад филозофије, она може да створи и оно чега нема, и истовремено да најдубље и најслојевитије ољушти појам. Рат је велико изневеравање Мишљења, јер се сваки покушај његовог осмишљавања (односно изналагања Великог Правила, како би се претворио у игру), завршава у первертирању истог тог осмишљавања. То је тако још од времена пресоократовске Хераклитове идеје хаоса, игре и *logosa* као надначела света, античке концепције агона, Хегелове дијалектике рата (у којој је Мир могућ, а рат јесте средство за остваривање мира) и свих каснијих филозофских система који га структурирају као игру с правилима која има властиту граматiku. Свака од њих пада у понор оповргавања пред ратовањем

1 srp1974kg@gmail.com

2 Хајдегер, Мартин, На путу к језику, Федон, Београд, 2007, стр. 219.

(које је битно другачије од рата- појма, који су по већ увреженом мишљењу створили филозофи) и пред поезијом која га пева. Нема игре која би била метафора за рат, о њему морамо певати, упркос Адорновом вапају и негацији поезије као могућности после холокауста. Наравно, Адорно мисли да је певање немогуће после ратовања. Али, ако је, по речима Жозефа де Местра „рат велика и дубока тема, која се тиче филозофа колико и генерала” (Кокер 2012: 277), а у 20. веку од Хајзенберга и квантне физике и ствар науке (читај тоталног уништења и атомске бомбе која потиरे сваку дијалектику ратовања), зашто већина превиђа да је он подједнако и можда највише ствар поезије? Овог тренутка говоримо о српској авангардној поезији у контексту рата (ако о рату и о поезији уопште ишта више можемо рећи!), о начинима како она пева његово мишљење, постајући његовом могућом филозофијом. Овај говор је одбрана, иако се чини данас непотребна јер је авангардна поезија како-тако афирмисана, али сада не говоримо о прихваћености и познатости тог периода наше поезије, већ о другим данима, онима који цензуришу сваки говор о рату као подстрекивачки говор мржње. Мржње нема (наравно, говоримо о поезији), има мишљења, има довођења пред очи, има слике рата- онога што класично филозофско мишљење никада није могло да нам да. Отварамо питање да ли мишљење може да обухвати мишљено или је потребна још ствар поезије како би мишљено било доведено пред нас? Јер мишљење је, с једне стране, исцрпљивање већине могућности значења појма (овде рата) али сам рат који се мисли је чин који укључује и могућности и реалије зверстава које превазилазе могућу мисао о њему. Другачије речено, само онај ко је „прошао” рат и ратовање може о њему да мисли и да пева. Тако авангардна поезија пева о рату (мислећи га као појам) али захваљујући томе што је авангардни песник преживео ратовање. Тако су чин и мисао неразлучиво повезани и исходе једно из другог. Ова поезија настоји да њено мишљење што целовитије и суштинскије обухвати мишљено. Не само кроз просветитељску мисао већ укључујући истине емоционалног поља, подједнако валидне у свакој озбиљној филозофској концепцији. То што нам је у овој тврдњи блиско Слотердајково мишљење да је „филозофија појмљено узајамно деловање *fizisa* и *logosa*”, и да се Без обзира што „бити „уман” заправо значи: не вјеруј својим импулсима, не слушај своје тијело, учи се савладавању- започињући при властитој осјетилности... Интелект и осјетилност ипак се не дају разлучити” (Слотердајк 1992: 10) у овом случају није немотивисано јер говоримо о песнику као филозофу, не искључиво кинику од којих је Слотердајк полазио, нити је ова емоционалност и телесност о којој пева авангардна поезија иста као она у киника. Тело нема улогу да буде оружје дрскости уперене против моћника, оно је средство раскринкавања врхунског лицемерја (тела су раскомадана у свеопштој ратној кланици, што буди покорност и страх, док је са друге стране телом могуће указати на не-морал, плувати на бесмислени пуританизам као маску оних који чине много горе ствари од онанисања над живима, они то чине над мртвима, при чему категорија „они” не искључује ни оно „ми”). Ни у овом случају нема равнодушности ни дистанце, као што је није било ни код псећих филозофа. Али, истовремено се појављује нови вид цинизма тзв. универзални дифузни цинизам<sup>3</sup> у лику свеопште негације, пре свега негације морала који је пао на свим практичним испитима. Зато и Црњански узвикује да су пали сви морали и да је обавеза авангардиста афирмација нових морала. И поменути мислилац тврди да „модерни циник, прије свега од Првог

3 Термин Петера Слотердајка у Критици циничног ума, у којој дефинише типове цинизма (19–24)

свјетског рата постоји масовно- није више онај по страни” (Слотердајк 1992: 20). Песник овог убеђења то нарочито јесте као дадаиста, да би у другим покретима авангарде покушао да изађе из овог ћорсокака, јер цинизам нема сврху ако је колективан и ако је само квази просвећени ум који манипулише својим отвореним и просвећеним видом како би порушио идеологије пре свега. Он задржава право на онај истински кинизам, право да буде луцидан и бесраман. Да говори и узвикује пароле и узвике мржње, као и да згражава језичке, ликовне и позоришне пуританце и естете. И да исмева онај ратнички морал, с врхунском маском саможртвовања и самоодбране властитог идентитета и живота. Ратнички морал је парадокс, он само покушава да оправда ратовање, увијајући сваку агресију у паковање одбране. Зато авангардни песник самоиронизује и свој глас. Тако би савремени Одисеј- нови ратник „На Итаки и ја бих да убијам, ал кад се не сме, бар да запевам мало нове песме”<sup>4</sup>, при чему песма јесте ново оружје, али је таква да је проистекла из ратне мржње.

### Нема више ни паса

Поново успостављајући песнички лук, како је лирски субјекат из његове песме (Црњански) радио у својој поезији с Бранком Радичевићем, Енес Халиловић данас пева о повратку из рата, односно о томе како су га мислили и певали авангардисти. Већину нас младих је на овај или онај начин одредило искуство ратовања којим је заокружен ратнички двадесети век, стога и разумевамо и прихватамо као своју поезију која по-враћа искуства оних младих, авангардиста историјске авангарде, који су снажно и искрено (без лицемерног додворавања идејама Бога и господара) мислили и певали рат. Халиловић понавља да само песник може да опева ратну страхоту и да само он може да тражи пут да се из ње исходи.

4:20

„Казује Шарл Бодлер  
 Да постоје само три бића достојна  
 поштовања;  
 Свештеник, ратник и песник (знати, убити и створити).  
 Када се ратник врли, Одисеј, након бојева,  
 вратио на Итаку, жив га дочека његов пас  
 по имену Арг.  
 Стар је био, већ шугав, па када угледа  
 Одисеја  
 липса од среће, а двадесет година је чекао  
 и паatio.  
 Но још је већа жалост за песником:  
 када се након четири године рата  
 вратио кући Црњанки, пас Мура није га  
 сачекао.  
 Мати му рече да је пас цвилео при помену  
 његовог имена,  
 али, од туге, није издржао.  
 Ратник је само ратник.  
 Песник је ратник и песник.

4 Стихови из Црњанске песме Пролог, наведено рема Црњански, Милош, Изабрана дела, Parnas book, Ваљево, 2007, стр. 1920.

Истински песник је ратник на два начина. Он не симулира ратно искуство и истовремено се бори да кроз борбу, у древном смислу рата као *agon-a*, створи нови свет, утопијску слику у коју верује попут симболисте који је веровао да књига ствара ралност. Иако је ова тврдња књижевно-историјска погрешка (свако зна да су се авангардисти ограђивали од ларпурлартистичког света куле од слоноваче), ипак отвара једно поље додира двају песничких концепција, а то је вера у виши свет, било као плод иронијског отклона од друштвене стварности (код модерниста), било као номадизам душе која тражи спокој, милосрђе и мир (у случају авангардиста). Код једних и других доминира поетика вертикале, модернисти је висинска ката у песми, док његов познији колега не стреми космичком тражећи божанство већ покушавајући да разуме бесконечно.

Шта је са псима? Пас је за старог Грка или јуначки атрибут епског јунака, статусно обележје хероја или симболичка ознака за смелу киничку мисао која се супротставља филозофској и стварносној хегемонији. Псећи филозофи-квиници су бездомници који су уједали попут бесних паса луталица и који нису сањали никакав морални сан. За епског и митолошког јунака пас који га је сачекао значи да је за њега Дом неко ипак сачувао. За песника ратника „модерних” ратова пас, поред ове семантике, у свој круг значења укључује како значење дома тако и пријатеља, настало на коренима народне епике. Паса више не може да буде зато што више нема дома, пријатељи су у ратовању изгинули, а време епске етике је прошло. Остаје смо бескрајна иронија са својим перманентним прекидима да опонира бескрајном стању рата.

Песници историјске авангарде су промишљали велики Мит о повратку, а онда су га преиначили, свесни тога да је ратовање учинило повратак немогућим, иако су жалили за њим. Највећи архетип тог ратног повратка у историји западне литературе јесте Одисејев повратак. Треба ли подсећати на њега у поезији Црњанског и Растка Петровића? Халиловић нам сада објашњава због чега је у њиховој поезији дошло до неповерења у тај мит, где је разлика између ратника из времена када је рат био схватан као творачко начело (отац), мита са субјектима који су хероји и рата о коме су авангардисти сведочили. Нема више рата, постоји само ратовање (ово је свет без оца и књижевност 20. века га упорно тражи), ратовање је дете из епрувете (најнехуманији пројекат цивилизованог доба), нема више хероја, нема више митова јер се ни у шта више беспоговорно не верује, па ни у форме мишљења које осмишљавају свет. Има само празнине и страстишта, ни паса више нема, а они су код Грка били могућност за кинизам, за огољавање, за слободу и пркос, за ругање поретку и бездомност која је подношљива. Најстрашније је оно што су авангардисти схватили: *Нема више повратка, постоји само пуцање и језиво пушпоисање*. И нема више мира. Исто је знао још Хераклит. У свом 80. фрагменту пише: „Ваља знати да је рат општи, и да је правда –завада, и да све бива на основу заваде (раздора).” Ово место се може различито тумачити. Ако га разумемо у светлу Хераклитове идеје вечног повратка, онда је раздор она сила која омогућава поновно појављивање света, и Хераклит ту, свакако, није јевтини подстрекач површно разумеване мржње и рата као ратовања, односно крвопролића зарад поседничких или каквих год других интереса. Међутим, Хераклитове фрагменте о рату, истргнуте из целине његове и античке мисли, обично интерпретирамо у духу нововековног ратовања које је сврховито, а сврха му је политичка, економска, колонизаторска, идеолошка застрашеност... Ми не можемо мислити, нити је мишљено које ми овде посматрамо оно које су мислили стари Грци. Видели смо да је рат за њих надметање,



кружење, обнављање, и да се најбоље може сликати кроз мит и еп. Сада то није случај, рат је деструкција, негација и ништење другог, коначиште без могућности регенерације, како људства тако и идеја. Заједничко обама схватањима рата је дијагноза која оповргава позитивну дијалектику рат-мир-напредак. Средње „стање”, суштински Мир, изостаје.

### Видети Све

Савремена историографија безобзирно кокетира с природом Првог светског рата, мењајући му раније име, називајући га Велики рат и на тај начин покушавајући да од њега рескрибује вештачку велику нарацију и тако га очовечи. Чињеница је да тај рат није Велики већ управо први који је укинуо русоовску концепцију човечије природе као добра. Човек више није човек, он сам је оружје које више није његов јуначки атрибут, човек је машина за убијање. Неће помоћи ни Сартр са својом причом о одговорности избора. Сва човечија снага је уперена на дволичну осуду филозофа који су мислили рат, од Хераклита, Тукидида, Платона, Аристотела, Тацита, Светог Августина, Хобса, Монтескјеа, Канта, Хегела, Маркса, Енгелса, Ничеа, Хајдегера, Арентове, Хајзенберга и многих других. А они су га мислили у одбрану рата као промене, рата као рата, као оца, као творачког начела, а не као пуког ратовања и деструктивне стратегије с правилима. Он је светски зато што је суочио свет са нестанком таквог филозофског мишљења рата. Као алтернатива остаје још поезија. А рекосмо, дијалектика у промени света више није могућа јер мир више не постоји. Стање света је стање сталног рата, опет откривено у лицемерним именима Хладни рат, Милосрдни анђео, Спаситељ и како све већ не. Рат за виши циљ и рат за кантовски „Вечни мир” није више рат као промена и уређење, то је ратовање у корист технолошке але, оне којој се Хајдегер толико противио. Оно као такво, укида мир. Сазнање о брисању мира, не само као појма већ као стања, доноси управо песници.

Уништавајући Мит о повратку, авангардна поезија је постала (*с)кријшдог-пресија рата*, записивање с повратка-лутања, писање слике, депресија због сазнања да је мир непостојеће стање света, утопија. Зато је још једино преостао бег у будуће. За негдашњег је ратника време после ратовања било време срећних паса, па макар од те среће и цркли. Њихова срећа је сведочила о још могућем повратку, док је Песников пас тужан, песников пас је цркао од туге јер је цвилео на помен његовог имена- имена песника- онога ко именује а његово име носи сву трагичност света. У имену песника који доноси пред нас имена оних ствари које је видео јесте сво мишљење и туга рата. Његова туга сведочи о песниковом немогућем повратку, он није остао у бици (јер и она више не постоји), он је спознао Ништа и заробљен је у свету смрти који је именовано.

Ако Црњански каже: „Ја видех Троју и видех СВЕ” у песничком поистовећивању тог ЈА са ратником Одисејом, признаје да је видео све из ратничког домена. Песник јесте ратник, и шта је то СВЕ што је видео, будући да је Троју видео у рату? Видео је борбу, смрт, град и нестанак; прошло и будуће слило се у тренутак ратовања. Али песник је и ратник и песник, а ако је рат Отац свих ствари, како нам говори још Хераклит у свом 53. фрагменту, њему се признаје првенство и стварање а не само уништење. Шта то из њега настаје, а да иоле личи на свет, ако не слика преименованог света у поезији. Песник ратник више не сме да убија али сме да запева мало нове песме, онакве каква пре тог виђења свега није постојала, која назива блуд блудом, тугу тугом, патриотизам заблудом, Бога крвљу,

наздрављајући смрти која је једина поштена. Језива бездомност (осим дома у песми) маркирана у Црњанској *Химни* (иначе, врсти која уздиже, глорификује) описује нови свет без Бога, без господара, без родних шума, брда и стена, без мајки, без дома, без станка, без деце. Повратка нема јер нема света! Одласка можда још једино у висине јер је људска путања- хоризонтала, укинута. Лутања до звезда да се запитају зашто, куда? Да се потражи нови простор за човека оваквог какав је и Пева после рата. Кад је већ укинуо Бога, кад је укинуо Човека и утопио га у оружје, кад је укинуо Мир. Доказ тог укидања јесте мало каснија нацистичка девиза да је Рат=Мир. Наша авангардна поезија је свесна да знака једнакости нема, да је рат оно Црњанско Све.

Како савладати *more*, једну од највећих метафора наше авангардне ратне поезије? Оно хераклитовско стање које очвршћава, заробљава свет да не иде у круг, које забрањује рођење и не да Фениксу да узлети, а ратнику да се врати. Можда „скривеним спуштањем” испод мора и поновним уздизањем изнад њега, у писању онога што сам видео? У ономе што смо каламбурски назвали, држећи свет за скуп ствари који се рађа у језичким играма (у које су и филозофи данашњице утекли), (с)криптодепресијом. Спајајући два модела, грчки *kyrptos*= скривен, тајни и латински *depressio*= спуштање. Грчки, који је измислио рат ( али онакв рат који је створио њихов херојски идентитет, који су га осмислили као агон, такмичење, дајући шансу еристичкој дијалектици, свесни да Ерис има двојаку природу и да може подједнако одвести и у уништење и у делање као надметање и промену, што ће много касније покушати да обнови Шопенхауер). Такав рат је Рат као *polemos*= дијалектички сукоб, организована симетрија која је етична и изазива промену на егзистенцијалном плану јер заступа извесно побољшање човека стварајући парадигму хероја. О истом ће говорити и Ниче стварајући свог толико проблематичног Заратустру. Други, латински модел, јесте ратовање, јесте *stasis*= реалан сукоб, који Кристофер Кокер у свом прегледу филозофија рата описује као неограничено и асиметрично стање, редовну сукобљеност у име човечанства, неетични феномен који није прогресиван и не ствара хероје. Зато поезија иронише с ратовањем, одатле потреба за парадоксима јер они још једини разумевају разлику између појаве и стварности, то нам је појаснио још Платон. Као што ће Кафка поводом рата рећи да „Наде има у изобиљу, али нема никакве наде за нас” разумевајући врхунски парадокс сизифовске апсурдне позиције, тако ће и Црњански рећи : „Немамо ничег. Ни Бога ни господара. Наш Бог је крв.” (*Химна*) Овај парадокс у Црњанској (с)криптодепресији прво објашњава да је ратовање одузело све, одвело у хаос празнине без Бога као гејм мастера, а да се молимо празној празнини која је ништа, која је крв, која је рат, која је смрт, верујући у понос (читај сврховитост ратне игре као њен парадокс објашњен код теоретичара игре, нарочито код Јохана Хујзинге), а оставши без времена, јер нема прошлости- сахрањена је и гробља су нестала, и нема мајки и очеве и нема будућности- јер нема деце и нема дома, само крв- вода која не рађа ватру. Могућност превладавања сваког ратног мимикризма( јер он има правила која су ту да се не поштују и тако представља изневеравање самог себе као рата) и повратак рата из ратовања у рат који је осмишљен, поезија као (с)криптодепресија види у адреналинској инјекцији за дијалектику онога доле и онога горе, онога лево и онога десно, бивајући истовремено испод и изнад нивоа мора као сталног ратовања и на средини копна, подсећајући на воду која је стална опасност. Помоћу ње ће се можда досегнути и онај Мицићев жељени рат као децивилизација запада варварством. Концепција Варварогенија спаја идеје ратника као хероја (он је

још увек епски јунак који пије девет акова западног неба) и генија који је у просветитељству злоупотребљена кантовска парадигма запада, а заправо је носилац ратовања у модерном облику (плод трансценденталног хуманизма), ратовања до уништења да би се створио Врли нови свет.

Ако бисмо целу претходну причу желели да представимо у поткултурном облику, онда би најбоља илустрација били дуборези Растка Петровића уз његова *Откровења*, али, сложићете се да смо данас довољно говорили и слушали о сликама. Рећи ћемо само да нам изабрана форма дубореза с темом ратника морско-луталице, стрип о рату много пре постмодерних стрипова на исту тему, сведочи о потреби тог истог ратника-песника за писањем, записом, урезом, трагом, отиском. Ови дуборези само другом врстом писма исписују исти проблем немогућег повратка ратника- песника.

Како би цела ова прича још једном била испричана потребна нам је поезија. За ову прилику бирамо песму коју Бошко Токин насловљава *Циркус*, а он је идеални дадаистичко-зенистички театар. Сама поетика циркуса је колико карневалстичка, толико и дадасофска. Забава због хода по жици с неизвесношћу пада у понор, радост због опасне близине човека животињи. Свет клонова који умиру у Токиновој песми је свет пре, за време и после тог Великог светског рата. Првобитни свет јесте свет ратница Амазонки које су имале своје јуначке атрибуте оличене у коњима и женскости, тај стари рат је владао јунаком и страшћу и смехом и робом; Друго, ратно време, јесте оно време без смеха у ком је јадни јуначки помоћник постао тегљачка снага, потлачени је постао проповедник, а љубавник одагнан на далеко острво. После рата сви су поједени, једино је још роб писао песме. Можда још има наде? Доћи ће и тај крај века, верује Токин, он још мисли у заокруженим целинама после којих се покреће нови циклус. Уздићи ће се Феникс, 21. век. Сигурно, сигурно, мисли наш авангардиста. Но догодиће се само иронична потврда вечног великог рата.

#### ЦИРКУС

1912.

Имао је лепу ћерку, Амазонку.

Владала је коњем, љубавником, клоновом и Црнцем.

Оженио се.

1914.

Рат.

Кловн је погинуо. Коњ је вукао топ.

Црнац је постао поп. Љубавник је отишао у Аустралију.

1919.

Коњ је цркао. Кловн васкрсао.

Љубавник је умро у Хополу. Муж

је постао слон. Црнац је још увек

био црн, збацио мантију и писао

песме. Коњ је постао кобасица.

1921.

Кловн је поново умро. Муж постао

коњ. Кобасицу је појео црнац.

1925.

И други коњ је цркао. Црнац је добио

Нобелову награду.

1945.

Она је још увек била млада.  
1999.  
Утопија...<sup>5</sup>

Дозволићете ми мали песнички анахронизам: И рече кост кости: Шта да ти причам.

О времену пре рата, као времену у коме се јавља тежња за бекством од слободе и о правом узроку свеопштег покоља говори и поезија. Ратнице Амазонке никад не мирују, биле оне маскиране у неодољиво рухо омамљујуће лепоте и занос љубави, рат је увек ту. Човек стрепи од његове близине и зова, јер зна да неће моћи да му се одупре. Он сам је слаб и чезне да буде у друштву са неким како би живот квантитативно и квалитативно био што богатији. Када рат узме своје, остаје једино да се улоге промене, црни човек, онај који познаје смрт, пише песме о њој. Сво месо је постало јестиво, и човечина, јер је та рага од мужа постала. Следи опште људождерство и лицемерје његовог награђивања (у симболици Нобелове награде, која је за српске авангардисте веома честа ознака антинаградe коју треба презрети). Срећемо је код Марјана Микца, Љубомира Мицића, Бошка Токина... Значи, нарочито код зенитиста који су свој поетски бодeж уперили према ратничком западу.

### Може ли се утопијом преко мора?

Но, треба рећи још понешто о том крају „века”, потреби изналажења једне утопије која је излазак из једног времена (за које се верује да ће остати затворено у некаквом заокруженом трајању, мереном једним столећем или једним људским веком) и улазак у бесконачно. А то бесконачно је, у својој зрелости према коначном, све оно ослобођено негације другог. У њему се не мисли о времену и простору (јер бесконачно замишљамо у тим астрофизичким појмовима) већ о милосрђу и самилости, о правди и Лицу другог, о миру. Бесконачно је и својеврсно превазилажење тоталитета, мишљења за које се верује да обухвата све- од друштвено-историјске свеукупности до онога што је мишљено, можда онога Све што је Црњансков лирски субјекат видео у рату. За тим тежи и трага авангардна поезија. У њој је видна стална негација и иронизација тоталитета, а потом упорна и неуморна потрага за могућношћу која би песника довела пред Лице које обећава Правду, било да је оно бесконачно у нама или у космичком, далеком, Другом. Тежња ка бесконачном као религиозном (и божијем гласу у људском лицу) откровењу судара се са ратном стварношћу која је тоталитаризам и мржња. Реисписивање мита је један од начина како да се бог смести у нас и тиме поднесе и осмисли појам страдања. Истовремени иронизујући отклон од смисленог бесконачног чије се утемељење проналази у фигури Умом стеченог Бога, одводи авангардну поезију на рубове прихватљивости. Стога она делује груба и нихилистичка, а заправо њен радикални и оспоравајући Чин јесте разголићавање људи не би ли их та голотиња суочила са свим од чега се бежи. Тај процес се одиграва по оном о ком говори Емануел Левинас у свом промишљању тоталитета и бесконачног. Као у њега, тако и у авангардних песника, нужно је схватити да синтеза знања, тоталитет бивства обухваћен трансценденталним ја, разумевање семантике бивствовања, све то нису искључиве инстанце Ума и смисле-

5 Песма *Циркус* је наведена из *Антологије песничтва српске авангарде 1902–1934* (приредио Гојко Тешић), Светови, Нови Сад, 1993. стр. 216.

ности. Немогуће је само умом „обезбедити сагласје једног света, и да се на тај начин Ум манифестује у потпуности. Ум у потпуности или мир међу људима.” (Левинас 1998: 286) Поезија је та која изван онога за- себе и по- себи раскривеног, огољава човека и у чему се он показује у свој својој гологињи, па онда разумемо зашто се плаши, зашто је туђин у свету, зашто је усамљен и прикрива смрт, зашто је спреман на најстрашнија недела. Тако раскривен, он је раскривање и властитог ја, које мора да призове одговорност за себе и другог. То људско Лице које видимо поставља пре нас захтев за разумевањем, „љубав странца према странцу, бољу од братства у окриљу самог братства. Некористољубивост трансцендијенца-другог која прекида бивствовање увек заокупљено самим тим бивствовањем и истрајавањем у бивствовању. Апсолутни прекид онто-логије, али у оном један-за-другог светости, блискости, друштвености, мира. Утопијска друштвеност која ипак управља целокупном човечношћу у нама и где су Грци видели етику.” (Левинас 1998: 287). Таква је авангардистичка утопија, без обзира што на први поглед то изгледа другачије и што је тон и глас којим овај песник пева крик с оне стране клинички схваћеног разума, без обзира на силазак с ума који више није израз модернистичког презрења масе већ дрхтај духа и урлик тела поништеног монополизма силника.

И онај зачудни авангардни песнички глас МИ, не значи само Ми млади, Ми нови, другачији, заједница поетичких истомишљеника, ни свих страдалника здружених у патњи и путовању, то је и некакво колективно биће које је донекле остварило јединство с ону страну онтологије. Поново она утопија о којој говоримо у разумевању: „Да блискост (близина) *бесконечног* и друштвеност коју она зачиње и налаже могу бити боље од подударња и јединства, да друштвеност има, и то због самог свог плуралитета, властито и несводиво превасходство, које не умемо да искажемо у терминима богатства без поновног западања у исказивање беде; да се релација с другим или неравнодушност према другом не састоји, за друго, у преобраћању у исто, да религија није моменат једне економије бивства, да љубав није полубог- све то, зацело, такође значи идеја бесконачног у нама или људска људскост схваћена као теологија. Али она се можда већ навешћује, у самом буђењу психе за несаницу, пре него што коначност бивства рањена бесконачним буде подстакнута да се сабере у једном хегемонистичком и атеистичком Ја.” (Левинас 1998: 283). Механизам је сличан механизму политике пријатељства у окриљу братства која претпоставља неки неписани уговор који везује маскулинистичке јединице у нераскидиву заједницу али без економског или поседничког интереса која окупља братство у политичком смислу. Интерес поетске заједнице авангардиста је преображај човека у ком се он више неће осетити изопштено и оужено како би се плашио властите слободе, јер то је, како смо видели, оно стање које човека наведе да љуби своју тамницу, да служи тзв. „вишем циљу”, да се осуди на канибализам.

Утопија авангардног песника је управо то бесконачно у нама. Оно је узданица за нове морале.

## ЛИТЕРАТУРА

Најдегер 2007: М. Најдегер, *На путу к језику*, Београд: Федон.

Кокер 2012: К. Кокер, *Филозофи варвари: Размишљања о природи рата од Хераклита до Хајзенберга*, Београд: Завод за уџбенике.

Тешић 1993: Г. Тешић, *Антиологија песничтва српске авангарде 1902-1934*, Нови Сад: Светови.

Халиловић 2012: Е. Halilović, „4:20”, <http://sveske.ba/bs/content/enes-halilovic-odabrane-pjesme> (11.10.2014.)

Шопенхауер 2007: А. Šopenhauer, *Еристичка дијалектика или умеће како да се увек буде у праву објашњено у 38 трикова*, превод с немачког Душан Глишовић, Нови Сад: Adresa.

Црњански 2007: М. Црњански, *Изабрана дела*, Књига 2, Ваљево: Parnas book.

Петровић 2012, Р. Петровић, *Песме*, приредио Никола Грдинић, Сремски Карловци: Каирос.

Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама, мислићи-на-грудож*, огледи, превела с француског Ана Моралић, Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Хераклит 1981: Heraklit, *Fragments*, према преводу Мирослава Марковића, Београд: Grafos.

Фром 1969: Е. From, *Bekstvo od slobode*, превели Slobodan Đorđević i Aleksandar I. Spasić, Београд: Nolit.

Слотердајк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, с немачког превео Boris Hudoletnjak, Загреб: Globus nakladni zavod.

## THINKING AND WRITING THE WAR IN SERBIAN AVANT-GARDE POETRY

### Summary

To meant, in this case the war was covered not only as a concept but as a concept in its dynamics (because war and warfare as substitutes are not identical) philosophy need poetry. About the insufficiency of Heidegger was talking, realizing the superiority of poetry in the field of thought concepts. The philosophical thought from ancient times to the present day think about the war as a condition in opposition to peace, whether it is war a positive impulse to the creative agony, and then peace and prosperity, whether the destruction of humanity. War poetry and poetry about the war goes on, it is a kind of scriptodepression which we link to re-writing mythological topos warrior-poet, wandering and sea. The pursuit of endless as religious revelations collision with the reality that war is totalitarianism and hatred. Re-writing myth is one of the ways that God has placed in us and thus submit and give meaning to the notion of suffering.

Because it denies any prior ethics, trying to analyze the possibility of utopia in a world without possible peace. Warrior- poet with the experience of World War I understood that there is no positive dialectic and progress as its starting point, and from the position of the destroyed subjectivity, a sort minus overlooking wants to irritate and provoke the disturbed subjects to examine the face of the other and thus to find a new religion, new morality, based on the infinite within us. Only thus amplified Subject can reach the desired path of utopia, that is, the freedom of which are no longer afraid. This individual freedom in which we are not ashamed nor the nakedness of their own obligations and the other is a difficult task avant-garde poet.

*Key words:* war, warfare, scrypto depression, cynicism, utopia, endlessness

Svetlana M. Rajičić Perić

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Косовској Митровици  
 Училишњски факултет у Лепосавићу<sup>2</sup>

## ИПОВЕСТ И ПРОТЕСТ У ПОДТЕКСТУ ПЕСАМА ДУШАНА ВАСИЉЕВА

Душан Васиљев проживео је кратак и драматичан живот. Његово негативно животно искуство, посебно оно проишло из Првог светског рата, обликовало је тамну, парадоксалну визију света и разумевање удеса човека. Овај реферат имао је за циљ тумачење дубљег подтекста песама. Намера је била да основне особине поезије Душана Васиљева прикажемо, не као плод помодарства међуратне поетике, већ, као израз дубоке искрености која уклања границе између лирског субјекта и самог песника, који је исповедним тоном описивао шта је видео, мислио и осећао. Закључено је следеће: 1. Исповедност песника предочавала је напету психолошку ситуацију која је прелазила у протест како појединца, тако и колектива и налази се у подтексту; 2. У подтексту песама могуће је ишчитавати програмско-манифестативне исказе, манифесте или манифест-документе, као посебан и особен песнички програм, без класичног типа манифеста.

*Кључне речи:* Д. Васиљев, подтекст, исповест, протест, рат, манифест

Поезија се, према мишљењу многих песника, остварује само у песама. Али је и размишљање о поезији, такође, једна врста песничког чина и онда када се изрази у виду естетске теорије или критике поезије. Ново време је у знаку умножавања критичког писања. Поезија сваког доба отворена је за нова тумачења и оцене. Тумачење је један од битних момената самог доживљавања. Оно је по својој природи примарни критички чин. „Уметност је нема, док је критика у стању да говори”, каже Нортроп Фрај (Фрај 1979: 76). Он је, наравно, мислио на чињеницу да уметност никада није у стању да објасни начин на који говори, па стога ни укупан смисао оног што говори; она само практично показује. Уметност у рукама тумача добија накнадну шансу да проговори, као и да крене на пут освајања свог места у једном, од песме много ширем систему, који зовемо културом. Тумачењем ми стварамо неку целину од делова. Један од тих делова је подтекст. Откривањем подтекста омогућавамо речима песме да покрену једну ланчану реакцију. На тај начин тумачење нас враћа самој песми. Овакав нагласак на подтексту, заснива се на једном битном и за многе дисциплине покретачком увиђању. Заснива се на свести о томе како ништа нема значење по себи, већ тек у неком односу, а најчешће у целом сплету сложених и хијерархијски уређених односа. Ми те односе често тек подражавамо. Нисмо их свесни, па нам идеја о значењу као последици укључености једног знака у неки подтекст може изгледати чудно. Тако је идеја подтекста, као нечег што нужно иде уз текст и сама добила подтекстуално различита значења. Е. Д. Хирш с правом примећује да под подтекстом можемо подразумевати „конституисану представу о читавом значењу, довољно уску за одређивање значења једнога дела, а ту реч истовремено употребљавамо

1 snezanabascarevic@hotmail.com

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

за означавање оних датости амбијента које ће нам помоћи да дођемо до исправне представе о целини” (Хирш 1983: 98). У тумачењу поезије, подтекстуални приступ је драгоцен, пре свега, због двају битних услова које начелно подразумева успешно функционисање песничког текста у самом доживљају и његовој наднадној артикулацији у тумачењу. Подтекст је у томе случају једини путоказ при изградњи значења, јер нема могућност директне провере природе знака. Тако је подтекст први ослонац при откривању могућег значења једне песме. Подтекст Е. Д. Хирш у својој теорији тумачења назива „унутрашњим жанром” (Хирш 1983: 125). У једној песми може бити толико тога што тумач разјашњава. Оно што је примљено надушак може да доведе до размишљања које је компликовано и када је најједноставније.

Уметност је уопште најкомпактнији начин чувања и преношења информације. Међутим, прва последица те компактности је да, будући брижљиво закопана, сва значења једне песме никад нису потпуно видљива на њеној површини. Отуд је онај трећи или пети сусрет увек у знаку даљег отпакивања, у знаку открића нових значења. У таквом процесу доградње значења пресудно је откривање фигуративних потенцијала песничког текста. Јер, будући да свака песма функционише као једна недељива целина сваки део текста има извесну фигуративну везу са целином (Солар 1971: 53). Отуд у поезији не постоје само слике и метафоре, него је цео текст у метафоричком односу према подтексту. Тај однос никада снине схематичан већ је, упадљиво, у свакој песми изнова успостављен као њен непоновљив и јединствен језик.

С обзиром на такве усложњене везе између текста и подтекста у свеколикој уметности, подтекстуално тумачење је драгоцено као испитивање могућности и типа метафоричког смисла као низа дубљих значења која су површином тек имплицитна. Често се каже да је много важније шта песма јесте него шта значи. Несумњиво, због тога што је песма отеловљење, а не образложење неког значења као структуре. Али је мање очигледно, а једнако несумњиво, да до оног што једна песма јесте, у првом реду, долазимо тако што откривамо метафоричност потенцијала текста у односу на подтекст. Највећи део модерне књижевне теорије бави се испитивањем сложених начина образовања значења у књижевном делу, односно практичним испитивањем имплицитних значења која улазе у укупну поруку, управо стога што је оваква релација текста и подтекста уочена као књижевно битна.

Поезију тумачимо најчешће неким поводом, а најприроднији повод је сама песма. Песме Душана Васиљева певају о националној историји као извору највеће осећајне моћи и најпуније свести о сопственом бићу. У својим песама приказао је, исповедним тоном, таму, парадокс рата и протест због таквих дешавања. У њима преовладава изузетно инстинктивно саосећање национално и социјално једнородне масе. Српски песници из Првог светског рата су истинито певали о свом народу не губећи реално тле и када су у националном заносу приказивали ратни ужас и апокалиптично изгнанство. Поникли из хуманистичке амплитуде аутентични, родољубиви стихови спонтано су продирали у ткиво догађаја, а њихова унутрашња димензија одређивала се етичким схватањем правдољубивости. Били су очевици ратних збивања и њихови ликови присутни су у свакој карактеристичној песми, у сваком особеном стиху, у свом рељефу. Снагом поетске интуиције родољубиви песници продирали су у суштину ствари. На убедљив и комуникативан начин, песници-родољуби остварили су присну везу са народом у рату.



У ранијим књижевним периодима, песници, поред све своје књижевне особености, припадали су више или мање једном правцу, имали углавном исти поглед на свет, исти укус, исте књижевне идеје, исти начин рада. У доба Душана Васиљева то није више био случај. Између појединих песника могле су се ухватити извесне заједничке црте, али сваки је имао своје зесебно духовно и књижевно обележје. Песме Душана Васиљева јавиле су се као освежење патриотске лирике са снажним темпераментом, искреношћу у осећањима и изразу тих осећања.

Циљ овог реферата је да осветли поимање родољубља у песмама Душана Васиљева, његов лирски сензибилитет који је одсликавао изванредним поетским језиком, дубљим подтекстом и унутрашњом кохезијом. Познато је да подтекст у широкој употреби означава смисао који није непосредно казан, него се наслућује испод онога што је написано, дакле „између редова” или „испод текста”. Често се подтексту приписују значења која су заправо условљена контекстом, а особито разноврсним померањима устаљеног односа између неке текстовне јединице и контекста у коме се обично налази. У новије време подтекстом се назива сваки текст који служи као основа или подстицај за стварање новог текста. На стварање песама Душана Васиљева утицале су животне околности.

Поштујући тему реферата, указаћемо на неколико песама, где је постављени проблем уочљив. Ради се о песмама које чине прелаз од јавног ка интимном, од „ми” ка „ја” лирског субјекта, и обрнуто, те представљају референцијалну причу кроз коју се Васиљев поетски приповеда читаоцима. Песник пева о „себи” и о „нама” кроз тематске блокове који одговарају моментима и периодима његовог живота, али и живота Срба, на поетској и географској мапи аутора и српског народа. Постоји контекстуална веза за ове Душанове песме, као што те исте песме одражавају ауторов подтекст.

Његова граматика распиње се између *ја* и *ми*, у којима се изражава емпиријско реферирање света, једначећи песнички субјект са самим Васиљевом; *ја* је оно суштинско станиште егзистенцијалног и историјског бића, оно је нападнуто и расцпљено болним ударима доба, света; то је *ја* које је пало у крв и поноре антропошког и онтолошког катастрофизма и *ми* као позив, као крик нараштаја, времена, као трагични плес душа у хаосу и безизлазу светског удеса.

У Васиљевљевим песмама, што је уобичајено у активистичком експресионизму, лирски субјект поприма функцију гласноговорника колектива и исказује се у првом лицу множоне *ми*. У већем делу ратних песама песников глас изједначиће са говором колектива. Неке од њих су: „У колибама смрти”, „Болнице”, „Жице”, „У мраку”, „Смрт поколења”, „Нараштаји”.

Чињеница је да је Васиљев један од најзначајнијих српских експресиониста. Проживео је кратак и драматичан живот почетком двадесетог века, током Првог светског рата и непосредно после њега. Први светски рат ће екстремизовати ставове уметника тог доба. Апокалиптичке и драматичне визије, отпор према стварности, неповерење у човека и његову историјску одговорност, скепа пред гестовима знања, експресијом технике и индустрије, пред модерним облицима друштвености, трагања за новим светом и новим вредностима, амбивалентно и сложено одређивали су нову ситуацију. Колико год да је Васиљев црпео своја искуства из литературе, са страшћу коју је показивао пратећи часописе који су излазили у Београду и Загребу читајући Винавера и Црњанског, његов непосредни драматични доживљај живота, посебно онај произашао из рата, обликовао је његову тамну и парадоксалну визију света, његово разумевање удеса човека. Као песник Васиљев је изашао на глас песмом „Човек пева после рата”. Песма је објављена у часопису „Мисао” 1920. године и одмах увела Васиљева у

средиште послератних књижевних струјања. И данас је по овој песми највише познат широј читалачкој публици. Она је изразила духовно расположење младих који, враћајући се из рата, своју стравичну визију европске ратне катастрофе суочавају са бесмислом прозаичне грађанске свакодневице у којој је требало започети нови живот.

Васиљев је један од бројних српских песника који су рано оболели од туберкулозе и умрли не успевши да се до краја остваре као песници. Он за живота није успео да објави књигу песама. Живот и судбину песника Васиљева обележила је и чињеница да се родио у Кикинди у време када је Војводина била под аустроугарском влашћу. Као осамнаестогодишњи младић постао је аустроугарски војник и „брата је звао душманом клетим” и „газио у крви до колена”. Рат је оставио тешке ране на младићеву душу и после рата, певањем о рату и ратним страхотама, покушаће да се исповеди и да себи олакша бол. Зато је његова лирика снажно обојена дефетизмом. Непосредно после рата, са песмама утемељеним на ратничком искуству, разочарању и дефетизму, Васиљев се јавља у угледним београдским часописима као што су „Мисао” и „Српски књижевни гласник”, што му је донело репутацију код читалаца и критике. Међу првима је почео да пева дефетистичку поезију која осуђује рат и проливање крви недужних људи. Рат и ратна страдања, узалудност ратовања и проливања крви, ратно профитерство, рушење идеала, социјална беда, разочарање – то су најчешћи мотиви његове поезије. Његово певање одликује богатство осећања и расположења: бунт, протест, разочарање, очај, клонулоост, немоћ. Оставио је низ песама снажног емотивног набоја, топле непосредности, љутог протеста и дубоког разочарања. Трагови бесмисленог проливања недужне људске крви можда се никада у нашој књижевности нису задржали тако дуго и толико болно као у растрзаној, грозничавој и револтној лирици Душана Васиљева.

Поезија овог песника је крајње лична, бунтовна и исповедна. Она је израз једног трагичног сукоба са животом и немоћи да се том животу сагледају и освоје светлије перспективе. Зато је та поезија, исто толико колико и бунтовна, била поезија резигнације и очаја. Међу Васиљевљевим песмама су најснажније оне којима је опевано његово узбуђено доживљавање рата и клонулоост пред животом који је по рату настајао. У песми „Последњи корак” он резигнирано пева:

„Волео бих проћи  
Једном још само,  
Једног светлог јутра, када осећамо  
Јасно, да ће Крај брзо доћи,  
Кроз зраке плаве и свилене,  
Поред једнаке колибе малене  
И прорече, као смрт што је ...”

(Васиљев 2000: 26).

Рат није само покопао хиљаде људских тела. За њим су остале ране и сећања која су покопала и веру у могућност да се човек поново врати миру и животу. Рововске жице стоје да штите од непријатељских напада, али су се оне толико упиле у свест и чула да онемогућују преживелима повратак у нормалан живот; они су унапред осуђени на пораз јер су заточени отуђењем и претворени у живе лешеве. О томе пева у песми „Жице”:

„Видик нам је сив од жица,  
И небо је сиво,  
И душа је сива,

У велу смрти, тифуса, падавица.  
 [...]
   
Пути су нам сада од бола и беде сливени,  
 И жице нам погледе у небо крате.  
 Људи су у нама дубоко, дубоко скривени,  
 И не могу,  
 Не могу,  
 Не могу да се врате...”  
 (Васиљев 2000: 80–81).

Поезија Душана Васиљева носи видне трагове животне несталности свога творца. Али, то је била поезија велике даровитости и могућности које су се тек указивале. Модерна у изразу, искрена у надахнућу и разноврсна у мотивима, она је одсликала револтни и хумани унутрашњи свет једне младости коју су рат и живот прерано отровали и окончали. Душан Васиљев је био сувише млад да се отме од себе самога и да се уздигне изнад своје сопствене стварности, али је у накнаду за то прелио из живота у поезију сву грозницу свога устрепталог младе-наштва, давши се у њој ватрено и плаховито. Он представља атипичан егзистенцијални случај који припада и периферији и центру у исто време. Периферијски по својим коренима, својој скромној култури, својим провинцијским амбицијама окренутим ка центру културног живота с једне стране, а с друге стране окренут ка центру својим модерним лектирама, својим трауматичним ратним искуством које је заједничко младима његове епохе, својим реално модерним и новаторским стваралаштвом, које је уткано у каноне експресионистичког покрета. Он је српски Рембо, а његова песничка уметност јесте поетика једног талентованог експресионисте. Кратак животни и песнички пролаз овог песника, налик комети, оставио нам је педесетак песама од вредности, од којих неколико антологијских, неколико драма, десетак прича, дело задивљујуће искренности које се поново открива са сваком новим критичким преиспитивањем.

Случај Душана Васиљева у контексту српске авангарде још увек је недовољно расветљен. Он је био маргинализован у књижевном животу авангардног / модернистичког Београда, јер је заиста живео на маргини, у провинцији. Упрошћавање приче о Душану Васиљеву, та песничка судбина доведена је до апсурда оног часа када је овај песник сведен само на песме „Човек пева после рата” и „Домовина”. И то је она ситуација у којој се поетски текст своди само на његову употребну вредност (као документ о прогресивности и патриотизму). Ово назначено питање остаје још увек отворено, јер свака врста поједностављивања представљала би изневеравање књижевноисторијских чињеница. Једно је извесно – Душан Васиљев је један од оних најузбудљивијих случајева српске авангарде.

Међу најзначајнијим српским авангардистима скоро да нема ниједног који није написао један или више програмско-манифестативних текстова – сви су без изузетка творци неког *-изма*. Душан Васиљев, међутим, није творац ниједног поетског манифеста, нити пак аутопоетичког критичког текста, самим тим ни *-изма*. Ово, међутим, не значи да не припада низу значајних српских авангардних стваралаца. Напротив. Својим невеликим песничким опусом оставио је неизбрисив траг у историји српског поетског модернитета, оног с радикалним превратничким предзнаком. Поетско-манифестативни искази прожимају поетске текстове Душана Васиљева. У том поетичком контексту требало би превредновати његов књижевни опус, а нарочито његову поезију.

Рат је опсесија Васиљева, али не рат као пуки друштвени и историјски догађај, него рат као оквир у којем се испољава сва контроверзност и трагичност

људске природе. У рату се распада поредак вредности, човек је суочен са опустошеним хоризонтом, али и изненадним откровењем трагичног људског јеванђеља, објаве његове пропасти. Песма „Човек пева после рата” шири се и развија, од почетне језгровите и снажне конклузивне слике, која се изводи као суд субјекта да нема више снова. Овде песник не говори у лично име, не копа по властитој души, већ даје субјективну димензију универзалној категорији човека што лута пустињом света након велике и помало мистичне катастрофе. У овој песми субјекат *ја* је у првом плану. Стога се ова песма може протумачити као песма/манифест, као песма/документ о оној поетској генерацији која је прошла кроз ратну апокалипсу: кроз крв, клања, кроз пакао у коме су све људске вредности поништене, понижене, проказане, кроз разочарања, дакле, кроз нихилизам/ништавило. Оно што је у песми транспарентно у песниковом казивању, налази се у домену исказа; смењује се прича о прошлом времену с констатацијама у садашњем времену:

„Ја сам газио у крви до колена,  
И немам више снова,  
[...]  
Ја сам се смејао у крви до колена,  
И нисам питао: зашто?  
[...]  
Ја сам до јуче покорно сагибо главу  
И бесно сам љубио срам.”

(Васиљев 2000: 54).

Песма има градациону структуру чему, уосталом, доприноси и смењивање прошлог и садашњег времена; потом, после стиха/строфе:

„Ох, та ја сам Човек! Човек!”  
(Васиљев 2000: 54).

долази строфа:

„Није ми жао што сам газио у крви до колена  
И преживео црвене године, Клања,  
Ради овог светог Сазнања  
Што ми је донело пропаст.”

(Васиљев 2000: 55).

То је нека врста расплета/разочарања, нихилизма. Човек после рата остаје сам, одбачен, преварен, изневерен, презрен – остаје му песма као изазов, као спасење, као обрачун с прошлим временом, али и као покушај раскида с ратом као метафором зла, уништавања, клања, раскида са апокалиптичном прошлошћу. Песма је, отуд, манифест/документ о послератном времену, поетичка прича о песнику-индивидуу у хаосу ратне стварности, али и у хаосу нихилистичке послератне збиље.

Програмски интонирани стихови налазе се и у песми „Гласник”:

„Нећу да певам лепоту платана  
Ни мирис влатајућег жита.  
Ја сам гласник гомиле срамних дана  
Што нам у сусрет хита.”

(Васиљев 2000: 8).

Слављење беспућа, пропасти, величање умирућих звукова, стах од Порока и крајњег пада јесте производ разочараности у борбу за ново, као и за будућност, а слутња коначног пада изгледа као да призива поклич.

Његово огорчење бесмислом убијања и свест да се проклети рат није водио у име човекове љубави и среће рађали су у његовој узнемиреној души болна и потресна питања, као што је оно у циклусу „Нараштаји“:

„Зашто да голе наше уде  
Дамо за туђе добро сећи,  
Кад ће за нас и тако рећи  
Да смо луде?“

(Васиљев 2000: 71).

„Нараштаји” се тек у шестој песми обликују као манифест:

„Пред нама нема божанства!  
Ми ничија нисмо деца!  
Ми и у екстази пијанства,  
Кад нам нога од старсти клеца,  
Још увек све можемо.  
Ох, ми, крвници свакој идеји,  
Покаткад само над својим душама,  
Да нико не зна, плачемо.  
Ми смо сви Прометеји,  
Ми, несхваћени, Исмејани,  
Ми, Болни, Горки, Голи,  
Ми, Страшни, Презрени, Изгнани!”

(Васиљев 2000: 73).

Чињеница је да Васиљев није био виновник, већ страдалник. Недостајало му је снаге да победи зло које је било јаче од њега и за које није сносио кривицу, па су му, као жртви, преостајали само револт и туга, огорчење и резигнација. Настајала је празнина која се ничим није могла попунити сем поезијом као одушком за бол и надокнадом за оно што се игубило или се није имало. Није се имало ни времена да се та поезија култивише и сублимира. Песник је њу морао грабити од смрти, а себе и своје емоције спасавати од заборава. О томе сведоче стихови песме „Пролог”:

„Свеједно са или без риме,  
Нема важности опрема и сјај,  
Ако душа болна  
Болним осмехом над прошлошћу бди.”  
[...]  
А траг је дубок и старшан  
и неће га никад нико затрпати.  
[...]  
Основна је наша боја сива,  
Ко небо јесење,  
Као дух убице друга.”

(Васиљев 2000: 5).

За Васиљева поезија је ослонац за све животне падове и мелем за своје убоје. Као аргумент наводимо последњу строфу песме „Недеље”:

„И можда не би тужна била опела,  
Кад би ми свакодневно дошле,  
Часови мојих надахнућа,  
Ох, свете моје Недеље!”

(Васиљев 1932: 85).

Док су Бојић и Дис, певајући о рату, имали неки стварни замишљени идеал као што су слобода, отаџбина, слава, Васиљев, живећи у другим околностима, сагледао је друкчије, свирепо империјалистичко наличје рата. Ништа није могло осмислити и оправдати апсурд таквог рата. Отуда изразито анархистички и дефетистички однос Душана Васиљева према рату и стању после рата, као, уосталом и Милоша Црњанског у „Лирици Итаке” и „Дневнику о Чарнојевићу”. У „Визији из рата”, у коментарима које ставља међу заграде, Васиљев износи шта рат узима људима и шта им за узврат даје:

„(Страшно је: место тела  
Само кости, кости, кости!)  
[...]  
(О, место цеста,  
Мртви трупови на хиљаду места!)  
[...]  
(О, место младости,  
Те бескрајне, безмерне гадости!)

(Васиљев 2000: 82).

Заковитлани ратни вихор деформише људску психу и природу на бојишту. У песми „У колибама смрти” унакажени пејзаж је слика душевног хаоса, све је изврнуто, ишчашено, посувраћено и осуђено да чека потпуно уништење, коме нема штита ни спаса. Стихови песме су контекстуални одраз времена коме је Васиљев припадао. Подтекстуално, међутим, стихови значе експлицитну колективност: лирски субјект Бојићеве песме који опева погром српског народа јесте *ми*. Он је очевидац пострадања и зла. Директно се обраћа народу, што се може видети из стихова:

„И ничег нема што би нас опило у том часу,  
И сви смо силни, кржави атамани  
У овом клању.  
И зар да од ластва чекамо да нас спасу,  
Љубећи се по крововима дању?  
Већ легнемо ничице у властите куће,  
И слушамо како тишине  
Зашапћу слатко, па ућуте.  
[...]  
Бели, порушени видици забринуто стрче  
И мислиш да ће одмах да потрче,  
И да оду у Незнано – Сањано.”

(Васиљев 2000: 74–75).

Рат је прохујао, али је оставио згаришта у песниковој души и скепсу у менталитету читаве његове генерације. Остале су да диме само сумње, да тињају разочарања и да теку кајања. Таква осећање преовладавају у песми „Дани кајања”:

„Ал’ сам сâм чекао, с онима што су пали,  
У страху и дрхтећи, Зоре,  
Јер мишљах да носе Решење;  
И оне дођоше увек празних шака.”

(Васиљев 2000: 56).

Негативан, одбојан став Душана Васиљева према послератним приликама у новој држави допуњује и његова „Домовина”, родољубива песма по наслову, и једна од врло ретких те врсте у његовом песништву, у којој нема уобичајених патриотских реквизита и симбола као што су хумке, круне, заставе, границе, ни историјских реминисценција, ни визија будућности, ни заклињања, проклињања и претњи; нема никаквог позивања на традицију ни везивања за њу, па чак и било каквог националног обележавања, већ само природа и „све оне споне којима нас живот за се спаја”:

„Домовина, то није мртва груди,  
Која нас гвозденом руком веже;  
То је љубав за облак што плови овуда,  
За песму, што се овде разлеже;  
  
Љубав за класје што богато буја,  
За руже што су на гробљима свеле,  
За тресак летњих, бесних олуја,  
За тугу птица које се селе.”

(Васиљев 2000: 20).

Певајући о рату, Васиљев не води рачуна о таборима, не испољује мржњу према онима с друге стране фронта, чак пренебрегава ко се и за какве циљеве бори, већ само има у виду људску једнакост у патњи и страдању. Исти је случај и кад Васиљев пева о послератном беспућу у коме се нашла његова генерација, јер је дошло до конфликта између оних који су ратовали и оних који су присвојили кржаве плодове рата. То је евидентно у песми „Смрт поколења”:

„Ми смо тада у души  
Проклели и вас и себе;  
И од бола  
Променили смо сто идола,  
И на сто стаза хтедосмо стати.”

(Васиљев 2000: 67).

Плаховит и једак када пева о свом односу према свету, и обратно, Васиљев постаје смиренији када казује о себи: жестина и горчина претварају се у тиху сету или се згушњавају у бол. Његова лирика добија исповедни тон, али не гласан, да свако чује, и не срачунат на туђе саосећање, већ толико дискретан да прелази у шапат – као да песник сам са собом разговара. Поверава се једино онима које воли – жени и природи. У бесаној ноћи песник води дијалог са ветром, и у његовим питањима и одговорима ветра садржана је цела једна интимна биографија, која осветљује и живот и дело песниково као муње у тој олујној ноћи. Наводимо строфе песме „Дијалог”:

„Зашто ме свака дирне  
Песма што негде далеко бруји?”

Зар ниси у грозној, крвавој олуји  
Оставио љубав за дрхтаје мирне?  
Зашто ме прожме сваки трептај  
У ноћи, и сваке звезде пад?

Зато што знаш да ћеш млад  
Пасти у Ледени Загрљај.  
[...]  
Зашто ме тишти савки корак,  
Ко да по мени газе?

Прошлост је твоја залогај горак,  
И беспуће твоје стазе.

(Васиљев 2000: 21–22).

Прошлост није у стању да пружи утеху, јер је била сувише тешка и ружна; у њој није било светлости и сјаја, већ, како пева у истоименој песми:

„Само болна сета,  
Кљакава, сува, узета,  
Рамала горе-доле.”

(Васиљев 1932: 7).

Читавим својим животом Душан Васиљев је управо испевао сопствени реквијем. Овај војвођански учитељ са темпераментом горштака, овај туђ војник са великом снагом и носталгијом родног тла био је изубијан пакленим голинама рата и подмуклом, неумитном болешћу плућа. Никада се не зна да ли су његове песме (тужбалице и баладе) оно што је његова права сфера, или су то само наговештаји и знаци који тек обећавају песничку каријеру изнад мртвог терета традиције и класичне грађанске версификације. Рат у свом поетском смислу није само буквално распарчавао живот овог песника, већ и свест о животу, о моралу, о идеалу. Понављање и истицање појединих речи великим словом (Човек, Људи, Мајка, Отац, Син, Презрени, Изгнани) сведочи о јакој скоро нагонској жељи да се све макар појмовно доведе у ред; да се макар у унутрашњем свету створи воља за победом и мир који би био вредан те победе.

У поезији Душана Васиљева осликава се један песимизам пораженог, свеопштег Човека који повезује и обухвата све људе, али и воља једне индивидуе, један хуманизам који има велики значај иако не успева да дође до потврде у реалности и помири супротности. Васиљев је у том новом поретку био састваралац и побуњеник, онај који говори, слуги, пати, антиципира и онемљује пред једним светом у којем се осећао као изгнаник и губитник. Песников антиутопизам је консеквентан и етичан у подношењу самопораза, његова етичност се изражава у ударима снажне воље која позива на одрицање, то је антигитанска воља, она ништа не ствара, она подноси свирепи хоризонт безнадежне људске улоге у историји и космосу. Можда ниједан песник у српској поезији није тако снажно и доследно изразио такав антиутопистички и страсни крик пред празнином људске авантуре у трагању за смислом, као што је то учинио Душан Васиљев.

Искушења историјске и друштвене беде, искушења и неминовност смрти, хладноћа природе и космоса, растројство света и губитак упоришта у општем расулу и рат као екстремни говор пути и страсти доводе човека у финалност сазнања његовог пораза. Код Душана Васиљева је нарочито обележен тон болећиве резигнације, то је код њега тако често и изненадно, одсечно и тешко помирење са



судбином; сумња која непрекидно прати сваку његову егзалтацију. Али, лични и трагични осећај надвлађује и прелива све његове стихове топлином бола и свеопште туге. Сваки његов стих је израз не толико идеје, па према томе и једне тенденције, већ много више - једнога личнога осећаја. Рат, болест, губљење вере, као и многе друге личне невоље протискују стварно, материјално; сву његову психологију песника и читавој његовој поезији дају један искључиво лични акценат.

Из свега наведеног, можемо извести следеће закључке: да у подтексту песама Душана Васиљева лирски субјект носи велику унутрашњу драму, као и драму колектива; затим, да је у подтексту, такође, могуће ишчитавати програмско-манифестативне исказе, манифесте, или, манифест-документе као посебан и особен песнички програм без класичног типа манифеста. То је програм успешно исписан у фрагментима. У овом случају посебно је важно истаћи да у српској авангардној поезији нема песника који је у својим стиховима оставио толико обиље програмских/манифестних исказа, чак и толико песама које превасходно имају програмску интонацију, као што је то био Душан Васиљев, а да се, при том, уопште не може рећи да је творац било ког –*изма* двадесетих година када су се скоро сви авангардни песници представили као творци неких нових, радикалних, превратничких пројеката/*-изама*. Такође, да је његово негативно животно искуство, посебно оно проишло из Првог светског рата, обликовало његову тамну и парадоксалну визију света, његово разумевање удеса човека. Затим, да су основне особине његове поезије дубока искреност, која уклања границе између лирског субјекта, самог песника и колектива; исповедни тон којим је описивао шта је видео, мислио и осећао и који је предочавао напрегнуту психолошку ситуацију која је прелазила у протест.

## ЛИТЕРАТУРА

- Васиљев 1932: Д. Васиљев, *Изабране ђесме*, Београд: СКЗ.
- Васиљев 2000: Д. Васиљев, *Ђесме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Гавриловић 1967: З. Гавриловић, *Анђологија српског родољубивог ђесништва*, Београд: Рад.
- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
- Деретић, Митровић 1992: Ј. Деретић, М. Митровић, *Историја књижевности*, Београд/Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ђурић 1965: В. Ђурић, *Лирика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Живковић 1970: Д. Живковић, *Теорија књижевности*, Београд/Сарајево: Научна књига/Свјетлост.
- Јеротић 2004: В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Београд: Арс либри.
- Јовичић 1973: В. Јовичић, О родољубивом лирском надахнућу, *Књижевна историја*, св. 19, Београд, 125–134.
- Кољевић 2012: Н. Кољевић, *Класици српског ђесништва*, Бања Лука/Београд: АНУРС/Службени гласник.
- Милисавац 1952: Ж. Милисавац, *Песник пораз*, Нови Сад: Матица српска.
- Најдановић 1973: М. Најдановић, *Жуџа гошћа у српској књижевности*, Београд: Полит.
- Павловић 1958: М. Павловић, *Рокови поезије*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1964: М. Павловић, *Осам ђесника*, Београд: Просвета.

- Павловић 1992: М. Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд: СКЗ.
- Речник књижевних термина* 2001: Бања Лука: Романов.
- Рот, Радоњић 1992: Н. Рот, С. Радоњић, *Психологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Солар 1971: М. Солар, *Пићања поезије*, Загреб: Школска књига.
- Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда*, Београд: Институт за књижевност и уметност/Службени гласник.
- Ђулавкова 2001: К. Ђулавкова, *Поетика лирике*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Фрај 1979: Н. Фрај, *Анајтомија кривике*, Загреб: Напријед.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, Нови Сад: Светови.
- Хирш 1983: Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, Београд: Нолит.

## CONFESSION AND PROTESTATION IN SUBTEXT LYRICS DUŠAN VASILJEV

### Summary

Dušan Vasiljev lived a brief and dramatic life. His negative life experiences, especially those derived from the First World War shaped the dark, paradoxical vision of the world and understanding of human accidents. The poetry of the poet reflects the pessimism of the Fallen, universal man that connects and covers all people, but the will of the individual, humanism which has great significance while failing to come to confirm the reality and reconcile opposites. Vasiljev in this new order was the rebel, the one who says, suspicious, suffering, anticipated before the world in which he felt like an outcast and a loser. This paper aimed to interpret the deeper subtext songs. The intention was that the basic features of poetry Dušan Vasiljev show, not as a result of fashion interwar poetics, but as an expression of deep sincerity that removes the boundaries between the lyrical subject and the poet, who confessional tone to describe what he saw, thought and felt. It was concluded that: 1. Confession poets presented it is far-fetched psychological situation that was crossing in protest of both individuals and collectives and is in the subtext; 2. In the subtext of songs can be to read the program-manifesto statements, manifestos and manifesto-documents, a separate and distinctive poetic program without classical type manifesto.

*Key words:* D. Vasiljev, subtext, confession, protestation, war, manifesto

*Snežana S. Baščarević*

Весна З. ДИЦКОВ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет  
 Катедра за иберijske студије

## ТЕМА РАТА У ПОЕЗИЈИ АСТЕКА

На територији данашњег Мексика, све до шпанског освајања (1521) развијао се читав низ различитих прехиспанских цивилизација, међу којима су Астеци постали доминантни захваљујући успешним и бројним војним походима, створивши велико царство, које је достигло врхунац своје моћи током XV века. Ратнички мистицизам овог народа подржавао је идеју о неопходности војевања да би се Сунцу обезбедила преко потребна витална енергија. Стога је међу Астесима било уврежено схватање да се највећа слава може стећи једино часном погибијом у рату или жртвовањем. Најугледнији астечки поглавари, војсковође и мудраци оставили су песме посвећене јуначки извојеваним победама, које су одражавале ратнички дух Астека у преколумбовско доба.

*Кључне речи:* рат, поезија, прехиспанске цивилизације, митологија, Астеци

У време доласка Шпанаца на тло Америке, средишњим делом данашњег Мексика доминирали су Астеци (aztecas) или Мешике (mexicas), који су током XV века створили једну од најмоћнијих империја тога доба. Њихов језик је био наuatл (náhuatl), а писмо пиктографско. Сећања на значајне догађаје и појединце чували су помоћу идеографских записа који су били употпуњени усменим предањима и песмама чије се рецитовање учило у посебним образовним центрима – калмекак (calmécac). Преписи сликовних записа и њихових усмених тумачења на латинично писмо, које су сачинили шпански мисионари по завршетку освајања, представљају драгоцен извор за проучавање целокупног културног наслеђа ове прехиспанске цивилизације.

Астечка космогонија заснивала се на идеји о непрестаном, цикличном смењивању периода, односно „сунца”, од којих се свако доба неминовно завршавала катаклизмом, а затим би наступало ново раздобље, баш као што и у природи постоји правилност у смењивању опозитних појава (дан-ноћ, зима-лето, суша-киша). Астечка империја је настала у „петом сунцу” у коме је, према средњеамеричкој митологији, прве људе створио бог Кецалкоатл (Quetzalcóatl) тако што је попрскао сопственом крвљу кости предака, удахнувши им на тај начин нови живот и избавивши их из подземног света, Миктлана (Mictlán). Култ Кецалокоатла, творца „другог сунца” познатог као „Сунце ветра” – Науи Екал (Nahui Ehecatl), који већ и самим дуалистичким концептом свог имена „Перната змија” (кецал [quetzal] - зелено перо; коатл [coatl] - змија), односно „Драгоцени близанац” (кецал [quetzal] - драгоцен; коатл [coatl] - близанац), указује на двојност бића у физичком и духовном смислу, негован је још од давнина у мезоамеричким културама древних Олмека (olmecas), Толтека (toltecas) и Маја (mayaas), а касније је инкорпориран и у астечку религију.

1 vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

Дошавши у Мексичку долину (средином XIII века), Астеци су раширили мит о добровољном саможртвовању богова приликом избора „петог сунца”, одржаног у граду Теотиуакану (Teotihuacan), у коме су учествовали Тексистекатл (Tesciztécatl; познат и под именима Текусистекатл [Tecuciztécatl] и Текусистекатл [Tecuciztécatl]) и Нанауацина (Nanahuatzin; познат и под именом Нанауатл [Nanahuatl]), који се први храбро бадио на ритуалну ломачу и тако постао нови бог Сунца – Тонатју (Tonatiuh) или Тонатјутеотл (Tonatiuh téotl), док је други такмац Тексистекатл, који је оклевао пре него што се бадио у ватру, постао бог Месеца. Међутим, ново сунце и нови месец су у почетку били статични на небу, због чега је дошло до помањкања светлости на земљи, и такво стање је потрајало све док остали богови нису поднели доказ лојалности Тонатјутеотлу приневши му своја срца као добровољну, крваву жртву. Након чина овог божанског саможртвовања, „петог сунца” је постало „Сунце кретања” – Науи Ољин (Nahui Ollin), а да би наставило и даље да се креће по небу и обасјава људе и сва остала жива бића на земљи, било је неопходно да има осигуран стални прилив животне енергије, тј. људске крви.

Оформивши (1428) савез три града Теноћтитлана (Tenochtitlan), Тескока (Texcoco) и Тлакопана (Tlacopan), Астеци су предузимали војне походе на околне, а касније и удаљеније, градове-државе, које су након пораза на бојном пољу имале статус вазала, односно задржавале су сопствене владаре, али су биле у обавези да плаћају данак градовима Тројне алијансе и да подржавају (идејно и у људству) њихову експанзионистичку спољну политику, што се временом одразило, између осталог, и на мултинационални састав астечке војске. У ратне походе су ишли сви мушки чланови заједнице након навршене петнаесте године живота, који су били способни да носе оружје, јер институција стајаће војске код Астека није постојала. Главномандујући су били уједно и племенски поглавари. Напредовање у војној хијерархији је зависило од храбрости показане на бојном пољу, али су највиши положаји ипак били резервисани за припаднике аристократије. Посебно су биле поштоване елитне групе ратника орлова – куаупипилтин (cuauhpipiltin) и ратника јагуара – оселопиљи (ocelopilli), назване тако по бићима која су прва кренула у ватру после саможртвовања близанаца Нанауацина и Тексистекатла.

Током скоро једног века (1428–1521) константног успона, Астеци су водили многобројне ратове који су често били тема посебне врсте лирских песама познатих под називом шоћикуйкатл (xochicuicatl). Аутори ових творевина били су припадници племства, поглавари, војсковође и мудраци, односно „учени људи” – тламатиниме (tlamatinime). Подаци о њиховом ауторству сачувани су у великом броју случајева захваљујући преписима шпанских мисионара, за разлику од оскудних информација о другој врсти ратничких песама названој јаокуикатл (yaocuicatl), које су скоро потпуно остале запостављене у латиничним записима науатл поезије, а радило се о ратничким песмама обредног карактера извођеним уз игру и музичку пратњу. (Јохансон: 39)

Освајачки ратови – коколтик јаојотл (cocoltic yaoyotl) – омогућавали су Астечима да стекну нове територије, прошире власт и прибаве додатне количине хране, пореза и робова. У песмама које су биле посвећене овој врсти ратова, славила се умешност и храброст астечких владара, пожртвованост ратника и значај њихових подвига на бојном пољу. Припадници чете јагуара у тим песмама се називају тигровима; до ове замене назива је дошло, упркос томе што Мексичка висораван није природно станиште тигра, вероватно услед скучених сазнања

мисионара-преписивача о америчкој флори и фауни, недостатка одговарајућих термина, а и да би се европским читаоцима приближило астечко песничко штиво употребом већ познатих појмова. Стихови који следе подсећају на херојске владаре - утемељиваче астечке моћи:

*Moteczumatzin, Netzahualcoyotzin, Totoquiahuatzin  
vosotros tejisteis, vosotros enredasteis  
la Unión de los Príncipes:  
¡Gozad un instante al menos de vuestras ciudades  
sobre las que fuisteis reyes!  
La mansión del Águila, la mansión del Tigre  
perdura: así es lugar de combates  
la ciudad de México.<sup>2</sup>*

(Алсина Франћ 1957: 91)

Поред освајачких ратова, Астеци су водили и ратове из религиозних разлога, што је било потпуно у складу са културолошким устројством њиховог друштва у коме се у сваком сегменту осећала надмоћ религије над световним, свакодневним животом. „Стицање угледа у друштву у великој мери зависило је и од тога колико је појединац религиозан и посвећен верским обредима у којима су се у улози духовника веома често појављивале и саме поглавице.” (Вејлант 2010: 130) Религија која је произилазила из слављења природе, али и из страха од моћи природних сила и настојања да се њихово деловање што је могуће више преокрене у човекову корист, модификовала је живот Астека како појединаца у етичком смислу, тако и читаве заједнице у организационом погледу.

Астеци су сматрали да су изабран народ којем су богови доделили посебан и узвишен задатак да сачувају „пето доба” од пропасти тако што ће Сунцу обезбеђивати виталну енергију у виду људских жртава. Ово мистичко схватање, са снажном ратничком конотацијом, увео је Тлакаелел (Тласае́леl, 1398–1480), чувени државник и мудри саветник тројице астечких краљева, ослањајући се на елементе толтечке културе која је, такође, славила обредно крвопролиће и рат. Објављивањем суштине концепта ратничког мистицизма у пиктографским записима и његовим усменим преношењем у песамама, ово схватање је прерасло у филозофију „народа Сунца”, која је у потпуности обликовала астечки начин живота. Тлакаелел је учврстио своје реформаторске мере проглашењем Уицилопоћтлија (Huitzilopochtli), древног ратничког племенског бога Астека који није имао претходника у религијама других народа, за врховног бога; с временом, Уицилопоћтли је у религиозном веровању Астека поистовећен са Сунцем.

Обузетост Астека мистичким заносом ратника који су у сваком тренутку свесни егзистенцијалног значаја мисије одабраног народа, приказана је на врло упечатљив начин у химни створеној у славу Теноћтитлана, чији почетни стихови формирају паралелизам снажне изражајности и скрећу пажњу на несаломив ратнички дух који прожима најмоћнији астечки град и његове браниоце:

*Desde donde se posan las águilas,  
desde donde se yerguen los tigres,  
el Sol es invocado.*

2 „Монтекусомацине, Нецауалкојоцине, Тотокиауацине, / ви сте исткали, ви сте исплели / Савез принчева: / Уживајте барем један тренутак у вашим градовима / у којима сте били краљеви! / Пребивалиште Орла, пребивалиште Тигра / и даље траје: тако је поприште борби / град Мексико.” (Превела са шпанског Весна Дицков.)

*Como un escudo que baja,  
así se va poniendo el Sol,  
en México está cayendo la noche,  
la guerra merodea por todas partes,  
¡oh Dador de la vida!  
se acerca la guerra.*

*Orgullosa de sí misma  
se levanta la ciudad de México-Tenochtitlan.  
Aquí nadie teme la muerte en la guerra.  
Ésta es nuestra gloria.  
Éste es tu mandato.  
¡Oh, Dador de la vida!  
Tenedlo presente, oh príncipes,  
no lo olvidéis.  
¿Quién podrá sitiar a Tenochtitlan?  
¿Quién podrá conmover los cimientos del cielo...?*

*Con nuestras flechas,  
con nuestros escudos,  
está existiendo la ciudad,  
¡México-Tenochtitlan subsiste!<sup>3</sup>*

(Леон Портиља 1961: 76–77)

Макуилшоћичин (Macuīlxochitzin, средина XV века), Тлакаелелова кћерка, била је образована и даровита песникиња. Будући да је живела на двору у Теноћтитлану, поред оца који је био саветник краљева, Макуилшоћичин је добро познавала све појединости војних похода које су Астеци у то време предузимали незадрживо ширећи своју моћ у Мексичкој долини, те је била у могућности да са пуно детаља, користећи уобичајене метафоре (цвеће – песме, перје – орлови – ратници), изрази своја осећања поноса и поштовања према храбрим ратницима и освајачким подвизима, за које наглашава да су сви редом, као уосталом и њени стихови, изведени у славу врховног бога:

*Élevo mis cantos,  
Yo, Macuīlxóchitl,  
con ellos alegre al Dador de la vida,  
¡comience la danza!*

.....  
*El matlatzina  
es tu merecimiento de gentes, señor Itzcóatl:  
¡Axayacatzin, tú conquistaste  
la ciudad de Tlacotépec!  
Allá fueron a hacer giros tus flores,  
tus mariposas.  
Con esto has causado alegría.  
El matlatzina  
está en Toluca, en Tlacotépec.*

3 „Из места на које се спуштају орлови, / из места где се усправљају тигрови, / Сунце је дозвано. // Као штит који се спушта, / тако залази Сунце, / у Мексику се хвата ноћ, / рат пустоши посуда, / о, Дародавче живота, / примиче се рат! // Поносан на себе, / уздиже се град Мексико-Теноћтитлан. / Овде се нико не плаши смрти у рату. / То је наша слава. / То је твоја заповест. / О, Дародавче живота! / Имајте га на уму о, кнежеви, / не заборавите га. / Ко би могао да опседа Теноћтитлан? / Ко би могао да покрене темеље неба? ... / Са нашим стрелама, са нашим штитовима / опстаје град, / траје Мексико-Теноћтитлан!” (Леон Портиља 2005: 94–95)

*Lentamente hace ofrenda  
de flores y plumas  
al Dador de la vida.  
Pone los escudos de las águilas  
en los brazos de los hombres,  
allá donde arde la guerra,  
en el interior de la llanura.  
Como nuestros cantos,  
como nuestras flores,  
así, tú, el guerrero de cabeza rapada,  
das alegría al Dador de la vida.*<sup>4</sup>

(Леон Портиља 2006: 135–136)

Међутим, оно по чему се ова песничка творевина разликује од тематски сродних дела других астечких песника је женска визура рата истакнута у завршним стиховима који су посвећени супарницима Астека, тј. припадницима побеђеног Отоми (otomí) народа и њиховим одважним женама:

*Allá en Xiquipilco a Axayácatl  
lo hirió en la pierna un otomí,  
su nombre era Tlilatl.  
  
Se fue éste a buscar a sus mujeres,  
les dijo:  
"Preparadle un braguero, una capa,  
se los daréis, vosotras que sois valientes."  
Axayácatl exclamó:  
"¡Que venga el otomí  
que me ha herido en la pierna!"  
El otomí tuvo miedo,  
dijo:  
"¡En verdad me matarán!"  
Trajo entonces un grueso madero  
y la piel de un venado,  
con esto hizo reverencia a Axayácatl.  
Estaba lleno de miedo el otomí.  
Pero entonces sus mujeres  
por él hicieron súplica a Axayácatl.*<sup>5</sup>

(Леон Портиља 2006: 137)

4 „Дарујем своје песме, / ја, Макуилшоћитл, / њима увесељавам Даваоца живота, / нека почне игра! / [...] / Матлацинка / је заслуга твојих људи, господине Ицкоатл: / Ашајакацине, ти си покорио / град Тлакотебек! / Донде је допра твоја слава, / твој глас. / Тиме си проузроковао радост. / Матлацинка / је у Толуки, у Тлакотепеку. // Лагано он приноси жртвени дар / у цвећу и перју / Даваоцу живота. / Даје штитове орлова / својим људима, / тамо где бесни рат / у унутрашњости долине. / Као наше песме, / као наше цвеће, / тако ти, ратничке обријане главе, / веселиш Даваоца живота.” (Леон Портиља 1998: 111–112)

5 „Тамо у Шикипилку Ашајакатла / је ранио у ногу један Отоми, / по имену Тлилатл. // Овај оде да тражи своје жене, / и рече им: „Припремите му један опасач, један огрчач, / даћете му их ви, јер сте тако храбре”. / Ашајакатл узвикну: „Нека дође Отоми / који ме је у ногу ранио!” / Отоми уплашен / рече: „Заиста ће ме убити!” / Донеше затим један дрвени стуб / и кожу једног јелена, / и тиме указаше почаст Ашајакатлу. / Отоми је био страшно уплашен. / Али тада његове жене / почеше да моле милост од Ашајакатла.” (Леон Портиља 1998: 112–113)

Поред поменутих радикалних измена у филозофији и религији Астека, Глакаелел је, такође, увео новину и у војну праксу осмисливши концепт „цветних ратова” – шоћијаојотл (xochiyaoyotl) – чији се главни циљ огледао у прибављању заробљеника за обредна жртвовања. Наиме, како се развијала астечка цивилизација тако се увећавао и број богова у њиховом пантеону, а тиме је расла и потреба за приношењем све већег броја жртава. С друге стране, стално повећавајући број жртвованих људи чија су срца и крв нудили Уицилопоћтлију, Астеци су веровали да ће успети да одрже живот Сунца неограничено дуго времена. (Леон Портиља 2005: 113) Војни походи које су до тада предузимали ради освајања и стицања нових ресурса, више нису могли да обезбеде довољно заробљеника за жртвовање, те су „цветни ратови” представљали одлично решење овог проблема: били су локално-религиозног карактера, периодично су се обнављали и то уз претходну сагласност супротстављених страна, служили су као својеврстан вид војне вежбе, али им је основна сврха била заробљавање што већег броја живих непријатељских војника, који су потом чувани, уз много указане пажње и поштовања, у затвору све до тренутка церемонијалног жртвовања.

Шикотенкатл Старији (Xicohténcatl El Viejo, рођен око 1425–1522), неустрашиви војсковођа и владар града-државе Тисатлан (Tizatlan), склопио је у младости (око 1455. године) договор са Тројном алијансом о вођењу „цветних ратова”, али се касније горко покајао због ове своје одлуке увидевши да су добробит од оваквих сукоба имали само војно надмоћни Астеци, чија се власт незадрживо ширила умањујући и, чак, доводећи у питање суверенитет Тисатлана; стога су „цветни ратови” у Шикотенкатловим стиховима приказани са тачке гледишта побеђених ратника, који су у потпуности свесни свете сврхе своје неминовне жртве:

*Yo lo digo, yo el señor Xicohténcatl:  
¡que no vayan en vano!,  
¡toma tu escudo: cántaro de agua florida!  
Tu ollita de asa,  
ya está en pie tu precioso cántaro color de obsidiana,  
con ellos a cuestras llevaremos el agua,  
vamos a acarrearla allá a México,  
desde Chapolco, en la orilla del lago.*

*No vayáis en vano,  
¡mi sobrino, mis hijos pequeños, sobrinos míos,  
vosotros, hijos del agua!  
Hago correr el agua,  
señor Cuauhtencoztli,  
¡vayamos todos!,  
¡a cuestras llevaremos el agua,  
vamos a acarrearla en verdad!*

*Quiere pregonarlo el capitán Motelchiuhtzin,  
¡amigos nuestros!,  
¡dizque [sic]todavía no amanece.  
Tomamos nuestra carga de agua:  
cristalina, color turquesa, preciosa,  
que se mueve ondulante.  
Te acercará así allá, al lugar de los cántaros,  
¡no vayas en vano!*



*Allá tal vez estará rumoreando Nanáhuatl.  
 ¡Mi hijo pequeño!  
 Tú, comandante de hombres, tú, hechura preciosa,  
 pintura a la manera tolteca, con oro y plata,  
 pinta el cántaro precioso, señor Axayácatl.  
 Nosotros juntos vamos a tomar,  
 nos acercamos a las aguas preciosas.  
 Van cayendo, llueven gotas,  
 allá junto a los pequeños canales.*

*El que acarrea mi agua florida, Huanitzin,  
 ya viene a dármela,  
 ¡oh mis tíos, tlaxcaltecas, chichimecas!  
 ¡No vayáis en vano!*

*La guerra florida, la flor del escudo,  
 han abierto su corola.  
 Están haciendo estrépito  
 llueven las flores bien olientes,  
 así tal vez él,  
 por esto vino a esconder el oro y la plata,  
 por esto toma los libros de pinturas del año.  
 ¡Mi pequeño canal, con mi cántaro va el agua!<sup>6</sup>*

(Леон Портиља 2006: 183–184)

Према астечком учењу о настанку света, Земља је равна површина; изнад ње се уздиже тринаест слојева неба, који чине земаљски рај – Тамоанћан (Tamoanchan), а испод се налази девет нивоа подземног света, Миктлана. На највишем, тринаестом слоју неба, који Астеци називају Омејокан (Omeuocán), борави Ометеотл (Ometéotl), врховни творац и бог двојности, испољен у мушкој и женској форми као Ометекутли (Ometecuhtli) и Омесиуатл (Omeśíhuatl), односно у облику близанаца Тонакатекутлија (Tonacatecuhtli) и Тонакасиуатла (Tonacasíhuatl), бога и богиње људског меса, чија имена одражавају суштинну божанске улоге у судбини људи. Имајући у виду да Бог људима даје храну и омогућава им да одрже у животу свој телесни облик, те да у мајчину утробу ставља драги камен (жад или тиркиз, који представљају метафоре за заметак), произилази да су отац и мајка само посредници у даривању живота, а да је прави родитељ сваког детета, у ствари, Бог. (Галовић 2008: 182) Овако дуалистичко поимање врховног принципа Астеци су преузели од Толтека и уградили га у

6 „Ја то кажем, ја, господар Шикотенкатл: / нека не иду узалуд! / узми свој штит: крчаг цветне воде!, / твој врч, / већ је спреман твој драгоцен крчаг оксидијанове боје, / у њима ћемо на леђима носити воду, / понећемо је тамо у Мексико, / из Ђаполка, на обали језера. // Не идите узалуд, / сестрићу мој, моји синчићи, сестрићи моји, / ви, синови воде! / Пуштам да потекне вода, господине Куаутенкоћтли, / пођимо сви!, / на леђима ћемо носити воду, / хајде заиста да је захватимо! // ратник Мотелхиуцин хоће да говори, / пријатељи наши, / кажу да још није свануло. / На леђима носимо воду: / прозирну, тиркизне боје, драгоцену, / која се таласа. / Приближићемо се тамо, месту крчага, / не иди узалуд! // Тамо ће можда мрмљати Нанауатл. / Мој мали син! / Ти војсковођо, ти драгоцено биће, / Господар Ашајакатл слика драгоцени врч, / слика у толтечком стилу, златом и сребром. / Заједно ћемо захватити, / приближићемо се драгоценим водама. / Падају, пљуште капљице, / тамо близу малих канала. // Онај што је захватио моју цветну воду, Уаницин, / већ долази и даје ми је, / о моји стричеви, Тласкалтеци, Ђићимеци! / не идите узалуд! Цветни рат, цвет штитова, / отворио је свој цветни венац. / Жубори, / пљушти мирисно цвеће, / можда је он / због тога дошао да сакрије злато и сребро, / због тога годинама узима књиге у сликама. / Мој мали крчаг иде на воду!” (Леон Портиља 1998: 143–144)

свој концепт космогоније, филозофског погледа на свет и религиозних веровања. Тако је равна површина – Тлалтипак (Tlaltípac) – на којој проводимо овоземаљски живот, по Астечима, истовремено први небески слој и први подземни ниво, а на њој се непрестано сусрећу, преплићу и сукобљавају тама и светлост, добро и зло, суша и поплава, исто онако као што Сунце на крају сваког дана залази и нестаје да би се следећег дана поново родило и подарило свим бићима преко потребну животну енергију.

Остали богови из астечког пантеона били су распоређени по небеским слојевима сходно строго утврђеној хијерархији. На небу званом Тонатјуићан (Tonatiuhichan), којим влада бог Сунца Тонатју, бораве душе ратника храбро изгинулих у борби, као и оних људи који су били обредно принети на жртву боговима, јер је њихова смрт непосредно утицала на очување кретања Сунца, а, такође, ту се налазе и душе жена умрлих на порођају, јер се сматрало да су изгубиле живот доносећи на свет будуће ратнике. Душе дављеника, као и оних који су страдали од грома или у олуји, обитавале су на Тлалокану (Tlalocan), небу којим влада Тлалок (Tlaloc), бог кише. Сви остали који су умирали природном смрћу, одлазили су у подземни свет Миктлан.

Схватање части код Астека било је тесно повезано са њиховим поимањем устројства универзума. За приступ рају био је пресудан начин на који се умирало, а не како се живело. Достојанствена смрт за астечког ратника, која би му омогућила одлазак на небо и боравак међу боговима, подразумевала је погибију на бојном пољу или ритуално жртвовање у случају заробљавања, јер је тако проливајући своју крв улазио у круг „дружине орла” – куаутека (quauhteca) – која је доприносила јачању и обнављању свеукупне космичке енергије оваплоћене у Сунцу. Следећи стихови испевани су у славу храбрих астечких ратника, а једини могући пут којим су морали поћи да би заслужили бесмртност паралелизмом је истакнут на почетку песме:

*Solamente en la tierra se adquiere la dicha:  
dos veces no son enviadas las flores del escudo,  
dos veces no se da deleite al Dador de vida.*

.....  
*¿Quién de vosotros ambiciona las flores del escudo,  
las flores de los cascabeles, las flores de la batalla?  
¡Con ellas se hace el aderezo de los príncipes,  
oh vosotros, Quetzalmamatzin y Huiznahuaatl!*

.....  
*¡Vosotros dais placer al Dador de la vida!  
¡Sea ya el baile, hágase la ofrenda!  
¡Es en la guerra donde se adquiere dicha  
en ella es uno hecho jefe guerrero,  
es allí donde se vuelve uno hombre...!?*

(Алсина Франћ 1957: 100)

Стога су заробљеници намењени за церемонијално жртвовање уживали код Астека велико поштовање као својеврсни гласници богова и према њима су се

7 „Само на земљи се постиже срећа: / не шаљу нам два пута цвеће штита / не увесељава се два пута Дародавац живота. / [...] / Ко од вас жуди за цвећем штита, / цвећем чегртуша, цвећем битке? / Од њих се праве украси за принчеве, / о ви, Кеџалмамацине и Уиснауакатле! / [...] / Ви пружате задовољство Дародавцу живота! / Нека почне игра, нека почне жртвовање! / У рату се стиче срећа / у рату се постаје војсковођа, / у рату се постаје човек ...!” (Превела са шпанског Весна Дицков.)

сви односили са много обзира и уважавања; они су били изабрани јунаци који су пролазили кроз узвишени процес преображаја енергије у служби светла и своје расе. (Шијаковић 1990: 110) Поштеда од жртвовања и остављање у животу доносили су заробљеницима немерљиву и непролазну срамоту.

Једини пораз који су Астеци претрпели пре доласка Шпанаца догодио се (око 1478. године) приликом покушаја поробљавања народа Миџоакана (Michoacán); о њему пева Ашајакатл (Ахајácatl, рођен око 1449-1481), господар Теноћтитлана, користећи за овај рат уобичајене метафоре (пијанство, опијање):

*Nos llamaron para embriagarnos en Michoacán, en  
Zamacoyahuac,  
fuimos a buscar ofrendas, nosotros mexicas:  
¡Vinimos a quedar embriagados!  
¿En qué momento dejamos a los águilas viejos, a los guerreros?  
¿Cómo obrarán los mexicanos,  
los viejos casi muertos por la embriaguez?  
¡Nadie dice que nuestra lucha fue con ancias!  
¡Chimalpopoca! ¡Yo Axayácatl!  
Allá dejamos a vuestro abuelo Cacamatón.  
En lugar de la embriaguez estuve oyendo a vuestro abuelo.<sup>8</sup>*

(Леон Портиља 2006: 121)

Песник изражава своју тугу, срамоту и забринутост због великог губитка на бојном пољу и бодри војнике, међу којима су и његови унуци, да истрају у напорима упркос повредама и тешким губицима и да донесу славу победе својим сународницима:

*Estoy abatido, soy despreciado,  
estoy avergonzado, yo, vuestro abuelo Axayácatl.  
no descanséis, esforzados y bisoños,  
no sea que si huís, seáis consumidoa,  
con esto caiga el cetro  
de vuestro abuelo Axayácatl.  
  
Una y otra vez heridos por las piedras,  
los mexicanos se esfuerzan.  
Mis nietos, los del rostro pintado,  
por los cuatro rumbos hacen resonar los tambores,  
la flor de los escudos permanece en vuestras manos.  
Los verdaderos mexicas, mis nietos,  
permanecen en fila, se mantienen firmes,  
hacen resonar los tambores,  
la flor de los escudos permanece en vuestras manos.<sup>9</sup>*

(Леон Портиља 2006: 122–123)

8 „Позвали су нас да се напијемо у Миџоакану, у / Самокојауаку, / отишли смо да тражимо жртвене дарове, ми Мексиканци: / Опии смо се! / Када смо оставили старе орлове, ратнике? / Како ће да делају Мексиканци, / старци потпуно опијени? / Нико не каже да је наша борба била храбра! / Тималпопока! Ја говорим, Ашајакатл! / Тамо смо оставили вашег деда Какаматона. / На месту пијанства чуо сам га.” (Леон Портиља 1998: 101)

9 „Утучен сам, презрен сам, / постиђен сам, ја, ваш деда Ашајакатл. / Не одмарајте се, храбри ратници, / не дајте да вас у бекству униште, / и да падне краљевска власт / вашег деде Ашајактала. // Више пута рањени камењем, / Мексиканци настоје да истрају. / Моји унуци, обојеног лица, / на четири стране света ударајте у бубње, / цвет штитова остаје у вашим рукама. / Прави Мексиканци, моји унуци, / остајте у редовима, будите чврсти, / ударајте у бубње, / цвет штитова остаје у вашим рукама.” (Леон Портиља 1998: 102)

Надахнуће за нове подвиге треба тражити, по мишљењу аутора, у храбрим делима и јуначким подвизима предака, за које са сетом прижељкује да се врате на бојно поље и поведу младе ратнике у победу:

*Todavía vivimos vuestros abuelos,  
aún es poderosa nuestra lanzadera, nuestros dardos,  
con ellos dimos gloria a nuestras gentes.  
Ciertamente ahora hay cansancio,  
ahora ciertamente hay vejez.  
Por esto me aflijo, yo vuestro abuelo Axayácatl,  
me acuerdo de mis viejos amigos,  
de Cuepanáhuaz, de Tecale, Xochitlahua, Yehuaticac.  
Ojalá vinieran aquí  
cada uno de aquellos señores  
que se dieron a conocer allá en Chalco.  
Los esforzados vendrían a tomar los cascabeles,  
los esforzados harían giros alrededor de los príncipes.<sup>10</sup>*

(Леон Портиља 2006: 123–124)

Ипак, на крају песме жаљење за губицима и бодрење ратника смењују подсмех и немилосрдно омаловажавање које је изазвано њиховим поразом:

*Por esto yo me río,  
yo vuestro abuelo,  
de vuestras armas de mujer.  
¡Conquistadores de tiempos antiguos,  
volved a vivir!<sup>11</sup>*

(Леон Портиља 2006: 124)

Владавина Тројне алијансе, предвођена Теноћтитланом, доносила је просперитет Астецима све до почетка шпанске конкисте. Узроци пада (13.8.1521) Теноћтитлана су били разнородни: на првом месту, реч је о лукаво осмишљеној војно-политичкој стратегији Ернана Кортеса (Hernán Cortés), која се огледала у вишемесечној опсади града спроведеној у савезу са другим индијанским племенима, а, затим, не сме се изгубити из вида ни утицај заразних болести које су десетковале становништво астечке престонице, као ни уплив древног мезоамеричког мита о повратку Кецалкоатла, по којем је овај бог отпловио морем према истоку након губитка власти да би се једног дана отуда и вратио да започне ново, праведније доба међу људима. Све време опсаде, упркос тешким губицима, међу Астецима је и даље провејавао ратнички дух прошлих времена о чему сведочи песма у којој се велича идеализована фигура војсковође („великог орла и тигра“), отеловљена у лику Темилоцина (Temilotzin) из Тлателолока (Tlateloloco), којег красе све потребне врлине да предводи храбр браниоце („орлове“), не испуштајући ниједног тренутка из вида своју основну дужност („да стиче заробљенике“) према Дародавцу свеколиког живота на земљи:

10 „Још увек су живи ваши дедови, / још су моћна наша копља, / којима смо донели славу нашим људима. / Сигурно су сад дошли / умор и старост. / Због тога сам тужан, ја, ваш деда Ашајакатл, / сећам се старих пријатеља, / Куепанауаса, из Текале, Шоћитлауа, Јеуатикака. / Камо среће да се врате овамо / сва господа / коју смо упознали тамо у Балку. / Храбри ће доћи да узму чегрталке, / смели ће обилазити у кругу око принчева.“ (Леон Портиља 1998: 103)

11 „Зато се ја смејем, / ја ваш деда, / вашем женском оружју, / вашим женским штитовима. / Победници из старих времена, / оживите поново!“ (Леон Портиља 1998: 103)

*Jefe de águilas...  
 cuyo oficio es la guerra que hace cautivos.  
 Gran águila y gran tigre,  
 águila de amarillas garras  
 y poderosas alas,  
 rapaz,  
 operario de la muerte...  
 Instruido, hábil,  
 de ojos vigilantes, dispone las cosas,  
 hace planes, ejecuta la guerra.  
 Distribuye las armas,  
 dispone y ordena las provisiones,  
 señala el camino,  
 inquiere acerca de él,  
 sigue su paso al enemigo.  
 Dispone las chozas de guerra,  
 sus casas de madera, el mercado de guerra.  
 Busca a los que guardan los cautivos,  
 escoge a los mejores.  
 Ordena a los que aprisionan a los hombres,  
 disciplinado, consciente de sí mismo,  
 da órdenes a su gente,  
 les muestra por dónde saldrá el enemigo...<sup>12</sup>*

(Леон Портиља 2006: 140–141)

Са доласком Шпанаца, отпочео је нови циклус освајања у Мексичкој долини; престала је да постоји империја Астека, а култура овог народа је маргинализована. Остаци њихове књижевне баштине која је свакако постојала, премда не у облику и на начин који су били блиски европским литерарним мерилима, и данас чине незаобилазан извор за проучавање астечке историје, обичаја, етичких и моралних назора, укратко за сагледавање целокупног астечког погледа на свет који је био заснован на сплету разгранатих митова и политеистичког религиозног веровања. Рат је за генерације Астека био једини могући и, уједно, једини исправан начин живота; представљао је саставни део свакодневице и значао много више од пуке територијалне експанзије. Опијени заносом ратничког мистицизма који је успоставио Плакаелел, храбри ратници су одлазили у бој са усхићењем и нескривеним очекивањем да остваре своју највећу жељу и положе живот као залог обнављања виталне енергије Сунца. У додиру њихових срца са Уицилопоћтлијем смрт се поништавала, а душе су одлазиле у рај да тамо вечно обитавају са другим боговима. Стога се погибије у ратном вихору или на жртвеном камену нико од астечких ратника није бојао, већ су, напротив, сви са жудњом очекивали тај свечани тренутак којим су стицали част и вечну славу. Страх од смрти није постојао, јер је, у складу са дуалистичким концептом астечке филозофске мисли, јуначки окончан живот на земљи означавао, с једне стране, завршетак битисања само физичког тела које је ионако било пролазног

12 „Вођа орлова ... / његова дужност је рат у коме стиче заробљенике. / Велики орао и велики тигар, / орао жутих канци / и моћних крила, / грабежљив, / оруђе смрти ... / Учен, вешт, / будних очију, зна све о стварима, / прави планове, руководи ратом. / Раздељује оружје, / дели и распоређује залихе, / показује пут, / истражује га, / следи га до непријатеља. / Располаже ратним утврђењима, / дрвеним кућама, бојиштима. / Тражи оне који чувају заробљенике, / одабира најбоље. / Наређује онима који заробљавају људе, / богобожаљив, свестан себе, / заповеда људима, / показује одакле ће се појавити непријатељ ...” (Леон Портиља 1998: 116–117)

карактера, а, с друге стране, доносио је почетак вечног трајања бесмртне душе сједињене са богом на небу, о чему уверљиво и са изразитим лирским набојем сведоче песме учених Астека настале на тему рата, отргнуте од заборава заслугом мисионара - припадника управо оног народа који је покорио и готово до истребљења уништио „народ Сунца”.

### Литература:

Алсина Франћ 1957: J. Alcina Franch, *Floresta literaria de la américa indígena: Antología de la literatura de los pueblos indígenas de América*, Madrid: Aguilar.

Вејлант 2010: Џ. Вејлант, *Асџеци: порекло, усџон и њад асџечкоџ народа*, превод са енглеског Никола Радосављевић, Београд: Утопија.

Галовић 2008: Ј. Галовић, *Маје, Асџеци и шаманска џрадиција Мексика*, Београд: Пешић и синови.

Јохансон: Johansson, Patrick. *Yaouicatl: cantos de guerra y guerra de cantos*. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/380.pdf>.

Датум преузимања 13.3.2015.

Леон Портиља 1961: М. León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México: Fondo de Cultura Económica.

Леон Портиља 1998: М. Леон Портиља, *Тринаесџ асџечких њесника*, превод са шпанског Јелена Галовић, Београд: Паидеиа.

Леон Портиља 2005: М. Леон Портиља, *Тајне сџароџ Мексика: Древни Мексиканици у хроникама и њесмама*, превод са шпанског Бранислав Прелевић, Београд: Metaphysica.

Леон Портиља 2006: М. León Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, Caracas: Ministerio de la Cultura, Fundación Editorial el perro y la rana.

Шијаковић 1990: М. Шијаковић (приређивач), *Миџологија и религија Асџека*, Београд: Дечја књига.

## EL TEMA DE LA GUERRA EN LA POESÍA AZTECA

### Resumen

Según el antiguo mito náhuatl, los dioses aceptaron libremente la muerte, sacrificándose para que el Sol se moviera y fuera posible así la vida de los hombres y otros seres en la tierra. Este mito ejerció en los tiempos posteriores un influjo considerable en el campo de la religión y la cosmogonía aztecas dando origen a su misticismo guerrero. Los seres humanos que habían recibido la vida a través del sacrificio, habrían de experimentar la necesidad de corresponder con su propia sangre para mantener la vida del Sol. Los aztecas se consideraban el pueblo elegido por los dioses para una gran misión: obtener el agua preciosa – la sangre humana – para alimentar el Sol y de tal manera extender hasta los confines el Universo. De esta idea fundamental se deriva el sentido mismo de la vida de los aztecas en el período precolombino, que se transmite por medio de sus libros de pinturas y de sus poemas e himnos, aprendidos de memoria en los centros de educación, y que llega a convertirse en una filosofía para el ”pueblo del Sol”. Por lo tanto, el supremo honor para los guerreros aztecas era morir en la guerra o en el rito sacrificial, ya que estas maneras de acabar la vida representaban el camino indispensable para que el alma llegara hasta el cielo o el paraíso y, de tal manera, suministrara gloria eterna al soldado.

*Palabras clave:* guerra, poesía, civilizaciones prehispánicas, mitología, aztecas

Vesna Z. Dickov

Владимир Ј. КАРАНОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за иберijske студије

## ДРУШТВЕНА СУБВЕРЗИЈА, (АУТО)ЦЕНЗУРА И ПОСЛЕДИЦЕ ШПАНСКОГ ГРАЂАНСКОГ РАТА У РОМАНИМА *КОШНИЦА* КАМИЛА ХОСЕА СЕЛЕ И *ВРЕМЕ* *ТИШИНЕ* ЛУИСА МАРТИН-САНТОСА

Предмет истраживања у раду су два романа шпанске послератне књижевности, *Кошница* (1951) Камила Хосеа Селе (1916–2002) и *Време тишине* (1962) Луиса Мартин-Сантоса (1924–1964), аутора чији светоназори и књижевна остварења могу бити посматрана из две понекад супротстављене перспективе, тзв. лица и историјског наличја. Полазећи од поставки *новог историцизма* и Стивена Гринблата, у раду је анализиран дискурс тихе друштвене субверзије, као и елементи (ауто)цензуре, духовног и материјалног пропадања, који представљају директну последицу погубних историјских околности послератне Шпаније. Иако се Шпанија нашла на историјским маргинама два светска рата, Шпански грађански рат (1936–1939) и каснији тоталитарни режим генерала Франсиска Франка допринели су развоју одређеног књижевног и идеолошког дискурса посебно актуелног у првим годинама послератног периода, током 40-их и 50-их година 20. века.

*Кључне речи:* шпански послератни роман, нови историцизам, Камило Хосе Села, Луис Мартин-Сантос, друштвена субверзија, (ауто)цензура

Нови историцизам, као модерна књижевна школа чији је утемељивач Стивен Гринблат (1943), дели уверење постструктуралиста „да прошлост за нас постоји једино у сачуваним текстовима, да је она „текстуално посредована” и да је зато можемо истраживати једино тумачењем њених „текстуалних трагова”” (Лешић 2006: 501–502). За разлику од неких претходних књижевнотеоријских и критичких школа, које су текст посматрале као продукт историје, *нови историцизам* текст посматра не само као производ историје, већ и као продуктивну снагу која делује истовремено са другим историјским силама, али и као место за жестоко сукобљавање ортодоксних и субверзивних импулса, уколико има места сукобу. Међутим, опрез је потребан кад год је историцизам у питању. Ни књижевни текстови, као ни историјска грађа, нису непосредна сведочанства о свом времену, већ су троструко прерађени прикази онога што се догодило, будући да историјски догађај који оставља свој текстуални траг прво прерађује идеологија, светоназор и дискурзивна пракса времена; затим тај траг или документ прерађује поново идеологија, светоназор и дискурзивна пракса времена у којем је он интерпретиран; коначно, текстуални траг прошлости прерађен је дејством језика који неретко искривљује стварност (Лешић 2006: 506–507). Књижевност, у складу са гледиштима *новог историцизма* али и *културног материјализма*, постаје поље на којем се воде прикривене битке између доминантног дискурса Моћи и субверзивних тежњи маргинализованих (из вишеструких разлога)

1 vladimir.karanovic@fil.bg.ac.rs

друштвених групација. Будући да је историја сачињена од сукоба супротстављених мишљења и идеологија, да историографија (историјски наратив) представља дискурс победника, тј. причу која фаворизује интересе владајућих доминантних друштвених друга, ни „историјска истина” не може бити другачија. Реч је о разноврсним верзијама прошлости које су управо само то, верзије историје и њеног тумачења. У том смислу, историја није контекст у којем треба тумачити и књижевност, већ су књижевни текстови могући извори помоћу којих је могуће тумачити историју (Лешић 2006: 522). Полазимо од новоисторицистичког уверења да су писање и читање увек идеолошки одређени догађаји, који истовремено утичу на свет захваљујући деловању полно, друштвено, културно детерминисаних појединаца или група. Књижевност ће тако постати не пуки производ епохе, већ акумулатор производње културних ефеката, заузимајући идеолошку страну у институционалној борби.

Након Шпанског грађанског рата<sup>2</sup> (1936–1939) читава шпанска стварност условљена је немилим историјским околностима. Победа побуњених, крвави сукоби и репресија против свих дисонантних тонова друштва, као и опстанак вишедеценијског диктаторског режима генерала Франсиска Франка, те цензура у свим областима шпанског друштва, снажно су обележили политички, културни и економски живот Шпаније (Педраса Хименес, Родригес Касерес 2007: 346). У таквим условима и књижевност постаје делатност која је надгледана и цензурирана, иако цензуру превазилазе пукотине књижевног дискурса, које аутори користе да започну идеолошку битку са неистомишљеницима или изразе свој уметнички геније алегорички или иронијски скривен у дискурзивним слојевима. Сучочени са бруталном цензуром режима, посебно у првим послератним деценијама, књижевници су склони аутоцензури као средству за прикривање елемената друштвене субверзије, или бар покушаја да се она идеолошки подстакне и припреми.

Један од значајнијих токова шпанског послератног романа је и *социјални реализам* (*realismo social*), као тенденција која преовладава естетиком прозног израза током 50-их година 20. века, а чије почетне и завршне тачке представљају

2 Шпански грађански рат (1936–1939) био је сукоб у коме су се актуелна Друга шпанска република и левичарске групе бориле против побуне десничарских фашиста и националиста предвођених Франсиском Франком, који је у државном удару успео да свргне републиканску владу и успостави диктатуру. Овај сукоб је био резултат комплексних политичких, економских и културних подела између *две Шпаније*. Републиканце је чинио дијапазон лево оријентисаних групација, од центриста који су подржавали изборну демократију до поборника комунистичких или анархистичких револуционарних промена; њихова снага је имала првенствено урбани (мада су међу њима били и сељаци беземљаша) и секуларни карактер, а били су посебно јаки у Каталонији и у релативно конзервативној Баскији — два региона којима је републиканска влада дала велику аутономију. Фашистички побуњеници који су на крају извојевали победу имали су првенствено подршку великих и богатих земљопоседника и цркве који су подржавали централизацију власти. Франков режим је иницирао темељно чишћење шпанског друштва од свега што је имало везе с левичарским партијама и уопште свега што је било повезано с Другом републиком, укључујући трговачке синдикате и политичке партије. Архиве су биле заплене, извођени су претреси кућа, а непожељни појединци су често затварани, протеривани у егзил, или убијани. Политичке последице рата су одзвањале и ван граница Шпаније и подгревале су страсти у међународним интелектуалним и политичким круговима. Симпатизери републиканаца су овај рат прогласили борбом између „тираније и демократије”, или „фашизма и слободе”, и много младих идеалиста је тридесетих година 20. века ступило у интернационалне бригаде, сматрајући да је спасавање Шпанске републике идеалистички циљ те ере. Франкови поборници, међутим, видели су рат као битку између „црвених хорди” (комунизма и анархизма) и „хришћанске цивилизације”.



романи *Кошница* (1950) Камила Хосеа Селе (1916–2002) и *Време тишине* (1962) Луиса Мартин-Сантоса (1924–1964). Други роман због своје иновативности, посебно наративних решења, организације фиктивног света, перспективизма, мноштва ликова, унутрашњих монолога, итд, представља и један од првих *експерименталних романа* у шпанској послератној прози. Романописце овог тока одликује анализа стварности у циљу што подробнијег појашњења значајних друштвених и историјских кретања и потреса. Романописци имају потребу да се друштвено ангажују и прикажу одлике шпанске послератне стварности како би указали читаоцима на недостатке и мањкавости постојећег система. Иако још увек хронолошки блиски ратним годинама, писци социјалног реализма труде се да пронађу начине да заварају цензуру, а неретко и губе битку са околностима и показују висок степен аутоцензура, чак и на оним местима у романима где се корекција и не очекује (Педраса Хименес, Родригес Касерес 2000: 161). Предмет романа у идеолошком смислу најчешће је неки облик друштвене неправде и неједнакости, као директне последице Шпанског грађанског рата и новог режима, али и најугроженији колективитети: радници, сељаци, рудари, становници предграђа и сиромашних четврти, буржоазија и њена инертност и неспособност да преузме део кривице за новонасталу ситуацију и историјске последице, итд.

Села роман *Кошница* пише током 1945. године, а цензорима га представља 7. јануара 1946. у првој верзији која је одмах забрањена. Цензори франкистичког режима, песник Леополдо Панеро и једно свештено лице, дали су предлог цензуре одређених делова рукописа предатога за штампу. Иако нису пронашли политичке конотације нити директне нападе и осуде владајуће политичке елите послератне Шпаније, навели су низ проблематичних места, посебно она која вређају морал и утичу на развој „примереног и доброг духа јединке у изграђеном друштвеном систему” (Алонсо 2011: 21–22). Након година паузе и активног одмора у Авили, пету верзију романа Села нуди издавачкој кући Емесе из Буенос Ајреса, коју су основали још 1939. године шпански имигранти. Након благе цензуре перонистичког режима у Аргентини, роман коначно излази из штампе 2. фебруара 1951. године (Платас Тасенде 2004: 75–76). Прво легално шпанско издање појавиће се тек 1955. године, које је критика сјајно оценила и на велика врата пропустила у простор историје модерног шпанског романа.

Упркос чињеници да ово дело има колективног протагонисту, мноштво људи који, дефилишући по мадрдским улицама без детаљнијег осврта, постају све мањи и стапају се с амбијентом поставши део фауне незаштићених који су препуштени својој судбини у оквирима „људске џунгле” у којој су се задесили (Родригес Каћо 2009: 432). Роман је смештен у послератни Мадрид, прецизније у прве дане децембра 1943. године, а радња се одвија у само два и по дана. Приказана је богата галерија око 296 ликова и још педесетак само поменутих, који су повремено индивидуализовани, али и део колективитета. Критика често говори о намерној идеолошкој небризи или ауторовој дистанцираности према конструкцији ликова, о скицама, о описаној бруталној сексуалности, итд. (Бланко Агинага *et al.* 2000: 411). Галерија проститутки (Елвирита, Пурита, Дорита, Лавурита, Маргарита, доња Хесуса, доња Селија, и др), беда, глад, могу се довести у везу са идеологијом национал-каатолицизма: постоје жртве које друштво мора имати да би се достигли виши циљеви. Жене имају посебно место у том идеолошком систему: брак је обавеза а не избор, жена се остварује искључиво кроз спој са мушкарцем и продужење врсте, сви други путеви воде у застрањивање и грех. У том смислу је и свака жена у роману кажњена за своје непримерено понашање или покушај личног избора или алтернативног животног пута.

Овај роман непосредно по објављивању сматран је сведочанством или хроником времена глади, беде и репресије (на првом месту политичке и друштвене иако је репресија била присутна у свим сферама јавног и приватног живота). С данашње тачке гледишта јасно је да није ни хроника ни објективни роман, већ дело уметничке обраде друштвено-историјског стања послератне Шпаније. Иако на први поглед представља стање у којем се препознаје ароганција победника у грађанском рату, писац овде описује живот људи без наде, који живе са сазнањем да немају (светлу) будућност (Санс Виљануева 2010: 98). Један од бољих примера је опис кафеа „Ла Делисија” доња Росе у којем седе неки од ликова романа а чији свет функционише по сопственим правилима: кафе је метафора и метонимија света који их окружује, доња Роса је хладна, сурова, себична и ауторитативна жена, без веће способности емпатије, која брине о наплати дугова и рачуна, о реду и миру у простору који спаја јединке без наде, „чланове заједнице” који своје проблеме и међусобне односе не решавају.

Осим описаних стања и свакодневице шпанске престонице, у роману је имплицитно присутна и „историја у свом незваничном виду”, као облик деформисане слике која за одређени круг читалаца представља извор критике и основу за алтернативну историју која заобилази цензуру: репресија, политички прогони, затвореници, концентрациони логори, стрељања, итд. (Бланко Агинага *et al.* 2000: 412–413). Тачно је да овде наилазимо на уобичајене стереотипе тога доба о „црвенима”, о глади, о туберкулози, о проституцији, о сећањима на Грађански рат, на фалангистичку бирократију. Упркос томе, ретки су тренуци у којима романописац напушта стање дистанцираности да би разматрао одређене несумњиво непријатне апстракције послератне стварности. Међутим, управо Села истиче да је ово дело сегментирано, скуп или мозаик исечака из живота обичних људи, чиме делимично оправдава свој приступ романескној конструкцији и начин устојавања фикционалног света.

Кад год се јави алузија на политичку ситуацију или на тзв. „реметичлачки елемент”, дисонантни тон у франкистичком друштву у виду некадашњих синдикалаца или републиканаца, у првом плану је степен маргинализације којем су изложени или опис паралелног живот који воде због недостатака елементарне слободе (Селестино Ортис). Селестино чита забрањену литературу (Ничеово дело *Аурора*, збирка афоризама на тему хришћанског морала, која се често доводила у везу са анархистичком идеологијом) на сваком кораку, али свестан је да забрањену књигу мора сакрити кад се појави представник власти:

„Hay párrafos enteros que Celestino se los sabe de memoria. Cuando entran en el bar los guardias del garaje, Celestino Ortiz esconde el libro debajo del mostrador, sobre el cajón de los botellines de vermú. – Son hijos del pueblo como yo –se dice-, ¡pero por si acaso!”<sup>3</sup> (Села 2011: 142).

Један од индикативнијих ликова кроз чије присуство се открива дискурзивна пукотина кроз коју аутор заваравља цензуру и комуницира са читаоцима јесте и појава лика Мартина Марка, младог и сиромашног песника и новинара, кроз чије кретање и надзирање се посматра генеза репресије и страха који по мадридским улицама сеју представници власти. У том смислу, занимљив је разговор Мартина са полицајцем који га легитимише:

3 „Постоје чак читави пасуси које Селестино зна напамет. Кад у бар уђу чувари гараже, Селестино Ортис сакрије књигу испод шанка, стављајући је на сандук са флашицама вермута. – И они су деца народа као ја –каже себи-, али ипак за сваки случај!” (превод: аутор).

„Martín habla suplicante, acobardado, con precipitación. Martín está tembloroso. – No llevo documentos, me los he dejado en casa. Yo soy escritor, yo me llamo Martín Marco. A Martín le da la tos. Después se ríe. – ¡Je, je!” Usted perdone, es que estoy algo acatarrado, eso es, algo acatarrado, ¡je, je! A Martín le extraña que el policía no lo reconozca. – Colaboro en la prensa del Movimiento, pueden ustedes preguntar en la vicesecretaría, ahí en Génova. Mi último artículo salió hace unos días en varios periódicos de provincias, en Odiel, de Huelva; en Proa, de León; en Ofensiva, de Cuenca. Se llamaba Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica. El policía chupa de un cigarrillo. – Ande, siga. Váyase a dormir, que hace frío. – Gracias, gracias. – No hay de qué. Oiga. Martín creyó morir. – Qué. – Y que no se le quite la inspiración. – Gracias, gracias. Adiós. Martín aprieta el paso y no vuelve la cabeza, no se atreve. Lleva dentro del cuerpo un miedo espantoso que no se explica.”<sup>4</sup> (Села 2011: 256–257).

Постоји ли бољи пример за репресију представника државне силе, као у наведеном сегменту романа, где се младић правда да је део система, подобан члан заједнице који сарађује са листовима које под контролом држи франкистички режим? Не треба занемарити ни чињеницу да Мартин пише текстове који се у потпуности уклапају у профил франкистичке пропаганде национал-католицизма, те агресивне верске индоктринације којој је послератна Шпанија била изложена (чланак је о Изабелли Католичкој, краљици која је са супругом, краљем Фернандом Арагонским, била утемељивач шпанске нације и ујединитељ Иберијског полуострва под кастиљанском доминацијом и снажном доминацијом католицизма, браном против свих страних елемената и дисонантности с краја 15. и почетка 16. века). Лик сиромашног момка Мартина Марка, иако један од ефектнијих у роману, до краја дела остаје у измаглици фикције, омеђен велом сумње и скупа претпоставки. Све је мање места у граду где Мартин може наћи уточиште од слабовидљивог а свеприсутног непријатеља: његово име појавило се у новинама и младић постаје предмет полицијске потраге. Писац не довршава причу о њему, не знамо шта се догодило с њим, да ли је био жртва репресије франкизма.

Окосница романа *Кошници* је неизвесност човекове судбине, будући да ликови не знају куда иду, чему теже, шта је њихово одређиште. Најзначајнија под-тема дела јесте немогућност интеракције и комуникације међу људима, отуђеност у заједници. Није случајно отуђеност битан носећи мотив романа: јавља се као последица економског система и капиталистичке организације, представљајући уједно феномен периода индустријализације, али и саставни део сваке друштвене заједнице која трпи било какав облик репресије (Собехано 2005: 78). Управо у тематско-мотивској анализи у роману треба тражити пукотине историјског дискурса, путем којих романописац комуницира са читаоцем „који је отворен за алтернативну верзију историје”. По речима Пола Илијеа (1963: 139–140), сиромаштво и глад, као конститутивни елементи шпанске послератне свакодневнице представљају нерешив проблем. Реч је о неуједначености и великом

4 „Мартин говори понизно, стидљиво, убрзано. Уплашен је. – Немам документа код себе. Оставио сам их код куће. Писац сам, име ми је Мартин Марко. Накашљао се. Након тога се смеје. – Ха, ха! Извините, мало сам прехлађен, баш тако, мало прехлађен, ха, ха! Мартин се чуди што га полицајац не препознаје. – Сарађујем са листовима које објављује Покрет, можете проверити ту, у Ђенови. Мој последњи чланак је изашао пре неколико дана у разним провинцијским листовима; у *Одијелу*, у *Уелви*; у *Прои*, у *Леону*; у *Офанзиви*, у *Куенки*. Наслов је био *Разлози за духовни ојстанак Изабеле Католичке*. Полицајац увлачи дим цигарете. – Ајде, продужите даље. Идите на спавање, хладно је. – Хвала, хвала. – Нема на чему. Чујте. Мартин је мислио да ће умрети. – Да? – И никако не смете да изгубите инспирацију. – Хвала, хвала. Збогом. Мартин убрзва корак и не окреће се, не усуђује се да то уради. Читаво тело му је обузео неописив страх.” (превод: аутор).

друштвеном и економском раслојавању које је било актуелно у мадридској средини, што као последицу има два доминантна мотива романа: новац и секс. Секс постаје део концепта трговине којом се постиже привидна економска стабилност појединца, док се новац користи као полуга за поновно покретање углавном непроменљивих правила љубавног, телесног или емотивног општења. Секс је начин да се заради новац, а представљен је као грех и начин комуникације између људи чија је блискост упитна, чак и у традиционалним брачним заједницама. Сваки облик одступања од канона строго је надзиран и кажњен, сексуалне слободе су гушене, али је перверзија, посебно потпомогнута новцем, саставни део друштвеног и моралног уређења. Традиционално схватање части и честиности, толико значајно Шпанцима у многим историјским епохама, сада уступа место и даје приоритет корисном и прагматичном, те жена из нижих слојева која успева својим телесним чарима и јасном понудом да достигне уносну брачну заједницу трпи само завист оних које то нису постигле, а не моралну осуду за свој чин. У послератном Мадриду, четрдесетих година 20. века, станови су постали јавне куће, забава је постала извор доколице и досаде, детињство извор туге, док је жеља углавном представљена као пуки сексуални нагон, који гуши нормалне међуљудске односе, радост и спокој. Стога *Кошницу* сматрамо анализом стања у којем обичан човек покушава да победи глад и понижење, будући да се ради о роману-документу или сведочанству о стању човека у затеченом и специфичном тренутку шпанске историје. *Кошница* представља бледи одраз шпанске стварности, сенку свакодневице и болну слику суморне стварности, роман који не даје неопходне историјске одговоре. Чини се да нема решења за новонасталу ситуацију, нема радње нити значајних романескних збивања, нема мотива који је засебно и свеобухватно размотрен у делу будући да су сви представљени у контексту пуке „историјске стварности” (VV.АА. 1999: 414–415). Циљ овог иновативног романа, по речима Ракул Асун (1989: 62–63), није промоција антифранкистичке позиције и идеологије, иако тежња да се прикаже „живот у свој својој суровости и огољености свакодневице” чини ово дело у одређеној мери не толико политичким колико протестом против моралног посрнућа, који се јавља у облику јаловог крика у пустињи.

Роман *Време тишине* Мартин-Сантоса представља дело интелектуалца који се, посрамљен стањем у којем се налази његова земља, одважио да представи читаоцима резултат снажог личног осећаја инфериорности према богатијим, слободнијим, демократичнијим, уређенијим друштвима, која су у тренутку писања дела била истовремено и близу и далеко (Педраса Хименес, Родригес Касерес 2000: 835). У делу су описане тзв. „године глади”, конкретније 1949. година, која спада у период непосредне послератне историје. Окосница радње је живот младог лекара-истраживача, Педра, који на мадридском Институту истражује појаву рака код мишева увезених из САД. Једноставна радња послужила је писцу да у први план истакне ниже слојеве мадридског друштва и становнике страћара, тј. импровизованих кућа у сиротињским насељима на ободу града, посетиоце градских кафеа у којима се окупљају интелектуалци, књижевници, уметници, као и представнике буржоаске класе која губи своју традиционалну улогу друштвеног медијатора. Међутим, битан елемент романескне радње је непрестано одмеравање протагонисте спрам света који га окружује и града који није увек оаза мира и среће већ долина глади, патње и неправде. Мадрид постаје други протагониста и значајан амбијент критике послератне Шпаније.

Роман *Време шишине*, како примећује Алфонсо Реј (2009: 27), има за циљ, с једне стране, да прикаже одређене историјске и друштвене околности којима је појединац ограничен, али и да представи човекову природу у својој слободи и моралности. Марксизам и егзистенцијализам саставни су идеолошки чиниоци овог шпанског послератног романа, будући да је Мартин-Сантос, као декларисани левичар, схватао књижевну делатност као ангажовану активност и дужност према времену у којем живи. Стога је дело уједно и оштра критика прилика током франкистичког диктаторског режима, иако за разлику од писаца који су припадали социјалном реализму епохе, у прошлости је тражио одговоре на све проблеме, као и историјске и друштвене недоследности садашњости.

*Време шишине* у шпанској књижевној историографији и критици разматран је у светлу бројних друштвено-политичких импликација, те је означен као дело које описује „отуђење оних појединаца који су незадовољни актуелним стањем ствари” (*apud* Робертс 1973: 134). У овом роману је могуће разликовати три јасна плана: 1) план социјалне критике која се односи на оцену тадашњег друштвеног устројства. У том смислу роман носи извесну имплицитну политичку поруку, коју писац до краја не успева јасно да формулише; 2) на друштвено-историјском плану, аутор покушава да представи немире интелектуалног проматрања шпанског духовног бића у историјском контексту, на индивидуални дух који лебди над иберијским човеком и по концепцији се наслања на филозофију писаца књижевне Генерације 1898. Мартин-Сантос настоји да покаже како колективна прошлост доприноси стварању стања у којем је иберијски човек онеспособљен да слободно мисли, чија је свест окована а слободе редуковане; 3) трећи вид дела проистиче из претходна два и обухвата све филозофске и метафизичке немире које аутор осећа, посебно у питањима судбине појединца или колектива, уз бројне степене међусобне условљености (Робертс 1973: 135–139). Посебно је актуелан и значајан други вид, који директно доводи у везу шпанско друштво, егзистенцијализам и слободе. Стога слободно можемо рећи да је значајна одлика романа *Време шишине* отуђење посматрано из егзистенцијалистичке перспективе, али и присуство егзистенцијалистичких категорија у контексту шпанског друштва епохе. У том смислу се и Кастиља може сматрати екстрактом-симболом шпанског националног и духовног „бића у себи”, овде као део наслеђа Генерације 1898. (Робертс 1973: 174–175). Шпанско друштво је у роману представљено као затворен систем загладан у сопствену прошлост и историјско наслеђе, као друштво неспособно да се отргне стега прошлости да би наставило путем будућности.

Једна од битних егзистенцијалистичких одлика у овом делу, која се може директно повезати са сликом друштва и историјске стварности, јесте осећај *аи-сурда*. По речима Хеме Робертс (1973: 182), апсурд настаје из унутрашњих противречности историјског развоја, али овде представља, пре свега, осећање, те се доводи у везу само са субјективитетом, никако колективом. Тако фокус критике у роману није више пука историјска или друштвена стварност, већ анализа унутрашњег, интер и интрасубјективног стања које је приказано као кошмар. Епицентар кошмара јесте Мадрид, а предмет анализе место појединца у том кошмарном свету. У једном од најупечатљивијих описа шпанске престонице у роману, који наводимо у наставку, Мартин-Сантос иронично и стилски перфектно и језгровито алудира на овај „непријатељски” град у којем се одвија радња дела и чији редови служе да се имплицитно саопшти идеолошко неслагање са владајућим системом вредности, те да се укаже на погрешну основу на којој је саграђено оновремено друштво:

„Hay ciudades tan descabadas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceñas, tan globalmente adquiridas para el prestigio de una dinastía [...], tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular, tan poco visitadas por individuos auténticos de la raza nórdica, tan abundantes de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos, tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada, de comedias de café, de comedias de punto de honor... [...] Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día, hasta que repentinamente –o quizá poco a poco aunque esto apenas es creíble– tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique, hasta que los que ahora rien tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas.”<sup>5</sup> (Мартин-Сантос 2009: 66–69).

Овај роман садржином, идеолошким системом и функцијом ликова у ширем контексту спада у ред оних дела послератне шпанске прозе која обрађују појединачне судбине симболично уздигнуте на ниво колективитета, с једне, али и пасивно констатују стање колектива, с друге стране (Санс Виљануева 2010: 328). Чини се да догађаји нису у функцији реалистичког представљања конкретне историјске стварности, већ служе као илустрација и пример интелектуалних, моралних, етичких, политичких и идеолошких преокупација аутора.

По речима Гонсала Собехана (2005: 371), јасно је да овај роман свој сатирични потенцијал усмерава ка буржоаским слојевима широког спектра, у који спадају не само друштвено-економска елита (Матијас и његов свет), већ и интелектуални кругови (уметнички кафе, сала за предавања), бирократски апарат (лабораторије, министарства, полицијска станица), али и бесрамни представници средње класе, који упорно траже своје место у том друштву (становници пансиона, публика на забавама и у позоришту). Будући да је радничка класа готово невидљива у роману, вероватно је да *Време њишине* није сведочанство у корист обичног народа, али није, у пуном смислу речи, ни критика искључиво буржоазије и њених амбиција. За Мартин-Сантоса однос појединац-друштво у роману *Време њишине* заснован је на репресији и покушају да се задобије све већа моћ. Град Мадрид, као позорница и историјски амбијент, као метонимија целокупног шпанског друштва, није заједница сачињена од појединаца који

5 „Постоје тако недовршени градови, којима недостаје историјски дух, које су градили и рушили самовољни владари, градови који су каприциозно настајали усред пустиње, плански насељени проциљивим породичним континуитетом, тако удаљени од мора или реке, тако раскошни у расподели све горе беде, градови благословени фантастичним небом због којег се заборављају све мане, тако наивно задовољни сопственим постојањем попут шипарице, тако претворени у оазу престижа неке династије [...], којима владају црквени судови потпомогнути својим секуларним продуженим рукама, градови које тако ретко посећују представници нордијске расе, препуни приглуних теолога а лишени сјајних мистичара, где на сваком кораку чујемо музичке једночинке, видимо ауторе комедија обичаја, комедија заплета, комедије плашта и мача, кабарејске комедије, комедије о части... [...] Потребно је, у тим градовима, одстранити разум бар на један дан, све док изнова, или постепено иако је то мање вероватно, не настане нека ствар коју наслуђујемо а и даље не видимо, док се та материја која се тренутно вуче по земљи не уобличи, док они који се тренутно тугаљиво осмеђују не науче да директно у лице погледају своју осредњу судбу и не напусте големе кружне или елиптичне грађевине од армираног бетона не би ли се повукли у узане интимности својих домова.” (превод: аутор).

развијају свој идентитет кроз припадност већем колективу, друштвеном организму, већ заједница којом управљају институције (затвор, полицијска станица, санаторијум) које служе да надзиру и контролишу појединце који чине заједницу (Асунсион Гомес 2011: 140). Идентитет појединца разлива се пред притиском репресивног државног апарата, посебно полиције и притвора који је Педру кратко одређен. Тек тада, у тишини притворске ћелије појединац размишља, преиспитује се, планира деловање или губи једини независни елемент сопственог бића, унутрашњи глас савести који постаје предмет у рукама изобличених околности:

„El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto. Tocar la pared despacio con una mano. Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio, que no puede pasar nada grave, hasta que el nudo se deshaga igual que se ha hecho. Estar tranquilo. Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. No pensar en nada. Para qué pensar.”<sup>6</sup> (Мартин-Сантос 2009: 263).

Управо одабрани сегмент текста, један од значајнијих монолога протагонисте романа, сведочи о унутрашњој борби, свести о неуспеху и о кривици. Иако се одвија на два нивоа, „Педро у притвору” и „Шпанац заточен у послератној Шпанији”, до краја одељка аутор показује спектар (не)могућности које човек има на располагању уколико се затекне у таквој ситуацији.

Увид у књижевни и историјски дискурс овог романа показује јасну тенденцију шпанског послератног романа да имплицитно саопштава читаоцу, с једне стране, да су друштвено-историјске околности извитопериле историјску свест и сећање, а с друге стране, да је цензура условила целокупну књижевну активност, наводећи ауторе на аутоцензуру с предумишљајем и на непрестано психолошко преиспитивање, у којем се налазе одговори на већину спорних питања епохе.

Извесно је да ово дело није пука критика друштвено-политичког и историјског стања послератне Шпаније. Реч је о делу које представља побуну против ограничене судбине човека, али не судбине као апстракције, већ опипљиве појаве која се доводи у тесну везу са конкретним догађајима и ситуацијама из свакодневног живота обичних људи.

Будући да је историјски али и сваки други текст одређене епохе, у складу са ставовима следбеника *новог историцизма*, с једне стране, нека врста „историјске машинерије за производњу ефеката стварности”, извесно је да не смемо у својим истраживањима историцистичког предзнака занемарити ни идеолошку релацију између текста и историјске стварности. Уколико одабрани корпус шпанског послератног романа посматрамо кроз призму поставки *новог историцизма*, не можемо пренебрегнути чињеницу да у оба дела предмет пишчеве

6 „Зла судбина. Озлојеђеност. Бити миран овде колико год буде потребно. Не померати се. Научити пажљиво гледати једну тачку на зиду све док се постепено не концентришемо на ништавило без мисли. Самодовољно опуштање. Јога. Постићи свеобухватан мир. Полако дотаћи зид руком. Опустање. Зауздати тескобу. Размишљати полако. Имати на уму да се не догађа ништа озбиљно, да остаје само да се чека у тишини, да се не може догодити ништа страшно, све док се чвор не распетља као што се и запетљао. Бити смирен. Осећати се смирено. Настојати пронаћи уточиште у самоћи, у окриљу зидова. У самој непокретности. Није лоше. Није све тако лоше. Чему размишљање. Само треба бити миран. Не мислити ни на шта. Зашто би неко размишљао о било чему?” (превод: аутор).

анализе постаје мрежа повезаности доминантног политичког дискурса и власти која га у историјском времену контролише, као и пукотине које настају у делу а резултат су несумњивих идеолошких преокупација оба аутора, у складу са тренутним уметничким интенцијама и друштвеним кретањима. Дакле, у делима су заступљени како анализа доминантних представа и њихова функција у ојачавању политичке власти, тако и маргинализоване представе, измештене из културног и друштвеног епицентра.

И Камило Хосе Села и Луис Мартин-Сантос били су жртве бруталне цензуре као саставног дела франкистичког режима. Будући да је био заснован на идеологији национал-католицизма, диктаторски режим генерала Франсиска Франка успео је да држи под контролом сфере јавног деловања и живота, те је на удару била и књижевност епохе, посебно роман као већ јасно профилисана утицајна књижевна врста будућности и модерног доба. Читава поглавља Селиних романа била су избачена из својих првих издања, док је у првом издању романа Мартин-Сантоса, *Време тишине*, избрисано поглавље у којем протагониста Педро борави у борделу доња Луисе (Мартинес Каћеро 1997: 245). Дакле, све што није било део идеолошке потке режима и у складу са моралним, друштвеним, политичким светоназорима франкистичког режима морало је бити избрисано, с циљем да се у ширим круговима омогући опстанак „једног” светоназора, „једне” идеологије и „једне” верзије историје. Стога аутори прибегавају аутоцензури, као механизму одбране од могуће репресије или културне и друштвене изолације, али уједно стварају књижевни дискурс у којем субверзивне и алтернативне идеје имплицитно саопштене могу допрети до „заинтересованог читаоца”, уједно јединке у колективитету који би убудуће могао бити носилац неопходних друштвених промена.

Роман *Кошница* представља „крик у пустињи”, иако Села у деловима наративног дискурса сугерише реципијенту алтернативна решења за излазак из историјског теснаца и имплицитно, помоћу аутоцензуре која је била медијум опстанка у књижевном свету, указује на недостатке тадашњег шпанског бића, истовремено не нудећи конкретна решења. С друге стране, Луис Мартин-Сантос у *Времену тишине* оптужује франкистички режим, не зато што грађане чини несрећнима, већ зато што их приморава да буду срећни упркос историјским чињеницама и околностима. „Време тишине”, наслов романа, симболизује процес ћутања, прећуткивања, озваничене тишине али и друштвене ерозије, губитка личних слобода и неспособности појединца да подигне свој глас. На тај начин нестаје типично шпанска историјска идеја оличена у питању „шта је будућност и како ће она изгледати?”, као саставни део процеса који спаја појединца и модерно друштво.



## ЛИТЕРАТУРА

- Алонсо 2011: E. Alonso, „Introducción” in: Camilo José Cela. *La colmena*, introducción y notas de Eduardo Alonso, Barcelona: Ediciones Destino. 9–44.
- Асун 1989: R. Asún, „Introducción biográfica y crítica” in: Camilo José Cela. *La colmena*, edición, introducción y notas de Raquel Asún, Madrid: Castalia, Clásicos Castalia. 7–73.
- Асунсјон Гомес 2011: M. Asunción Gómez, „El mal de España: parodia de la visión organicista de la nación en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, Vol. 59, Número 1, 135–149.
- Бланко Агинага *et al.* 2000: C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas, I. M. Zavala. *Historia social de la literatura española, Vol. II*, Madrid: Ediciones Akal.
- VV.AA. 1999: VV.AA. „Camilo José Cela” in: Sanz Villanueva, Santos (coordinador) *et al.* *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 8/1 (Época contemporánea: 1939–1975)*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica. 411–419.
- Илије 1963: P. Ilie. *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Лешић 2006: Z. Lešić, „Novi istoricizam i kulturni materijalizam” in: Lešić, Zdenko (urednik) *et al.* *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe 20. stoljeća*, Sarajevo: Sarajevo Publishing. 498–527.
- Мартин-Сантос 2009: L. Martín-Santos. *Tiempo de silencio*, edición Alfonso Rey, Barcelona: Editorial Crítica, Colección Clásicos y Modernos.
- Мартинес Каћеро 1997: J. M. Martínez Cachero. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo (Historia de una aventura)*, Madrid: Castalia.
- Педраса Хименес, Родригес Касерес 2000: F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres. *Manual de historia de literatura española, Vol. XIII - Posguerra: narradores*, Pamplona: Cénlit ediciones.
- Педраса Хименес, Родригес Касерес 2007: F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres. *Las épocas de la literatura española*, Barcelona: Ariel.
- Платас Тасенде 2004: A. M. Platas Tasende. *Camilo José Cela*, Madrid: Editorial Síntesis. Proyecto editorial Historial de la Literatura Universal – Literatura Española.
- Реј 2009: A. Rey, „Noticia de Luis Martín-Santos y „Tiempo de silencio”” in: Luis Martín-Santos. *Tiempo de silencio*, edición Alfonso Rey, Barcelona: Editorial Crítica, Colección Clásicos y Modernos. 7–54.
- Робертс 1973: G. Roberts. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Родригес Каћо 2009: L. Rodríguez Cacho. *Manual de historia de la literatura española, Vol. II (Siglos XVIII al XX, hasta 1975)*, Madrid: Castalia.
- Санс Виљануева 2010: S. Sanz Villanueva. *La novela española durante el franquismo (Itinerarios de la anormalidad)*, Madrid: Gredos, Nueva Biblioteca Románica Hispánica.
- Села 2011: C. J. Cela. *La colmena*, introducción y notas de Eduardo Alonso, Barcelona: Ediciones Destino.
- Собехано 2005: G. Sobejano. *Novela española de nuestro tiempo: 1940–1974 (En busca del pueblo perdido)*, Madrid: Mare Nostrum. Colección Estudios y ensayos.

## SUBVERSIÓN SOCIAL, (AUTO)CENSURA Y LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LAS NOVELAS *LA COLMENA* DE CAMILO JOSÉ CELA Y *TIEMPO DE SILENCIO* DE LUIS MARTÍN-SANTOS

### Resumen

Según la afirmación de Stephen Greenblatt (1943), uno de los fundadores del *nuevo historicismo*, tan presente en los estudios literarios y culturales modernos, los partidarios de la teoría nuevo historicista intentan analizar los textos como unos „campos históricos” que contienen algo más que el acto de la creación artística, entrelazando la literatura y la vida social, y dialogando con la esfera política y la poética literaria. De ahí que la literatura se ha convertido en un campo de batallas implícitas o casi silenciadas entre el discurso del poder dominante y las tendencias subversivas de los grupos sociales marginales. Aunque España se encontraba al margen de las guerras mundiales, la Guerra Civil Española (1936–1939) y el consecuente régimen dictatorial del general Francisco Franco han influido en el desarrollo de un discurso literario e ideológico, vigente en las primeras décadas de la posguerra (años 40 y 50 del siglo 20). En este contexto podemos hablar de las novelas - „campos históricos”, como *La Colmena* (1951) de Camilo José Cela (1916-2002) y *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos (1924–1964), y de estos autores representativos, cuyas ideologías y obras literarias elegidas pueden ser evaluadas desde dos perspectivas opuestas, pero colindantes en algunos aspectos. Partiendo de los postulados teóricos del *nuevo historicismo*, en el artículo se analizan, por un lado el discurso de la silenciosa subversión social, y por el otro, los elementos de la (auto) censura y de la miseria material y espiritual, como consecuencias directas de la situación histórica de la España de la posguerra.

*Palabras clave:* novela española de posguerra, nuevo historicismo, Camilo José Cela, Luis Martín-Santos, subversión social, (auto)censura

Vladimir J. Karanović

Danijela M. JANJIĆ<sup>1</sup>  
 Univerzitet u Kragujevcu  
 Filološko-umetnički fakultet  
 Katedra za italijanistiku

## NOTTURNO, D'ANUNCIJEVA ISPOVEST

D'Anuncijevo delo *Notturmo*, objavljeno 1921, a nastalo kao posledica avionske nesreće u januaru 1916, nakon koje je pisac bio prinuđen da miruje i nosi povež kako bi spasao vid, prožeto je sećanjima na ratne događaje i drugove, ali ne može se reći da predstavlja uobičajeno svedočanstvo o dešavanjima u Prvom svetskom ratu. Prvenstveno je umetničko oblikovanje prošlosti i u neku ruku negovanje sopstvenog imidža, a opet mu se jedinstvenost ne može osporavati. Iako je iritanta činjenica da pisac sebe doživljava kao vaskrslog junaka u poređenju sa pokojnim ratnim drugovima, njegovo delo ne zaboravlja se lako i podstiče nas da se zapitamo da li nam je promakla prava vrednost spisa *Notturmo*. Analizom delova u kojima dolazi do izražaja tendencija da se pripovedač i glavna ličnost izdvoji iz mase, videćemo u čemu je osobenost D'Anuncijeve memorijalne proze.

*Cljučne reči:* D'Anuncio, *Notturmo*, tama, povratak, vaskrsnuće

Privremeni gubitak vida na jedno oko, kao posledica avionske nezgode u januaru 1916. godine, odvodi D'Anuncija u svet tame u kojem, tokom perioda rekovalescencije, počinje istovremeno preispitivanje prošlosti i otkrivanje stvarnosti. Novi način doživljavanja okoline drugim čulima prepliće se sa slikama iz neposredne prošlosti, vezane uglavnom za ratne događaje. Na tom putu D'Anuncija prate figure onih koje je rat progutao kao da je njegovo slepilo zamenjeno mogućnošću da vidi sve što više nije deo ovog sveta i datog trenutka. Ritam reči stvara posebnu, tihu muziku i atmosferu, a misao se nameće u fragmentima i poput treperavog svetla razbija tamu oko piščevog postojanja. Novi stil zapravo je otklon, iako ne potpuno, od pređašnje poetike ničeovskog natčoveka, kojem rat otkriva njegove slabosti i granice. Iz nove poetike izrodiće se nova dela, mada ideja o natčoveku opstaje ipak poput amajlije i večnog izvora snage i jedinstvenosti, dok povratak vida predstavlja povratak u život i povratak svetlosti poput neke vrste vaskrsnuća.

Da li je sve to neki lični mit ili pak istina nije moguće utvrditi, ali nesreća mora da je itekako ostavila traga i bila pokretač za ispisivanje memorijalne proze *Notturmo*, objavljene 1921. godine.

D'Anuncio u ovom delu vrlo brzo, nakon detaljnog opisa reakcije ostalih čula na privremeno slepilo, započinje razgovor o onome što nas trenutno najviše zanima. Tačnije, pokreće pripovedačku nit prizivanjem u sećanje onih dana kada je stradao Đuzepe Miralja, njegov ratni drug i izvrsni pilot. Posvećuje mu poduži niz strana, nastalih poput produžetka rečenice koju je osmislio za njegovu nadgrobnu ploču i kojom dominira slika pilota čija „besmrtna krila i dalje, ipak, brazdaju nebo iznad otadžbine i oslobođenog mora”<sup>2</sup> („[...] ali immortali solcano tuttavia il cielo della Patria sopra il mare liberato” D'Annunzio 2010<sup>3</sup>).

1 danijelajanjic.m@gmail.com

2 Svi prevodi sa italijanskog na srpski u ovom radu su naši.

3 Za ovaj rad je korišćena elektronska verzija spisa zbog čega se ne navodi broj strane.

Time, zapravo, tek počinje približavanje ratnim sećanjima, jer Đuzepe Miralja nije stradao u ratu, već prilikom demonstrativnog leta nad Venecijom. Podsećanje na njegovu ličnost je poput ključa koji otvara onaj deo memorije gde su svoj smiraj našli ne samo D'Anuncijski saborci iz Prvog Svetskog rata, već i uspomene na ratne avanture i poduhvate. No, taj logični sled sećanja i eventualna istorijska vrednost pomenutih uspomena bivaju poremećeni i skrajnuti u drugi plan načinom na koji autor opisuje i dramatično doživljava smrt:

Na pokretnom krevetu položen je leš.  
Zavijena glava.  
Zatvorena usta.  
Modro, povređeno desno oko.  
Slomljena desna strana vilice: počinje da otiče.  
Potamnelo lice: neobično spokojan izraz.

Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere.  
La testa fasciata.  
La bocca serrata.  
L'occhio destro offeso, livido.  
La mascella destra spezzata : comincia il gonfiore.  
Il viso olivastro: una serenità insolita nell'espressione.

(D'Annunzio 2010)

Isprekidanim nabranjem poput smenjivanja fotografija čitalac se upoznaje sa telesnim manifestacijama nedavne smrti, gotovo bez ikakvog saosećanja, reklo bi se. Tok misli nas ne uznemirava previše, ali nas trgne i omete zapažanje da je izraz lica „neobično spokojan”. Kao da iz opisa izviruje nešto prikriveno oduševljenje ugašenim duhom – naša nada da je u pitanju nevoljna psihička reakcija vrlo brzo iščezava pred zapanjujućim poređenjem pokojnika sa indijskim princem: „Izgled indijskog princa sa belim turbanom” („L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco”, D'Annunzio 2010). Izostavljanjem glagol stavljen je akcenat na sliku i očigledno je D'Anuncijsko nastojanje da umetnost opisa nadvlada svaku ljudsku emociju, prezrenu kao suviše očekivanu i tipičnu za situaciju u kojoj se pisac našao. Tek tada počinjemo da osećamo težinu i istovremeno lakoću prethodnih rečenica, lišenih predikata i nanizanih poput neke liste, kao da pisac, rob privremenog slepila u trenutku pisanja, nabraja sam sebi šta je sve zapazio. Taj odsečni ritam prekida se kada dva mornara unesu telo još jednog stradalog, Đorđa Frakasinja:

Izgleda kao da spava. Lice mu je smireno, spokojno. Na sebi ima svoje odelo od tamne kože.  
Izgleda kao neki monah koji je osetio blaženstvo smrti.

Sembra che dorma. Ha il viso composto, severo. Ha il suo vestito di pelle fosca.  
Sembra un monaco che s'è beato nel transito.

(D'Annunzio 2010)

Polako se približavamo ideji o besmrtnosti i nekom višem stupnju postojanja. „Blaženstvo smrti” je osećanje spokoja zbog novog oblika bivstvovanja, svakako uzvišenijeg i savršenijeg od ovozemaljskog. D'Anuncio nekim „unutrašnjim” okom sagledava prošle događaje i smrt poprima sasvim novu dimenziju. Ona mu se približava poput potvrde o neuništivosti. Ratni drug Alfredo Barbijeri, zauzevši u jednoj situaciji njegovo mesto, poput alter ega prima njen udarac i ona zaobilazi D'Anuncijska kao nekog

svog glasnika i omiljenog heroja: „Sudbina je u mraku zamenila karte. [...] // Nije istina da je smrt ista za sve” („Il destino aveva scambiato i dadi nel buio. [...] // Non è vero che la morte sia per tutti eguale” D’Annunzio 2010).

D’Anuncijeva samouverenost donekle jenjava kada doživi autoprojekciju u liku Luidija Brešanija, odnosno, jasniji predznak bliske smrti i dramatičan strah.

Luidi Brešani počiva na svojoj samrtničkoj postelji, ispod pokrova. Moj svežanj cveća položen je kraj njegovih sastavljenih nogu. On više ne čuje pljuskanje vode ispod mosta u pristaništu, koje smo slušali bdeći nad našim sirotim ratnim drugom. Probudio sam se uz lupanje uznemirenog srca i osetio sam da mi se desni lakat odupire o neku tvrdu dasku. Ko je doneo ovde kovčeg mog ratnog druga? Pomeram desni lakat i osećam istu prepreku i ne može biti ništa drugo do kovčeg mog drugog ratnog druga, koji mi je uvek kraj srca. Nalazim se između ta dva kovčega, nepokriven. I, kada se lupanje srca primiri, čujem kukurikanje petla. Neka jeza mi steže grudi.

Luigi Bresciani riposa nel letto funebre, sotto la coltre. Il mio fascio di fiori gli sta sopra i piedi congiunti. Lo sciacquo contro il pontile, che ascoltavamo vegliando il nostro povero compagno, egli non l’ode più. Mi sono svegliato all’urto del cuore scoppiante e ho sentito contro il mio gomito destro un’asse dura. Chi ha portato qui la bara del mio compagno? Muovo l’altro gomito, e sento lo stesso ingombro, e non può essere se non la bara dell’altro mio compagno, che è sempre dalla parte del cuore. Sono tra l’una e l’altra, scoperchiato. E, quando il rombo del cuore si placa, odo il canto del gallo. Un brivido mi cerchia il petto.

(D’Annunzio 2010)

Identifikujući se sa Brešanijem, odnosno, videvši sebe kao mogućeg pokojnika, pišac nas, zapravo, navodi na pogrešan put, jer u daljem izlaganju ipak uspeva da većim obrtom otvoreno skrene pažnju na svoju predodređenost da istrajava pred svim izazovima. Tema vaskršnuća neskrivena je aluzija na sopstvenu moć regeneracije i umeća življenja i preživljavanja. Još za Miralju govorio je da „ne bi mogao da ustane ni da ga Hrist zove” („Non si potrebbe levare, neppure se il Cristo lo chiamasse” D’Annunzio 2010), dok je za sebe sačuvao posebnu naklonost čitave vasiona:

Danas je Velika subota. Zvonjava crkvenih zvona iznenada i u velikim talasima remeti pogrebnu tišinu, dok ja ležim na krevetu, čvrsto umotan u lan, poput Lazara, sa sudarijumom na glavi. Nakon što su toliko puta pokretala tugu u meni, zvona sada bude pokreću u meni.

È il sabato santo. D’improvviso il suono delle campane commuove in grandi onde il silenzio funerario, mentre io sono disteso sul letto, avvolto strettamente nel lino, fasciato come Lazaro, con un sudario sul capo. Dopo aver tanto agitato la mia tristezza, ecco che le campane agitano la mia speranza.

(D’Annunzio 2010)

Sveti Lazar je na najuzvišenijoj lestvici onih u kojima D'Anuncio prepoznaje sebe i poređenje sa njim predstavlja uvertiru u pravi religiozni čin, upotpunjen simbolikom broja devet: „Danas se navršava devet nedelje od mog povratka, od moje kazne, od prikovanosti mog tela za tamu” (Si compie oggi la nona settimana dal mio ritorno, dalla mia condanna, dall'inchiodamento del mio corpo nel buio” D'Annunzio 2010). Iznenadni nalet želje i nagona za ustajanjem, iako je telo iznureno, a duh uznemiren i na ivici panike i očaja, navodi D'Anuncijska da pokuša uprkos ljudskoj slabosti: „Malo-pomalo oslobađam ruku zavoja, podižem krajičak gaze koja pokriva povređeno oko, podižem kapak” („Liberò a poco a poco il braccio dalle fasce, alzò l'orlo della benda che coprì l'occhio leso, aprò la palpebra” D'Annunzio 2010).

Ovakav pristup je realističnim posmatračima nemilih ratnih događaja u izvesnoj meri bio dovoljan da odbace umetničku vrednost ovog D'Anuncijskog dela, objavljenog u vreme kada se očekivalo da pominjanje svežih događaja bude u granicama ljudske pristojnosti i lišeno bilo kakvih upućivanja na lične zasluge, a ponajmanje da bude iskorišćeno za umetnički preobražaj i veličanje, makar prikriveno, sopstvenog lika. Srpskoj kritici nesumnjivo je najbliži Ivo Andrić koji je ovom delu posvetio posebnu recenziju:

Izvesno je da D'Anuncijski stil nije nikada bio življi, koncizniji ni muzikalniji. Začudna snaga i brzina kojom se i pod starost razvija, prilagođuje i usavršuje nije nigde možda toliko vidna koliko u ovoj knjizi, kao ni jakost stvaralačke snage ni novina sredstava. (Andrić 1997: 156)

Poklonivši se umetničkoj vrednosti i besprekornosti novog stila, naš kritičar priznaje i izvesnu zanesenost:

Mnoga poglavlja (naročito sahrana poginulog druga, avijatičara, vizija majke i ljubavno predveče pred Domom u Pizi) imaju tu istu snagu evokacije. Mnoge stranice plene savršenstvom i zanose muzikom. (Andrić 1997: 157)

Ipak, sve to odavanje dužne počasti onome što je istinski vredno u D'Anuncijskom delu i prava kritika počinje kada se postavi suštinsko pitanje svrhe spisa u ranim posleratnim godinama:

Ali mi ne smećemo s uma misao s kojom smo uzeli u ruke ovu knjigu: da vidimo šta o ratu i onom što je s njim u vezi misli i kazuje Gabriele d'Anuncio, čovek „koji je hteo rat” i koji je zvan (i obavezan) da ne samo njegovim senzacijama daje izraz i lepoto nego i njegovim žrtvama opravdanje i svrhu, i njegovim posledicama put i rešenje.

Tu je naše razočaranje potpuno. Zvonka rečitost samo vređa. Kroz maglu i vatromet znane retorike nigde se ne naziru konture budućnosti ni misli sadašnjice. Neprijatelj je nevidljiv, napori zemlje svedeni na egocentričnu teatralnost, borba izgleda kao svrha samoj sebi, i udešeni za oko i duh natčovečnog esteta koji nema ni toliko ukusa da umukne pred stvarnim i živim mukama. (Andrić 1997: 157)

Očigledna je granica koju Ivo Andrić povlači između umetnosti i stvarnog života kada je rat u pitanju. Njegova stav je sasvim opravdan u godinama u kojima ga je izneo i verovatno i dan danas ima itekako potporu u svim činjenicama i zdravorazumskom sagledavanju ratnih nedaća, tako da se sam nameće zaključak da je *Notturmo* uglavnom umetničko delo i možda jedino, a sasvim sigurno među retkima koja su u godinama neposredno posle završetka sukoba, ratnu tematiku obrađivala usavršavajući stilska sredstva i izraz. Da li u tom delu treba uživati ili tragati za implicitnim ratnim svedočanstvima ostavlja se čitaocu da odluči. Jedino je sigurno da ono tek sad, nakon vremenskog otklona (koje nikad ne može biti veliko, psihološki gledano, kad je rat u pitanju), može objektivno da se sagleda.

Bilo je i onih koji su D'Anuncijsku memorijalnu prozu doživeli kao iskrenu isповest duha i nisu mi ništa zamerili ili bar to nisu javno učinili. Na primer, među njima

je bio i Filipo Surico (Surico 2002: 402), tadašnji urednik rimskih književnih novina *Le Lettere*, koji se svakako ne bi složio sa Andrićem, jer je *Notturmo* za njega, ukratko „duboka knjiga” („libro profondo”). Razlog tome pronalazimo i u velikoj sposobnosti pisca i prvenstveno izdavača da se publika munjevitno privuče i osvoji:

[...] upravo 1921. izdavačka kuća Treves je uz reklamnu kampanju bez premca lansirala *Notturmo*: za mesec dana prodato je oko sto pedeset hiljada primeraka, a ta brojka bi i danas, na izdavačkom tržištu koje je sada hiljadu puta veće, od bilo koje knjige stvorila bestseller. [...] D'Annunzio je bio jedini veliki italijanski pisac koji je pomirio umetničku vrednost, ukus publike i komercijalni uspeh.

[...] proprio nel 1921, la Treves aveva lanciato, con una campagna pubblicitaria senza precedenti, il *Notturmo*: in un mese ne furono vendute circa cinquantamila copie, una cifra che ancora oggi, in un mercato editoriale mille volte più ampio, farebbe di qualsiasi libro un bestseller. [...] D'Annunzio era l'unico grande scrittore italiano a mettere d'accordo il valore artistico, il gusto del pubblico e il successo commerciale. (Bruno Guerri 2009: 268).

U svakom slučaju, D'Annunzijevo delo *Notturmo* izazvalo je burne i brojne pozitivne i negativne reakcije publike i kritike odmah nakon objavljivanja, ali danas zahteva ponovno razmatranje kao i svako kompleksno umetničko ostvarenje, prožeto ličnim i istorijskim. D'Annunzijevo odbijanje da jednostavno izloži ratna sećanja, iako deluje kao drsko nepoštovanje tragične sudbine čovečanstva, zapravo je otpor banalizovanju jedne teme i na neuobičajen način i dostojanstveno iznova stavlja u centar pažnje ono lično i ono jedinstveno, poznato samo preživelim ili, kako bi D'Annunzio možda radije rekao, „vaskrslima”.

## LITERATURA

andrić 1997: I. Andrić, *Istorija i legenda*, Beograd: Prosveta.

Bruno Guerri 2009: G. Bruno Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Oscar Mondadori: Milano.

D'Annunzio 2010: G. D'Annunzio, *Notturmo*, u: P. Stopelli, E. Picchi (a cura di.), *Letteratura italiana Zanichelli*, Bologna: Zanichelli.

Surico 2002: F. Surico, *Il lavoro di D'Annunzio*, u: G. Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio*, Lanciano: Rocco Carabba.

## NOTTURNO, LA CONFESSIONE DI D'ANNUNZIO

### Summary

Il *Notturmo* dannunziano, pubblicato nel lontano 1921, oggi potrebbe essere rivalutato da moltissimi punti di vista e tra essi quello artistico e interpretativo a noi pare sufficientemente adatto per riuscire a rispondere alla domanda principale che ci aveva tormentato: è un D'Annunzio che vuole ancora una volta promuovere se stesso oppure è un D'Annunzio sincero che non sa esprimere in un altro modo, meno dignitoso per lui, la compassione per i compagni e per i loro sacrifici? Diciamo che la risposta è una via di mezzo. Dal confronto con i compagni deceduti si conclude che D'Annunzio è quello preferito dalla sorte, quello risorto, quello che non può e non deve morire, ma allo stesso tempo lui, forse inconsciamente, mette in primo piano gli individui e non più la passione dell'intera umanità per la quale a volte si dimenticano le storie personali.

*Parole chiave:* *Notturmo*, D'Annunzio, l'oscurità, il ritorno, la resurrezione

Danijela M. Janjić





Биљана Р. ВЛАШКОВИЋ ИЛИЋ  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Одсек за англистику*

## ШООВА КРИТИКА ВЕЛИКОГ РАТА: СВЕТ КАО КУЋА КОЈА СРЦЕ СЛАМА

Својим контроверзним ставовима увек спреман да шокира, ирски драмски писац и нобеловац Бернард Шо је 1914. године био оптужен за велеиздају због клеветања назви-патриотизма и критиковања британске владе у чланку „Здраворазумски о рату”. Шо је у више наврата писао о Великом рату, али се у предговору драме *Кућа која срце слама* најинтензивније осећа песимизам који га је обузео током рата. Узевши у обзир Шоове антиратне ставове које је изложио у великом броју драма, предговора и памфлета, у раду се објашњава и критички коментарише зашто је Шо за време Великог рата описао Енглеску као брод без кормилара који плови Европом пуном лудака и показује да је Шоова критика рата од изузетног значаја и за разумевање нашег немирног доба.

*Кључне речи:* Бернард Шо, *Кућа која срце слама*, Велики рат

Када је у марту 1916. године Бернард Шо почео да пише своју нову драму под радним насловом *Кућа у облацима*, његов сан о друштвеној утопији уређеној према социјалистичким начелима, у којој се људи руководе Исусовом доктрином љубави, распршио се због силине Великог рата. Иако је већ замислио све ликове за своју „фантазију на енглеске теме у руском стилу” (Шо 1919: 1), Шо их је оставио да месецима бораве безнадежно заглављени у фиктивној кући у облацима, све док није схватио да његови ликови заправо живе у *кући која срце слама* – „просвећеној, доконој Европи пре рата” (Шо 1964: 176).

Иако се у предговору *Куће која срце слама* најинтензивније осећа животни песимизам који га је обузео због страдања којима је био сведок, Шо је и раније у више наврата писао о Великом рату. У предговору драме *Андрокле и лав*, коју је написао крајем 1915. године, Шо (1916: 53) пише да због епидемије рата људи мрзе не само своје непријатеље, већ и све оне који не деле њихову мржњу и због тога желе да се боре и да натерају друге људе да се боре. Двадесет година раније Шо се већ бунио против идеологије и романтизовања ратова у драми *Оружје и човек*, а 1919. године, када је *Кућа која срце слама* коначно била спремна и прикладна да се изведе у позоришту, упутио је критику онима који „не знају живети како ваља, па морају умирање приказивати врлим” (Шо 1964: 181). Упињући се свим снагама да сачува трачак оптимизма у периоду који није остављао пуно простора за наду, Шо говори у корист мира, који је „не само бољи од рата, већ је и бескрајно напорнији” (182). Велики рат је за Шоа представљао један велики и окрутни спектакл у којем су појединци налазили перверзно задовољство у смрти зарад смрти (Шо 1919: xxix). Иако су се на радију свакодневно могле чути вести о бомбама које су разносиле мајке и њихову децу на комаде, само они који су видели тај спектакл смрти могли су да осете јачину туге и страха које рат доноси. Тада би постајало јасно да се она страдања које људи *нису видели* доживљавају као нестварне смрти са позоришне сцене, као нешто далеко и непојмљиво за

људске уши и очи (xxx). У Шоовом „печалном дому”<sup>1</sup>, као у Шекспировим трагикомедијама, млади, невини, полетни испаштали су због лудости и недостојности својих очева. Обични грађанин је полудео верујући да се природа уротила против њега, а читав свет је захватило стање општег лудила због којег су безмало све свакодневне људске активности доспеле у мртву тачку (xx). За Шоа, ова морална пошаст рата огледала се највише у томе што је једина врлина постала ратоборност, а главни порок пацифизам (xxii), али он ипак приписује особености тренутног људског стања привременом лудилу, трудећи се да задржи веру у напредак људске врсте. Само човек који је истински луд може да се радује било чијој смрти, па макар и смрти непријатеља, док је за „цивилизованог човека, доброг Европљанина, покољ немачких младића подједнако погубан као покољ Енглеза. Будале су клицале „немачким губицима”. То су били и наши губици” (xxix). Убијани су нови Шекспири, Платони и Бетовени у цвету младости, а и они који су преживели рат неповратно су изгубили четири године живота и постали генерација протраћена због међусобног уништавања (Исто). И док је историја обично и више него марљива да забележи војне стратегије и животне услове војника за време рата, она обично ћути када су у питању животи обичних грађана. Том питању се посвећује Бернард Шо док одвраћа поглед са европске ратне позорнице и упире га ка позорници на којој се одвијају лажне битке (xli).

*Кућа која срце слама* премијерно је изведена тек након рата због тога што се састав позоришне публике за време рата променио, будући да су четири дуге године позориште преплављивали војници током војног одсуства, који нису били искусни посетиоци лондонских позоришта и као такви нису били упознати са позоришним конвенцијама нити са институцијом званом позориште. Нови позоришни посетиоци нису знали да учествују у позоришној илузији, разумели су једино оне делове представа у којима се плесало и певало, док им је сврха драмске уметности остала крајње неразумљива. Кривац за ово стање опште „хиперестезије”, у коме су театарске вредности биле измењене био је рат (xliv), јер су људи желели да гледају тривијалне ствари како би побегли од стварности. Сходно томе, у Енглеској је шоовска драма постала неподесна за јавна приказивања, а *виша драма*, која ни под нормалним околностима није „трговачки здрав посао”, постала је скоро немогућа (Шо 1964: 189). Штавише, приказивање комедије у позоришту док напољу бесни рат, било је питање моралне природе, па је Шо својевољно повукао своје комедије из лондонских позоришта јер их је сматрао како непримереним у доба рата, тако и опасним политичким и војним оружјем<sup>2</sup>. Али, када је рату дошао крај, историчари су имали да напишу своје историје, а Шо да постави још једну комедију<sup>3</sup>.

1 У књизи *Лица и личица, предговори драмама*, Боривоје Недић преводи наслов драме као *Печални дом*. Овде користимо превод *Кућа која срце слама* Марте Фрајнд, из превода дела Френсиса Фергасона, *Појам позоришта*. Прим. аут.

2 „То је разлог зашто комедија, иако грдно изазвана, мора лојално да ћути; јер уметност драмског песника не зна за патриотизам: не признаје друге обавезе доли оне према истини природописа; ... и тако постаје у доба рата већа војна опасност него отров, челик, или тринитротолуол. Зато сам морао да ускратим Печалном дому светлости рампе за време рата; јер Немци су могли ма које вечери да претворе пети чин из игре у збиљу...” (Шо 1964: 195)

3 „Можда, на крају крајева, ратови и јесу за то, а за то су и историчари и комедиографи. Ако људи неће да се поуче док им поуке нису крвљу написане, па, крви онда мора бити, најрадије њихове властите ... За позориште то неће бити важно. Какве год Бастиље пале, позориште ће остати.” (Шо 1964: 194)

Након рата догодила се видљива промена у шоовској комичној форми, која је све очигледније почела да поприма карактеристике трагичне фарсе, коју ће до врхунца довести Бекет, Јонеско и Пинтер. Шоова *Кућа која срце слама* није трагична фарса у свом најрадикалнијем облику, али механичка вербална и невербална комуникација између ликова, одсуство психолошке каузалности у поступању ликова, „*преишеривање* као технички поступак који ствара утисак апсурдног и ирационалног”, и „*велика слобода асоцијација*, која се често граничи са потпуном неспособношћу аутора да контролише и реакције публике и утисак или смисао који ће трагична фарса открити гледаоцу”, типичне су особине трагичне фарсе која дејствује попут бурлеске (Селенић 1979: 37). Фергасон (1979: 241) назива *Кућу која срце слама* „фарсичном визијом” и сматра да се овде „шоовска фарсична инспирација открива ... у најоштријем и најдубљем виду” (239). Комични моменти у драми само истичу трагични *conditionis humanae*, а самим тим наглашавају човекову немоћ да управља сопственим животом. Шо, пак, не назива своју драму трагичном фарсом, већ фантазијом, остављајући публици избор да након гледања драме мења стање ствари, али и поред тога, *Кућа која срце слама*, првобитно замишљена као трагедија, изазива осећај беде, ништавила, немоћи и бесмисла својим чувеним завршетком који најављује смак света.

Атмосферу за драму Шо позајмљује од Чехова, чији *Вишињик*, *Ујка Вања* и *Гaleb* представљају „дивне драмске студије куће која срце слама” (Шо 1919: ix), и доприноси претећој атмосфери на неколико места у драми алудира на Шекспира и његову критику великих људи који користе шачицу своје земаљске моћи како би грмели као Јупитер<sup>4</sup>. Али, „шта би Шекспир рекао да је видео нешто далеко разорније него што је гром у рукама сваког сеоског радника” (Шо 1964: 182), као што су то видели Шоови савременици? „Зар не би приказ срдитог мајмуна обдареног силама разарања о каквим Јупитер није ни сањао учинио да чак и [*Шекспирово*] владање речима изгледа јадно и сиромашно?”, пита се Шо (Исто). У луткарском комаду *Шекс проишв Шоа*, који је изведен 9. августа, 1949. године на фестивалу у Малверну, Шо тридесет година након *Куће која срце слама* описује своју драму као модерну верзију Шекспировог *Краља Лира*, трагедију апсурда модерног доба, која је као таква за Шоова живота добијала углавном негативне критике, иако ју је писац сматрао својим најбољим делом (Вајнтрауб 1970: 59). После Шоове смрти, она је проглашена ремек-делом, опером са вербалном музиком, једном од најбољих драма XX века (Исто), док је у прво време омаловажавана као драма у којој се, за разлику од Чехова, не осећа атмосфера, већ само смрад (Холројд 1998: 492).

За добар број Шоових ликова у *Кући која срце слама* могу се наћи одговарајуће паралеле у Шекспировом *Лиру*, мада се радње две драме радикално разликују. Шоов „Лир” је капетан Шотовер, старац од осамдесет осам година, један од шоовских лудих мудраца налик на Оца Кигана из *Другој острва Џона Була*. Шотовер има две биолошке ћерке, обе у својим четрдесетим. Старија кћи, Хесиона, црнокоса лепотица која носи име тројанске принцезе, заводница је рођена да насамари сваког мушкарца (Шо 1919: 64). Она је удата за прелепог „тројанског принца”, Хектора, који живи у својим измишљеним причама под измишљеним именима и заводи све жене око себе, укључујући своју заову, Аријадну, и Хесионину пријатељицу Ели Дан, попут Едмунда који у *Краљу Лиру* заводи Гонерилу и Регану. Хесионин и Хекторов брак симболично је описан презименом Хаша-

4 Алузија на Шекспирову драму *Равном мером*. Прим. аут.

бај<sup>5</sup>, чији сомнабулистички призвук описује нестварну природу њихове љубави. Шотоверова млађа кћи, Аријадна, удата је за Хејстингса Атерворда, колонијалног гувернера Британске империје, који се у драми појављује само именом и увек означен као „глуперда”. Због природе његовог посла, Хејстингс је модерни Корнвал, један од најокрутнијих ликова у *Краљу Лиру*, док је Аријадна Регана, за длаку окрутнија од своје сестре будући да је представница филистинског друштва.

Поред Хесионе и Аријадне, капетан Шотовер проналази и свог „духовног потомка” у лику Ели Дан, која до краја драме постаје његова Корделија и „бела жена” (Холројд 1998: 486). Ели је представница оне шоовске групе људи која ће научити како да буде реалиста када јој живот распрши илузије. Она је не само Корделија, већ и модерна Дездемона која трага за својим Отелом, заробљена у Шекспировом свету чуда и авантура, и модерна Миранда, која све до краја драме наивним очима посматра свет око себе. Љубавном забуном чији је Ели главни актер, отпочиње низ фантастичних догађаја који су прекидани непрестаним уласцима и изласцима са сцене капетана Шотовера. Ели је већ пронашла свога „Отела”, под именом Маркус Дарнли, али се испоставља да је он нико други до Хесионин муж, Хектор, који ју је освојио својим измишљеним авантуристичким причама.

Шоова комедија пометње овиме тек почиње. Необичан развој догађаја и сомнабулистичка, на тренутке кошмарна, атмосфера у драми приписани су утицају саме куће, која је пуна изненађења за оне који не познају њене житеље. На улазним вратима нема звонцета ни звекира јер је кућа увек отворена и спремна да угости чак и потпуне незнанце (Шо 1919: 31). Она је Божија кућа под небеским сводом, све што је истинито између њених зидова, истинито је и изван њих (30). Атмосфера и ваздух у кући узнемиравају њене посетиоце, који осећају да би је требало напустити, али не могу да се натерају да то и ураде. Речју, нешто у вези са том „лудом” (54), „необичном” (48), „чудном” (27), „бесрамном” (107) кућом није у реду<sup>6</sup>.

Нарочити парадокс представља физички опис Шотоверове куће, која је комплетно уређена тако да подсећа на брод, чиме асоцира на чувени брод лудака о којем је писао Мишел Фуко<sup>7</sup>. Посаду на Шоовом броду лудака чине друштвени типови, или радије, крајње иронично, „узорци онога што је најбоље у ... енглеској култури”: ту су Шотовер и Ели, „луди стари морски капетан и млада певачица која га обожава”, потом Хесиона, „немарна жена која се труди да сакрије свој подбрадак и нагомилане килограме вишка”, затим „члан Владе Њеног Вели-

5 „Hushabye” је презиме настало од енглеских речи „hush” (срп. „пст, тише”) и „lullaby” (срп. „успаванка”).

6 „АРИЈАДНА: Зар не знате шта не ваља у овој кући?  
ХЕКТОР: Ми не ваљамо. У нама нема разума ни смисла. Ми смо бескорисни, опасни, и требало би нас истребити. (100) ...

ШОТОВЕР: Шта то није у реду са мојом кућом?

АРИЈАДНА: Исто што није у реду са једним бродом, тата ... [С]ве што је овој кући потребно да би она постала разумна, здрава, пријатна кућа ... су коњи. (101)

ШОТОВЕР: Има истине у томе. Мој брод је од мене направио човека, а брод је морски коњ.” (Шо 1919: 102)

7 „У имагинарном пределу ренесансе”, пише Фуко (1980: 18), појавила се та „чудновата пијана лађа која плови мирним рекама”: „Постао је обичај да се састављају ти Бродови чија се посада, коју творе измишљени јунаци, етички узорци или друштвени типови, упушта у велико симболично путовање које ће јој донети, ако већ не срећу, а оно макар слику њене судбе или истине (19). А земљу у којој ће се искрцати не познајемо (22) ... Његова је истина и постојбина само у том неплодном пространству између двеју земаља које не могу да му припадну.” (23)

чанства за којег сви мисле да је глуперда”, односно „[с]ве сами имбецили сломље-на срца” (113). Шоов брод лудака симболично представља лађу „безумних који трагају за разумом” (Фуко 1980: 20), где је „свако поверен сопственој судбини и свако укрцавање на брод могло би бити и последње” (22). Барка чију посаду чине лудаци „симболизује један истински непокој”, а „лудило и лудак постају, у својој двосмислености, главне личности: претња и поруга, ћудљиво безумље света и ситно исмевање људи” (24).

На челу ове посаде лудака стоји један од Шоових најупечатљивијих драмских ликова, луди капетан Шотовер, чије га искуство чини најмудријим од свих присутних лудака. Он сматра да је његова кућа само штенара и склониште чије чудноватости ни сам не разуме (Шо 1919: 112). Шотовер, луди научник, у башти чува динамит како би уништио људску расу ако пређе границе људскости, те га симболично уноси у кућу у првом чину као најаву завршне катастрофе (36)<sup>8</sup>. Стално се напрезајући да досегне „седми ниво концентрације”, Шотовер жели, као какав натчовек, да од обичне мисли направи најубојитије оружје на свету. У стварности се, међутим, ово постиже само испијањем рума. Стварност Шотоверу доноси болно трежњење да у свету какав он јесте, изуми којима би спасио свет нису исплативи и да се пристојно може зарадити само од оружја за масовно уништење<sup>9</sup>.

Узалуд бисмо у *Кући која срце слама* тражили трачак шоовске наде и поверења у човечанство по којем је аутор био познат. Она остаје „Шоова најзагонетнија драма” (Рид 1959: 6), али да ју је написао Ибзен, а не Шо, далеко мањи број читалаца би је сматрао тешком драмом (10). Рат је коначно распршио илузије западног света да се човек руководи рационалним принципима. Ирационалност је постала доминантни вид људског битисања и Шо схвата да „човек није разумно биће, већ жртва ирационалних и несвесних сила” (Кориган 1959: 2). Први чин је написан пре почетка рата и као такав није обележеном мрачном атмосфером која влада остатком драме. Навикнути на спас у последњи час, на Шоову тенденцију да пре убије комад него да дозволи да Смрт има последњу реч (Дитрих 1988: 37), љубитељи Шоа узалуд су очекивали да се у овој драми појави Велики Спаситељ. Чак ни Ели и капетан Шотовер не постају могући спаситељи света (Кориган 1959: 5–6). Поучен сопственим искуством, Шотовер признаје да „човеково

8 Шо је још 1905. године у драми *Мајор Барбара* расправљао о оправданости употребе оружја ослањајући се на један историјски парадокс. Велика Британија је 1878. године била на врхунцу империјалистичке власти, али је исте године Вилијем Бут основао Војску спаса како би се изборио са сиромаштвом будући да је већина Британаца живела на ивици пропасти. Шо у Мајору Барбари супротставља два аспекта овог парадокса: Војску спаса, која је симболично оличена у Барбари, раном шоовском феминистичком лику, и фабрику оружја чији је власник Барбарин отац, Андершафт. Његова фабрика оружја стоји као симбол империјалистичког просперитета, како би показао да проблем лежи у чињеници да „пут живота пролази кроз фабрику смрти” (Шо 1908: 310). Шотовер је још напреднији Андершафт, који жели да открије „зрак моћнији од рендгенског зрака: умни зрак од којег ће муниција у појасу мог непријатеља експлодирати пре него што он стигне да уперу своје оружје у мене” (Шо 1919: 44).

9 ХЕСИОНА: Понестаје нам новца ...

ШОТОВЕР: Где је сав онај новац који сам ти дао од патента за чамац за спасавање који сам изумео?

ХЕСИОНА: Петсто фунти које сам развлачила још од Ускрса! ...

ШОТОВЕР: Само петсто фунти за тај чамац за спасавање! Добио сам дванаест хиљада за изум пре њега.

ХЕСИОНА: Да, драги, али то си добио за брод са магнетом који усисава подморнице. Којим темпом ми живимо, не можемо више да приуштимо изуме за спасавање живота. Зар не можеш да измислиш нешто што би једним ударцем убило пола Европе? (Шо 1919: 44–45).

интересовање за свет проистиче из вишка интересовања за себе самог” и да је једина срећа коју у својим поодмаклим годинама осећа „срећа помирења и сневања уместо пружања отпора и делања” (Шо 1919: 87). Са друге стране, Ели, Шоова „Миранда”, која не познаје правила овог света, постаје реалиста, за којег свет више није врли, већ зао. Тиме и последњи лик који би могао да постане шоовски спаситељ полуди у овој чудној кући, а брод лудака на челу са капетаном Шотовером упловљава у трећи чин који симболизује врхунац колективног лудила. Када Ели назове Шотовера „О капетане! Мој капетане!”, алузија је јасна: брод Волта Витмана је Линколнова Америка, док је Шотоверов брод Енглеска, коју је Шо описао као брод без кормилара који плови Европом пуној лудака (Фирт 1991: 245).

Разознала по својој природи, шоовска комедија поставља многобројна питања чији су одговори непријатни и као такви често замаскирани у лажи. Тада над комедијом влада Шоова јединствена сатира, коју аутор није признавао као препознатљиву форму у свом драмском опусу. Ипак, 1914. године Шоа у *Гардијану* („Mr George Bernard Shaw reopens”) називају водећим британским сатиричарем, мада се отворено жали због ауторовог ћутања у првих неколико месеци од избијања Великог рата. Рат је толико разочарао Шоа да је ретко и невољно писао о њему, а оно мало што је писао није имало ону стару жестину. Чинило се да Шо оклева да проговори, а када је проговорио у чланку „Здраворазумски о рату”, објављеном три и по месеца од избијања рата, обе зараћене стране добиле су по сопственој порцији грдне и сарказма. Иако је Шо постао омражен због ставова изложених у овом чланку, *Гардијан* га види као човекољубивог социјалисту који не би ни мрва згазио осим што би га почастио по којим подручљивим епитетом. Без обзира на то што су многи мрзели његове поједине ставове, нико није могао да порекне квалитет његове јеткости и уметности (*Гардијан* 1914). *Кућа која срце слама* завршава се једном таквом јетком сатиrom. Оно што би се у драми написаној пре рата протумачило као последњи трзај шоовске наде за човечанство, овде је одраз песимизма. Шо већину својих ликова оставља у животу, само да би завршетком драме ефектније нагласио домаћај колективног лудила:

ШОТОВЕР: Хајдемо сви на починак. Брод је безбедан. (*Он сега и засти*)

ЕЛИ (*разочарано*): Безбедан!

ХЕКТОР (*с гађењем*): Да, безбедан. И како је одвратно досадан одједном опет постао свет! ... ХЕСИОНА: Али какво величанствено искуство! Надам се да ће се [*бомбе*] сутра поново вратити.

ЕЛИ (*озарена лица*): Ох, надам се. (Шо 1919: 121–122)

Према појединим критичарима, Ели Дан је одраз Шоове навике да остане оптимистичан, замишљена као представница „нове и просвећене Енглеске на чијем ће челу бити једна интелигентна генерација људи” (Рид 1959: 12). Мало је вероватно, међутим, да би шоовска представница нове, интелигентне генерације људи озарена лица прижељкивала још бомби, ратова и смрти, као што то чини Ели у последњој реченици драме. Иако она јесте лик који у себи сажима преостале мрвице шоовског оптимизма (Холројд 1998: 486), и оне се на крају драме губе. Ели своје сломљено срце и своју снажну, здраву душу дарује природном капетану, духовном мужу и другом оцу, Шотоверу, улазећи са њим у духовни брак (Шо 1919: 109), који постаје „чин њене воље уколико прихватимо Ели као део шопенхауеровског света као воље”<sup>10</sup> (Стокхолдер 1976: 22–23). Ту-

10 Стокхолдер у Шоовој друштвеној критици налази трагове филозофског песимизма немачке мисли, нарочито Ничеа и Шопенхауера, не увиђајући да је Ничеова критика Шопенхауера суштински оптимистичка борба против песимизма.

мачећи *Кућу која срце слама* као дело у којем је садржана Шоова поетика трауме, Дезмонд Хардинг пише:

Иако су критичари осуђивали Шоову *Кућу која срце слама* као уметнички промашај када је драма објављена 1919. године и када је први пут изведена у Лондону 1921. године, она опстаје као изванредни – и чак претећи – приказ културно-историјске трауме управо због тога што се, парадоксално, „мало тога дешава осим краја цивилизације”<sup>11</sup>. (Хардинг 2006: 6)

Шо је у овом најрезвенијем од свих његових важних комада увидео да „нагон смрти који се налази иза јунаштва може да буде најобесхрабрујућа ствар у вези са јунаштвом” (Стокхолдер 1976: 43). Шо тиме од обожаваатеља јунака постаје неко ко се плаши јунаштва. Шотовер тражи оно што је Бернард Шо увек тражио, и што је пре њега тражио Платон: начин да се мудрост и моћ уједине (Бентли 1947: 140) и стога Шотовер опстаје као његова „можда најдубља фарсична фигура”, и као пророк-клоун, „истовремено и најпотпунији представник Шоа”<sup>12</sup> (Фергасон 1979: 243). Фабијевци, међу њима и Шо, покушавали су да начине моћне људе мудрим, али су моћни људи више волели светски рат од светске мудрости. Без обзира на то, ова чињеница не умањује значај нити утицај који је Шоова ангажована књижевност извршила на послератну позоришну публику. Осим тога, његови антиратни ставови данас опстају као безвремени коментари о лудостима које је човек спреман да почини како би се докопао шачице моћи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бентли 1947: E. Bentley, *Bernard Shaw*, New York: The Vail-Ballou Press.
- Вајнтрауб 1970: S. Weintraub, *Shaw's Lear*, у: *ARIEL: A Review of International English Literature*, 1 (3), University of Calgary Press, 59–68.
- Гардијан 1914: Mr George Bernard Shaw reopens. *The Guardian*, November 16, 1914. The Guardian Archive. <<http://www.theguardian.com/theguardian/2012/nov/16/george-bernard-shaw-on-war-archive-1914>>. 23. 10. 2014.
- Дитрих 1988: R. F. Dietrich, *Shaw and the Uncrucifying of Christ*, у: *Shaw*, 8, Penn State University Press, 13–38.
- Кориган 1959: R. W. Corrigan, *Heartbreak House: Shaw's Elegy for Europe*, у: *The Shaw Review*, A Special Perspectives Number: The Later Plays – 1920-1950, 2 (9), Penn State University Press, 2-6.
- Рид 1959: R. R. Reed, Boss Mangan, Peer Gynt and *Heartbreak House*, у: *The Shaw Review*, 2 (7), Penn State University Press, 6–12.
- Селенић 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka* (II изд.), Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

11 Хардинг цитира Алфреда Турка: Alfred Turco Jr., *Shaw's Moral Vision: The Self and Salvation* (Ithaca: Cornell University Press, 1976), стр. 231.

12 Фергасон с правом у речима Обри из драме *Исковише истиинитио да би било добро* чује глас Шоа, „генија фарсе, најзад свесног своје праве основе”: „А ја сам у власти свог дара; морам да проповедам и проповедам без обзира колико је касно и колико је кратак дан, без обзира на то што немам шта да кажем” (1979: 244). Обриним речима Шо најпотпуније објашњава природу свог дара и потребу да подучава: „Мој дар је божански: он није ограничен мојим безначајним личним убеђењима. То је дар како луцидности, тако и елоквенције. Луцидност је једна од најдрагоценијих даровитости: она је надареност учитеља: надареност објашњења. Ја могу да објасним било шта било коме; и обожавам то да радим.” (Шо 2003).

- Стокхолдер 1976: F. E. Stockholder, A Schopenhauerian Reading of *Heartbreak House*, y: *The Shaw Review*, 19 (1), Penn State University Press, 22–43.
- Фергасон 1979: F. Fergason, *Pojam pozorišta*, Beograd: Nolit.
- Фирт 1991: H. J. Fyrth, In the Devil's Decade: Geneva and International Politics, y: *Shaw*, Shaw and Politics, 11, Penn State University Press, 239–255.
- Фуко 1980: M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd: Nolit.
- Хардинг 2006: D. Harding, Bearing Witness: *Heartbreak House* and the Poetics of Trauma, y: *Shaw*, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 6–26.
- Холројд 1998: M. Holroyd, *Bernard Shaw*, London: Vintage.
- Шо 1908: G. B. Shaw, *John Bull's Other Island and Major Barbara*, New York: Brentano's.
- Шо 1916: G. B. Shaw, *Androcles and the Lion, Overruled, Pygmalion*, New York: Brentano's Publishers.
- Шо 1919: B. Shaw, *Heartbreak House, Great Catherine, and Playlets of the War*, New York: Brentano's.
- Шо 1964: Дž. Б. Шо, *Lica i naličja, predgovori dramama* (B. Nedić, Ур.), Beograd: Kultura.
- Шо 2003: Shaw, George Bernard. *Too True to be Good, A Political Extravaganza* (April 2003). Project Gutenberg of Australia. <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300591h.html#e01>>. 20. 10. 2014.

## SHAW'S CRITICISM OF THE GREAT WAR: THE WORLD AS *HEARTBREAK HOUSE*

### Summary

Always willing to shock his audiences with his controversial stances, an Irish playwright and Nobel Prize winner, Bernard Shaw, was accused of treason in 1914 following the slandering of the false patriotism and the criticism of the British Government in his article „Common Sense about the War”. Although Shaw had written about the Great War on numerous occasions, it is in the Preface of his play *Heartbreak House* that one can most intensely feel the pessimism that succumbed him during the war. Taking into account many of Shaw's anti-war stances from various plays, prefaces, and pamphlets, the paper explicates and critically comments on the fact that during the Great War, Shaw described England as a ship without a pilot, which sails through Europe full of madmen, and further shows that Shaw's criticism of the war is of great importance even for our turbulent times.

*Key words:* Bernard Shaw, *Heartbreak House*, The Great War

Biljana Vlašković Ilić



Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност*

## СРБИ КАО ВАРВАРИ ЕВРОПЕ У ДИСКУРСУ ПОЈЕДИНИХ ТЕОРЕТИЧАРА ПОСТКОЛОНИЈАЛИЗМА<sup>2</sup>

У раду се разматрају схватања истакнутих теоретичара књижевности (реч је о Хоми Баби, Роберту Ц. С. Јангу, Јулији Кристевој и Цветану Тодорову) који се баве постколонијалним темама и који поред многобројних разлика у својим методама и ставовима деле исто мишљење поводом карактеризације читаве српске нације као дивљачке и варварске. Оно што им је такође заједничко јесте и чињеница да не сматрају потребним да сопствене расистичке оптужбе на рачун Срба подробно образложе, већ преко њих олако прелазе као преко општег места. У раду се надаље говори о својеврсној традицији сатанизације Срба и медијског рата који се одвија и у области историје, филозофије, књижевности, психотерапије, новинарства, почев од Првог светског рата па све до НАТО бомбардовања Југославије 1999. године. Поред овакве демонизације Срба коју су предводили поједини интелектуалци са Запада, постоји и друга струја аутора која успева да сагледа праву слику, стајући у одбрану Срба, које Запад данас третира као Трећи свет у Европи. Такви су аутори попут Патрика Бесона, Петера Хандкеа, Јелене Гускове, Харолда Пинтера, Џона Пилцера, Алена Бадјуа, Џона Берцера, Дајане Џонстон, Ноама Чомског, Мајкла Парентија, Б. Вонгара, Стива Тешића и многих других.

*Кључне речи:* Срби, Европа, варвари, колонијализам, империјализам, расизам, НАТО бомбардовање, медијски рат, кривотворење историје

*Не стиџим се ићи сам,  
како ви велише,  
варварин са Балкана,  
шла прљавишћине и буре.  
Чуше сад,  
и код нас има неке  
вама неизнатије културе.*

Десанка Максимовић, *Балканац*

*Постаје нужно да се пажња европских влада привуче на једну ствар која изгледа ишако сићина, да владе не смањрају да су дужне да је зајазе! Та ствар, што је ова: убијају један народ. Где?  
У Европи.*

Виктор Иго, *За Србију*

У песми *Балканац*, Десанка Максимовић успева да сагледа болну другост народа са балканских простора, посебно Срба, у односу на западноевропски 'узвишени', надобудни поглед. Годинама након што је ова песма написана, слика

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

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

о Србима као варварима остала је иста. За већину западњака Срби су дивљаци који су се незнано како обрели на европском континенту. Услед мбра, пришивених нам, негативних епитета, неретко смо и сами пристајали на наметнути комплекс ниже вредности, тетурајући се као закрпљена лопта од Запада ка Истоку, неспособни да се определимо.

Питање постколонијализма за Србе је изузетно значајно стога што су кроз историју имали прилику да империјално-колонијалне методе искусе на сопственој кожи, као таоци с једне стране Отоманске, а с друге Аустроугарске империје и њихових експанзионистичких политика које су имале колонизаторски карактер. Аустралијски аутор српског порекла Сретен Божић / Б. Вонгар у својим делима не само да сведочи о вековној пракси омаловажавања Аборигина, које су европски колонизатори означавали као субхумане, већ се бави и питањем Срба које поједини званичници, научници и интелектуалци Запада често етикетирају као варваре. Божић инсистира на томе да Европа није као инфериорне видела и приказивала само староседеоце континента које је колонизовала, већ и припаднике „малих” народа у самој Европи. Таква расистичка идеологија наставља се и у двадесет првом веку.

Б. Вонгар, у аутобиографији *Динђово леђло*, мишљења је да је устанак против Турака из 1804. године најавио борбу против колонијализма у савременој историји. (Вонгар 2010: 270) У поговору првог дела романа *Раки* аутор тврди:

„Кроз цео двадесети век, као и у пређашњим вековима, Срби су се борили против колонијалне окупације своје земље. Та окупација је, било од стране Турака или од стране европских моћника, увек била подједнако брутална. У Првом светском рату погинуло је преко милион Срба – то је у то време била отприлике четвртина укупног становништва. Током другог светског рата нестало је око милион и по Срба.” (Вонгар 2011: 191)

У тексту „Трешњевичани у устанку (Писмо браће Божић из Аустралије)”, Божић пише о великом доприносу родног села Трешњевице Првом српском устанку сећајући се својих славних предака који су се борили за слободу поробљене Србије.

„Ових 200 Спартанаца из Трешњевице поуздано штити Карађорђеву залеђину од Турака. Напаћени под зулумом Сали-аге Трешњевичани су имали систем самоодбране годинама пре почетка Устанка. [...] Трешњевичани су годинама будно мотрили да ли ће Сали-ага да се појави са његовом поворком да купи данак, хара народ, одводи младеж у робље. У селима Рудничке нахије свака девојка пре него што оде своје младожењи морала је претходно, у пратњи свога оца, да оде на Рудник да би провела ноћ са Рудничким Биком, у супротном следила би Турска одмазда на цело село. [...]

Одмазда против Сали-аге оплемењила је храброшћу многе Србе из Рудничке нахије: Арсенија Лому, Лазара Мутапу, Милана Дринчића, Милана Обреновића, Танасија Рајића, Јована из Сврачковца као и Трешњевичане Петра Кару и барјактара Теодора Ђурића.

Да су сви ови херојски Срби живели у данашње време, нашли би се вероватно у тамници Хашког трибунала. Сали-ага који је силовао генерације невиних Српкиња и за кога се прича да је умакао из ослобођеног Рудника пресвучен у женско рухо, био би вероватно позван од Карле дел Понте као заштићени сведок противу српских јунака. Можда би добио и Нобелову награду за мир. Време се мења – зулум остаје.” (Божић 2004: 64)

Подршку у антиколонијалној борби против Турака, о којој Вонгар данас пише, својевремено је Србима давао француски писац Виктор Иго, као један од ретких интелектуалаца са Запада који доказује да није читава Европа била нехајна према српском питању и ниподаштавајућа према Србима. У августу 1876. године, написао је текст *За Србију*, у којем је стао у одбрану српског народа од вековних недаћа које је трпео под Отоманском империјом. Повод је био масакр који су Турци починили у Алексинцу, у лето поменуће године, када је становништво за само неколико сати сведено са 9 000 на 1 300 људи. Посебно га је погодило то што је Европа једним потезом могла да спречи страдање, међутим остала је глува на вапаје из Србије. Савест му није дозволила да заборави, стога је написао:

„Постаје нужно да се пажња европских влада привуче на једну ствар која изгледа тако ситна, да владе не сматрају да су дужне да је запазе! Та ствар, то је ова: убијају један народ. Где? У Европи. Има ли кога да то посведочи? Сведок је један: цео свет. А владе, виде ли то? Не виде. Народи имају изнад себе нешто што је испод њих: то су владе. У извесним тренуцима бесмислица је очигледна: цивилизација је у народима, варварство је у владама. Је ли то варварство хотимично? Није, оно је професионално. Оно што људски род зна, владе не знају. То долази отуда што владе виде све кроз кратковидост, која се назива државним разлогом; човечанство гледа све другим оком, савешћу. Ми ћемо сигурно изненадити европске владе научивши их нешто, а то је да злочини остају злочини; да ни владама као ни обичним појединцима није дозвољено да буду убице, да све што се у Европи ради, сама Европа ради, и да се према свакој дивљачкој влади, ако постоји, мора поступати као према дивљој звери; показаћемо да се у овом тренутку, сасвим близу нас, готово на наше очи, врше покољи, пали, пљачка, истребљује; да се кољу очеви и мајке, продају девојчице и дечаци; да се деца, која су увише мала да се могу продати, сабљом полове на двоје; да породице пропадају у огњу својих кућа; да је читава једна варош, Балак (Алексинац), за неколико часова, сведена од девет хиљада становника на хиљаду и триста душа; да на гробљима има више лешева него што може да се покопа, тако да живима, који су им послали покољ, мртви враћају кугу, што је сасвим право; показати европским владама да бременим женама отварају утробу, да би убили тек зачету децу, да на јавним местима стоје читаве гомиле женских скелета на којима се виде трагови касапљења, да пси по улицама глођу лобање силованих девојчица, да је све то тако страшно, и да је само један гест европских влада довољан да се то спречи, да су дивљаци који, те злочине врше, страшни, а да су цивилизовани људи, који допуштају да се то врши, ужасни. Тренутац је дошао да подигнемо глас. [...] Када ће се свршити мучење тога малог јуначког народа?“ (Иго 2013)

У истом тексту, Иго се у романтичарском духу залаже за стварање једне нове Европе, називајући је Савезним Европским Државама, којом би владали сложни народи, а не несложне владе, захтевајући: „Нека једанпут буде крај с убилачким царствима! Зауздајмо фанатизме и деспотизме. Сломимо мачеве, који служе заблудама, и догме, које имају. Доста с ратовима и покољима, слободна мисао, слободна размена; братство. Зар је мир тако тежак? (Ibid.)” Његова замисао уједињене Европе до данас је остала утопија, европске владе кренуле су кривим путем, наставивши да сеју ратове и мржњу у самој Европи али и широм света. Данашња Европска унија нема ништа заједничко са Игоовом романтичарском идејом о свеопштем братству.<sup>3</sup> У прилог томе говори и чињеница да је Алексинац у XX веку претрпео још једно страдање, наиме, није га заобишло НАТО бомбардовање

3 Утопијску идеју о уједињеној Европи (*Савезу европских република*), уочи Првог светског рата, неговао је и српски песник и филозоф Димитрије Митриновић. У својим текстовима, у духу

1999. године. Петог априла бомбардован је цивилни део града, изручено је 550 килограма бомби, погинуло је једанаесторо, а теже повређено педесеторо људи, разорено је 700 стамбених објеката, а оштећене су и зграде Дома здравља и Хитне помоћи. Да иронија буде већа прву ракету испалиле су Француске снаге. У знак протеста француски писац Патрик Бесон посетио је Алексинац, већ шестог априла, дан након бомбардовања, и осудио овај злочин посебно се осврнувши на улогу Француске у том варварском чину. Како се то могло и очекивати, Бесон је претпрео многе непријатности будући да је у појединим својим делима (*Против клеветника Србије, Српски дневник 1995-1999*) и публицистичким текстовима стао у одбрану Срба.<sup>4</sup>



Алексинац након НАТО бомбардовања, 8. април, 1999.<sup>5</sup>

експресионистичке поетике, пропагирао је антимилитаризам и братство европских народа за које се надао да ће у будућности деловати удружено:

„Друго, истинско решење општечовечанских културних проблема, продубљење Европе достојне сопствене човечности, није могућно све док не престане самоубијање Европе у взајамним борбама и сталној опасности од рата. Народи Европе морају се збрини једни с другима, као и целина Европе са словенским светом, са Русијом, Западним Словенима и Јужним Словенима; сви покрети у Западној Европи и словенском свету, који трагају за су-трашњицом, сва културна стремљења што узвисују аријско и светско човечанство, морају се на могућан начин ујединити и кроз заједничку борбу учинити успешним.“ (Митриновић 1991а: 197)

У чланку објављеном у британском магазину *New Age* (22. 09. 1921.) критиковао је европски колонијализам и расизам као деструктивну политику Европе. (в. Митриновић 1991б: 107–108) Веровао је не само у идеју уједињења Европе већ и у могућност помирења читавог човечанства, тако у писму белгијском песнику Емилу Верхарену пише:

„Време је да се све расе и класе, све државе и сви континенти почну уједињавати у свеобујимању човечанства и света у раздавању, разливању ужега живота у шири. [...] Паклени рат био је самоубиство капиталистичког друштва и пожар расних мржњи. Нови пацифизам мора бити акција за међусобно упознавање и мешање нација; прави пацифизам мора донети, осим правде народима и правду у друшту.“ (Митриновић 1991а: 243, 244)

- 4 Петог децембра 2012. године, Србија му се званично одужила доделивши му Орден српске заставе трећег степена за нарочите заслуге у развијању и учвршћивању мирољубиве сарадње и пријатељских односа између Србије и Француске.
- 5 Фотографија је доступна на: <http://www.srbijadanas.net/godisnjica-bestijalnog-nato-bombardovanja-srbije/>, приступљено 02. 05. 2014.

Читав век након Првог српског устанка десио се Видовдански атентат о којем се данас на различите начине говори. Побуну против аустроугарске чизме и Принципов пуцањ стране силе виделе су не као отпор империји и борбу за самосталност, већ су тај чин искористиле као повод да коначно отпочну припремани рат. У новембарском броју часописа *London Review of Books* представљена је студија из 2012. године која претендује да пронађе кривца за почетак Првог светског рата, аутора Кристофера Кларка, професора модерне историје на Кембричком универзитету, под насловом *Месечари: Како је Европа кренула у рат 1914. године*. Кларк не види само Принципа и остале чланове Младе Босне као терористе, већ читаву Србију обележава као терористичку земљу. (в. Laqueur 2013) Тако је припаднике ослободилачког покрета означавао у првим издањима своје књиге, да би се у верзији уприличеној за српско тржиште осврнуо на ту за њега како каже „семантичку финесу (Кларк 2014: xiii)”, наглашавајући како је касније замолио британског и немачког издавача да реч терориста замени речју атентатор. Аутор, такође, подвлачи наводну сличност између напада на Светски трговински центар с почетка 21. века са атентатом у Сарајеву. Кроз читаву књигу британски историчар се служи бесрамним фалсификовањем историје настојећи да пре свега декулпабилизује Немачку и Аустроугарску, а да с друге стране кривицу пренесе на Србе чија је одговорност, како сматра, у досадашњим тумачењима била занемарена. Кларк наводи како га његов „морални компас (xxv)” обавезује и указује на други правац:

„Чињеница да је Југославија у којој су доминирали Срби изашла као једна од држава победница у рату, имплицитно је била довољна да оправда чин човека који је повукао обарач 28. јуна – то је, дакако, било виђење југословенских власти, које су место тог догађаја обележиле бронзаним отисцима атентаторових стопала, славећи тако 'прве кораке у југословенску слободу'. У доба када је национална идеја још увек била пуна обећања, испољавала се интуитивна симпатија према јужнословенском национализму и мала наклоност према незграпном мултинационалном комонвелту – Хабзбуршкој монархији. Југословенски ратови из деведесетих година прошлог века подсетили су нас на убиствени ефекат балканског национализма. Након Сребренице и опсаде Сарајева тешко је помислити на Србију као на пуки субјекат или жртву политике великих сила, а лакше предочити српски национализам као независну историјску силу. Из перспективе данашње Европске уније склони смо да с више симпатија – или макар с мање презира – него раније гледамо на ишчезлу империјалну слагицу каква је била хабзбуршка Аустроугарска.” (xxvi)

Џон Берцер, енглески писац, сликар, теоретичар уметности и сценариста, за разлику од већине европских интелектуалаца добро познаје прилике на Балкану, што је и показао у једном од поглавља свог романа *Ци*. Потпуно свестан колонијаторске улоге коју је Аустроугарска имала на овим просторима, афирмативно пише о чину Гаврила Принципа, којег види као борца за слободу:

„[...] Атентат на страног тиранина или његовог представника је имао два циља. Он је потврдио природни закон правде. Показао је да чак ни злочини почињени у име реда и напретка неће остати заувек без освете: злочини попут принуде, експлоатације, опресије, лажног сведочења, застрашивања, административне равнодушности. Али, изнад свега, злочин као што је ускраћивање идентитета народу: изнуђено посматрање себе, на основу критеријума тлачитеља, као инфериорног, беспомоћног, недовољног. Правда је по природном закону захтевала надокнаду за овакве злочине над безброј жртава у прошлости. Такође, политички атентат је могао да пробуди живе, и да их натера да схвате да моћ Империје није апсолутна, да смрт, у служби правде а не равнодушности према њој, може преиспитати ту моћ. Ако би за примером

атентатора кренула маса његових људи, они би могли да устану против страних угњетача, и збаце их са власти. [...] Принцип и његови саучесници су желели да овим неопозивим чином усмере пажњу на непобитну чињеницу: бедан положај Јужних Словена под хабзбуршком владавином. Међутим, дипломатија супер-силе обојила је тумачење овог чина фантазмагоријским неистинама. Аустрија је сматрала, без икаквих доказа, да је Влада Србије уплетена у заверу. Русија, Немачка, Француска, Британија су заузеле своје позиције.” (Берџер 2012: 260, 261)



Аустроугарска пропагандна илустрација „Србија мора да умре”<sup>6</sup>

Деведесетих година XX века Западу је преко потребна још једна криза на Балкану. Почетком деведесетих година, Југославија, као најјача и највећа држава на овим просторима, сметала је експанзионистичкој, неоколонијалној политици САД-а и НАТО-а, стога је разрађен план да се она распарча и максимално ослаби како би стране трупе још једном колонизовале овај терен и на тај начин га ставиле под своју потпуну контролу, тобоже ради успостављања мира на Балкану. Б. Вонгар огорчен сликом Србије коју је Запад креирао у поговору *Ракија* пише:

„Године 1992. иста држава је гурнута у нови рат, подстакнут од истих оних злочинаца који су изазвали и трагедију 1942. године. Они су распарчали и опљачкали земљу, да би је прилагодили својој политичкој и верској похлепи. Прљава медијска кампања, која је подсећала на нацистичку из четрдесетих, демонизовала је Србе, представљајући их као светске парије. Цела земља је потом стављена под строге санкције Уједињених нација. Србија је почела да личи на велики концентрациони логор у којем су заробљеници закључани и заборављени. Лишени хране, лекова и основних санитарних услова, хиљаде невиних људи је умрло.” (Вонгар 2011: 191, 192)

О поменутој пракси сатанизације Срба сведочи и Добрица Ћосић (2011: 337–338), у књизи *У шућем веку*, у оквиру које наводи пример Светског конгреса за психотерапију у Бечу, одржаног у јулу 2002. године, када је неколико психотерапеута (Ан Анселин Шуценбарже, Паул Перин и Волмин Болкан) изнело

6 Фотографија је доступна на: <http://www.rts.rs/page/stories/sr/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B8+%D1%80%D0%B0%D1%82/story/2216/Srbija+u+Velikom+ratu/1527257/Be%C4%8D%3A+%22Srbija+mora+da+umre!%E2%80%9C.html>, приступљено 04. 03. 2015.

нечувене расистичке оптужбе на рачун Срба. Према Ћосићевим речима „тако је и 'наука' којој се нико у свету не супротставља прогласила Србе за генетски условљене убице. Срби су као етнос, као нација, уведени у светске конгресе психоаналитичара као убице и злочинци са архетипском осномом из средњег века, односно од Косовске битке са Турцима 1389. године. (338)“ Према Шуценбаржевој, Срби пате од „трансгенерацијске' трауме која изазива зло започето убијањем цара Мурата на Косову 1389. године, па је тако модел српског понашања постао – убијање. (наведено у Ћосић 2011: 337)“ Такође, етнопсихоаналитичар Паул Перин уверен је да код Срба постоји урођена фашистичка идеологија као и да је „клање' на Балкану, као 'синдром предака', обузело и 'обичне сељачке', не само 'елиту' београдску. [...] На то 'прастаро ментално обољење' указује и амерички професор Волман Болкан, психоаналитичар који тврди да су се Срби вратили у средњи век. (338)“

Нису сви интелектуалци Запада овако демонизовали Србе, наиме, у часопису *Трети шекспир*, пољски социолог Зигмунт Бауман (в. 2000: 5–15) и британски лингвиста и теоретичар медија Џон Тиоболд (2000: 97–110) раскривају расистичке предрасуде о Србима и указују на сатанизацију Срба у медијима која се може пратити од Првог светског рата па све до НАТО бомбардовања Југославије 1999. године. Тиоболд упоређује представљање Срба у аустроугарској штампи након избијања Првог светског рата са насловима у медијима више од осамдесет година касније поводом бомбардовања Југославије 1999. године констатујући да се ништа није променило. Антисрпска хајка у медијима, у оба случаја, припремала је европску јавност да са одушевљењем подржи варварске нападе на Србе, а све у име „слободе“, „демократије“ и „људских права“. Аутор, такође, наводи бројне примере свесне манипулације медијима који су чинили челници НАТО пакта вођени систематском антисрпском пропагандом. (в. Тиоболд 2000: 97-106)

На фалсификовање чиненица у медијима, током НАТО бомбардовања, упозоравао је и чувени теоретичар постколонијализма Едвард Саид. У тексту „Издаја интелектуалаца“ записао је:

„Ово нездраво стање додатно погоршавају и медији, који нису играли улогу непристрасног извештача већ добровољца и пристрасног сведока лудила и суровости рата. Током 79 дана бомбардовања сигурно сам одгледао најмање 30 дана конференција за новинаре НАТО-а и не могу да се сетим више од пет, шест новинарских питања која су макар издалека оспоравала нагваждања Џејмија Шеја, Џорџа Робертсона и, најгорег од свих, Хавијера Солане, НАТО-вог газде, који је просто продао своју социјалистичку душу хегемонији САД-а у свету. Медији нису показали ни трунку скепсе, нити су покушали да учине ништа више од „појашњавања“ позиција НАТО-а, чији су нам пензионисани припадници, никад припаднице, детаљно износили дивоте овог ужасног бомбардовања. Слично је и са либералним колумнистима и интелектуалцима, чији је рат ово у извесном смислу и био: они су просто склањали поглед од уништавања инфраструктуре Србије (са процењеном штетом од 136 милијарди америчких долара), одушевљени идејом да ми чинимо нешто да бисмо зауставили етничко чишћење. [...] Упуст-хладноратовском периоду и даље се поставља питање могу ли САД, са својом прљавом војно-економском политиком која зна само за профит и опортунизам, да предводе свет или се према тој политици ипак може развити довољно моћан интелектуални и морални отпор? За нас који живимо на том подручју или смо држављани САД-а, основна дужност је да демистификујемо искварен језик и представе који се користе да оправдају америчке поступке и дволичност, да повежемо америчку политику у државама као што су Бурма, Индонезија, Иран и Израел са оним што се сада ради у Европи наиме, осигуравају се америчке инвестиције и послови, као и да покажемо да је та политика у основи иста, иако се приказује као различита. Отпор не постоји без сећања и универализма.“ (Саид 1999: 126)

Мајкл Паренти, историчар и политички аналитичар, у својој студији *Убити нацију: напад на Југославију (To Kill a nation: The Attack on Yugoslavia, 2000)* у поглављу насловљеном „Демонизовање Срба” наводи како је америчка фирма за односе са јавношћу „Рудер Фин” одиграла кључну улогу у медијској сатанизацији Срба, радећи за своје клијенте муслиманске Босанце, Хрвате и Албанце. Аутор истиче да су стварању антигрпске климе посебно помогли полуинформисани интелектуалци који су подржали крсташки НАТО поход на Србе. Међу њима се истичу Гинтер Грас<sup>7</sup>, Карл Попер, Салман Ружди, Сузан Зонтаг и многи други. (в. Паренти 2000: 93)

Стојан Стив Тешић је својевремено огорчено говорио управо о извртању чињеница у медијима које онда прихватају сви одреда и на тај начин лаж шире у недоглед предствалајући је као истину. У писму „Њујорк тајмсу”, Тешић изражава бојазан да смо заробљени у времену у којем се чињеничне истине сматрају ирелевантним. Нормални новинарски стандарди који покушавају да сагледају читаву слику одбацују се као сувише захтевни и заморни. Оно што је заменило традицију трагања за филозофском и чињеничком истином јесте једна врста површног, произвољног сагледавања догађаја на светској сцени. Па тако када једном игноришете чињенице онда догађајем можете прогласити шта вам се прохте, а када изгубимо увид у истину, онда губимо и везе које држе цивилизације на окупу. (Tesich 1993)

Србију данас Запад третира као „Трећи свет”<sup>8</sup> у Европи, а „Трећи свет” је у западноевропском кључу заправо варварски, нецивилизовани остатак планете.

7 Бивши есевац Грас је исте 1999. године (када му је додељена и Нобелова награда), 26. марта, два дана након почетка бомбардовања Србије, у Градској библиотеци у Лајпцигу, у оквиру сајма књига, изјавио како је било крајње време за војну интервенцију против режима у Србији.

8 Термин који је уско везан за постколонијализам, а постао је актуелан у току Хладног рата и то да опише земље које нису биле привржене ни капиталистичком НАТО блоку (Сједињеним Америчким државама и западној Европи, које су представљале, такозвани, Први свет), али ни Совјетском блоку и Кини (као репрезентима, такозваног, Другог света). Оваква терминологија делила је људе на три групе на основу социјалних, економских и политичких фактора. „Трећи свет” (термин је први употребио француски демограф Алфред Сови 1952. године), данас „земље у развоју”, већином бивше колоније, су заправо чинила три континента – Латинска Америка, Азија и Африка, „несврстане” (назив је сковао индијски дипломата и државник В. К. Кришна Менон који је у Уједињеним нацијама, 1953. године први пут употребио овај термин) нације, нове независне нације, које су претрпеле колонијалне владавине. На скупу у Бандунгу, у Индонезији, 1955. године, 29 афричких и азијских земаља покренуло је Покрет несврстаних, међутим, прва званична конференција одржана је шест година касније, од првог до шестог септембра у Југославији, када је усвојена Београдска декларација. Присуствовали су представници 25 земаља (11 из Азије и Африке) заједно са Југославијом, Кубом и Кипром. Реч је међународном покрету који као своје примарне циљеве наводи – а они су истакнути још у Хаванској декларацији из 1979. године – *националну независност, суверенитет, територијални интегритет и безбедност несврстаних земаља у њиховој борби против империјализма, колонијализма, неоколонијализма, апартахејда, расизма, укључујући и ционизам и све облике страног агресије, окупиације, доминације, мешања или хегемоније, као и против блоковске политике*. Доступно на: [http://cns.miis.edu/nam/documents/Official\\_Document/6th\\_Summit\\_FD\\_Havana\\_Declaration\\_1979\\_Whole.pdf](http://cns.miis.edu/nam/documents/Official_Document/6th_Summit_FD_Havana_Declaration_1979_Whole.pdf), приступљено 10. 04. 2014.

Покрет је окупљао више од половине становништва планете, већину влада на свету и готово две трећине земаља чланица Уједињених нација, међу којима су се истицале Југославија, Египат, Јужна Африка, Индија, Куба. Идеја несврстаних је била једна од најважнијих послератних тековина. Земље припаднице су се залагале за очување независности, борбу против сиромаштва, економски развој, супротстављање колонијализму, империјализму и неоколонијализму. Последњих година покрет се оштро супротставио инвазији на Ирак и такозваном рату против тероризма критикујући америчку доминацију у Уједињеним нацијама и другим међународним организацијама. Петог септембра, 2011. године, у Београду је одржан дводневни министарски састанак поводом педесет година од оснивања Покрета, учествовало је 113 земаља које данас чине



Потребно је поменути да је Југославија у прошлости давала велику подршку такозваним несврстаним нацијама, данас су то „земље у развоју”, већином бивше колоније, посебно стога што је учествовала у формирању Покрета несврстаних. На скупу у Бандунгу, у Индонезији, 1955. године, основан је поменути Покрет, међутим, прва званична конференција одржана је шест година касније, од првог до шестог септембра у Југославији, када је усвојена Београдска декларација.

Роберт Џ. С. Јанг, британски теоретичар књижевности, у својој књизи *Постколонијализам*, управо превиђа поменути чињеницу да је прва званична конференција одржана у Југославији, а не у Бандунгу. Из необјашњивих разлога запоставља улогу и значај Југославије за поменути покрет. У том смислу наставаља традицију занемаривања али и брисања чињеница, прећуткивања и криво-творења историје када је реч о овим просторима. Тиме се укључује у друштво неколицине других западних теоретичара књижевности међу којима су Хоми Баба, Јулија Кристева, Цветан Тодоров и други који веома јасно увиђају неправду нанету другим народима, али не и Србима. Тако ће се Јанг, већ на првим страницама књиге, дотаћи сукоба у бившој Југославији, у поглављу *Спаљивање њихових књига* пише како су „српске националистичке снаге”, у мају 1992. године, ракетним пројектилама запалиле Оријентални институт у Сарајеву, који се сматра једном од најважнијих европских збирки исламских рукописа. Каже се да је изгубљено на десетине хиљада докумената из Отоманског царства. (Јанг 2013: 35) Међутим, нигде се не помиње откуд збирка баш на овим просторима, нити да је она тековина колонијализма, наслеђе отоманског империјализма. Овако штурим извештајем, читаоца који није довољно упућен у историју ових простора, доводи у заблуду. Једино што се може закључити из овог одељка јесте да су Срби монструми који пале књиге.

Када се већ бави постколонијализмом, аутор је морао бити објективан, а не једностран. Зашто, када се већ дотакао приче о спаљивању књига и сукоба на овим просторима, није поменуо и највећи културолошки злочин после Другог светског рата – уништавање књига у Хрватској деведесетих година прошлог века. Пошто је ћирилица проглашена „ђаволским писмом”, под изговором „отписа књига”, почев од малих, локалних библиотека па све до водећих националних институција у Загребу, уништено је чак 2,8 милиона књига, 13,8 процената од укупног књижевног фонда. Професор политичке економије Загребачког свеучилишта, Анте Лешаја, о овом злочину написао је читаву студију – *Књигоцид – уништавање књига у Хрватској 1990-их година* због које је и сам искусио претње да ће бити спаљен. Када је посетио библиотеку на родној Корчули с неверицом је схватио да је она „очишћена” од свега што асоцира на Србе, комунизам, социјалистичке идеје, Југославију. У фашистичком маниру уклањања „неподобних књига” страдала су ћирилична, али и латинична, издања Андрића, Црњанског, Киша, Станковића, Капора и других. Четрдесет хиљада примерака *Енциклопедије Југославије* камионима је одвезено на млевење. У Ровињу су рукописи и преписка Радомира Константиновића с Бекетом бачени на улицу. Реч је о кукавичком

---

две трећине човечанства, била је то добра прилика за Србију да се подсети некадашњих времена и утицаја које је имала на друге народе за разлику од данашње ситуације када је она само посматрач у оквиру покрета, не и члан. На састанку се говорило о прошлим временима, али и о ситуацији у глобализованом свету данас, о савременим економским и политичким проблемима. Још једном је указано на потребу да се прилике у свету мењају, да се успостави мир неопходан за равноправно постојање различитих култура, вера и нација, као и да се свима омогући преко потребног развој.

потезу брисања прошлости и покушаја затирања истине. Болна је чињеница да се на врху ломаче у Ријеци нашла управо књига о хрватским злочинима у Другом светском рату која је у наслову имала Јасеновац. Изговори за злочине од античких времена до данас увек су исти – директор једне основне школе у Сплиту изјавио је да су библиотеку очистили од „литературе која је тровала младеж” (в. Миладиновић 2013)

Јанг помиње Србе и спаљивање књига, али је изоставио да макар помене аустроугарско бомбардовање Београдског универзитета и Народног музеја у Првом светском рату или касније нацистичко, варварско бомбардовање Народне библиотеке Србије, априла 1941. године које је означило и почетак инвазије на Југославију. Том приликом је уништен један од најзначајнијих споменика културе са 300 000 књига међу којима су били и средњовековни списи од непроцењиве вредности (више од хиљаду рукописних књига, повеља и других списа, више од стотину на пергаменту) из XII, XIII и XIV века. Након две године уследило је ново, савезничко бомбардовање које је трајало од 20. октобра 1943. године, када је први на удару био Ниш, до 17. септембра 1944. године. На удару англо-америчких ваздушних снага нашли су се Београд, Земун, Алибунар, Нови Сад, Крагујевац, Ковин, Панчево, Крушевац, Пећ, Лесковац, Косовска Митровица и многи други градови. Осим што је причињена огромна материјална штета, страдао је велики број цивила.



Срушена Народна библиотека Србије у бомбардовању Београда 6. априла 1941. године<sup>9</sup>

9 Фотографија је доступна на: <http://serbiosunidos.com/sr/2012/04/bombarduju-vas-vasi-saveznici-srecan-uskrs-srbi/>, приступљено 09. 09. 2013.



FIG. 2. — SALLE DES SÉANCES DU CONSEIL UNIVERSITAIRE.

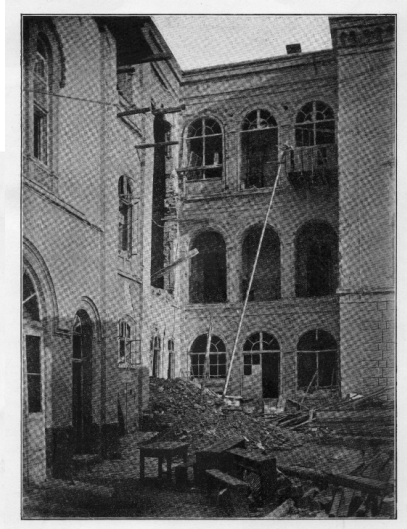


FIG. 3. — L'AILLE GAUCHE DU BÂTIMENT (CÔTÉ DE LA COUR).

Београдски универзитет разорен аустроугарским бомбама, фотографија: Ђорђе Станојевић<sup>10</sup>

За западноевропске истраживаче, Балкан је често европски Оријент, стога дозвољавају себи да о ситуацији на том полуострву олако и без строгог проверавања информација доносе судове и оцене, посебно по питању Срба. Марија Тодорова, бугарска историчарка, се у својој студији *Имагинарни Балкан* темељно бави поменутом проблематиком:

„Западна Европа није само ставила шапу на појам Европе, што је имало конкретне политичке и моралне последице, него су због тога, бар кад је наука у питању, стручњаци за Источну Европу морали добро да се упознају с научним дисциплинама које се негују у Западној Европи, док незнање стручњака за Западну Европу о оном што се догађа на источној половини континента пролази некажњено. [...] Пошто је географски неодојив део Европе, али је културно конструисан као „унутрашња другост“, Балкан је згодно послужио да апсорбује мноштво екстернализованих политичких, идеолошких и културних фрустрација које потичу из тензија и противречности својвених регионима и друштвима изван Балкана. Балканизам је временом постао згодна замена за емоционално пражњење које је раније пружао оријентализам, пошто је ослободио Запад оптужби за расизам, колонијализам, евроцентризам и хришћанску нетрпељивост према исламу. Уосталом, Балкан се налази у Европи, Балканци су бели, углавном су хришћани, па се зато пројектовањем сопствених фрустрација на њих могу заобићи уобичајено расно или верски обојене инсинуације. Као и у случају Оријента, Балкан је послужио као складиште негативних карактеристика наспрам, којих је конструисана позитивна и самохвална слика 'Европејца' и 'Запада'. Поновном појавом Истока и оријентализма као независних семантичких вредности, Балкан је остао кмет Европе, антицивизација, њен алтерего, њена тамна страна.” (Тодорова 2006: 35, 355, 356)

<sup>10</sup> Тадашњи ректор Ђорђе Станојевић направио је серију фотографија које документују разарање Универзитета. Његова фотомонографија *Le bombardement de l'Université de Belgrade* (Бомбардовање Београдског универзитета) објављена је у Паризу 1915. године. Фотографије су доступне на: <http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/dokument/2286/le-bombardement-de-luniversit-de-belgrade>

Од теоретичара постколонијализма обично очекујемо да се о проблемима у вези са империјалним, колонијалним али и постколонијалним добом изјашњавају објективно, да буду темељни, искрени и непристрасни. Међутим, у случају српског питања долази до изневерених очекивања. Готово сви од реда пролазе, попут Јанга, кроз проблематику недавних балканских сукоба, олако и врло површно. Често у форми осврта у виду неколико реченица, иако је реч о комплексном проблему. Упадљиво је очигледно непознавање теме о којој се, са таквом сигурношћу у исказу, доносе сасвим конкретни и пристрасни судови. Томе у прилог говоре и ставови француског теоретичара књижевности бугарског порекла, Цветана Тодорова изложени у књизи *Страх од варвара* у поглављу у којем је реч између осталог и о масовном пресељењу:

„У још новије време, исто начело етничког чишћења изазвало је грађанске ратове у Југославији. Српска комунистичка власт, осећајући се све слабијом због општер хлађења за њене идеале, решила је да игра на карту национализма, што значи да замени своју зарибалу идеологију једном провереном страшћу, предношћу наших над другима. У име истог националног начела, некадашње југословенске мањине и саме су затражиле политичку независност. У војном сукобу који је уследио, војска и српски резервисти, боље наоружани, успели су да почине више масакара од својих противника.

У последњу епизоду тог грађанског рата, сукоб на Косову, уплео се још један чинилац. У почетку, позната схема: српска власт прогања једну мањину другачије културе, на шта је реакција успостављање албанфонског покрета за независност; и једни и други би да владају хомогеним ентитетима, да политичкој акцији додају културни идентитет. Овога пута изненађење је дошло с треће стране, од Американаца и Европљана, који, обрнуто од онога што се догодило у Босни, не само што нису прихватили, него су и, војно се умешавши у сукоб, снажно погурали ту промену судбине земље. У ствари, облик одабране интервенције, бомбардовање једне од група у име друге, могло се окончати само лако предвидљивим исходом: убрзањем етничког чишћења. Као одговор на бомбардовања, Срби су још више притисли косовске Албанце, које су видели као савезнике непријатеља и узрок својих несрећа; после војне победе НАТО-а, пак, албанска мањина бацила се на прогањање Срба који су постали њихова мањина, све то под попустљивим оком међународне заједнице.” (Тодоров 2010: 104–105)

Тодоровљево непознавање теме о којој пише превазишло је комичне размере и попримило црту трагизма. Ако и можемо да опростимо Јангу, будући да ситуацију посматра са удаљеног Британског острва, Тодоров, чини се, као да је након егзила из родне Бугарске у Француску доживео амнезију и потпуно заборавио елементарне чињенице о приликама на Балкану. Питању грађанског рата у бившој Југославији, а потом и сукобу на Косову, није посветио ни „читавау” страницу, при том је проблематику представио као да препричава заплет неког анимираног филма. Тодоров надобудно тврди да је српска страна починила више масакара од својих противника и тако извршила етничко чишћење, а да се при том није позвао ни на један извор, остављајући да му се верује на реч. Аутор потпуно превиђа да је Косово вишевековна српска земља, на којој након етничког чишћења, које су наводно извршили Срби, готово да више нема Срба, а не Албанаца, реч је о поприличном апсурду, али то Тодоров очигледно није узео у разматрање, једноставно је подлегао западној пропаганди и демонизацији Срба. Потпуно лаички приступа проблему када самоуверено изјављује да је реч о „познатој схеми: српска власт прогања једну мањину другачије културе” која је онда приморана да се брани и оснује „албански покрет за независност” како он назива

осведочену албанску терористичку организацију. ОВК (Ослободилачка војска Косова) је албанска терористичка организација, основана 1994. године, која се оружаним нападима на званичне државне органе (војску, милицију) али и на цивиле, без обзира на националност, борила за независност Косова и Метохије од Србије и Југославије. Њен циљ је стварање Велике Албаније и уједињење свих Албанаца, без обзира да ли живе у Црној Гори, Македонији или Србији. Према подацима државних органа Србије, али и страних обавештајних служби, основни вид финансирања ове организације јесте трговина дрогом али и остале криминалне активности.<sup>11</sup> ОВК је нападала српске цивиле, мучила их, убијала, и вадила им органе ради илегалне продаје на западном тржишту<sup>12</sup>, и пре и након НАТО окупације и бомбардовања Србије.<sup>13</sup> Тодоров је пропустио да каже ко је и зашто подржавао албанске сепаратисте. Рат на Косову био је само изговор да се изгради и успостави Камп Бондстил, војна база Сједињених Америчких држава на Косову и Метохији (названа према Џејмсу Бондстилу, војнику из Вијетнамског рата) која има за циљ да контролише овај део Балкана.

У сличном духу као и Тодоров, енглески историчар Ноел Малколм у књизи *Крајња историја Косова* (1998) „укратко” жели да „појасни” како је Косово одувек припадало Албанцима, у свом фалсификовању историје иде тако далеко да тврди да је чак и Први балкански рат био освајачки и колонизаторски.<sup>14</sup>

За разлику од Тодорова, Едвард Саид у тексту „Издаја интелектуалаца” изражава оштрији став о НАТО алијанси коју види као репрезент америчке империјалне политике:

„Ради се просто о моћи која је самој себи циљ. Тако да када Клинтон у етар пошаље поруку Србима и Ирачанима да неће добити помоћ од земље која их је уништила док не промене своје вође, ароганција постаје безгранична. Хашки трибунал, који је жигосао Милошевића као ратног злочинца, у садашњим околностима не може бити способан за опстанак ни имати кредибилитет док не примени исте критеријуме на Клинтона, Блера, Олбрајтову, Сендија Бергера, генерала Кларка и све остале чије су убилачке намере премашиле сваку представу о племенитости и ратне законе.” (Саид 1999: 126)

11 Документи који поткрепују ове тврдње доступни на: <http://www.vidovdan.org/arhiva/article740.html>, приступљено 10. 06. 2013.

Доступно на: <http://www.srpska-mreza.com/Kosovo/events-1998/articles.html>, приступљено 11. 06. 2013.

12 Да иронија буде већа, Бернар Кушнер, некадашњи француски министар, албански покровитељ са Запада наручилац је филма *Заробљеник* (Yann Gozlan 2010) који Србе представља као злочинце, а Албанце као жртве трговине органима, потпуно супротно извештају Савета Европе који је сачинио Дик Марти. Доступно на: <http://www.pressonline.rs/info/politika/170223/bernar-kusner-narucio-film-o-srbima-koljacima.html>, приступљено 10. 06. 2013.

13 О трговини органима на Косову види документарни филм Милоша Милића *Анаџиомија злочина* (2012) Доступан на: [http://www.youtube.com/watch?v=yYgj4JH-\\_Ag](http://www.youtube.com/watch?v=yYgj4JH-_Ag), приступљено 10. 06. 2013.

14 На Историјском институту САНУ, 8. октобра 1999. године, одржана је научна конференција посвећена његовом нечувеном прекрајању историје. Текстови су објављени 2000. године у зборнику под насловом *Одговор на књижу Ноела Малколма Косово. Крајња историја*, Доступно на: <http://www.kosovo.net/nmalk.html>, приступљено 10. 06. 2013.



Карикатуре француског листа „Шарли Ебдо” које Србе представљају као злочинце, 1999.<sup>15</sup>

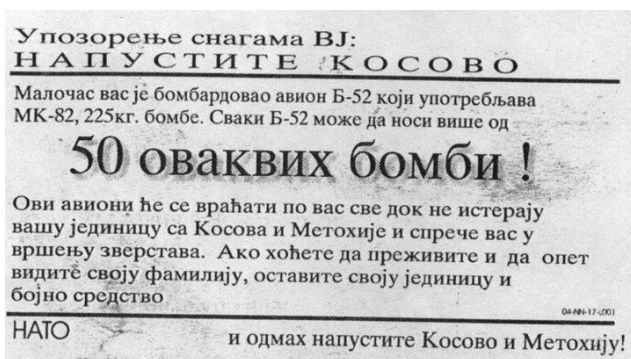
Б. Вонгар се у поговору романа *Раки*, уприличеним посебно за српско издање, осврнуо на проблематику о којој неадекватно пише и Тодоров. Управо су га неправде учињене српском народу нагнале да проговори истину. Роман се једним делом бави и страдањем Срба за време Отоманске империје, Другог светског рата, али и недавног рата у Босни. Неистине које шири већина светских медија приморале су га да се огласи. Он наводи да су санкције и демонизација Срба трајали готово читаву деценију, као и да је 1999. године отпочео НАТО напад на Југославију и то без објаве рата и сагласности Уједињених нација. У пролеће је отпочело бомбардовање из „хуманитарних” разлога војних и цивилних објеката. У нападима су коришћени осиромашени уранијум и касетне бомбе – незаконито оружје по свим међународним конвенцијама о ратовању. Такозване прљаве бомбе (осиромашени уранијум) разарају животну средину наредних 30 000 година. Оваква врста оружја први пут је примењена над Србима у Босни 1995. године када су НАТО силе бациле 5 800 пројектила са осиромашеним уранијумом, што је ништавно према количини баченој у бомбардовању Србије. Том приликом је у Београду погођена телевизијска станица у којој је било цивила, страдали су спикер, техничари и помоћно особље. НАТО бомбе засуле су и једно породилиште у Београду. Познато је да је НАТО између осталог планирао и гађање нуклеарног реактора у Винчи. Такође, бомбардоване су колоне избеглица. У Грделичкој клисури погођен је путнички воз у тренутку док је прелазио мост. У вагонима који су пали у Јужну Мораву није било преживелих. Гађана је и зграда

15 Фотографије су доступне на: <<http://srbin.info/2015/01/08/pogledajte-naslovne-strane-lista-sarlibdo-pred-bombardovanje-srbije-1999-foto/>>, приступљено 20. 01. 2015.

Кинеске амбасаде где је такође било жртава. Један пројектил усмртио је једно-годишњу Милицу Ракић<sup>16</sup>. (в. Вонгар: 2011: 266-267) Вонгар, затим, додаје да су:

„Људи на Западу свакодневно преко ТВ пријемника посматрали те ваздушне нападе као какав спектакл, не показујући забринутост за судбину жртава застрашујућег бомбардовања. Према извештају Уједињених нација НАТО је признао да је током бомбардовања бацао 31. 000 тона пројектила са осиромашеним уранијумом. Према југословенским подацима та количина износи више од 100. 000 тона. Последњих дана бомбардовања америчка војска је објавила да су њене залихе наоружања с осиромашеним уранијумом знатно исцрпљене. Употреба оружја са осиромашеним уранијумом крши следеће законе и конвенције: *Универзалну декларацију о људским правима*, *Повељу Уједињених нација*, *Конвенцију о геноциду*, *Конвенцију против мучења*, *четири Женевске конвенције из 1949. године*, *Конвенцију о конвенционалном наоружању из 1980. године* и *Хашке конвенције из 1899. и 1907. године*.

После 78 дана масовног бомбардовања посредством руске дипломатије потписан је Кумановски споразум који је у складу с Резолуцијом 1244 Уједињених нација Србима гарантовао мир и територијалну целовитост државе. Међутим, САД су организовале делатности на рушењу српског режима и постављању вазалне власти која је симболично устоличена после паљења зграде Скупштине Југославије. Група српских родољуба и официра Генералштаба војске Србије одведена је у Хаг да би тамо без праве кривице била заточена. Многи су умрли не дочекавши оптужницу. Српска покрајина Косово и Метохија незаконито је отцепљена и предата албанским сепаратистима. Око 500 заробљених српских цивила одведено је у концентрационе логоре у Албанији где су им свирепо вадили телесне органе и скупо продавали богатшима по свету. Злочин над њима је изашао на видело тек 2010. године и може се поредити са недељима др Јозефа Менгелеа из мрачних дана нацистичке Европе, као и са масовним турским злочинима набијања на колац, само што сада, тела нису остављена да труну на ветру, него су уз помоћ турских хирурга изнета на тржиште да би се и сама смрт уновчила.<sup>17</sup> (Вонгар 2011: 267, 268)



Летак НАТО пакта<sup>18</sup>

16 Милицу Ракић и Линди Билчић „која је често помињала девојчицу из Батајнице, смртно погођеној ракетом у време америчког и НАТО бомбардовања Србије, односно 'хуманитарног' рата 1999. године (Вонгар 2005: 74)“ Вонгар је посветио песму *Ново сазвежђе*: „Док доле на земљи људи спавају / ти казујеш оближњим звездама о девојчици која / није имала кад да научи шта је и то осиромашени уранијум / или да изговори речи 'коллатерална грешка'. / Девојчица једва да је и знала да седи на ноши / сричући још увек једноставне песмице деце / кад се обрушише на сигурни дом њених родитеља.“ (Ibid.)

17 Није реч о фикцији, о турском хирургу главном у трговини органима на Косову својевремено је, назвавши га скандалом, извештавао и Гардијан (в. Lewis 2010).  
Доступно на: <http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/17/kosovo-medicus-organ-clinic>, приступљено 11.06. 2013.

18 Фотографија је доступна на: <http://brzava.blogspot.com/2013/03/nato-bombardovanje-1999zvanicno.html>, приступљено 11. 06. 2013.

О злочиначкој политици НАТО-а и бомбардовању Југославије извештавао је и аустралијски новинар, писац и активиста, Џон Пилџер у серији текстова који су излазили током 1999. године – „Морал, не засмејавајте ме”, „Нуклеарни Рат, љубазношћу НАТО-а”, „Морални туризам”, „Праве приче о косовској кризи остају неиспричане”, „Док британске бомбе свакодневно засипају Ирак, Блерови обавештајци брину о томе како ће Мартин Ејмис напунити своју педесету годину”, „Акт убиства”. У последњем је записао:

„Соба је испуњена телима деце коју је побио НАТО у Сурдулици, у Србији. Неколико њих је препознатљиво само по патикама. Мртво дете лежи у наручју свог оца. Ове и многе друге слике нису приказане у Британији; рекло би се да су сувише ужасне. Али минимизирање кривице Британске државе кад је она укључена у злочиначку акцију није нормално; цензура ту значи омашку и злоупотребу језика. Медијска слика о серији НАТО „грешака” лажна је. Свако ко пажљиво проучи необјављену листу циљева погођених од стране НАТО-а, неће посумњати да се против цивилног становништва Југославије води свесна терористичка кампања. [Подвукла аут.] Осамнаест болница и клиника и најмање 200 обданишта, школа, факултета и студентских домова уништено је или оштећено, скупа са приватним кућама, хотелима, библиотекама, културним центрима, позориштима, музејима, црквама и манастирима из XIV века, са листе светске културне заоставштине. Бомбардована су пољопривредна имања, а њихова летина спаљена. Као што бомбардовање косовског града Корише од овог петка показује, не прави се разлика између Срба и оних које треба „спасавати”. Сваког дана, НАТО убија трипут више цивила него што је била дневна процена жртава у месецима пре бомбардовања. Британском народу не говори се о политици дизајнираној углавном од њихове владе да се изазове тако криминални покољ. Лицемерје политичара и лажи 'портпарола' сачињавају већи део информативног програма. У већем делу света нема осећаја одвратности према овој потпуно илегалној акцији, према кажњавању Милошевићевог злочина још већим злочиним и према ратоборним лакрдијама Блера, Кука и Робертсона, који су од себе направили међународне карикатуре.” (Пилџер 2008: 43)

Јелена Гускова (2012: 966–975), руска историчарка која се бави кризом на Балкану током друге половине XX века, а посебно недавним сукобима на овом простору, сматра да је на Балкану

„главни метод притиска да се успостави мир постао не усаглашавање ставова зарањених страна, него ултиматуми моћника. Ако је ултиматум одбациван, тада су примењивани жестоки методи притиска – увођење свебухватних санкција (Југославија), политичке изолације (Босна и Херцеговина, Република Српска у другој половини 1994. г.) директна примена војне силе (Република Српска, Југославија).” (966)

Гускова истиче да су по истим приципима радиле и међународне организације сумњивог правног статуса које су ницале преко ноћи и углавном уцењивале, прогањале и кажњавале само једну страну у сукобу – Србе. Једна од таквих организација јесте и Међународни трибунал за бившу Југославију (МТБЈ). Данас, двадесет година након оснивања, свима је јасно зашто је такво тело оформљено. Све време рада Трибунал се трудио да ствара криве представе и шири дезинформације у међународној заједници о учесницима Балканског сукоба и догађајима у њему. Прекројена је историја распада Југославије и сва кривица сваљена на Србе. Статистика управо то и показује – 66% оптужених су Срби, од деветнаесторо умрлих у току истраге шеснаесторо су опет Срби; до сада је трибунал Србе осудио на 904 године притвора, Хрвате на 171, муслимане на 39, косовске Албанце на 19, Македонце на 12. Поражавајућа је чињеница да је ослобођен велики број Албанаца и то управо оних који су починили највећа зверства на Косову



(Фатмир Љимаји, Исак Мусли, Идриз Баљај, Рамуш Харадинај). (Ibid.)<sup>19</sup> Ауторка посебно наглашава како

„трибунал служи искључиво политичком циљу – да потврди кривицу само једног народа у свим ратовима потоње балканске кризе, како би тиме оправдао агресију НАТО против Југославије 1999. године, и тако јој прибавио законску основу. [...] Међународни трибунал за бившу Југославију практично и не води поступке за злочине, које су починили Муслимани, Хрвати, Албанци итд. Трибунал, у принципу полази од тога да су Срби у свим ратовима били агресори или да су баш они у огромној већини случајева починили ратне злочине, док су опет сви други војевали, такорећи само у самоодбрани.

Печат да су Срби виновници свему, ударен је још 1991. године. Њега је најалост данас јако тешко уклонити. Јер, на његовој изради радили су дуго и упорно како субјекти конфликта и многе друге међународне организације. Сада се све ради на томе да се код Срба створи 'комплекс кривице' за све што се догађало на Балкану деведесетих година. Узред, београдске власти уопште се томе не противе, везујући тај период са именом Слободана Милошевића и његовом виновношћу. [...] Свет је ликовео, уопште се не упуштајући у суштину онога што се дешавало. У главе људи утиснути су шаблони о кривици Срба за све што се збивало на Балкану, скоро сви пишу по истој шеми, а да често и не знају о чему или о коме пишу.

Нама, који изучавамо догађаје на Балкану, који добро знамо документе, чињенице, политичке вође, војсковође, хронологију догађаја, добро је познато шта се у ствари дешавало за време распада Југославије, ми смо много писали о генералу [Ратку Младићу – Прим. аут.] и о његовом окружењу. Такође је позната и политичка позадина формирања Трибунала, антисрпска хајка многих европских и светских институција.” (968, 970, 972)

19 Гускова је 2014. године објавила студију посвећену косовском питању *Косово и Мейхохија – раи и услови мира*. О књизи је говорила на обележавању петнаестогодишњице од НАТО агресије, 24. марта 2014. године, на конференцији под називом „Глобалним миром против глобалног интервенционизма и империјализма” у организацији Београдског форума за свет равноправних. Доступно на: [http://www.youtube.com/watch?v=AEADxV\\_1ERI](http://www.youtube.com/watch?v=AEADxV_1ERI), приступљено 10. 04. 2014. У поменутој студији ауторка наводи како су „Американци дуго планирали војну интервенцију у Југославији и то тако да ништа није могло да је измени или спречи. Све остало било је добро изрежирани сценарио: и Рачак, и Рамбује, и Париз, и ултиматум Ричарда Холбрука. Бомбардовање би неизоставно уследило, ма како да су се одвијали догађаји. Како би се неупућено светско јавно мњење убедило у оправданост и неопходност војне интервенције представљена му је следеће слика: сурови Срби, који се брутално обрачунавају с албанским цивилима, криви су за прекид преговора и због тога заслужују да буду кажњени. (Гускова 2014: 177)”



Револт грађана Новог Сада, фото: Дарко Дозет, 27. 03. 1999.<sup>20</sup>

Изјаве које оптужују Србе за варварство налазимо и у исказу Јулије Кристеве. Као егзиланткиња из Бугарске, попут Тодорова, у Паризу размишља о леку за варварство источне Европе. У тексту „Бугарска, моја патња”, пише о „варварском стању друштва” у бившој домовини, о корупцији, вандализму, насиљу, мафији, општем хаосу, а онда се по већ виђеном принципу малициозно обрушава на Србе и православље не посветивши им ни читаву реченицу. Ауторка, додуше, обећава да ће се активније бавити проблемом савремене моралне кризе источно-европских земаља бившег комунистичког блока, посебно оних у којима је православље доминантно, јер како примећује оно је у директној спрези са варварством, као у случају „српског неофашизма”:

„Нећу вам понављати ни оно што већ знате о одговорности комунизма или слабостима демократије у младој бугарској држави која је, од ослобођења од Турака 1875, претрпела ударе европске дипломатије и последице двају светских ратова. На интимнији (више унутрашњи) начин, као што ми налаже ово размишљање о језику, мислим о менталитетима и закључујем, као и многи други, да морална криза бившег комунистичког блока доживљава свој више неутјешни аспект, с мање перспектива, краткорочно гледано, и можда барбарскији облик, у земљама с доминацијом православља. Српски неофашизам био је врхунац кризе те несреће. То настојим истражити.” (Kristeva 2012)

Сличну квалификацију и класификацију Срба као фашиста (иако је опште познато колико смо као народ пропали од нациста и хрватских фашиста, у случају поменутих аутора, то као да уопште није битно) проналазимо већ на самом почетку Хоми Бабине књиге *Смеишање културе*. У уводном поглављу, као пример тежње за хомогеном, очишћеном, националном културом, која да би то

<sup>20</sup> Фотографија је доступна на: <http://expresszeitung.ch/redaktion/geopolitik/europa/nato-bomben-krieg-%6099-der-unsichtbare-tod-darf-nicht-thematisiert-werden>, приступљено 04. 03. 2015.

остварила не преза ни од употребе силе даје, наравно, Србе. При том, као и у случају Кристеве, једва да су Срби завредили да им се удели читава реченица, као успутна, гнусна оптужба која их наводи као доказани пример злочиначке нације. По добром старом принципу *схоууи ионовљена лаж постојаје истина*, као да већ читав свет омађијано понавља флоскулу о Србима као ратним злочинцима:

„Сами се појмови хомогених националних култура, преношења историјских традиција сагласношћу или ширењем, или „органичних” етничких заједница – као основа *културног компаративизма* – налазе у процесу темељног редефинисања. Грозна крајност српског национализма доказује да се сама идеја једног чистог, „етнички прочишћеног” националног идентитета може остварити само смрћу, буквалном или фигуративном, сложеног ткања историје и у културном погледу случајних граница модерних нација. Волим да мислим како са ове стране психозе патриотског жара, имамо премоћно сведочанство за један више транснационални и транслациони смисао хибридности замишљених заједница.” (Баба 2004: 24)

Поред оваквих поражавајућих примера интелектуалаца са Запада који олако изричу оптужбе на рачун Срба, указали смо да постоје и примери радикално другачијих мишљења. Харолд Пинтер је својевремено узбуркао јавност Запада након што је отворено бранио интересе Србије у време НАТО агресије. Бомбардовање Југославије називао је „бандитском акцијом” (Tempest: 2001), али и изјављивао да га је срамота што је Британац. Нагласио је како се британски лидери истовремено лицемерно згражавају над терористичким нападом у Сохоу и називају га „варварским”, док бацање касетних бомби по Југославији крсте као „цивилизацију против варварства” иако те прљаве бомбе комадају децу. Посебно је нагласио да је једини циљ НАТО агресије заправо успостава америчке доминације на Косову, истичући како је „агресија НАТО-а лоше смишљена, погрешна и катастрофална. Она је такође потпуно илегална и вероватно означава последњи ексер на мртвачком сандуку Уједињених нација.” (Pinter 1999)

Ален Бадју, француски филозоф и математичар, је 1999. године у Паризу организовао протестно окупљање поводом НАТО бомбардовања Југославије на којем је прочитао свој текст написан за ту прилику под насловом „О рату против Србије”, у којем наглашава да су сви разлози којима је Запад настојао да оправда жестоко и дуготрајно бомбардовање Србије и Косова били лажни. (Badiou 2015)

Петер Хандке, аустријски писац који живи у Француској, упркос многобројним проблемима које је имао због „политички некоректне” симпатије према српском народу, доследан је у одбрани Србије од медијске хајке широм света. Деведесете године у његовом стваралаштву обележене су друштвеним ангажманом, пише *Ойрошњај сањара од деветије земље* затим свој „српски циклус”: *Зимско путовање до река Дунава, Саве, Мораве и Дрине или Правда за Србију, Лейњи догађајак за зимско путовање, Кроз сузе пишајући, Моравска ноћ, Пишице кукавице око Велике Хоче...* За време бомбардовања 1999. године, у знак протеста, допутовао је у Србију. Такође, одбио је Бихнерову награду и иступио из католичке цркве желећи да када томе дође време буде сахрањен по православним обичајима. Приврженост овим просторима огледа се и у изјави датој осмог априла 2013. године, приликом уручења Златног ордена за заслуге, у којој поручује да су Срби затвореници западног света који нема вредности, што сматра великом неправдом.<sup>21</sup> Хандке поручује: „За мене ова земља није у буцаку Европе, како се каже.

21 Доступно на: <http://www.nspm.rs/hronika/peter-handke-srbe-je-uhapsio-svet-koji-nema-vrednosti-vi-ste-zatvorenici.html>, приступљено 10. 10. 2013.

Балкан је, у суштини, много више у центру него што су то Немачка, Шпанија или Белгија. Осећам да је у Србији центар.” (Ђорђевић 2013) У интервјуу из 1996. године изјавио је да „Европа која се управо ствара није успешна, јер свеопштом европеизацијом уништава мале културе [...] Југославија је, за мене, била Европа, и то Европа коју је вредело створити. Сада имамо једну другу Европу, Европу коју не волим. (Валчић-Лазовић 2011: 45, 51)”. Другом приликом наглашава:

„Срби ће преживети сигурно. Они морају да преживе баш зато што им је учињена највећа неправда. У скали неправди свих народа на свету, Срби су, уверен сам, на водећој листи. [...] Мислим да се никада није догодило да се једном тако праведном народу врати толиком неправдом. Трагичност је у томе што се неправда причињена Србима не може презентовати на прави начин, јер светска јавност једноставно не жели да прихвати чињеницу да је Србима тако нешто учинила. Аустријанци мисле да су Срби и даље криви што је пала њихова монархија јер је Србин убио Франца Фердинанда, Немци вероватно мисле да су им Срби остали непријатељи због рата са партизанима, али мислим да је велику грешку око распада бише Југославије учинила Француска без чијег одобрења Југославија никада не би доживела пропаст. За мене је један од главних криваца за распад бивше Југославије Франсоа Митеран. Срби и Французи су увек били пријатељи и међу њима је владало велико поверење, али због политичких и економских разлога између Немачке и Француске, Митеран је жртвовао Југославију за једну Европу. За Европу каква је сада. За Европу без душе...” (Зечевић 2009)

Боб Дилан је у интервјуу за часопис „*Rolling Stone*” поводом изласка свог 35. албума *Tempest* говорио о музици, политици Сједињених Америчких Држава, Бараку Обами, ропству, али и о Србима и Хрватима. Легендарни рок музичар наводи како је основни проблем Сједињених Држава то што још увек не желе да се одрекну сопствене робовласничке историје. Пола милиона људи је погинуло да би се укинуло ропство, међутим расизам и даље истрајава, људи се и даље убијају само због боје коже.<sup>22</sup> То је сматра он врхунац лудила које уназађује сваку земљу.

„Црнци знају да има белаца који нису желели да се одрекну ропства. Да се ти белци питају, и данас би били под њиховом чизмом. Ти белци не могу да се претварају да не знају то. Уколико у вашим генима чучи неки робовласник или припадник Кју Клукс Клана, црни људи то могу да осете. Баш као што Јевреји могу да нађуше нацисту, или Срби неког Хрвата. Питање је хоће ли САД икада моћи да се реши те стигматизације јер је држава успостављена на леђима црнаца. Да су се идеје ропства раније могли решити, САД би данас била много напреднија и боља земља.” (Giltmore 2012)

Након ове изјаве јавност се узбуркала, посебно она у Хрватској, Радио Сплит је без образложења прекинуо емитовање хита недеље, једну од песама са Дилановог новог албума. Цензура је уследила само зато што није желео да се злочини забораве. Будући пореклом Јеврејин, очигледно је добро упознат са усташким прогањањем Срба, Јевреја и Рома у Другом светском рату, убиствима у Јасеновцу и другим логорима смрти. Поједина удружења и друштвене групе у Хрват-

22 Многе Диланове песме баве се овом тематиком. Између осталог написао је баладу о Емету Тилу, четрнаестогодишњем црном дечаку из Чикага, који је 1955. године линчован у Мисисипију. Његове убице су ослобођене што је изазвало масовне протесте којима је започета борба за права црнаца у Америци. Еме Сезер, у песми ...*О стању нације*, такође се обраћа Емету Тилу и милионима обасправљених и понижених црнаца. Превод поменутих песме на српски уприличила је проф. Љиљана Богоева-Седлар у тематском издању *Липара* (који је и приредила) / *Књижевности и активизам* (Липар XIII / 49 / 2 / 2012, стр. 227–229)

ској тражиле су доживотну забрану уласка Дилана на територију Хрватске па чак и његово хапшење уколико се ипак појави. Удружење „бранитеља домовинског рата” позивало је на забрану продаје дискова, а јавили су се и екстремни захтеви за јавним спаљивањем дискова и плоча култног уметника.

Стив Тешић је о проблемима на нашим просторима али и у читавом свету писао у својим политички ангажованим есејима. Писац, сценариста и добитник Оскара из Ужица, као четрнаестогодишњак је емигрирао у Сједињене Америчке Државе. Испрва их је посматрао као *земљу могућности* да би потом уследило разочарење и нова фаза у његовом стваралаштву у којој га све више заокупљају погубне последице потрошачког друштва и Новог светског поретка. Управо тада одбија да пише комерцијалне филмске сценарије и започиње с писањем својих најзначајнијих драмских остварења. Снажно се борио да у својим делима раскринка и у потпуности оголи американизацију, коју је изједначавао с глобализацијом, читавог света. Сведочи о томе како се у Америци јаз између богатих и сиромашних све више продубљује, али и о положају уметника који не пристају на компромисе. Имао је јасну визију кризних времена која предстоје и желео је да и другима укаже на то. Рат у Југославији га је додатно погодио и подстакао на одређени вид активизма. Био је огорчен демонизацијом Срба у америчким медијима и своје ставове изражавао у писмима и есејима из тог периода, међутим ниједан од његових текстова о Југославији у то време није објављен, наједном је постао неподобан писац, „Њујорк тајмс” га је бојкотовао. У истом духу написан је и постхумно објављени есеј „Нигеризација – Све, а не само милосрђе, потиче од куће”, који говори о „механизму нигеризације” који Америка спроводи над остатком планете пошто је на себе преузела улогу да одлучује о слободи других. Тешић је есеј написао након што је погледао видео снимке бомбардовања босанских Срба који су га подсетили на видео снимак батинања Роднија Кинга.<sup>23</sup>

Принцип и пракса *нигеризације* је данас једноставна и функционише управо тако што значиш једно или милионе људских бића као нехумана. Затим када нас *они* повреде ничим другим до самим својим присуством на овој земљи то проглашавамо злочином. Међутим, када их ми поубијамо, или учинимо да се осећају бедно, онда то и не представља неки посебан догађај. Проблем са којим се данас суочавамо јесте од Америке спонзорисана *нигеризација* и подела читавог света на две групе: добри бели људи као што смо ми, с нашим дивним Мек-вредностима, и с друге стране они који не желе да буду попут нас, црнчуге широм света (Афроамериканци, Индијанци, Ирачани, Мексиканци, Кубанци, Срби, Вијетнамци...). Поражавајућа последица *нигеризације*, наглашава Тешић, јесте да након што је једном примењена, након што једном етикетираш људе као нехумане, процес се шири у недоглед. Више ти није потребна активна подршка грађана да би се читава ствар одржавала, потребна је само да би се зауставила. Међутим, друштвени и политички апарат који у себе имплементира овакву праксу претвара се у нашој свести у аутоматски механизам *нигеризације* и то управо нашом индиферентношћу према читавом процесу. Америка је наметање економских санкција усавршила најпре код куће, на сопственом народу, у гетима по ободима градова и индијанским резерватима, створивши тако концен-

23 Родни Кинг је Афроамериканец којег су 1991. године, у Лос Анђелесу, мучки претукла четири бела полицајца, након што су га извукли из кола због прекорачења брзине. Батинање је снимиио један од станара оближње зграде. Насиље над њим било је окидач за вишедневне протесте и немире у граду. Кинг је тада постао симбол расних сукоба у Сједињеним Америчким Државама. Иако су му нанели тешке телесне повреде кривци су након годину дана ослобођени.

трационе логоре економске врсте, па их је тек онда извезла Ираку, Куби и Срби-ма. Тако, када на хиљаде Ирачана, Кубанаца и Срба умре због недостатка основних медицинских средстава и неге услед економских санкција, нисмо ни најмање дирнути јер су они црње, а научили смо да нас не интересује шта се догађа црњама широм света.<sup>24</sup> На крају долази до идентичног закључка на који нас је упутио и Боб Дилан, а то је да је Америка од првих колонизација наовамо неговала расизам и насиље које се онда раширило по читавом свету. Нигеризација је нуклеарна фузија која Америку одржава и наводи да подстиче нереде широм планете. (Tesich 1995) У истом тексту Тешић закључује:

„Хладни рат са Совјетима је завршен. Трећи светски рат води се против оних које зовемо народима Трећег света, или које бомбардујемо и намећемо им санкције док то не постану Рат који има за циљ нигеризацију остатка света је отпочео. Почео је код куће још много пре.” (Ibid.)

О антисрпској хајци диригованој са Запада, америчка новинарка и филолог, Дајана Џонстон, пише у књизи *Сулуди крсташки: Југославија, НАТО и обмане Зайада* где на основу проверених информација и подробне анализе расправља о југословенској кризи и сукобима који се у водећим медијима приказују у искривљеном светлу. Попут Стива Тешића, ауторка инсистира на чињеници да су Срби изложени изузетно интензивној кампањи расне мржње посебно у земљама НАТО алијансе. (в. Џонстон 2004: 20)

Владислав Јовановић (2012:15), у књизи *Злочин у рају – женоцид у миру*, наводи како уместо да се челници НАТО-а извине Србији и надокнаде макар материјалну штету, они је упорно приморавају да се придружи Атлантском пакту, бавећи се при том њеном унутрашњом политиком и вршењем притиска да се доношење такве одлуке убрза.<sup>25</sup> Из депеша америчке амбасаде Београду, које је објавио Викиликс, јасно је да се од српских симпатизера САД, политичара, аналитичара, тражи да народу преобликују свест тако да што је могуће пре заборави НАТО агресију и прихвати идеју да је будућност Србије у НАТО-у.

„Тoliko непоштовања и оспоравања права жртве бомбардовања на хладноћу осећања према агресору није забележено у историји међународних односа од краха Другог светског рата наовамо. Међутим, 'квака 22' није само у безобзирности манира агресора већ у његовом пакленом политичком циљу да се жртва натера на признање да је агресија била потребна и да, уласком у НАТО, она чак буде захвална што ју је 'Милосрдни анђео' милосрдно бомбардовао и помогао јој да нађе пут спасења, тј. безбедног живота у најмоћнијој војној организацији у историји света! Психијатри би можда рекли да има нечег фрејдовског у тој апотеози окрутности агресора према жртви. Изгледа да наслада у патњи другог није одлика само извитоперених појединаца већ и макијавелистичких држава и војних организација, којима циљ оправдава средство.” (16)

Најзад, потребно је поменути и Ноама Чомског, чувеног лингвисту и једног од најутицајнијих интелектуалаца епохе истрајног у борби против евроатлантског империјализма. У интервјуу који су са њим водиле проф. Љиљана Богоева

24 Захваљујући његовој сестри, такође списатељици, професорки Нађи Тешић његови есеји доступни су на интернет страни <http://www.srpska-mreza.com/tesich/steve.htm.>, приступљено 4. 09. 2013.

25 Томе у прилог сведочи и информација да је за 31. март 2015. године у Скупштини Републике Србије заказана седница Парламентарне скупштине НАТО, али и чињеница да се Канцеларија НАТО-а налази у згради Министарства одбране Републике Србије.

Седлар и Биљана Ђоровић, Чомски је говорио о моћи западног информационог система који се понаша попут непробојног штита не допуштајући било какву опозитну информацију од оне званично прокламоване. У том медијском кругу обмане, својеврсном *circulus vitiosus*-у, велики утицај имају западни интелектуалци. С тим у вези, анализирајући однос Запада према Србији, Чомски закључује:

„У случају Косова и бомбардовања Србије изузетно је тешко, ако не и немогуће изнети и најелементарније чињенице, па и оне које постоје у документацији Стејт-департмента и НАТО. Однос према Србији постао је део религиозне фундаменталистичке доктрине о хуманитарној интервенцији: први пут се НАТО директно 'супротставио геноцидној политици, спречивши смрт и патње великог броја косовских Албанаца'. То званично образложење упаковано не случајно у синтагму 'Милосрдни анђео', добило је статус доктрине хришанско-евангелистичког типа, а свака трунка сумње сместа се доживљава као јерес. И такав третман према овој скорјој историји има исти статус као креационистичка доктрина код евангелиста: о њој се не може расправљати јер нема места расправи. Било какав напор да човек изнесе и најелементарније, на чињеницама засноване доказе о бомбардовању наилази на велики отпор. А најважнији доказ дошао је од званичника Клинтонове администрације, заменика државног секретара Строуба Талбота, који је у време бомбардовања Србије био један од кључних људи Стејт-департмента за источноевропске послове. Он је пре годину дана подржао књигу свог сарадника Џона Нориса речима: 'Ако желите да знате шта се тамо догодило, треба да прочитате ову књигу'. А шта је Џон Норис у њој написао? Написао је бомбардовање Косова и Србије није било мотивисано никаквим хуманитарним разлозима, већ је разлог био тај што Србија није извела жељене социјално-економске реформе. Србија је била последње место у Европи на коме није прихваћен општеважећи консензус који је долазио из Вашингтона. Зато је била бомбардована". (Богоева Седлар, Ђоровић 2012: 69,70)

Очигледно је да, поред поражавајућих примера интелектуалаца са Запада који се придружују антисрпској кампањи, постоји срећом и друга струја аутора и научника из готово свих области, који знају истину и који се не устручавају да је гласно изрекну у својим наступима, текстовима, интервјуима, чак и по цену анатеме која након таквих изјава често уследи. Међутим, чињеница је да наметнути комплекс ниже вредности данас олако прихватamo. Често нам је потребан неко изван гета у који су нас затворили, а са којим смо се готово сродили толико да га често и не примећујемо, да нас подсети на неправду која нам је нанета, али и на сопствени немар. Србија је данас, у двадесет првом веку, хтели то да признамо или не, незванична колонија западних сила која, за разлику од ранијих окупација када је увек пружала жестоки отпор, сада помирено и скрушено чека и још моли од колонијалне мајчице Европске уније да је прими под своје скуте. Имао је право Љубомир Мицић када је својевремено позивао Србе да се тргну из летаргије која их је данас готово сасвим обузела:

„Зато отворите добро очи, успавани и обманути: Срби! Од поспаности једног народа до његовог пораза није далек пут.“ (Мицић 2013: 123)

## ЛИТЕРАТУРА

Баба 2004: Н. Baba, *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug.

Badiou, Alain. On the War against Serbia. <<https://madzoski.wordpress.com/2014/03/25/alain-badiou-on-the-war-against-serbia-who-strikes-whom-in-the-world-today/>>. 12. 03. 2015.

Бауман 2000: Z. Bauman, Scene and Obscene: Another Hotly Contested Opposition, *Third Text*, 51, Summer. pp. 5–15.

Берџер 2012: Џ. Берџер, Џи, у: Љиљана Богоева-Седлар и Јелена Арсенијевић Митрић (уред.) *Лиџар*, година XIII, број 49, свеска 2 (Књижевност и активизам), Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу.

Богоева Седлар, Ђоровић 2012: Љ. Богоева Седлар, Б. Ђоровић, Ноам Чомски: Однос према Србији постао је део религиозне фундаменталистичке доктрине о хуманитарној интервенцији, у: Биљана Ђоровић, *Атлантис проиш Левијатана*, Београд: Catena Mundi.

Божих 2004: М. и С. Божих, Трешњевичани у устанку (Писмо браће Божих из Аустралије), у Радомир П. Милошевић и Радиша М. Стојановић (уред.), *Срепњенска свињања: Орашац 1804-2004*, Аранђеловац: Народна библиотека „Свети Сава”.

Валчић-Лазовић 2011: N. Valčić-Lazović, Peter Handke, Da bih bolje ćutao, pišem, у: *Sve što (ne)kažem pogrešno je: savremeni svetski pisci / razgovore vodila Neda Valčić-Lazović*, Beograd: JP Službeni glasnik i RDU Radio-televizija Srbije.

Вонгар 2005: В. Вонгар, *Билма*, Аранђеловац: Центар за културу и образовање општине Аранђеловац.

Вонгар 2010: Б. Вонгар, *Дингово легло*, Београд: Јасен.

Вонгар 2011: Б. Вонгар, *Раки*, Београд: Јасен

Gilmore, Mikal. Bob Dylan Unleashed: A Wild Ride on His New LP and Striking Back at Critics. September. *Rollingstone*. 2012.<<http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-unleashed-a-wild-ride-on-his-new-lp-and-striking-back-at-critics-20120927?page=3>>.11. 06. 2013.

Гускова 2012: Ј. Гускова, Кад би Русија издала маршала Жукова Међународном трибуналу?; Балканска криза: последице и поуке за словенски свет, *Летњици Мајнице Српске*, год. 188., књ. 489, св. 6. Јун 2012., Нови Сад.

Гускова 2014: Ј. Гускова, *Косово и Мејхохија: рат и услови мира*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини.

Ђорђевић, Б. Петер Хандке: чистота још дише у Србији. *Новости*. 9. Април. 2013. <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:428592-Peter-Handke-Cistota-jos-dise-u-Srbiji>>.15. 06. 2013.

Зечевић, Д. Хандке: Европа је остала без душе. *Новости*.15. октобар 2009., <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:254188-Handke-Evropa-je-ostala-bez-duse>>. 15. 06. 2013.

Иго, Виктор. За Србију. <<http://www.scribd.com/doc/19596432/Viktor-Igo-Za-Srbiju>>.17. 06. 2013.

Јанг 2013: R. Jang, *Postkolonijalizam: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.

Јовановић, Петковић, Чикарић 2012: В. Јовановић, С. Петковић, С. Чикарић, *Геноцид у рају – злочин у миру*, Београд: Службени гласник.

Kristeva, Julia. Bugarska moja patnja. *Odjek*. Jesen/Zima 2012. <<http://www.odjek.ba/?broj=28&id=15>>.11. 07. 2013.

Laqueur, Thomas. Some Damn Foolish Thing. *London Review of Books*. Vol. 35 No. 23. December, 2013. pp. 11–16. <<http://www.lrb.co.uk/v35/n23/thomas-laqueur/some-damn-foolish-thing>>.06. 03. 2015.



- Lewis, Paul. The doctor at the heart of Kosovo's organ scandal. *The Guardian*. 17. December. <<http://www.theguardian.com/world/2010/dec/17/kosovo-medicus-organ-clinic>>. 11. 06. 2013.
- Миладиновић, Иван. Ко пали књиге палиће и људе. *Полиџика*. 3.02.2013. <<http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/Ko-pali-knjige-palice-i-ljude.lt.html>>. 10. 02. 2013.
- Митриновић 1991а: Д. Митриновић, *Сабрана дјела II*, Сарајево: Свјетлост.
- Митриновић 1991б: Д. Митриновић, *Сабрана дјела III*, Сарајево: Свјетлост.
- Мицић 2013: Љ. Мицић, Манифест србијанства, у: *Дај нам Боже муниције*, Catena Mundi: Београд.
- Паренти 2000: М. Parenti, *To Kill a Nation: The attack on Yugoslavia*, London, New York: Verso.
- Пилџер 2008: Dž. Pildžer, Akt ubistva, *Z Magazin Balkan*, br. 5, FreedomFight: Beograd
- Pinter, Harold. Nato Bombing of Serbia and the war in Kosovo. 8th April. 1999. <[http://www.haroldpinter.org/politics/politics\\_serbia.shtml](http://www.haroldpinter.org/politics/politics_serbia.shtml)>. 14. 06. 2013.
- Саид 1999: E. Said, Izdaja intelektualaca, *Reč*, 1/55, 1999., стр. 125–127., Beograd: Fabrika knjiga.
- Tempest, Matthew. Pinter: I won't be silenced. *The Guardian*. 3 August 2001. <<http://www.guardian.co.uk/politics/2001/aug/03/comment.pressandpublishing>>. 14. 06. 2013.
- Tesich, Steve. Letter to the New York Times. February 24. 1993. <<http://www.srpska-mreza.com/tesich/to-nyt.htm>>. 12. 06. 2013.
- Tesich, Steve. Niggerization, Everything, not just charity, begins at home. 1995. <<http://www.srpska-mreza.com/tesich/atHome.htm>>. 11. 06. 2013.
- Тиоболд 2000: J. Theobald, Media Discourse and Balkan Wars, *Third Tekst*, 51 Summer, pp. 97–108.
- Тодоров 2010: С. Todorov, *Strah od varvara*, Beograd: Karpos.
- Тодорова 2006: М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek, Krug.
- Тосић 2011: Д. Тосић, *У шућем веку*, Београд: Службени гласник.
- Џонстон 2005: D. Džonston, *Suludi krstaši: Jugoslavija, NATO i obmane Zapada*, Beograd: IGAM.

## THE SERBS AS THE BARBARIANS OF EUROPE IN THE DISCOURSE OF CERTAIN POSTCOLONIAL THEORIST

### Summary

The paper discusses the concepts of prominent literary theorists (such as Homi K. Bhabha, Robert J. C. Young, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov) who are dealing with postcolonial issues and who regardless to the many differences in their methods and positions share the same opinion in dealing with the characterization of the entire Serbian nation as savage and barbaric. Also, they do not consider it necessary to explain in detail their own racist accusations against the Serbs, but easily neglect them as commonplace. The paper also discusses the tradition of demonizing the Serbs as well as media war against them which takes place in discourses of history, philosophy, literature, psychotherapy, journalism, beginning with WWI and ending with the NATO bombing of Yugoslavia in 1999. Beside such demonization of the Serbs, there is another fraction of authors (Patric Besson, Peter Handke, Elena Guskova, Harold Pinter, John Pilger, Alain Badiou, John Berger, Diana Johnstone, Michael Parenti, Noam Chomsky, B. Wongar, Steve Tesich, etc.) who are capable of seeing the real picture and who defend the Serbs treated as the Third World of Europe by the West.

*Key words:* Serbs, Europe, barbarian, colonialism, imperialism, NATO bombing, media war, falsification of history

Jelena N. Arsenijević Mitrić



Никола М. ПОПОВИЋ<sup>1</sup>  
*Крађујевац*  
 Филолошко-уметнички факултет

## ЕТИЧКИ АНГАЖМАН ЖЕНЕ У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ У КЊИЗИ *PARLA UNA DONNA* МАТИЛДЕ СЕРАО

У раду се разматра етички ангажман жене у ратном дискурсу у књизи *Parla una donna* Матилде Серао. Проблематика Првог светског рата сагледава се у контексту хронике града Напуља са паралелним сликама догађаја на фронту.

Контроверзе рата преламају се у свести и фантазији судеоника рата, а посебно се истичу примери етичког ангажмана жене, са акцентом на хуманизирајући витални принцип и хришћанску компоненту. У том тематском слоју анализира се кратка фабула хронике и детаљ као метонимијска слика рата.

Колективна свест града усмерена је у правцу практичне етике у обнови и ревитализацији нарушених токова свакодневнице. Морална поука подигнута је на ниво егзистенцијалне нужности у апсурдном и трауматичном контексту рата. У том смислу, анализира се начело истинитости у публицистичком жанру који је најближи књижевном поступку Матилде Серао.

*Кључне речи:* Ратни дискурс, метонимија, етички ангажман и хришћанска вера

### 1. Рат и женске теме

Књига *Parla una donna*, штампана током Првог светског рата 1916. године, доноси чланке које је италијанска списатељица Матилде Серао (1856–1927) објавила у наpolitанским новинама *Il Giorno* у периоду између маја 1915. и марта 1916. године<sup>2</sup>. Као и књиге *Il ventre di Napoli* (в. Serao 1884) и *Sterminator Vesevo* (в. Serao 1906), дневнички записи у књизи *Parla una donna* тематизују амбијент Напуља а посебно хронику града у условима опасности. У књизи *Sterminator Vesevo*, М. Серао описала је последице природне катастрофе – ерупције Везува; књига *Parla una donna* истим приповедачким поступком описује последице ратног стања на живот града и појединца. Сведени описи појединачних случајева, из пера ауторке која је у свом књижевном опусу мајстор минијатуре, дијалога и сцене, у књизи *Parla una donna* постају подлога за опис слојевите друштвене матрице у Напуљу и тадашњој Италији.

<sup>1</sup> nikparma@yahoo.it

<sup>2</sup> Први текст који носи наслов *Dio l'ha voluto!* Матилде Серао објављује уз белешку 25. maggio 1915. *Il primo giorno della guerra italiana* („25. мај 1915 – први дан италијанског рата“). Фактографски гледано, Матилде Серао одступа два дана од званичног датума ступања Италије у рат; политику неутралности, започету почетком рата, Италија је напустила потписивањем тајног Лондонског уговора са земљама Антанте, надајући се територијама од Аустроугарске монархије у Далмацији те немачким колонијама у Африци, да би 23. маја 1915. отворено стала на страну Антанте прогласом тадашњег премијера Антонија Саландре и објавила рат Аустроугарској.

*Parla una donna* није тематски ни жанровски усамљено дело у контексту женске прозе стваране током Првог светског рата<sup>3</sup>, који је за италијанске жене био прилика да се дотадашњи идеал супруге и мајке (*donna brava*) и „женски идентитет одређен њеном способношћу и спремношћу да чини велика дела вођена пожртвовањем” испуни начелом *donna italiana* и њеним активним учешћем у друштву (в. Scardino Belzer 2010: 31–32; уп. Bader-Zaar, Ortaggi 2003)<sup>4</sup>. Савременица Матилде Серао, Паола Баронкели-Гросон (1866–1954), под књижевним именом „Дона Паола”, објављује две књиге које се баве истом темом, а то је улога жена у рату: *La donna della nuova Italia* са поднасловом *Documenti del contributo femminile alla guerra* (в. Donna Paola 1917) и *La funzione della donna in tempo di guerra* (в. Donna Paola 1915). Такође на трагу дневничке прозе са наглашеном цртом документаризма написане су и књиге *Un anno d'ospedale (giugno 1915 - novembre 1916): note di un'infermiera* (в. Perduca 1917) и *Conferenze di guerra: il gran cemento, l'arte e la guerra, l'antica fiamma* (в. Perduca 1916) Марије Луизе Пердуке, књижевнице из Павије која је учествовала као болничарка Црвеног крста у рату од 1915. до 1918. године и чија проза остаје сведочанство о „традиционално женској професији у новом окружењу” (в. Scardino Belzer 2010: 94–101). Наведени мотиви тематизовани су и у дневничким записима М. Серао.

Дневнички записи настали на размеђу њеног књижевног рада и публицистике (в. Infusino 1981)<sup>5</sup> посвећени су женским темама и такви утицали су на развој женске књижевности веризма; обједињени у књизи *Parla una donna* носе поднаслов *Diario femminile di guerra* и, како сматра Е. Рејзи (в. Rasy 1994: 243, 244) представљају „суму женске мисли Матилде Серао [...] где се о рату говори преко жена”. Дневник Матилде Серао наставља као и њене претходне књиге веристички књижевни поступак, оплемењен интимизмом женског пера и ауторкиног идиостила. След догађаја и специфичну атмосферу прожимају аутопоетички мотиви мајчинства и женске солидарности<sup>6</sup>.

## 2. Паралелизам ратних слика и мотива у градској средини

Први записи у књизи *Parla una donna*, насловљени *Dio l'ha voluto!* (Serao 1916: 1–8) и *Noi che restiamo*, датирани су у мају и јуну 1916, непосредно након ступања Италије у Први светски рат. Тиме су назначене контуре књиге са упередним сликама фронта где је учествовала италијанска војска и ехом догађаја у Напуљу. Истакнуто је начело витализма града и његов морални преображај услед трагичних догађаја:

- 3 Избор текстова светске женске књижевности са тематиком Првог светског рата доноси антологија М. Хигонет *Lines of fire: Women Writers of World War I* (в. Higonnet 1999). Записи италијанских ауторки међу којима је и Матилде Серао кореспондирају са промишљањем жена о универзалности патње и страдању током рата, посебно са становишта ангажмана жена у ратним догађајима.
- 4 Детаљан преглед традиционалних вредности које су се односиле на жене почетком двадесетог века доноси П. Вилсон у поглављу *Italian Women at the Dawn of the Twentieth Century* (в. Willson 2010: 4-23).
- 5 О италијанској женској публицистици и њеној улози у настанку нових тема и изражајних форми погледати у: Vignuzzi; шире о међуодносу новинарског и књижевног стила (в. Franchini 2004, 2002).
- 6 У прози веризма обрађиване су теме женске солидарности и пријатељства, еманципација жене (в. Mitchell 2008, 2013, 2014; уп. Birnbaum 1988), те међуоднос хришћанског милосрђа и идеја Рисорђимента (в. Dau Novelli); новија истраживања (Di Rollo: 7-36) баве се преображајима патријархалне идеје и „институционализованог мајчинства” у прози ауторки нове генерације (В. Парела, М. Мурђа, И. Шеро).

„Затворена су, у Напуљу, сва велика позоришта, чак и она мала; биоскопи који су некада били пуни, сада су скоро празни [...] смањене су трасе трамваја [...] није да град изгледа оронуло и јадно, већ онако како изгледа сиромашан град, сиромашан новцем. Није ли увек тако, кад трагичан догађај погоди наш град, било да је то коле-ра, ерупција вулкана, или рат?” (Serao 1916: 31)<sup>7</sup>

Панорамску слику Напуља, као и у *Il ventre di Napoli* и *Sterminator Vesevo*, М. Серао гради на партикуларности слике и експресији, што је преузето из веристичког књижевног проседеа и повезано са интимистичком усмереношћу на детаљ, односно *povere piccole storie*:

„Писати? Писати о чему? Шта се уопште сме писати, љубавне песме, или романи? Док рат бесни, гори и разара, како у миру записати мале, убоге приповести, како одмерити ритам неколико стихова?” (Serao 1916: IX)

Матилде Серао наводи да њени записи о ратном времену „нису настали из пера списатељице”, а директно обраћање читаоцу књиге *Parla una donna* одговара уводној напомени у *Sterminator Vesevo*:

„Ова књига није настала из пера списатељице. [Читаоче,] овде нећеш наићи на књижевно рухо, али ћеш осетити, надам се, искреност једног живог, суздржаног бола и јачину огромне наде.” (Serao 1916: 15)

„Читаоче, пријатељу мој, немој на овим страницама које сакупљам и које ти пружам тражити високу уметност и очаравајући стил. Исписиване су дан за даном, уз болне откуцаје срца, са неисказивим узбуђењем од којег је перо често испадало из руке уморном и очајном писцу.” (Serao 1906: 7)

У упоредним сликама из града и са фронта описује се ангажман жена у прикупљању и пружању помоћи током рата, а посебно се истиче хумани витализам италијанске жене и хришћанска етика. У овом смислу постоји мотивска повезаност свих публицистичких дела М. Серао које прожима хуманистичка оријентација и компонента милосрђа, док реторика носи печат романтичарског наслеђа Рисорђимента. За рат Матилде Серао каже да је крст који италијанске жене треба да подигну као „величанствен дар [који ће] вратити славу италијанској домовини” (Serao 1916: 6)<sup>8</sup>.

Идеализам у књижевном креду М. Серао изражава се интуитивно кроз сензибилитет женâ из различитих друштвених слојева у Напуљу. Јасно одређена хијерархија социјалних група препознатљива је и у књизи *Parla una donna* као наслеђе старог времена и илуструје, по мишљењу неких критичара, њен конзерваторски однос према прошлости јер се „истиче вечна, непроменљива и надасве неприкосновена друштвена хијерархија међу женама” (в. Rasy: 1994: 245). Неоспорно је да ратни записи *Parla una donna* не крију хијерархију и разлике између социјалних група у традиционалном амбијенту. Серао уводи изразе: *paesane* и *contadine* – жене са села, насупрот женама из града – *cittadine*; *donne di provincia* насупрот онима које назива *donne di cosmopoli* – аристократкиње и богате жене из Италије и европских престоница, како их је описала у тексту *Che fanno le donne di cosmopoli?* (Serao 1916: 149–157).

Са аспекта хронике посебно су занимљива поглавља о писмима мајки, сестара и вереница војницима, али и о такозваним *madrinata* (в. Serao 1916: 45–50),

7 Цитате из књига *Parla una donna* и *Sterminator Vesevo* превео Н. Поповић.

8 Шире разматрање заслужују политички ставови М. Серао у вези са улогом Италије у Првом светском рату; у фокусу овог истраживања су етички мотиви и ангажман жена у рату.

које су биле задужене да пишу војницима на фронту у својству мајке или девојке. Интимистичка компонента односи се на жену која писмима пружа утеху војнику и епистоларна форма постаје метонимија посредничке улоге жене између куће, породице и војника на фронту:

„И међу милионима писама и разгледница, које иду и враћају се са ратишта, колико њих је разменило двоје људи мада се никада неће видети, али садрже неизмерну људску наклоност. То су праве идиле. А зашто да не буде тако? Идила је тако утешна ствар! Можда ће, после рата, дописивање претворити у љубав или брак? Зашто да не?” (Serao 1916: 50)

„Свака мадринa дописивала се са својим усвојеним сином, тешила га у својим писмима, он јој се поверавао а она се трудила да схвати и услиши његове потребе најбоље што је могла, шаљући му цигаре, цигарете, чоколаду, вунене џемпере, новине, књиге.” (Serao 1916: 45)

Печат списатељице љубавних новела препознатљив је у поглављима *Amoreggiamenti* (Serao 1916: 68–74) и *Matrimoni di guerra* (Serao 1916: 169–174). Љубавне романсе прожете су морализаторским коментарима и хришћанском компонентом милосрђа:

„У Немачкој, Немце се заљубљују у руске и француске официре; у Русији, Русиње се заљубљују у аустријске заробљенике. Довољно је да жену која је пореклом из нације захваћене ратом, покрене хришћанско осећање милосрђа и она прилази непријатељском војнику, говори са њим из дана у дан, слуша га док говори.” (Serao 1916: 70)

Имајући у виду друштвени контекст у којем је М. Серао објављивала текстове у напoлитанској периодици, сагледљив је и просветитељски тон њеног писма у смислу наслеђа времена и друштвене климе у Италији и другим европским земљама.

### 3. Трауме рата и морални ангажман жена

У записима М. Серао насталим током Првог светског рата присутан је патриотски сентимент као осећање жене везано за моралне вредности породице и хришћански принцип милосрђа. Колективна свест града усмерена је у правцу практичне етике у обнови и ревитализацији нарушених токова свакидашњице, а морална поука подигнута на ниво егзистенцијалне нужности:

„Зар треба да напустимо радње, зграде, банке, продавнице, и пустимо да нас изједа песимизам? И да након свакодневних мука, буду затворени, у знак жалости, сви хотели и сви ресторани, кафеи и позоришта, како би град изгледао још туробније и како би сви људи који *од тога живе*, умрли од глади?” (Serao 1916: 14)

Култ породице, карактеристичан за италијанско друштво и традиционалну улогу патријархата, обележава у ратном времену ангажман жене на моралном уздизању породице и очувању вредности породичног и друштвеног живота. М. Серао ставља у први план породични култ вере и када пише о односу између вере и државе:

„У нашој земљи, где је култ породице, чак и у најсиромашнијим круговима, поштује изнад свега, војник *sans famille*, напуштен од Бога и од људи усамљен, изгубљен и загубљен, не постоји. Италијанског војника неко увек воли.” (Serao 1916: 14–47)

„У нашој женској свести, не можемо раздвајати идеју религије од идеје домовине; те су идеје су тако узвишено сједињене, да ретко где постоји такво духовно јединство! [...] Ова домовина је наша друга религија, и она која се најбоље збратимљује са првом, и она која се најбоље приближава јасним изворима вишег живота.” (Serao 1916: 6,7)

Управо у овом слоју нарације код М. Серао приметан је корак даље у односу на њена ранија дела из публицистике. Иако не прелазе оквире кратке фабуле хронике, фрагменти прерастају у метонимијску слику рата, а детаљ упућује на симболичке и метафоричке слојеве нарације. У том погледу хроника М. Серао модернизује приповедачки поступак италијанског веризма, а стил негује сентимент италијанског југа и традиционални скуп породичних вредности.

Књигу *Parla una donna* можемо посматрати и у светлу утицаја који је веристичка хроника имала на савремену италијанску приповетку. Авангардни поступак, иако тек у назнакама, заснива се на слици-метафори која обележава фабуларни ток и драмску структуру. У оквиру савремене италијанске књижевности која од деведесетих година до данас обнавља реализам, тема рата присутна је код многих писаца. Тако Роберто Савијано и Андреа Бајани преиспитују пре свега улогу италијанских војника у бројним међународним мисијама. Паралелизам са ратном хроником М. Серао могућ је и по сродности мотива који се односе на породицу, учеснике рата и везу за један геопростор – италијански југ. Савремена италијанска приповетка преузима из веристичке хронике осетљивост за морална питања, а у приповедачком дискурсу карактеристични су социјални ангажман и фабула изграђена на низу појединачних случајева.

Имајући у виду актуелност међуодноса књижевности и рата, читање ратних записа у књизи *Parla una donna* М. Серао мотивисано је намером да се скрпене пажња на дело ауторке која је била позната и нашој књижевној публици захваљујући преводима њених приповедака и романа. Наведено дело, настало на маргинама стваралаштва М. Серао, представља неоправдано занемарен текст, ако се има у виду спецификум стила којим се обједињују изражајност веристичког поступка, лиризам женског пера и новинарски објективизам.

## ГРАЂА

Serao 1916: M. Serao, *Parla una donna: diario femminile di guerra, maggio 1915-marzo 1916*, Milano: Fratelli Treves.

Serao 1907: M. Serao, *Sterminator Vesuvo. Diario dell'eruzione aprile 1906*, Napoli: Perrella.

Serao 1884: M. Serao, *Il ventre di Napoli*, Milano: Fratelli Treves.

Donna Paola 1917: Donna Paola (Paola Baronchelli Grosson), *La donna della nuova Italia: Documenti del contributo femminile alla guerra* (maggio 1915 - maggio 1917). Milano: Auintieri.

Donna Paola 1915: Donna Paola (Paola Baronchelli Grosson), *La funziona della donna in tempo di guerra*. Firenze: Bemporad.

Perduca 1917: M. L. Perduca, *Un anno d'ospedale (giugno 1915 - novembre 1916): note di un' infermiera*, Milano: Treves.

Perduca 1916: M. L. Perduca, *Conferenze di guerra: il gran cimento, l'arte e la guerra, l'antica fiamma*, Pavia: Circolo femminile di cultura pro orfani di guerra.

## ЛИТЕРАТУРА

Bader-Zaar: B. Bader Zaar, *Controversy: War-Related Changes in Gender Relations: The Issue of Women Citizenship*, <[http://encyclopedia.1914-1918-online.net/pdf/1914-1918-Online-controversy\\_war-related\\_changes\\_in\\_gender\\_relations\\_the\\_issue\\_of\\_womens\\_citizenship-2014-10-08.pdf](http://encyclopedia.1914-1918-online.net/pdf/1914-1918-Online-controversy_war-related_changes_in_gender_relations_the_issue_of_womens_citizenship-2014-10-08.pdf)>. 8.1.2015.

Birnbaum 1988: L. C. Birnbaum, *Liberazione della donna: Feminism in Italy*, Middletown: Wesleyan University Press.

Dau Novelli: C. Dau Novelli, *Sorelle d'Italia: presenze e immagini femminili*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/sorelle-d-italia-presenze-e-immagini-femminili\\_%28Cristiani\\_d%27Italia%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/sorelle-d-italia-presenze-e-immagini-femminili_%28Cristiani_d%27Italia%29)>. 8.1.2015.

Di Rollo: A. Di Rollo, *Two sides of the same coin: Challenging the Mother-Daughter Trope in Contemporary Italian Women's*, <[http://sas-space.sas.ac.uk/5711/1/Di\\_Rollo\\_-\\_thesis.pdf](http://sas-space.sas.ac.uk/5711/1/Di_Rollo_-_thesis.pdf)>. 8.1.2015.

Franchini 2004: S. Franchini, *Cultura nazionale e prodotti d'importazione: alle origini di un archetipo italiano di „stampa femminile”*, y: S. Soldani, S. Franchini (ред.), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano: FrancoAngeli.

Franchini 2002: S. Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda*, Milano: FrancoAngeli.

Higonnet et al. 1989 (ред.), M. Higonnet et al., *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven: Yale University Press.

Higonnet 1999: M. Higonnet, *Lines of fire: Women Writers of World War I*, New York: Plume.

Infusino 1981: G. Infusino (ред.), *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Napoli: Guida.

Mitchell 2014: K. Mitchell, *Italian Women Writers. Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870-1910*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.

Mitchell 2013: K. Mitchell, „Sorelle in arte (e politica)”: The 'Woman Question' and Female Solidarity at the Fin de Siècle', y: K. Mitchell & H. Sanson (ред.), *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*. Italian Modernities, vol. 16, Oxford, 197-224.

Mitchell 2008: K. Mitchell, La Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao: forging a female solidarity in late nineteenth-century journals for women, *Italian Studies*, Vol. 63, num. 1, 63-84.

Ortaggi 2003: S. Ortaggi, *Italian Women during the Great War*, y: G. Braybon (ред.), *Evidence, History and the Great War: Historians and the Impact of 1914-18*, Oxford-New York: Berghahn, 216-38.

Rasy 1994: E. Rasy, „Parla una donna”: il diario di guerra di Matilde Serao, y E. Genevois (ред.), *Les femmes - écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés, Chroniques Italiennes n. 39-40*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 243-253.

Scardino Belzer 2010: A. Scardino Belzer, *Femininity Under Fire: Women and the Great War*, New York: Palgrave Macmillan.

Vignuzzi: M. C. Vignuzzi: *Towards a New Professionalism: Women and Revues d'Opinion in Italy and France at the Turn of the 19<sup>th</sup> century*, [http://www.clioheres.net/books/4/11\\_Vignuzzi.pdf](http://www.clioheres.net/books/4/11_Vignuzzi.pdf). 12.1.2015.

Willson 2010: P. Willson, *Women in Twentieth-Century Italy*, Houndmills: Palgrave Macmillan.



**THE ETHICAL ENGAGEMENT OF WOMEN IN A TIME OF WAR  
IN MATILDE SERAO'S *PARLA UNA DONNA***

**Summary**

The paper focuses on the ethical role of Italian women in wartime in *Parla una donna* (1916) by the Italian author Matilde Serao (1856-1927). The book brings together Serao's articles thematizing the First World War, published in the Neapolitan newspaper *Il Giorno* during the period May 1915 – March 1916. Serao discusses issues of women's role in war in the context of the chronicle of the city of Naples through parallel images of the frontlines and the city. Serao's depiction of the absurdities of war in the conscience and imagination of its participants, with a particular focus on women's position in the new social climate, relies on auto-poetic motifs of feminine vitality, the Christian motif of charity, and collective consciousness in times of social disruption. Her eclectic journalistic and literary style focuses on the link between the short structure of journalistic news, and her veristic attention to detail serves as a narrative procedure for depicting a metonymy of war.

*Keywords:* War narrative, metonymy, ethical engagement, charity

*Nikola Popović*



Мара КНЕЖЕВИЋ<sup>1</sup>  
*Универзитет у Новом Саду*  
*Педагошки факултет у Сомбору*

## ЕП О ВЕЛИКОМ РАТУ ИЛИ ВЕЛИКИ РАТ У СРПСКОЈ ЕПСКОЈ ПЕСМИ

Епске народне песме које прате историјске догађаје српског народа чувају од заборава народну мисао, народни дух и моралне вредности које су одржале народ, уливале му снагу и веру у најтежим тренуцима опстојавања. Оне не признају пораз: ни ратни, ни духовни, ни људски. Колико су историјско чињенично тачне, њихово богатство је у очувању народне традиције и духа народа који је успео да се одржи кроз тешка и сурова времена. Када је изгледало да је све изгубљено пред најездом непријатеља и освајачких народа, снага народа опевана у епским пемама показала је да вера и дух побеђују. Велика дела захтевала су велике жртве. Еп о Косову изнедрио је Еп о Великом рату.

*Кључне речи:* епска песма, еп, Велики рат, Косово

Српске епске песме верни су пратилац историјских догађаја. Према догађају који опевају, мери се време до Косова и од Косова. Оне су овековечиле Косовски бој и српске јунаке. Читави циклуси песама опевају: бојеве, јунаке, хајдуке, ускоке, српске устанке, осликавајући их на себи својствен начин. Од Другог српског устанка српска народна епика као да је утихнула, а онда је, као река понорница, изронила и развила се у еп о великом догађају, о поновном мучеништву косовском, о светлој, јединственој, светској победи српског војника у Великом рату.

И као што кроз наставне садржаје генерације српских ученика нису довољно упознале почетке развоја српског образовања и српске културе, тако генерације младих нису познавале епске песме посвећене Великом рату, јер је Велики рат био победа српског народа у светским размерама, победа која је однела цвет младости српске и платила огромну цену да би сачувала своју земљу. Држава која није потписала капитулацију, која је била принуђена да напусти своју територију, и уз надљудске напоре, крене у освајање сопствене земље, изненадила је и задивила свет моралношћу и храброшћу. Ни епски певачи нису остали равнодушни пред таквом храброшћу ратника и њиховом жељом да се врате на своје огњиште. Јавила се епска песма, јавио се еп о Великом рату, исто онако као о Косову, о победи или о поразу, засигурно о моралној победи, да у име Косовског завета сачува од заборава народну мисао, народни дух и моралне вредности које су одржале народ и веру.

„Еп гуслара о Великом рату” приредио је проф. др Љубомир Зуковић у издању Академије наука и умјетности Републике Српске, у Бања Луци 2014.

Од уводне песме „Прва варница свјетскога пожара”, која почиње најавом гаврана о великој несрећи, као што то бива у епској народној песми: *Заграјаше два вјерна јарана, / Два јарана два гаврана врана/ Насред Беча града бијелога до завршне песме „Србија слави коначну победу”:* *Сад слушајте моја браћо драга, / Који знајте, не заборавише! /*

1 maraknez@sbb.rs

*Кој не знаише, сада зајамитишше/ Када Срби царство задобише, / И све своје земље сјединише,* хронолошки је приказан Велики рат Србије од атентата у Сарајево до уласка српске војске у Земун и присаједињења Војводине матици Србији.

Савремени гуслари показали су велику вештину у епским песмама о Великом рату, показали су да границе уметности, традиције, народног духа, временски не постоје, да и догађаји двадесетог века имају одјека у српској епској песми, да дух једног народа какав је српски опстаје, да је у његовим генима и да увек изнова инспирисан тешким и судбоносним догађајима изнедри епске песме одузујући дуг онима који су животе за слободу дали. Ако је Јакшић у песми „Отац и син” ироничан према дечаку који уместо сабље и копља моли: *Кући ми бабо, кући, ђечена јарећеџ,* а Ракић песмом „На Гази местану”: *Данас нама кажу деци овог века,/ да смо недостојни историје наше,/ да нас захватила западњачка река,* изричит је песник док правда своју генерацију коју оптужују за меланхолију и западњаштво: *Лажу добра земља, јер борба за слободу свог народа изазива ерупцију љубави према отаџбини и неочекивану храброст младих људи.*

Гуслари и надарени појединци из народа су својим песничким умећем осликали историјске догађаје уносећи обичаје и традицију, мит и религију. *Они који су то чинили, имали су право, и тим су се правом радо користили, да понешто и измене, изоставе, или догају и управо на њај начин стицили право на сувласништво ње умошворине, њоџ оишћенародноџ добра* (Зуковић, Љ. 2014: 6).

Епопеја српског народа током Великог рата јединствен је случај у историји ратовања. Да би избегла капитулацију и потпуно уништење од моћног, немилосрдног непријатеља, српска војска напушта своју отаџбину и уз надљудске напоре повлачи се у пријатељску земљу, а потом, опорављена, креће у освајање сопствених огњишта. У безизлазној ситуацији паћеништва, мучеништва, српски ратници, вођени жељом да стигну до кућног прага, до слободе, имали су само један избор – победити.

Аустријска команда *Србија мора умрети*, показује сву страхоту рата не само над војском, већ и над недужним људима, женама и нејачи. Ако су епске песме опевале све значајније догађаје и јунаке српске историје, ако се остало на Вуковој подели на циклусе, зар сваки од циклуса није еп, епопеја, зар то нису епови: о Косову, о Марку Краљевићу, о српским војводама.

Песме о Великом рату сведоче да у српском народу живи слободарски дух, да Срби цене истину, слободу и правду. Колико год се непријатељи трудили да прикрију историјске чињенице и писали историју по свом нахођењу, у народу се изнова рађају људи који су богомдани да истину на светлост дана излију. У време Првог српског устанка Прота Матеја Ненадовић, државник, војсковођа, дипломата, књижевник, упозоравао је да је живот непредвидив, да се *не треба у срећу ѓордити, нићи у несрећу очајавати*, јер *животи је вечна променљивости судбине, а народ који роди јунаке заслужне за слободу и ошечество, њај ће народ родити и оне људе који ће њихова дела описати*.

Епске песме о Великом рату, или како их лепо Зуковић назва „Еп гуслара о Великом рату”, је дело вредно из више разлога: оно, пре свега, наставља историјску традицију епског певања. Оно открива народну мисао. Иако је ауторизована (што је логично за време у којем настаје), епска песма о Великом рату доказује да у српском народу постоји осећај за епско, постоји ширина, мелодичност, звучност стиха, постоји осећај за витештво, за мучеништво, за патњу, за слободу, за борбу, као што постоји и осећај за неминовну смрт. Смрт је доживљена као победа, не као пораз. Смрт је прелаз живота из једног облика у други. Небеско

царство као вид избављења од земаљских мука живи у српском народу од Косова до данашњих дана. И када год у неком времену људи почињу да губе веру и наду, појаве се нове генерације младих које стасавају у борби за свој национални идентитет.

Гуслари, певачи, који су опевали Велики рат заслужују своје место у историји српске књижевности. Они настављају нит епске песме која је прекинута песмама о Првом и Другом српском устанку, као да је певањем о тим догађајима завршено са певањем епских песама. Оно је у ствари било само привремено прикривено (утицајем политичких прилика). Епско певање о Великом рату показало је да епска песма живи и опстаје и зато певање о Великом рату мора заузети своје место у наставним садржајима књижевности да би се млади образовали и васпитавали на делима својих предака. То српски страдални народ заслужује и тиме одузује дуг онима који су своје животе уткали у слободу. Зарад будућности не сме се заборавити прошлост. Значај песника за народ истицао је у 19. веку Светозар Марковић, социјалиста и књижевник: *песници су пробужени делови народа*, а Мита Поповић, српски песник у борби за национална права Срба у Војводини о значају песника за права и слободу народа каже: *тешко земљи где песници ћуше*.

Зуковић је одабрао песме за „Еп гуслара у Великом рату” и уврстио неколико аутора: Алексу Гузину, Радована Бећировића Требјешког, Младена Ђуричића (11 песама), Будимира Граховца, Светозара Јеремића, Живојина Ђукановића Звицера и Петра Перуновића. Песме су сведочанство о једном времену, о великом догађају са широком лепезом: од пораза – до победе, од победе – до пораза, голготе преко Албаније, до коначне победе. Често су песме доживљај учесника опеваних догађаја (Алекса Гузина), прате хронолошки догађаје од почетка до завршетка рата. Гуслари су наставили косовску нит: Мурат пише Лазару, аустријски цар пише (шаље ултиматум) краљу Петру. Моћна сила уцењује малу земљу. Добро наоружана турска војска притисла је поље Косово – савремено опремљена, одморна, аустријска војска креће на уморну и од ратовања осиромашену Србију.

Немогућност прихватања ултиматума као понижења за Србију и мучно размишљање краља Петра I о неизбежном рату са Аустријом, једнако је Лазаревој немогућности да прихвати Муратове услове и крене у бој, једнако је мучној тежини доношења одлуке Владике Данила о неизбежној борби против потурица. Сазнање да ће жртве бити велике, исход неизвестан, али да одустајања нема и да га не сме бити, чини одлуку изузетно тешком, али са сазнањем да одустајања не може и не сме бити. Као што је кнез Лазар свестан бројније и добро наоружане турске војске, и краљ Петар зна да му је војска уморна од ратовања, да је непријатељ знатно бројнији, боље наоружан, одморан, али да је слобода изнад човека, зна да одустати не може и не сме, без обзира на последице. Певач убедљиво приказује размишљање краља Петра, који саосећа са својом војском, јер јој још нису зарасле „грдне ране” од претходних ратова:

*Песар има војску силовитију,  
Песар није давно рајшовао;  
Војска му је орна и одморна,  
А моја је шрудна и уморна.  
Јунацима с града Куманова,  
Са Бишпоља и са Брегалнице,  
Још зарасле грдне ране нису.*

Аутори песама добро су познавали догађаје о којима певају, те су у песме унели историјске чињенице. Русија је обећала помоћ Србији. Цар Николај ће штити Србију и *Руско царство неће презаћи од ризика рата* (Радојевић, Димић 2014: 96).

Србија је веровала у ту, за њу једину светлост која је долазила са истока, веровала је у Русију, у њену моћ и братску помоћ. Краљ Петар је забринут, али га његови војници храбре и подсећају:

*Не бој нам се, добри господару,  
Док је цара на Неву ситуденој,  
Док је нама цара Николаја,  
Господара двеста милиона,  
Једнокрвне браће наше Руса.  
Неће наша браћа допустити  
Да нас Швабо сапре и шамани.*

И сами гуслари, као осведочени учесници догађаја, певајући, доприносе обогаћењу историјске грађе, употпуњујући слике личним доживљајем, ослањајући се на историјске епске песме о Косову. *Савремени ђуслар се суочавао с пошребом да ојева нове, дошад непознате начине ратовања, нарочито са обједињавањем великог простора – нпр. места атината, Мојковачке, Церске и Колубарске битке, повлачења преко Албаније и „илаве гробнице” на Виду – и дугог времена, четри године ратовања, иако да се и он нашао, пошћ сликара-наивца, пред великим историјским плашном* (Летић 2014: 250).

Након тешких борби у којима су Срби били победници, пред надмоћнијим непријатељем српска војска је била принуђена на повлачење преко Албаније пошто су Бугари изненада пресекли пут српској војсци кроз Македонију до Грчке. Та безизлазна ситуација предсказана је небеским појавама које упућују на сву тежину положаја и искушења која очекују српски народ, као што небеске прилике: *Виш Србије по небу ведроме*, у песми „Почетак буне на дахије” предсказују устанак против Турака. Србија се нашла утамничена са свих страна: изнад тамно небо, испод „албанска гробница”:

*Паде шама од неба до земље:  
Седмора се зашворише враша,  
Виш Србије на небу тамноме.  
Србија се у па’ко претвори,  
Албанија у гробницу сирашну.*

Повлачење преко Албаније, ту страхоту, није подносила само српска војска, већ и народ, деца, голобради младићи, које Бранислав Нушић, дипломата и књижевник, и сам учесник ових догађаја описује: *Била су то све деца, млада као роса, још неогарених уста, шек одвојена од мајки и кућа и одмах поведена пушем сирадања и пашње. Било их је ваљда око 40.000 деце која су по наредби поведена у збеж, како их непријатељ не би заробио, јер су то она деца која ће у маршу месецу пошати регрути ... Њихова мршава шела, њихове неразвијене жруди и непоуздан корак једини су још израгови њихова дејствиства, јер угашен поглед, оборене главе и шемак бол исписан на лицу даје нам изглед сираца од осамдесет година.... Нисам ни слутио да су та деца на смрти осуђена... Нисам ни слутио да ће од четрдесет хиљада српске деце, за месец дана, тридесет и шест хиљада наћи гробове своје у снежним амбисима и смрдљивим барама...* (Радојевић, Димић 2014: 186).

Албанску голготу са војском и народом деле регент Александар Карађорђевић и краљ Петар. Као Лазар на Косову пољу, и краљ Петар је са војском, да својим присуством, у безнадежним условима, одржи морал војника, да их охрабри и увери у коначну победу над непријатељем. Краљ Петар је родитељски одлучан:

*За мном, децо, моји соколови,  
Биће још и славе и оружја!  
Биће дана, биће и међдана!  
Маниће се шуге и жалости.  
Чекаће нас ојети оцабина  
Да осветиу с' мора донесемо!*

Потресна је слика исцрпљене и изгладнеле српске војске, коју су савезници изневерили. Србија се обраћа цару Николају за помоћ:

*Нико не да парче хлеба бела.  
А зледе нас наши савезници,  
До којих смо доведе догтерали!  
Цар Никола, моћни заштитниче,  
Ај' помагај у име Русије! (169)*

Победа српске војске није само ослобађање од непријатеља, већ и вековна жеља Срба за уједињењем. Победоносна песма „Улазак српске војске у Земун”, дакле, ослобођење и уједињење, призива потресно, али истовремено и весело, све изгинуле, све мртве Србе пре и после Косова: *Дигиће се мртви из гробова*, а посебно цара Лазара:

*Васкрсавај, царе, са Косова!*

да присуствују величанственом догађају дуго очекиваног уједињења Срба. Нестала је тама над Србијом, синула је светлост, зарудела је давно жељена зора:

*Руди, зоро, тавна ноћи гини,  
Данас ће се Српство да сједини!*

Краљ Петар слави после рата, кнез Лазар слави пре боја. Краљ Петар слави победу, кнез Лазар слави и позива у бој уз тешку клетву оном ко се не одазове. Лазарева клетва и данас живи у српском народу као најтежа, са страшном поруком: *Ко не до'шо у бој на Косово, не имао од срца порога*. И зато су стихови када Србија слави победу и уједињење озарени лепотом и усхићењем уз захвалност Богу, уз чију помоћ се дошло до слободе:

*Мили Боже, красна обичаја,  
Мили Боже, лијепог знамења,  
Угодности Богу и народу!*

Савремени аутори епских песама су не само певачи, ствараоци већ и сведочење о истини: *Њихове песме су уједно и документи, који уз архивске изворе, ујоришћа историцара, помаже да се и на тај начин, гласом обичног човека из народа, представи јавности истина о Великом рату* (Летић 2014: 251).

Ослањање аутора ових песама на традиционалну епску песму, поистовећивање са њом, изразито је у почетним стиховима песама, као:

*Заграјаше два вјерна јарана,*

*Два јарана, два гаврана врана* (песма Прва варница свјетског пожара), долазак гаврана као гласника који доносе вести о смрти, поразу, несрећи. Гаврани доносе вест о убиству аустријског престолонаследника, као што у народним епским песмама доносе вести са Мишара о поразу турске војске, или са Косова поља о јуначкој погибији српске војске и кнеза Лазара. Често и виле као натприродна бића доноси вести. Појава виле у епским песмама указује на величину догађаја, на помоћ небеских сила, на веровање које прераста у мит: *Кличе вила с' ейирских планина* (Острво Видо), оплакује српске војнике који су сахрањивани у море, те ће њихове душе да лутају, јер без гроба људска душа не налази мира, што у песми „Плава гробница” казује млади Милутин Бојић, песник, учесник рата, који је свој живот оставио на „острву смрти”, на Виду.

*Вино пију стошине хајдука* (Нови Обилићи) упућује на јунаке као што су Милош Обилић и Марко Краљевић. Косово је увек ту да подсети, да опомене на победу, не на пораз, на моралну победу, на Лазареву клетву. Пре доношења судбоносних одлука српски јунаци пију вино. Као што вино пије Краљевићу Марко, вино пије и Петар Мркоњићу (Аустрија шаље ултиматум Србији).

У народним епским песмама снови предсказују догађаје, тако и гуслари о Великом рату узимају сан као увођење у оно што ће се у стварности догодити:

*Сан уснила командантшковица,  
Верна љуба швајског генерала. (Руси освајају Лавово).*

Значајна је и судбина девојака у епским песмама, њихова судбина и стрепња над ратницима, над војницима као, што је Косовка девојка пошла на Косово поле битке да потражи вереника, кума и девера:

*Поранила Косовка девојка,  
Поранила рано у недељу,*

да би се нашла на крвавом Косову и своју несрећну судбину, (када је пронашла сву тројицу погинуле), сажела у два стиха: *Да се јадна за зелен бор ватим/и он би се зелен осушио.*

У песми „Моравка девојка” почетни стихови су исти:

*Поранила Моравка девојка,  
Поранила рано у недељу,*

да би јадиковала због уништења српске војске, али добија сасвим супротне вести, лепе вести о организовању Солунског фронта. Ове две песме се, што се тиче емотивности, лепоте стиха, песничких слика, не могу упоређивати. Епска песма Косовка девојка је савршенство стиха, градативних слика, лепоте јунака, поклона које девојка добија од кума, девера и вереника. Слика крвавог поља Косова је упечатљива, док је песма „Моравка девојка” неуверљива, натегнутог стиха и риме, а и сам догађај није довољно сликовит, стихови немају довољно лепоте и саосећања, све је сведено на извештавање о српској војсци која се припрема за пробој фронта.

Можемо констатовати да у „Епу гуслара о Великом рату” има добрих песама, које се могу мерити са народним, али да има и оних мање добрих, бар што се тиче десетерачког стиха, мелодичности, песничких слика, опеваних догађаја. То је већ у домену теоријске анализе књижевног дела, али је сасвим јасно да ове песме имају велику вредност у историјском и моралном смислу и да доживљај обичних људи о судбоносним догађајима има утицаја на будуће генерације и њихово образовање.



Несумњиво је од великог значаја да ауторске епске песме о Великом рату настављају традицију народне српске епске песме, и тиме чувају континуитет у српској епској књижевности: *Објављивањем Епа гуслара о Великом рату придружујемо се на најбољи могући начин онима који умеју да цене прошлости свога народа, вишеишке и друге људске врлине које су допринеле да се шом прошлости ми Срби можемо и морамо поносити. Подсећање на понашање и држање наших предака у шом „страшном часу” данашњем покољењу и будућим нарашћајима мора служити као узор и подстицај* (Реметић 2014: 251).

### Закључак

„Еп гуслара о Великом рату” је сведочанство да у српском народу постоји епска нит од Косова до данас. Она никад није била прекидана, нити је то могуће, једино је због одређених политичких прилика јавно утихнула да би се изнова појавила и потврдила да настављамо традицију наших предака, да је епско у српском народу било и да опстаје. Епске песме сведоче да и мали народи могу имати велика књижевна дела. То сведочи и велики књижевник Иво Андрић. Да се и у малом народу могу родити генији, велики људи светског формата, доказују Никола Тесла и Милутин Миланковић. Косово је увек изнова инспирација, узор непобедивости духа, што показује светски тенисер, српски тенисер са Косова, Новак Ђоковић. Да једна мала, ратовима изморена земља Србија, бива принуђена на ново ратовање за своје достојанство и слободу и да у том рату бива победник, показује да и мали народи могу имати велике војсковође, бити велики у својој храбрости, моралности и оданости отаџбини.

И зато, народ који у епским размерама бије бој за слободу отаџбине заслужује да буде епски опеван, да буде светски, историјски и поетски признат.

### ЛИТЕРАТУРА

- Глушчевић 1966: З. Глушчевић, *Епоха романтизма*, Нолит, Београд.  
 Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд.  
 Деретић 1983: Ј. Деретић, *Романтизам (студија и хрестоматија)*, Веселин Маслеша, Сарајево.  
 Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд.  
 Живковић 1997: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, I–V, Просвета, Београд.  
 Живковић 1995: Д. Живковић, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, Београд.  
 Зуковић 2014: Љ. Зуковић, *Еп гуслара о Великом рату*, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука.  
 Кољевић 1974: С. Кољевић, *Наш јуначки еп*, Нолит, Београд.  
 Летић 2014: Б. Летић, Рецензија у *Еп гуслара о Великом рату*, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука.  
 Реметић 2014: С. Реметић, Рецензија у *Еп гуслара о Великом рату*, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука.  
 Радојевић, Димић 2014: М. Радојевић, Љ. Димић, *Србија у Великом рату 1914–1918*, СКГ, Београдски форум за свет равноправних, Београд.

## THE EPIC ABOUT THE GREAT WAR OR THE GREAT WAR IN SERBIAN EPIC POETRY

### Summary

Oral epic poems which follow historical events of the Serbian people keep remembrance of the national thought, national spirit and moral values which sustained the people, inhaled it the spirit and faith in the most difficult moments of survival. They don't admit the defeat: martial, spiritual or human. As much as they are historically and factually valid, their richness is in preservation of the folk tradition and the spirit of the people which coped to survive in difficult and harsh times. When everything seemed lost before the invasion of the enemy and the conquering force, the power of people, sung in epic poems, showed that the faith and spirit win. Great works demand great sacrifices. The Epic about Kosovo yielded the Epic about the Great War.

*Keywords:* epic poem, epic, The Great War, Kosovo

*Mara Knežević*

Александар М. ПЕТРОВИЋ  
*Универзитет у Приштини*  
*Филозофски факултет у Косовској Митровици*

## ПОЛЕМИЧНА СИМУЛАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ КАО ПОСТМОДЕРНА ПАРАДИГМА КУЛТУРЕ ДУХА

Постмодерна теорија и њено настајање са тла ирационалистичких позиција разматрања тема из књижевности и уметности, пренела се на област друштва у целини и постала својеврсна културна парадигма. Међутим, њена парадигматичност је више него спорна, будући да заговара одстрањивање сваке супстанцијалности и универзалности, као и тезе о духовном напредовању, као темељно филозофско становиште. Дехуманизација се у њој одвија кроз деконструктивне и деструктивне акте свести, а заговарање тезе о 'смрти човека' настоји да сатре и дуговремено педагошко начело свестраног развоја личности, као и да такорећи затре икакав траг духа у човеку. Песимистички тонови који из књижевности повремено избијају као сустало поверење према достојанству људског бића, у постмодерној теорији постају маркантна места стратегија завођења, са којима се у тежњи за рушењем просветитељске парадигме модерне илузионише друштвена стварност, где она наметљиво постаје свет привида.

*Кључне речи:* Постмодерна деструкција, Књижевност песимизма, Дехуманизација света, Социјална стварност, Симулација и илузионизам

У атмосфери преовлађујућег историјског разочарања и обесхрабрениости, јавља се у филозофском дискурсу постмодернистички говор који протествује против јединства у име мноштвениости, ума и целине у име разлика и неједнакости, историје и будућности у име тренутка и садашњости. Њега занимају догађања која немају за циљ ништа изван самог себе, тако да су продукт оног израза бивствовања света који је затурио своју историју формулацијом да је есхатологија схваћена као враћање у телеологију свакодневља. Непрекидна садашњост или некакво продужено 'сада'-бивствовање не памти оно што се догодило без његовог претварања у обичан материјал за меморисање, набрајајуће квантитете поравнавајућег нарагивног презента. У том контексту се обухватне теорије називају „мета-нарацијама”, тако да се постмодернисти опредељују за антипросветитељске неповезане приче са вавилонским обиљем (почесто грубих) језичких игара.<sup>1</sup>

Култура духа је подручје освојено великим и широким захватима у смицао бивствовања код Канта и Хегела, подручје осмишљено претпоставкама владавине умности као темељне филозофске парадигме уређивања света и живота. Са антисупстанцијалистичких и у основи ирационалних позиција настала је тзв. постмодернистичка теорија, која се у прво време ограничавала на област

1 Из Лиотаровог одговор на питање шта је постмодернизам, јасно је пре свега да то се тражи обнова 'заводљивог језика', разраде стратегија завођења из информисања по лажном представљању у удобности бирања. Модернизам може још само да се пародира, а интелектуалци као кривци за епохални удес химера 'велике философије' бивају суспендовани у прозаичности садашњице: „Скупо смо платили чежњу за целином и једним, за измирењем појма и чулности, за транспарентним и комуникативним искуством... Рат целини, сведочимо непредстављивом, активирајмо разлике, спасимо част имена” /Lyotard, J.F. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, *Modernen versus postmodernen*, Utrecht, 1984. S. 113/

књижевности и уметности, а затим пренела на област друштва у целини, утичући и на реформу образовања кроз њену прагматизацију. Просветитељски програм модерне на тај начин је оспорен и у погледу напредовања у стицању знања, као и у погледу виђења његовог смисла и примене. У томе је приметно поклањање све веће пажње алтернативним покретима у друштву и уметности, склоност ка контракултурним тенденцијама као изразима личних побуна, што би требало да значи дистанцију од високих циљева институционализације тежњи модерне. Постмодерне концепције блиске су представницима левичарске критике друштвене формације капитализма у доба радикализације критике идеологије, која је захтевала корениту промену човекове свести кроз револуционисање културе. Међутим, наративни дискурс отуђености човека кроз анализу карактера робне привреде, они теже да 'продубе' као анамнезу 'робне опсцености' (Бодријар, Фаталне стратегије) кроз илузионизам знакова објекта, које су из перспективе субјекта именоване фетишизмом. Таква револуција подразумевала је темељно рушење старих вредности, завођење објектом који симулацијом постварује последице жеље, десупстанцијализацију као репрезентацију дематеријализације. Позније усвајана апологија неолибералистичких становишта и нових форми посткапитализма, указују на манифестацију обрушавања на идеје рационалних структурација и програме просветитељства што наводно тоталитаризују стварност и воде деперсонализацији човека. Постмодерна представља институцију просветних напора као испирање мозга и човекове душе, као својеврсно дресирање човека које води олакшавању манипулација и менталним оболењима. Заводљиво фабулисање садашњице делује као некакав диететски антидепресив који ваља да уписа све друге нарације у наводно 'доба празнине', кроз нивелацију плурализма са одбацивањем обухватности целовитости света и општости начела.<sup>2</sup> Са тиме се одбацују и идеје историјског мишљења и прогреса, уводећи релативизујући елемент плурализма вредности интереса из дифузне нарације, или из 'мноштва језичких игара', мада уверења могу међусобно да противрече тек када се доведу у везу, које је, опет парадокс, могуће само на основу заједничких претпоставки. Скандалозност оваквих налога за променама слегла се у поравнавајуће деловање као резултанта сила дневнополитичких активности, дубоко заривених у савремено друштво.

Друштво у ком данас живимо с тиме је сасвим другачијег лика од претходних. Узбуђења и реакције на негативне ставове готово сасвим да изостају у умртвеној колотечини спровођења нараслих интереса мултиполарних пласирања капитала до маркетиншких успеха или падова где све има своју цену. Менаџмент заузимања позиција на лествицама друштвених јерархизовања моћи, као да је постало основно знање и умеће које се уважава и беспоговорно спроводи. То је могуће када се друштво лишава било каквих општеважећих културних

2 Као сурогат за одсуство општења појављују се завођења (рекламе, информатичке поруке, менаџмент ресурса) из угла планетарне и сателитске комуникације где се универзалној слободи придају намерно слагана властита имена у утврђеним односима потчињености према центрима моћи (банке, мултинационални капитал). Очигледна фактичност потчињености за постмодерности искључује еманципаторски карактер, будући да укрћује историју преко именована, укључујући и 'безобличне бројеве' у неправљиву везу са традицијом, подручјем 'дифузне нарације' које њихове технике фабулације не прихватају: „Ни издалека ограничено на међуљудске односе, завођење је постало општи процес који тежи да регулише потрошњу, организације, информисање, образовање, морално владање. Целокупним животом савремених друштава од сада управља стратегија која укида првенство производних односа у прилог апотеозе односа завођења.” /Липовецки, Ж.: *Доба празнине*, Нови Сад, 1988., стр. 15/

вредности, а да је у међувремену дошло до радикалног прелома у раскидању са прошлим вредностима традиције. И по постмодернистичким назорима савремено друштво треба да буде лишено било каквих важећих општекултурних вредности, тако да образовање и васпитање уопште бива начелно суспендовано у својим настојањима на остваривању смисла поставки програма и зацртаних циљева. Са измицањем овог принципијелног смисла, измиче и замисао антрополошке делиберализације појединца у друштву услед потпуног оспоравања идеје рационалности (а не тек њене недовољно добро примењене варијације), тако да на место идеје универзалности и свестраног развоја човека ступају интегритет субјективизма и партикуларизације. Банализација проблема наступа у ситуацији када сваки човек по дефиницији наводно може да одговори на то шта је за њега рационално, а шта не, тако да пуно субјективисање ума води релативизацији истине и њеном укидању важења.

Постмодерна замена философије са менаџментом практика техничких фабрицијација више нигде нема потребу да уочи обавезујуће знање, него тек плурализам егзистенцијалних модуса вредности и истина, тако да њихов избор зависи само од произвољности личних одлука. Човекова друштвеност која се заснива на логосној (митосној и логичкој) основи те човекове друге природе (Аристотел), за постмодернисте не одређују начела умности, него стихије релативизујућих погледа на свет, које регулише административна произвољност политичких склопова, или самовоља постављене бирократије.<sup>3</sup> Субјективизам и релативизам јављају се већ у античкој Грчкој и нису ништа новије и још незнано у историји, али када се јављају у тако заостреном виду радикализованог скептицизма, поседују опасне антидруштвене тенденције и заузимају деструктивне форме дегенерисања које деградирају и теоријска становишта и друштвене појаве. Развијајући се унутар теоријских посмодерних стратегија, оне делују забрињавајуће услед наметљивости таквих концепција као симулакрума достојанства и образованости, мењајући конотације раније јасно развијеним појмовима.

Настајући крајем прошлог века у Француској, постмодернизам је сменио егзистенцијалистичка настојања као својеврсан наставак или једна од израсталина структурализма, који је већ показивао тенденцију разградње света и човека, све изразитијим супростављањем основним идеалима и вредностима философије формиране епохом просветитељства, поготово на едукативном плану. Ту су црту постмодернисти развијали као алтернативну у смислу релативизације оверених истина у језичким играма, што подразумева и површну философску образованост као и поприлично аутистичну перцепцију значења ствари. То, додуше, допушта да се лепршаво и необавезно пише са одстрањеном одговорношћу за сложене и тешке философске проблеме, тако да се 'ствара философија' многоглагољивих перспективизама невезаних за своје услове важења, али за

3 Парадигматично поље где се ово манифестује видљиво је на подручју архитектуре, где Ч. Цекинс констатује како је модерна архитектура патила од елитизма, а постмодерна архитектура дисперзује и шири смисао њеног језика од традиционалне градње до комерцијалног жаргона улице (Ч. Цекинс, *Језик постмодерне архитектуре*, Београд, 1985, стр.30). Овај нападни популизам корени се у свести о тржишним ефектима с којом наступа према масама да би њима могло да се влада и манипулише, а иза те елите стручњака обично стоје политички организатори који вуку конце градње објеката и спретно одвајају за себе највећи део колача закуваног у послу.

последницу има заобилажење интелектуалног поштења.<sup>4</sup> Оно и условљава извесну појачану циничност која се манифестује кроз игноранцију и деструктивност.

Не само да су владајуће философске идеје добиле са тиме негативан предзнак, него су игнорисањем претпоставки својене до апсурда, да би постмодернисти 'ослободили теоријски простор' за мишљење које у основи одбацује теорију у традиционалном смислу речи. Обрушавајући се на дискурзивност ума са својим критиковањем традиционалног појма рационалности, постмодернисти су припремили терен за одбацивање општеобавезујућих норми и објективности које су вековима били залог конституције вредности, спроводећи критику појединих друштвених институција и тзв. ауторитарне власти. Тај талас заплуснуо је европски дух релативизацијама и одбацивањем старих вредности које су неутрализовале сличне релативизације, а задржавао само оне којих би, из уско прагматичних интереса, био жешће прозиван, па их је задржавао.

Постмодернисти су пошли од одбацивања појма људске природе која би била добра, по узору на Хобса и механицистичку левијатановску деструктивност, сматрајући да се она и формира подсвесним тенденцијама, кроз потчињавање разним структурама које нису разумне. У томе им је језик као безоблични нормативни систем послужио као посебна повољност показивања, како је људска природа лабилна и растворива у променљивим актима комуникације, као неко подручје антрополошког либертинизма незауздано икаквим нормама важења. Спонтаност, консензус, симулакруми, комуникативност, убеђење итд., постају новоупотребне речи које видљиво ограничавају сваки прави друштвени консензус, тако да ни образованост ни наука више не подлежу општеобавезујућим критеријумима вредности. С тиме су потрешени темељи на којима је раније почивала европска култура, а радикално оспоравање раније владајућих вредности допушта још само плурализам језичких игара са формализацијама становишта важења безграничног неуважавања.<sup>5</sup>

4 Запажајући многе обрте, много тога што плени својом 'оригиналношћу' у постмодерни која 'лебди у празном простору и не служи ничем', Милан Узелац закључује: „И сваки постмодерниста ће то прихватити с поносом: замерке су априорно немогуће као што је немогућа критика с других позиција, сем постмодернистичких, а постмодернизам, као што смо рекли, нема своју позицију; он је све и тиме, ништа.” /Милан Узелац (2011), *Главни иривоци савремене филозофије*, Вршац: Висока струковна школа за образовање васпитача, стр. 325/

5 Наглашавајући појам 'ограничености' (Schranke), који према Хегелу важи за припросто и сладуњаво мишљење, Петар Бојанић одлично наглашава како противречности настају са остајањем унутар ограничења у значењу зла и које се превазилазе са откривањем и докидањем коначности у бесконачном: „Бог који себе жртвује и који не васкрсне, мртви Бог или леш мртвог Бога, јесте зло... Хегел је укинуо време између требања и јесте. Тајна је у знању. Постоји снага знања, а Хегел – видели смо – знање разматра као сабирање, као имање, као скупљање у себи нечег негативног, или прецизније као скривање негативног, ограниченог, коначног или мртвог... Бог Син или Бог Христос је једини Бог који себе жртвује, који у себе ставља смрт и који за Хегела илуструје Schranke која се превазилази унутар ње саме, или речју, коју Дух превазилази у њему самоме.” / Петар Бојанић, *Граница, знање, жршвовање*, Београд: Албатрос плус, 2009., стр.95–96/ Упркос поприлично чудној жељи ишчитавања милитантне опције учитаване у појам физичких граница постојања, аутор је добро нагласио /стр. 127–128/: „Као што, код Хегела, жртвовати не значи изгубити тако ни жртвовати не значи сачувати. Наиме, не постоји нешто што се не жртвује (Aupferung), што није у процесу давања себе, што не допуњује негацију сопственим себе негирањем. У том смислу не постоји губитак, или прецизније, не постоји губитак који је вечни... Одвајање производи „Хегел теолог” за кога је Бог Христос који се жртвује, а Бог Отац онај који траје и јесте у ономе што је створио (и у Сину), јер и сам тај његов чин стварања јесте жртвовање... Човек жртвом /Opfer/ изражава да се одриче /sich entäußere/ свог власништва, своје воље, својих посебних осећања. (G. W. F. Hegel, *Filozofija povijesti*, стр. 60, G. W. F. Hegel, *Vorlesunen über die Philosophie der Geschichte*, s. 67–68)” Констатација која подозрева контракције 'духа који

Устајање против идеја умности, слободе избора и науке које је заговарала модерна, свдећи их на еманципацију човека оствариву просветитељским спровођеним универзалних вредности, долази до тога да проглашава иберменшничанску „смрт човека” (Фуко), или одбацујући хуманистичке идеале епохе просвећености заговара рурализацију културе и обзнањује хајдегеровску *’Писмо о хуманизму’* / „превазиђеност човека” (Бодријар).<sup>6</sup> Основна теза је тз да хуманизам гуши човека и трује свет, док га својим оштрим увидима Хајдегер и пост-модернисти ослобађају у оној величини која ’почива на олуји’, намећући агресивност као пандан распрострањењу удобности што наводно квари и осујећује.<sup>7</sup>

се жртвује’ и тиме позива на жртву за апсолут као државни разлог ’оживљавања мртвог’, не може као ’жртвовање за отацбину’ да се своди на ’легализовање злочина’, а да не поприми карактер сабијања у прокурстову постелу ’первертоване некрофилије’ /стр.138/, у иначе извесно тачном закључку: „ова жртва, заправо једна једина жртва у сусрету два правца из којих полази, као ’жртвена спирала’ прожима све што се унутар Хегеловог теоријског универзума дешава” /стр.134/ Дешава се, наиме, управо то да: „га чини духом који је сједињен са апсолутним духом... те је у том смислу људски живот потпуно непропадљив” /стр. 138/.

- 6 Оправдање човековог достојанства према спекулативној логици апсолутне идеје заснива се на апостолском прејемству, са којим је осведочено Добро као крајња сврха свих ствари сагледавана у идеји Свете Тројице, у добру Њихове унутрашње хармоније, а што се показује као крајње ненагтегнута и појмовно сасвим неусиљена идеја која иперватично отвара хоризонт препорода ’новог човека’ у љубави, те са њоме и новог виђења земље и смисла ствари уопште, творевине која целодневно уздише за Господом: „Gott ist die Liebe, d.i. dieß Unterscheiden und die Nichtigkeit dieses Unterscheidens, ein Spiel dieses Unterscheidens, mit dem es kein Ernst ist, das eben so als aufgehoben gesetzt ist d.h. die ewige, einfache Idee. Diese ewige Idee ist denn in der christlichen Religion ausgesprochen als das, was die heilige Dreieinigkeit heißt, daß ist Gott selbst, der ewig dreieinige.” („Бог је љубав, а то је разликовање и поништавање тог разликовања, игра такве различитости, која се не узима озбиљно, које се управо на такав начин поставља као превазиђено, т.ј. вечна, проста Идеја. Та вечна Идеја исказана је у хришћанској религији и носи назив свете Тројичности, а то је сам Бог, вечно тројичан!” (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Zweiter Band, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1965<sup>4</sup>, S. 227.)

- 7 На то указује и Хајдегеров пример, где он осуђује Хегелову логику као ону која долази до истине ’преко фундаменталне софистике од које живи Хегелова дијалектика’ (Martin Heidegger (1976), *Logik, Die Frage nach der Wahrheit – Gesamtausgabe Bd. 21 Wintersemester 1925/26., Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 252*) У четврт века касније (1954.г.) објављеном спису - *Превађавање метафизике*, он разобличава метафизику као ничеански виђен платонизам, за који и сам каже да је руковођен Шопенхауеровим спрдњом са филозофијом, т.ј. са Хегелом и Шелингом, до словце – „држећи се његовог површног тумачења Платона и Канта”, а од тога се: „прави литерарни феномен који главе више распаљује него прочишћује, који нас запањује, па можда чак и – ужасава.” /М. Хајдегер (1999), *Предавања и расправе*, Београд: Плато, стр. 62/ У следећем параграфу је констатовао: „С Ничеовом метафизиком филозофија је довршена” /*шамо*, стр. 63/, а онда у пројекту закључио, како је филозофија абсорбована у темеље планетарног поретка, са опаском: „Али крај филозофије није и крај мишљења – мишљење само долази до нових почетака.” Нешто даље он констатује како „Филозофија у епохи довршене метафизике јесте антропологија... Поставши антропологија сама филозофија пропада од метафизике” /*шамо*, стр. 66/, јер наводно: „животињски инстинкт и људски ratio постају истоветни” /*шамо*, стр. 73/. Ова ’пропасть’ такође је адресирана на моменат историје који: „Хегел схвата као тренутак у којем апсолутна самосвест постаје начело мишљења” /*шамо*, стр. 76/, осуђујући га и зато што му је ’суштина бола недоступна’. Ова суштина се оваллобује на постављености технике, која је и сама новометафизичка врста преовлађујућег знања данашњице што угрожава савремено човечанство. Али да са Хегеловим спекулативном ставом који подразумева смисао и снагу знања као скупљање у себи нечега негативног, скривање негативног, ограниченог, коначног или мртвог, које се превазилази, није све лако и брзо решиво, нека послужи и илустрација из познатог списа о Пармениду. На фрајбуршким семинарима 1942–1943 г., Хајдегер је држао предавања о Парменидовој филозофији, која су укључивала и обзорје „лутања”, тумачећи и технички карактер наше епохе са препознатљивим антисоцијалним идентификацијама, па се утисак конкретизовао у слику Парменида и потоњих Грка који ’устају’ као „западњаци” на – Русе: „Die Technik ist in unserer Geschichte... Der Bolshevismus ist Sowjetmacht + Elektrifizierung. Das will sagen: Der Bolshevismus ist der „organische”,

Њима заправо ту смета оно што је раније напоменуто – све што претендује на универзалност, па је тзв. деструкција субјекта и пратећа смрт човека само једна од последица програма разарања хуманизма као наводне трансценденталне илузије бивствовања, да би у пројектима 'пастирске бранше' или 'уличних универзитета' био довршен као сасвим сређено биће, довољно загуљено да постане корисно као објекат експлоатације и манипулације најразличитијих банкарских акционашења у потрази за профитом, као и пластификације осмеха наметаних од мултинационалних компанија које више немају ни државу ни небо као границу зауздавања све већих апетита богаћења.

У књизи „Надзирати и кажњавати” Мишел Фуко се залаже за деструкцију друштвених институција европске цивилизације радикалним одбацивањем културних вредности, полазећи од природе друштва као репресивне организације. Из тезе да је сваки појединац јединствен он се обрушава и на школски систем, наводећи примере механизма контроле и спровођења дисциплине у школама, препознавајући просветне циљеве у фабриковању личности као објеката власти. Ако се има у виду да постмодернисти уопште заступају схватање како не постоје људска бића која би могла да допру до идентитета властитости и остварене самосвести, те да је антрополошка ситуација урођена у потчињеност афектацијама руковођеним страстима, у којима је разум *terra incognita*, није никакво изненађење да затвореност у свет привиђања и симулакрума назначавала људску природу удаљену од било каквог смисла за реалност. Ако социјализација засигурно не успева код психопатолошки девијантних личности, могуће и под несрећним околностима изолованих од стварности, те одређених светом

---

d.h. organisierte rechnerische (und als +) Zusammenschluß der unbedingten Macht der Partei mit der vollständigen Technisierung. Die bürgerliche Welt hat nicht gesehen und will es zum Teil heute noch nicht sehen, daß im „Leninismus“, wie Stalin diese Metaphysik nennt, sich ein metaphysischer Vorsprung vollzogen hat, aus dem in gewisser Weise erst die metaphysische Leidenschaft des jetzigen Russentums für die Technik verständlich wird, aus der es die technische Welt zur Macht bringt. Nicht dies, daß die Russen z. B. immer noch mehr Traktorenwerke bauen, ist das *erst* Entscheidende, sondern daß im vorhinein schon die vollständige technische Organisation der Welt der metaphysische Grund der Planung und alles Vorgehens ist, und daß dieser Grund von Grund aus und unbedingt erfahren und in den arbeitenden Vollzug gebracht wird. Die Einsicht in das „metaphysische“ Wesen der Technik wird für uns geschichtlich notwendig, wenn das Wesen der abendländischen geschichtlichen Menschen gerettet bleiben soll.“ /Martin Heidegger (1992<sup>2</sup>), *Gesamtausgabe* Band 54, *Parmenides*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 127–128/ / („Техника јесте у нашој историји... Бољшевизам је Совјетска моћ + електрификација. То ће рећи: бољшевизам је „органски“, тј. организовано срачунавајући (и као +) заједнички довршетак безусловне моћи партије са пуном технификацијом. Грађански свет није видео и у некој мери још до сада није видео да у „лењинизму“, тако је Стаљин називао ту метафизику, завршава метафизичка избочина, из које једино и настаје у неком степеном схваћена метафизичка страст данашњих Руса према техници, која доводи на власт технизовани свет. Као решење не показује се то, што Руси праве све више тракторских завода, него то да је већ од самог почетка пуна техничка организација света постала метафизичка основа сваког планирања и развоја, и што се та основа достиже на безуслован и исцрпан начин, те спроводи у радничко извршење. Увид о „метафизичкој“ суштини технике постаје за нас историјски неопходан, уколико је потребно избављати преосталу суштину западног историјског човека.“) Хајдегеру ни најмање није сметала немачка ратна машина „тенкизације“, „авионизације“ и „ракетизације“, ако и занемаримо примене бојних отрова у конц-логорима као масовизацију техника моменталних усмрћивања, него руске „електрификације“ и „тракторизације“, што га и баца у очај пред постављена питања од саме стварности (тј. саме egzистенције у којој да би то тешко ишта друго значило до јад због изгубљене битке код Стаљинграда). За разлику од оваквог ресантимана, техника је Хегелу ту онда када је потребна, а Бог Син (Бог Христос) као једини Бог који себе жртвује, који у себе уноси и поставља смрт, ту за Хегела илуструје превазилажења ограниченисти унутар коначности као такве, тј. коју знање у Лицу (Св.) Духа превазилази у њему самоме, као тројединствена ипостас бивствовања у актуалној бесконачности.



симулација не само њиховом заслугом, то не значи да је то у природи сваког човека који би тиме био осуђен на дисакомодацију према реалности света. Мишел Фуко, па и Франсоа Лакан су са својим залажењем у бављење психоанализом универзализовали моделе фрустрација и комплекса, као психичка обољења неостварених амбиција или пројектованих психичких недовршености. У религиозном дискурсу такви пројекти недовршености би могли да се именују греховима, где субјект баш и нема више тако лагодну елеганцију измицања коју му утешно нуди психијатријски кауч. Уместо седативних кљукања, ту би морао да се потруди око властитих сређивања и протресе главу до трезвености са којом креће у надокнађивања пропуштеног и исправљања грешака до подношљивог стања уравнотежености. Међутим, тада набеђена уметничка талентованост или набеђена научна генијалност мора да попусти пред захтевима трезвеноумности, да се споредне и случајне ствари не истичу као највећа достигнућа само зато што су везана за неку личност, те да естетизације феномена и форми поприми што непристраснији карактер који одговара стварима, а не тренутним каприциозностима и нахођењу које се мења према расположењу.

Код постмодерниста таква дискрепанција прати и развијање критике науке која отуда полази, видећи и њу саму кроз призму инструментализма и преобраћања у идеологизовани орган власти, тако да она стандардизује губљење научне објективности у изједначавању са изразом тенденција воље за влашћу, са постизањем одређених политичких циљева. С тим заједно иде и критика историје, која за постмодернисте може да се гледа само са аспекта појединачног, а сваки покушај њеног уопштавања заправо значи технологију репресивних мера у различитостима својих аспеката. Замисао светске историје тако се схвата као најрепресивнији могући акт мишљења, који своју подршку проналази углавном у традицији логичког позитивизма и анализе природног језика кроз философију језичких игара у англосаксонској традицији. Томе је допринело и стратешко оспоравање рационалности картезијанске традиције под утицајем ирационализма, спиритуализма и егзистенцијализма укоренењено у француској традицији, што је и резултовало критиком идеја хуманости, просвећености, научно-техничког напретка и саме замисли светске историје кроз кризу културе и тезе о крају цивилизације. Антропологија дегенерације, расула и смрти човека ту се заснива на тези да човек у сваком трену може да пређе на неки другачији дискурс и да су његови егзистенцијални моменти управо та прелажења, тако да је хуманост расворена у разним међупросторним формама живота које бришу границе између нормалног и уравнотеженог са патологијом комплекса, с тим да је свака човекова усправљеност доживљавана као принудна или она која се појављује у репресивној форми.<sup>8</sup>

8 Иван Александрович Ильин успевао је да сагледа у чему би се састојала епистемолошка катарза каја усправља човека у његово достојанство: „... Катарзис познания состоит в том, что от „конкретно-эмпирического” отбрасывается „эмпирический” характер, но сохраняется идея „конкретного”; а от „абстрактного-формального” отделяется „формальный” характер, но сохраняется идея „абстрактного”. Высшая сфера образуется через спекулятивное обновление обеих сохраненных идей и их свеобразное взаимное проникновение.”/стр. 135/, као и да снажно истакне предност енергије философске идеје: „Спекулятивная философия доказывает нечто иное, что не всякого „рационалиста” может удовлетворить: *сущее субстанциально благостно поштому, чшо жизнь его естй осуществление спекулятивной конкретности, этого совершеннейшего, божественного симбиоза во множестве*. Гегель осуществляет теодицею через обнаружение того, что сущему имманентна божественная сила, движущая его к высшей форме жизни: органической тотальности или спекулятивной всеобщности. Спекулятивная конкретность есть высшее состояние всего,

Називајући виђење икаквог јединства света као јединства стварности тоталитарним поретком и подметањима репресивности непоновљивом једнократном и јединственом људском бићу, постмодернисти нису у тој мери наговештавали 'смрт човека' колико његов суицид, или пак суицид на одложено време у коме је усправно кретање и са те тачке гледање на плурализам и инваријантност табуисано или на сваки начин дезавуисано. Очигледна естетизација садржаја појмова која не трпи никакво њихово јединство значења, води како оспоравању циљева и вредности сваког образовања, тако и самог односа учитеља и ученика који је по природи био асиметричан, претпостављајући естетизам језичких игара који не мора да се види само као младалачка жеђ за еристичношћу, него и као искомплексираност психичког хабитуса, у врћењима око естетизација све отрцанијих форми, као на Мебијусовој траци. У томе су форме аудиовизуелних техничких средстава доспеле на већу цену, јер виртуелност света савремене компјутерске технике олакшава симулативне приступе до невиђених размера.

Илузионизам који није далеко од симулакрума забављености као виртуелних састанчења преко мрежа ограничених социјалних комуникација кроз 'хејтинг' и 'лајковања', исказује све оне основне црте видова отуђености који је раније у философији могао да понесе снагу дезалијенације у показивању своје продуктивне стране у разумевању и поимању ствари. Постмодерна је нападала тзв. 'потрошачко друштво' и његове вредности именујући их схизофреничним, али прихватањем тих вредности с друге стране показало се да из њих ни сами не могу да изађу. Остајући заробљеници таквих вредносних односа, уз прилично оштроумну критику недостатака друштвених механизма свакидашњице, као и вредносне неутралности одређених научних судова и нестабилности света који су њима изазвани, констатација о томе да човек живи у хиперреалном свету симулација, те да подлеже процени валидности интерпретација које су независне од реалности, има за последицу промену самих човекових самознања, као и смисла и значаја и самог знања као таквог. Представници постмодернизма су таквом својом скривљено незрелом критиком поткопали темеље европског система образовања, спроводећи идеју оспоравања аутономије личности као крајњи циљ процеса образовања.<sup>9</sup> Експериментални приступ са дидактиком моделовања (слободан рад, пројектовање) јесте у погледу педагошких интерактивних метода нешто у роду игре сазнајних снага, које саме установљавају своје принципе и циљеве, у контексту комуникације без обзира на контекстуални значај самог знања. Епистемолошка парадигма која одговара таквом пројектовању јесте она плурализам мултиформалних полицентричности, где се свако обједињавање види као 'холизам' или 'тоталитаризам' разума, а који опет репресивно намеће своје дефиниције које нису у сагласју са таквом плуралношћу.

Наше време које постмодернисти воле да одређују као време краја историје (Фукујама), што такође значи и философије, као и науке у традиционалном смислу, као да је и тежња томе да се укине сваки смисао уопште. То се, опет, не односи и на прошловековну критику објективационизма, на постварујуће претварање човековог света у 'свет објеката', где се уз неутрално гледање на неоправ-

---

что реально, это состояние есть реальный, во всем осуществляющийся способ жизни, этот способ осуществляет основной, глубочайший характер Божества" /И. А. Ильин, „Философия Гегеля как учение о конкретнейшей Бога и человека“, Санкт-Петербург: „Наука“, 1994., стр. 490./

9 Када човек у својој мучи замени, Бог му је дао да каже шта га мучи проводећи патњу у медијум појма, тако да познати Адорнов исказ: „ко неће да се упусти у рад ума, нека диже руке од филозофије“ / Адорно, Теодор: *Филозофиска терминологија*, Сарајево, 1986, стр. 116./

дано повећање масовне потрошње коју су форсирали медији и рекламе, пост-модернизам уживео у процесе нарастања штампарске, филмске, тв-индустрије и стварања програма који ће да симулишу задовољство и срећу. Устајање против институција због њихове наводне тоталитарности (Фуко), а заправо њихове класичности (конзервативности) која је и елемент њиховог одржања, водило је урушавању и уништавању без икаквих алтернативних решења.<sup>10</sup> Анархизам и нихилизам који су тежили томе да затуку класичне вредности, очито су сасвим овладали постмодерним теоријама као неки пропремни стадијум, усмеравајући кроз њих своју негативну енергију са којом би се отклонила свака слобода за ум, за рационалност. Својим релативизацијама постмодернизам само довршава тај процес, са којим наступа време празнине и обухватне неизвесности у сваком погледу, укрштањем идеја структуралиста (Фуко, Батај), неомарксиста (Маркузе, Фром, Хабермас) и психоаналитичара (Фројд, Лакан), са доприносима хиперкритичког рационализма Карла Попера не само на плану философије науке, него и политичком програму стварања тзв. 'отвореног друштва' које драстично мења ликове друштвених институција од власти до породице.

Као што на епистемолошком плану бива подривено поверење према томе да науке расту кумулативно, да се научно знање умножава и непрестано проширује (напредује), које свакако има и своју романтичарску димензију заноса који вреди критиковати, такође се отвара и простор за схватање о сменама научних погледа који су одређени општом прихватљивошћу. На тај начин идеје статичне структурисаности и социјалног конструктивизма добију на значају, јер се њима врше превредновања статуса концепција и позиције стварности унутар европске културе (што се у последње време огледа чак и у избору политичког вокабулара). Гломазно је било настојање око урушавања система вредности, тако да је мењало друштво у целини, пре свега преко захтева за демократизацијом универзитета (критиком сувише великих слобода и технократичности), до критике репресивности друштва у коме су шездесетосмашке револуционарне вође сасвим добро успеле да се адаптирају у новонастајућем друштву као успешни пословни људи или бизнисмени (и код нас је примењиван патент уносне продаје машина за куцање из друге руке). Та субкултурна творевина као контракултурна тежња сукобило је младе и старе и сукоб поколења водио је у неонатурализам. Да би се

10 Хегел је у предговору *Феноменологије духа* истакао разлику познатости и знања кроз отуђеност пуног знања од оног што је наизглед познато и формализовано, више него јасно указујући на важност развијања форми сазнања до крајњих граница, као резултата развијене рефлексije и њеног смисла: „Управо због тога што је форма за суштину тако битна као што је суштину битна за себе, оно што је по себи не може се схватити нити изразити само као суштину, то јест као епосредна супстанција или као чисто самоопажање онога што је божанско, већ исто тако се форма и у целом обилу развијене форме; тек тиме се оно схвата и изражава као оно што је стварно. *Истинито јесте целина*. Целина пак јесте само она суштину која се завршава путем свог развоја...*Рефлексija /мишљење/ јесте оно што истинито чини резултатом*, али она исто тако укида ту супротност његовог постајања; јер, то је постајање исто тако једноставно и стога се не разликује од форме истинитога, да се у резултату покаже као једноставно; оно, напротив *јесте* тај повратак у једноставност...Узношење вајне природе изнад погрешно схваћеног мишљења и, пре свега, одстрањење спољашње сврховитости компромитовало је уопште форму сврхе. Али, као што и Аристотел дефинише природу као сврховито делање, сврха јесте оно што је непосредно, оно што мирује, оно што је непокретно а што и само покреће; тако оно јесте субјекат. Његова сила да покреће, узета апстрактно, јесте биће за себе или чиста негативност. Резултат је само због тога исто што и почетак, јер почетак представља сврху; - или оно што је *стварно јесте* само због тога исто што и његов *појам*, јер оно што је непосредно као сврха има у самом себи самство или *чисту стварност*.” (Хегел, *Фен. духа*, прев. Н. Поповић, Бгд., 1979., стр. 10–12/

дошло до промена многи су сматрали да је неопходно разрушити ауторитет науке и друштвених институција, тј. упоришта која младим нараштајима пружају вредности и идеале, а који су потребнији државном систему ради његовог одржања неголи самим појединцима као поданицима државе. Те вредности и идеале руши политичка опција која их теоријски превреднује, пре свега релативизацијом односа добра и зла, гешталт-психологизацијом емоционалности, телесности, виталности са којима се свргава владавина разума, обесмишљава научни приступ и оспорава опште важење вредности и норми као таквих. Постмодернистичка теорија са укидањем објективности форсира субјективистички поглед на свет и са тиме поприма карактеристике терапеутских анализа емоционалних доживљаја без аргумената и доказа, као и икакве обавезујуће снаге. Метафоричан језик којим се служи да би естетизацијом достигла убедљивост, пре свега тумачи владање разумности као културно-антрополошке представе које продубљују јаз међу поколењима као нека заразна болест савремене цивилизације. Услед брзих социокултурних промена одрасли не успевају да пренесу омладини тип културе који би јој био ослонац у животу и зато се њега треба одрећи, тако да васпитање данас у људској свести (душевном животу) изазива патогене процесе, разарајући психичко здравље младих поколења са постављањем захтева за енкултурацијом које оно није у стању да испуни. Овде се опет провлачи психоаналитичка концепција о неуротизацији индивидуума под утицајем друштва и културе, са наступом обавезујуће заштите непосредности емоција преко несвесних детињих нагона и изражавања 'непосредне природе' тих несвесних задовољстава, јер се тумачи као аутентично добро које одузимају одрасли трауматизујућом контролом, преносећи на потомство своје старе повреде. Међутим, као што је још Кант умевао јасно да истакне, да без дисциплиновања нема ни културе, а о култури духа да се и не прича, једнако је тако и Хегел наглашавао да је ум то што јесте онда када човек мисли и када се у мишљењу задржава на појмовима, где је потребно на крају без даљих објашњавања разумети сам појам. Ако се књижевност и уметност третирају као терапијска средства, а не више као израз дубоког стваралачког напора људског духа за обликовањем у лепоти, ако се спонтаност разбољене воље лечи пуштањем свих тренутних каприца да се несметано испољавају, тада се добија фармакопеја са трасирањем пута за ново варварство, а не неки „другачији хуманизам” или „људска култура живљења”. Том новом варварству заслужне доприносе дао је постмодернизам и његова улога у историји философије може да буде тек једна не баш срећна епизода у великом храму мишљења.

## ЛИТЕРАТУРА

Адорно, Теодор (1986): *Филозофска терминологија*, Сарајево.

Horkheimer Max i Adorno Theodor 1973: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer.

Бојанић, Петар (2009): *Граница, знање, жртвовање*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију; Албатрос плус.

Бојко, Павел Јевгењевич *Становление понятия всемирной истории: Историко – философский очерк*, Краснодар: Кубан, 2006. [http://www.philos.kubsu.ru/2007/11/04/bojkkop.e.stanovlenie\\_ponjatija\\_vsemirnoj\\_istorii.html](http://www.philos.kubsu.ru/2007/11/04/bojkkop.e.stanovlenie_ponjatija_vsemirnoj_istorii.html)

- Велш, Волфганг (2000): „*Наша постмодерна модерна*”, /прев. Б. Рајлић/, Ср. Карловци; Н. Сад. (Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, 1993)
- Carl Schmitt (1974), *Der Nomos der Erde: im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin: Duncker & Humblot /Zweite Auflage/.
- Керовић Радивоје (2011), *Тајна људског битија*, Бања Лука: Видици.
- Lyotard, J.F (1984): „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, *Modernen versus postmodernen*, Utrecht.
- Липовецки, Ж.(1988): *Доба празнине*, Нови Сад.
- Узелац Милан (2011), Главни правци савремене филозофије, Вршац: Висока струковна школа за образовање васпитача.
- G. W. F. Hegel (1965<sup>4</sup>), *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Zweiter Band, Stuttgart-Bad Cannstatt; Хегел, Г. Ф.В. (1975): *Феноменологија духа*, прев. Н. Поп., Бгд.: БИГЗ.
- Ч. Џекинс (1985): *Језик постмодерне ајџиџекшуре*, Београд.

## POLEMIC SIMULATION OF LITERACY AS A POSTMODERN PARADIGM OF CULTURE OF SPIRIT

### Summary

Postmodern theory and her generation from the ground of irrational positions in the consideration of literature and art themes, traded on the sphaere of social universe, and stand of it's kind culture paradigm. But, her paradigmatic position is more than questionable, because she talks about elimination of every substantiality and universality, also as a elimination of thesis of spiritual progress as a fundamental philosophical statement. Dehumanisation in her develops throw destructive and deconstructive acts of consciousness, and promotion of thesis about 'dead of man' try to crashing in a long paedagogical history valide principle of the allside developing of the person, as also as trying to stemp out any track of the presence of spirit in the human being. Pessimistic voices who sometime take exit from the literature as a tiered trust to the dignity of human being, in the postmodern theory stays a marking points of the strategyes of seduce (mislead), with who, in the inclination to the destruction of the modern enlightenden paradigm, make a illusionism of social reality, where she enforcedly stays a world of illusions.

*Key words:* Postmodern destructivism, Literary pessimism, Dehumanisation of the world, Social reality, Simulation and illusionism

*Aleksandar Petrović*



Новица И. ПЕТРОВИЋ<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет  
 Катедра за англистику

## НУКЛЕАРНИ РАТ КАО ЦИКЛИЧНА ПОЈАВА У РОМАНУ ВОЛТЕРА МИЛЕРА *КАНТИКУЛУМ ЗА ЛИБОВИЦА*

Мотив нуклеарног рата био је нарочито присутан у књижевности Запада у годинама Хладног рата. У једном од најпечатљивијих остварења научнофантастичне књижевности овог периода, роману *Кантикулум за Либовица* (*A Canticle for Leibowitz*, 1959) Волтера Милера (Walter Miller), траума нуклеарног рата досеже такве размере да главни проблем преживелог дела човечанства није да одржи цивилизацију као такву, већ да изнова открије шта је цивилизација била, па чак и шта тај појам уопште значи. Семиотички систем писаног и говорног језика света који је преживео нуклеарну катастрофу представља скуп загонетних знакова чије су референце или разнете у атоме или су мутирале у нове, тешко препознатљиве форме. Циклична структура Милеровог романа својим двосмисленим расплетом подстиче примисли како о неумитности посрнућа људске расе на њеном тегобном успињању стазам прогреса тако и о могућности искупења и превазилажења зачараног круга насиља и пропасти. У овом раду анализираћемо наративни склоп Милеровог романа и симболичке импликације његове цикличне структуре.

*Кључне речи:* нуклеарни рат, Волтер Милер, *Кантикулум за Либовица*, циклични ток историје

Књижевна дела о рату стара су колико и сама књижевност. Нема периода у историји човечанства када није било ратовања, а по природи ствари ратна тематика је својом природеном драматичношћу привлачна за књижевну обраду, будући да рат узима не само животе појединаца већ неретко прети уништењем читавих народа. Са развојем науке и технологије, ратна разарања постајала су све погубнија, о чему речито сведоче ужаси Првог и Другог светског рата. Но, када су се после слома фашизма и Сила осовине хуманисти понадали будућности без рата, над свет се надвила најстрашнија ратна претња од свих.

Готово одмах после Другог светског рата уследио је такозвани Хладни рат, надметање две суперсиле – Сједињених Америчких Држава и Совјетског Савеза – за глобалну доминацију. У другој половини четрдесетих година XX века и Совјетски Савез постао је нуклеарна сила, тако да је главна карактеристика Хладног рата постала трка у наоружању.

Руковођене логиком доктрине такозваног „нуклеарног одвраћања (*nuclear deterrent*)”, односно, схватања да се супарничка страна неће усудити да вас нападне ако зна да имате довољно нуклеарног оружја да јој узвратите макар равном мером, две суперсиле марљиво су радиле на увећавању својих нуклеарних арсенала. Последица тога било је „гарантовано обострано уништење (*mutually assured destruction*)” у случају да до нуклеарног рата ипак дође, јер разорна моћ нуклеарног наоружања које су нагомилале Сједињене Америчке Државе и Совјетски Савез била је вишеструко већа него што је било потребно да се уништи

<sup>1</sup> novica.petrovic@gmail.com

сав живот на нашој планети. И још горе од тога: нуклеарни рат учинио би наш свет немогућим за живот током више хиљада, ако не и милиона година (у зависности од тога који би радиоактивни елемент био употребљен).

Стога је сасвим природно што је током периода Хладног рата процват доживео поджанр књижевности о рату који су неки коментатори, на пример, критичар Дејвид Даулинг (David Dowling), назвали „књижевношћу нуклеарне катастрофе” (Dowling 1987), што је наслов Даулингове студије о овој подврсти ратног романа. Међу великим бројем дела која се баве темом нуклеарне катастрофе, посебно место заузима роман Волтера Милера (Walter M. Miller) *Кантикикулум за Либовица* (*A Canticle for Leibowitz*), изворно објављен 1959. године. За разлику од претежне већине овог усмерења, Милер нас у свом роману не сучава директно са страхотама нуклеарног рата. Радња дела заправо почиње око 2.600. године наше ере, неких шест стотина година после нуклеарног рата који је значио и крај цивилизације на Земљи какву знамо.

У пустињском крајолику који својим физичким својствима подсећа на „црвену стену” из поеме *Пустља земља* (*The Waste Land*) Т. С. Елиота (T. S. Eliot), а духовном атмосфером на комад Семјуела Бекета (Samuel Beckett) *Чекајући Гогоа* (*Waiting for Godot*), како указује Дејвид Даулинг (Dowling 1987: 194), група посвећеника настоји да се издигне изнад сурових услова за живот и очува оно мало знања које је преостало после нуклеарне катастрофе, истрајно се надајући да ће човечанство у некој догледној будућности поново досегнути степен напретка који је некада освојило. Главни лик овог дела романа, насловљеног „Fiat homo” („Нека буде човек”), брат Френсис, припадник је албертинског монашког реда светог Либовица. Већ из ових неколико детаља видљиво је да Милерово дело умногоме одудара од претежне већине дела научне фантастике, где жанровски без остатка спада. Присуство религијских мотива није уобичајено у научној фантастици, поготово не доследно уткане библијске референце којима је прожето читаво дело, а посебан парадокс представља чињеница да у је овом постнуклеарном крајолику, налик мрачном Средњем веку, Френсисов манастир место где се поред очувања вере предано ради и на очувању оно мало научног знања преосталог после нуклеарне пропасти.

Како постепено сазнајемо током одвијања приповести, оснивач монашког реда коме припада брат Френсис је нуклеарни физичар Исак Едвард Либовиц, који је био запослен у америчкој војсци. Преживевши ратну катастрофу, као вид покајања решио је да оснује монашки ред и назове га по католичком свцу Алберту Великом (Albertus Magnus), заштитнику научника, а опатија која је седиште реда налази се у близини војне базе где је Либовиц радио пре рата. Припадницима реда Либовиц је, пре него што је умро смрћу мученика, оставио у задатак да „сачувају људску историју за пра-пра-праунуке деце оних будала које су желеле да је униште” (Miller 1979: 53). Међутим, у време када живи брат Френсис, од знања које је Либовиц желео да сачува за будућа поколења остала је само празноверна догма, која пре замрачује интелектуалне видике него што просветљује житеље света који је у односу на наш неких шест стотина година у будућности (Dowling 1987: 195). Овоме је свакако допринела чињеница да је велики број научника убијен због повезаности са нуклеарном технологијом у процесу који је познат као „Упрощавање”, где је заправо реч о веома насилном реговању на културу научног напретка и технологије која је довела до стварања нуклеарног оружја: „Велики се гнев сручио на принчеве и њихове слуге, као и на мудраце који су изумели то оружје. /.../ Унишћимо их све и научимо нашу децу



да је овај свети нов, како не би знала за дела која су почињена пре њих. Хајде да најправимо велико упрочињавање, а онда ће свети почети изнова” (Miller 1979: 52). Какве су биле последице „Упрошћавања” видљиво је из чињенице да Френсис, пронашавши током свога искушеништва у пустињи склониште од радиоактивних падавина, замишља да су радиоактивне падавине некакво живо биће, напола даждевњак, настало из „Ватреног потопа” (Miller 1979: 44). Било како било, Френсис у склоништу, између осталог, укључујући ту и свете мошти самог Либовица, проналази шему једног струјног кола, на чије ће копирање и илуминацију утрошити читавих петнаест година живота, и која ће, како ће се показати из наредног дела романа, имати удела у поновном освајању знања изгубљених пре више од пола миленијума.

Наиме, Френсис је до поменутог склоништа стигао уз помоћ једног одрпног човека одевеног у одећу од саргије (испоставиће се да је овај лик, који се повремено појављује у битним моментима радње романа, пандан Лутајућем Јеврејину), који га је упутио према склоништу написавши на једном камену два хебрејска слова. Поред тога што дотична слова – *lamed tzadek* – алудирају на Либовица (Liebowitz), она такође чине и хебрејску реч за луду, о чему нас, будући да Милер то у тексту романа нигде не спомиње, обавештавају Роберт Скоулз (Robert Scholes) и Ерик Ребкин (Eric S. Rabkin) у у једној својој студији где Милеров роман сврставају међу десет најрепрезентативнијих дела научне фантастике (Scholes, Rabkin 1977: 221). Но, како нас подсећају Скоулз и Ребкин, неке луде, попут светог Фрање Асишког, који је у својој безазлености разговарао са птицама певачицама (а и његов простодушни имењак Френсис каткада замишља да може да разговара са лешинарима, који су у његовом окружењу много чешћа појава од птица певачица) показују се мудријим од своје ученије сабраће (Scholes, Rabkin 1977: 221). Ово је само један од многобројних примера Милеровог ерудитног, благог хумора којим сенчи многе догађаје и поступке ликова у роману, обогаћујући његову значењску структуру и симболичке импликације.

Ако Френсис због свога темељног неразумевања света који га окружује каткада делује будаласто, не треба губити из вида чињеницу да је, поред физичког разарања и уништавања људских живота, искуство нуклеарног рата било до те мере трауматично да главни проблем оних који су остали у животу није био да одрже цивилизацију. Они су изнова морали да откривају шта је цивилизација заправо била, па чак и само значење овог појма. Нуклеарна катастрофа разорила је и семиотички систем писаног и говорног језика, претворивши га у скуп загонетних знакова чије су референце или разнете у атоме или су мутирале у неке нове, тешко распознајљиве форме. Отуда се ликови у роману – а и читаоци – како примећује Даулинг, крећу кроз прави лавиринт знакова који маме и фрустрирају (Dowling 1987: 193), те Френсису свакако ваља опростити што их често не разуме.

Следећи део романа, насловљен „Fiat lux” („Нека буде светлост”), дешава се неких шест стотина година после првог дела. Ако је веровати старешини манастира, шпенглеровски настројеном опату Паулу, „...изгледало је да Мрачно доба пролази. Током дванаест векова, мали пламен знања тињао је у манастирима; тек сада су њихови умови спремни да се распламсају” (Miller 1979: 119). Симбол ренесансне обнове која започиње у манастиру светог Либовица (који је у међувремену канонизиран) садржан је у наслову одељка: знамо шта је уследило после ових речи у Књизи постања. У роману, пак, оне се односе на први бљесак електричне сијалице унутар манастира коју напаја примитивни генератор. Гледано

из шире перспективе, међутим, овај бљесак сијалице је симболички амбивалентан: остаје отворено питање да ли она доноси светло Христове мудрости или је генератор који је напаја симбол смртоносне моћи (Dowling 1987: 196).

Из перспективе онога што се дешава у последњем одељку романа, насловљеном „*Fiat voluntas tua*” („Нека буде воља твоја”), рекло би се да је пре у питању ово друго. Наиме, у години 3781., дакле опет неких шест стотина година после радње претходног дела романа, човечанство поново располаже нуклеарном енергијом, а наравно и нуклеарним оружјем. Две светске суперсиле поново запоочињу нуклеарни сукоб, и историја се, рекло би се, на жалостан начин понавља. Ово, међутим, није једини завршетак романа.

Док бомбе падају у непосредној близини манастира, његов старешина опат Зерки доживљава чудо. Изгледа да стара госпођа Грејлс, мутант са две главе, умире пред Зеркијевим очима, али њена друга глава, по имену Рејчел, оживљава и радознано посматра свет у распадању својим младалачким зеленим очима. Док жена која је била госпођа Грејлс а сада је Рејчел клечи поред умирућег свештеника, он у њеним очима види исконску невиност и наду у васкрсење, како је то прокоментарисао Брајен Олдис у својој анализи романа (Aldiss 1986: 270). А бомбе и даље падају...

Сам завршетак романа, у смислу радње са људским протагонистима, припада брату Џошуи, припаднику реда светог Либовица, који се са групом деце отискује у космос свемирским бродом непосредно пре него што бомбе почну да падају, налик своме библијском имењаку Јошуи (односно, Исусу Навину у Даничићевом преводу), који је Јевреје увео у Обећану земљу уместо остарелог Мојсија (Scholes, Rabkin 1977: 224). Милер успешно лансирање свемирског брода описује као „нови Егзодус из Египта под окриљем Бога, коме људска раса мора да је добро досадила” (Miller 1979: 239). Чак и ако оставимо по страни чињеницу да посада брода који се отиснуо у потрагу за неком Обећаном земљом у космосу носи са собом и свете Либовицове списе, чији се кључ за научно сазнање већ два пута показао фаталним у историји човечанства, остаје завршна слика која дубоко условљава потенцијално оптимистичке конотације успешног полетања свемирског брода.

Завршна вињета описује еколошке последице другог нуклеарног рата у историји човечанства: морске птице и рибе подлежу деловању радијације, а једна ајкула преживљава тако што отплива веома дубоко испод површине мора. У последњој реченици романа напомиње се да је ајкула била „веома гладна те године” (Miller 1979: 278).

Циркуларна наративна структура Милеровог романа, као и цикличност историје коју она оличава, подстакле су различите интерпретације, чему свакако доприноси и двосмисленост бројних места и симбола у тексту. Најлакше је сложити се са тезом Дејвида Кауарта (David Cowart) и Томаса Вајнера (Thomas Wypner) да три дела романа симболички представљају кључне фазе историје Запада: Цркву као чувара цивилизације по аналогiji са „Добом вере” после пада Рима; ренесансу секуларног сазнања, уз дивергенцију Цркве и Државе, као и науке и вере; савремену цивилизацију са њеним технолошким чудима, опсесијом материјалним, моћи светских размера и све убрзанијим занемаривањем вере и духа (Anon.)

Но, ако и прихватимо мишљење да је наративна шема романа суштински оптимистичка, почињући нуклеарним холокаустом а завршавајући се отискивањем свемирског брода ка звездама, да след његових одељака наговештава кре-

тађе ка просветљењу и смерности пред божанском промисли, остаје чињеница, како указује Дејвид Даулинг, да расправа о месту сазнања у човековом битисању уопште не бива разрешена на крају романа (Dowling 1987: 194).

Разложно је онда запитати се да ли се ту уопште ради о хвалоспеву (кантикулуму) – а ако да, онда чему? Одговарајући на ово питање, Скоулз и Ребкин полазе од вињете којом се роман завршава. Она се може схватити као симбол краја света, али заправо није тако. Ајкула ће бити гладна те године, али дубоке воде мора где се склонила су чисте, слободне од радијације. Попут лешинара, који су се изнова појављивали са Лутајућим Јеврејином током читавог романа, ајкула се такође храни лешевима, односно, како то кажу Скоулз и Ребкин – смрћу. Она живи у примордијалном мору одакле је потекао живот на овој планети – и опет ће. У том смислу, Милер је, описујући циклусе живота и цивилизације који се после пада поново уздижу и настављају, могуће и у некој Обећаној земљи у космосу, написао један веома учен роман прожет благом иронијом и вишезначношћу, у коме је постигао особен спој науке и религије у форми једног модерног хуманизма (Scholes, Rabkin 1977: 225). У том смислу, Милерово дело заиста је хвалоспев хуманизму који се изнова уздиже из пепела.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Aldiss 1986: Brian Aldiss (with David Wingrove), *Trillion Year Spree*, Golancz, London.
- Anon.: *A Canticle for Leibowitz*, [http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Canticle\\_for\\_Leibowitz](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Canticle_for_Leibowitz), приступано 18.10.2014.
- Dowling 1987: David Dowling, *Fictions of Nuclear Disaster*, Macmillan Press, London.
- Miller 1979: Walter M. Miller, *A Canticle for Leibowitz*, Corgi Books, London [1959].
- Scholes, Rabkin 1977: Robert Scholes, Eric S. Rabkin, *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford University Press, London and New York.

## NUCLEAR WAR AS A CYCLICAL PHENOMENON IN WALTER M. MILLER'S NOVEL *A CANTICLE FOR LEIBOWITZ*

### Summary

The nuclear war motif was particularly in evidence in Western literature during the Cold War era. In one of the most impressive achievements of the science fiction genre from this period, the novel *A Canticle for Leibowitz* (1959) by Walter M. Miller, the trauma of nuclear war reaches such proportions that the main problem of the surviving part of mankind is not to preserve civilisation as such but to rediscover what civilisation actually was, even what that term means in the first place. The semiotic system of the written and spoken language of a world which has survived a nuclear catastrophe constitutes a set of mysterious signs whose references have been either blasted into atoms or have mutated into new, barely recognisable forms. Through its ambiguous denouement, the cyclical structure of Miller's novel inspires thoughts about the inevitability of mankind's foundering on its excruciatingly difficult climb up the slope of progress, as well as thoughts about the possibility of redemption and overcoming the vicious circle of violence and ruin. In this paper we analyse the narrative structure of Miller's novel and the symbolic implications of its cyclical nature.

*Key words:* nuclear war, Walter M. Miller, *A Canticle for Leibowitz*, a cyclical course of history

*Novica I. Petrović*

Светлана С. МИЛИВОЈЕВИЋ ПЕТРОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за англистику

## ПРЕКРЕТНИЦА У ПРИКАЗИВАЊУ РАТА У МОДЕРНОМ АМЕРИЧКОМ РОМАНУ: ЦРВЕНА ЗНАЧКА ЗА ХРАБРОСТ СТИВЕНА КРЕЈНА

У последњој деценији XIX века, америчка проза, дотле превасходно усмерена на реализам, креће новим развојним правцем под утицајем европске школе натурализма, првенствено на трагу схватања Емила Золе (Émile Zola) изнетих у делу Експериментални роман (1879). Стивен Крејн (Stephen Crane, 1871–1900) први је међу ствараоцима млађе генерације који је у америчку књижевност увео класична попришта радње и тематске преокупације натурализма: велеград, бојно поље, човека изложеног силама које надилазе његове моћи поимања и контроле. Својим најпознатијим делом, романом Црвена значка за храброст (The Red Badge of Courage, 1895), умногоме је изменио схватања Американца о томе какав треба да буде роман о рату, конкретно – о Грађанском рату (1861–1865). Пре Крејна, амерички аутори су Грађански рат приказивали као велики сукоб супротстављених идеала. Уместо тога, Крејн се усредсређује на индивидуалну психологију једног учесника рата, на бојно поље као поприште искушавања људског поимања хероизма. У овом раду анализираћемо поетичка начела на којима се темељи Крејнов иновативни роман и његову рецепцију у XX веку.

Кључне речи: рат, Стивен Крејн, Црвена значка за храброст, натурализам, модерни амерички роман

На почетку деведесетих година XIX века, тројица романописаца доминирала су америчком прозом тога времена у у смислу књижевне репутације и утицаја: Марк Твен (Mark Twain), Вилијем Дин Хауелс (William Dean Howells) и Хенри Џејмс (Henry James). Сви су они припадали школи реализма (Bradbury 1992: 5–8). Но, у току ове деценије на америчку књижевну сцену ступила је једна нова генерација писаца која се удаљила од реализма под утицајем европских теорија натурализма, у највећој мери следећи идеје Емила Золе (Émile Zola) изложене у његовој студији *Експериментални роман* (*Le Roman expérimental*, 1879). За Зола, реч „експериментални” из наслова његове студије имала је превасходно конотације везане за науку. Задатак романописца састојао се у томе да се подухвати друштвене или научне студије, бележећи чињенице везане за стилове и системе понашања, услове живота, функционисање институција, и разоткривајући посредством научне дедукције процесе развоја животне средине на основу генетских и историјско-еволутивних чинилаца. Натурализам је стога, како истиче Малколм Бредбери (Malcolm Bradbury) у својој студији о модерном америчком роману, представљао сцијентизовани и систематизовани реализам, померен преко граница реалистичког принципа верности заједничком људском искуству или хуманистичког истраживања појединачних живота у мрежи друштва и моралних схватања, а у правцу експериментисања законима друштвеног и биолошког постојања (Bradbury 1992: 9).

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

Заправо, током последње деценије XX века у Европи је натурализам почео постепено да губи на утицају, будући да су га потискивале декадентне импресионистичке тенденције у естетици, које су, како се чинило, у већој мери биле у складу са постулатима савремене психологије (Bradbury 1992: 9). У Сједињеним Америчким Државама, међутим, где су на измаку XIX века доминирали технолошки системи, борба за опстанак у друштву и напредовање на друштвеној лествици били су у првом плану, због чега је социјални дарвинизам био веома пријемчиво схватање суштине друштвених односа, натурализам је у књижевности постао природно средство изражавања промењене стварности на размеђи векова. Додатни разлог за привлачност натуралистичког проседа из перспективе истакнутих америчких књижевника тога доба била је њихова фасцинираност америчким урбаним крајоликом, новим симболом америчког начина живота (Bradbury 1992: 9). Вероватно нема бољег примера за то од Чикага: још колико 1833. године, било је то село од неких 250 становника. Шездесет година касније, када је у њему организована прва Светска изложба, био је то велерад са више од милион становника чији су облакодери, стремићи ка небу, оличавали спектакуларне развојне успехе америчког индустријализма и корпоративног пословног духа (Bradbury 1992: 1–2).

Ако је, у складу са стваралачким постулатима Емила Золе, рад романописца био аналоган раду социолога, за велики број америчких аутора тога доба такође је био аналоган и раду новинара, истраживача који иде у крсташки поход трагајући за чињеницама друштвеног живота, посматра, проучава и резултате својих истраживања излаже погледу читалаца. Он – неретко и она – истражују места животних искустава савремене епохе: град, гето, кланицу, велике стамбене блокове, укратко речено – бојно поље друштвене џунгле. Попут нове генерације фотографа са преносивим камерама, они су књижевним средствима „снимали” изненадне (и изненађујуће) вињете свакодневног живота, нејасне обресе тешко ухватљиве савремене урбане стварности, прибегавајући неуобичајеним угловима гледања како би што верније приказали нови свет који је карактерисало мноштво контраста и контрадикција (Bradbury 1992: 9–10).

Међу критичарима углавном постоји консензус да је Стивен Крејн (Stephen Crane, 1871–1900), који се сматра једним од најиновативнијих стваралаца своје генерације, практично увео натурализам у америчку књижевност. Карактеристично је да се радња његова два најпознатија дела одвија на класичним поприштима натуралистичких збивања: то су велерад и бојно поље, где је човек немилосрдно изложен силама природе, која је по речима самог Крејна (из његове приче „Отворени чамац /The Open Boat/”, 1897) „равнодушна, сасвим равнодушна” (Bradbury 1992: 11–12).

Како истиче критичар Милн Холтон (Milne Holton), Крејнов први роман, насловљен *Меџи: девојка улице* (*Maggie: A Girl of the Streets*, 1893), прво је непатворено натуралистичко дело у америчкој књижевности (Анон. [1]). Због контроверзне тематике Крејновог романеског првенца и његовог суровог реализма, издавач коме је дело понуђено није био нарочито вољан да стане иза овог дела, тако да је прво издање романа штампано о пишевом трошку – под псеудонимом: Џонстон Смит (Johnston Smith), по речима самог Крејна, било је најобичније име кога је могао да се сети, а нико не би могао да га пронађе у мору људи који се тако презивају (Анон. [2]). После успеха Крејновог најпознатијег романа *Црвена значка за храброст* (*The Red Badge of Courage*), роман *Меџи: девојка улице* објављен је 1896. у издању које ваља сматрати дефинитивним, донекле измењеног текста и под правим именом аутора (Анон. [1]).

По речима аутора, он је овим романом настојао да покаже како „животна средина врши страховит утицај на овом свету и често уобличава људске животе без обзира на све друго” (Bradbury 1992: 11). Место радње романа је типично за натуралистички приступ књижевном делу: велеград је приказан као бојно поље, дарвиновска џунгла у којој преживљавају и успињу се на друштвеној лествици они који су најбезобзирнији, попут „жене бриљантне и одважне” (Crane 1896: 114), која јунакињи романа преотима љубавника. Меги, безазлена романтична душа која је „процветала у блатњавој бари” (Crane 1896: 114), нема шансе у тако суровом окружењу као што је тада био њујоршки квартал Бауери. Приморана несрећним животним околностима, пре свега сиромаштвом, на бављење проституцијом, Меги трпи лицемерне осуде околине и на крају се одлучује на самоубиство. Лицемерје њене непосредне околине наглашено је реакцијом Мегине мајке на вест о њеној смрти: „Опраштам јој” (Crane 1896: 158), каже она ирониично док комшије покушавају да је утеше.

Сасвим у складу са натуралистичким принципима, Меги је бачена у свет у коме човек не може избећи деловање како биолошких наследних фактора тако и утицај средине. Премда је Крејн негирао да је Зола, родоначелник натурализма, имао утицаја на његово стваралаштво, тумачи његовог дела су мишљења да интерни показатељи у његовим текстовима сведоче о томе да је он налазио инспирацију у француском натурализму (Anon. [1]).

Имајући у виду тему ове конференције, међутим, за нас је интересантнији Крејнов најпознатији роман, на коме највећим делом почива његова књижевна репутација. *Црвена значка за храброст* је не само један од најупечатљивијих романа у рату у америчкој књижевности, већ је, када је изворно објављен 1895. године, представљао прекретницу у начину приказивања рата у америчкој књижевности. Истина, као и Крејнов роман првенац, дело *Црвена значка за храброст* испрва није добро примљено у Сједињеним Америчким Државама, где су поједини критичари износили замерке на рачун његове младости и неискуства, тврдећи, примера ради, да „заstraшујући детаљи ове књиге мора да су производ грозничаве имагинације” (Anon. [3]). Није мањкало ни критика од стране ратних ветерана, међу којима се посебно истакао бригадни генерал Александар Меклерг (Alexander C. McClergue), који је априла 1896. оцрнио Крејнов роман као „опаку сатиру на рачун америчких војника и америчке војске” (Anon. [3]). Но, када су из Енглеске стигле похвале на његов рачун од стране тако угледних писаца тога времена као што су Хенри Џејмс (Henry James), Џозеф Конрад (Joseph Conrad) и Х. Џ. Велс (H. G. Wells), то је допринело да и у Америци Крејн стекне заслужену репутацију класика модерног америчког романа, чијем је утемељењу уистину пресудно допринео (Bradbury 1992: 15).

У односу на први роман, *Црвена значка за храброст* доноси два значајна помака у простору и времену: уместо велеграда, место радње је ратиште, такође карактеристичан топос натурализма, а уместо догађајима савремене епохе, дело се бави збивањима из прошлости – Грађанским ратом вођеним у САД између 1861. и 1865. године. Крејн, разуме се, није поседовао непосредно искуство овог рата, али како је сам истакао, „Наравно да никада нисам доживео битку... Написао сам [роман] интуитивно” (Bradbury 1992: 13). Премда се у делу не помињу никакви ближи детаљи везани за рат о коме се говори (осим што се помињу карактеристичне боје униформи супротстављених армија: плава /снаге Уније/ и сива /снаге Конфедерације/), *Црвена значка за храброст* из корена је променила устаљене представе Американаца о томе какав може бити ратни роман.

Током деценија које су претходиле објављивању Крејновог романа, већи-ну књижевних приказа Грађанског рата у САД карактерисао је изразито идеа-листички тон, а овај рат приказиван је као велики сукоб супротстављених па-триотских идеала. За разлику од својих претходника, чије је виђење рата карак-терисала епска визура широког опсега, Крејн се усредсредило на индивидуалну психологију једног јединог војника, редова Хенрија Флеминга, чије се име у ро-ману помиње само једном, а у остатку дела се о њему говори као о „младићу”. У складу са тим, и о другим војницима се углавном говори описно, као о „високом војнику”, „одрпаном војнику” итд., будући да се због усредсређености на дожи-вљај битке сви политички аспекти ситуације потпуно занемарују, а појединач-ни ликови се, како истиче Бредбери, утапају у искуствену текстури приповести (Bradbury 1992: 14). Радња романа следи Хенријево импресије током два дана борби, при чему догађаји и предмети постају корелативи његових променљивих расположења. Хенријев доживљај битке Крејн претвара у егземпларно искуство рата као сталне промене, кретања, опажаја, страха и физичког бола (Bradbury 1992: 14). След његових импресија поништава његову првобитну жељу да се искаже неким херојским подвигом. Заправо, Крејнов приповедни метод анули-ра Хенријево виђење себе као могућег хероја. Његова се свест растапа, будући да рат на њега делује посредством опажаја који подстичу механичка реаговања при суочавању са бруталном чињеницом смрти и потпуном равнодушносту природе. Околности га нагоне на бекство, а затим да се врати у битку, при чему слу-чајно стиче оно што Крејн већ у наслову романа иронично назива „црвеном зна-чком за храброст”.

Наиме, у општем метежу и расулу током битке, Хенрија током безглавог бекства са бојишта један његов саборац одалами кундаком пушке по глави. Када се, потпуно изнурен физички и испражњен емотивно, Хенри врати у логор своје јединице, остали војници закључују да је његова рана на челу настала од метка који га је окрзнуо током битке, тако да овај јуноша пуким случајем стиче репу-тацију хероја. За читаоца, који је упознат са правим стањем ствари, његова рана није знак хероизма већ оличење сасвим произвољне и нихилистички настројене стварности, а како наводи Бредбери, и његовог прећутног прихватања те и так-ве стварности и саучествовања у њој (Bradbury 1992: 14), будући да се Хенри ни-мало не труди да своје саборце разувери у њиховој заблуди што се његовог на-водног херојства тиче.

Истина, у бици вођеној следећег дана Хенри се, у улози стегоноше, заиста јуначки држи, успевајући чак да допринесе заробљавању групе непријатељских војника пошто је остатак њихове јединице натеран у бекство, тако да на крају ро-мана, прошавши својеврсну иницијацију, од младића постаје човек. Тако је, ба-рем током прве половине двадесетог века, већина коментатора била склона да тумачи завршетак романа:

„Падала је киша. Поворка преморених војника претворила се у неуредну колону нерасположених људи који су мрмљали док су са напором марширали кроз течно смеђе блато под ниским, убогим небом. Младић се, међутим, смешио, јер је увидео да је тај свет свет за њега, премда се за многе састојао од клетви и штапова за испомоћ у ходу. Он се ослободио црвене болести битке. Тај ватрени кошмар био је ствар прошлости. Био је животиња прекривена пливовима која се зноји у врелини и болу рата. Сада се са жудњом љубавника окренуо призорима спокојног неба, зелених ливада, хладних потока – постојању сазданом од благог и вечног мира.



Изнад реке, један златни сунчев зрак пробио се кроз дебели слој оловних кишних облака” (Cane 1898: 232–233).

И заиста, ако је судити по овој последњој реченици, чак и дотле непопустљиво равнодушна природа као да саучествује у обележавању његове иницијације у зрелије људско биће, наизглед дајући за право оним коментаторима који су у Крејновом роману били склони да виде приповест о Хенријевом тријумфу над самим собом, његовом надвладавању урођених људских слабости и израстању у хероја.

Они опрезнији коментатори, међутим, не губећи из вида веома иронични тон већег дела приповести и Крејново веома комплексно сагледавање психичких стања главног јунака, овакво тумачење сматрају исувише поједностављеним, разложно указујући на то да суштинска двосмисленост већег дела приповести доводи у питање тезу да Хенри постаје зрелији захваљујући проживљеном искуству рата (Анон. [3]). Истина је да он, суочивши се са неким веома непријатним истинама о људској егзистенцији, достиже одређени степен зрелости, али то још увек не значи да тиме напросто једном за свагда превазилази своју младалачку наивност и људске мане: како истиче Крејнов биограф и изучавацац његовог дела Роберт Вустер Столмен (Robert Wooster Stallman), Хенријево sazревање завршава се онако како је и почело – самообманом (Анон. [3]). Захваљујући своме иновативном приповедном методу и дубоком психолошком сагледавању мена главног јунака, *Црвена значка за храброст* с правом се данас сматра првим модерним ратним романом у америчкој књижевности, пророчким из перспективе ауторове визије и сензибилитета, и изузетно упечатљивим у дочаравању страхотности и бесмисла рата (Bradbury 1992: 15). Својим невеликим опусом, Крејн, који је умро од туберкулозе 1900. у двадесет и деветој години живота, пресудно је допринео утемељивању модерног америчког романа и утро пут ауторима попут Теодора Драјзера (Theodore Dreiser) и Шервуда Андерсона (Sherwood Anderson), а посебно писцима који су у годинама после Првог светског рата ратни роман учинили доминантном формом америчког романа. Вероватно највеће признање одао му је Ернест Хемингвеј (Ernest Hemingway) укључивши Крејнов роман у целости у своју антологију ратне прозе *Људи у рату: најбоље ратне приче свих времена* (*Men at War: The Best War Stories of All Time*, 1942). У уводу поменутог антологије Хемингвеј је *Црвену значку за храброст* назвао „једном од најбољих књига наше књижевности”, додајући да је укључује у своју антологију у интегралној форми зато што је то дело „целовито попут какве велике песме” (Анон. [3]).

Усредсређујући се на комплексна унутарња превирања главног јунака, а не на сам рат, Крејнов роман често је изазивао поделе међу читаоцима када треба одговорити на питање да ли је ово дело антиратног карактера или не. Смишљено изостављајући већину детаља о политичкој, војној и географској позадини овог ратног сукоба, Крејн је ову приповест изместио из њеног историјског контекста и усмерио је на суочавање са емоционалном насилношћу рата уопште, описујући рат, по сопственим речима, посредством „психолошког приказа страха”, чиме је, по мишљењу савремене критичарке Ејми Каплан (Amy Kaplan), „антиципирао модерну визију рата” (Анон. [3]).

## ЛИТЕРАТУРА

Anon. [1], *Maggie: A Girl of the Streets*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Maggie:\\_A\\_Girl\\_of\\_the\\_Streets](http://en.wikipedia.org/wiki/Maggie:_A_Girl_of_the_Streets), приступано 11.10.2014.

Anon. [2], „Stephen Crane”, [http://en.wikipedia.org/wiki/Stephen\\_Crane](http://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Crane), приступано 11.10.2014.

(Anon. [3]), *The Red Badge of Courage*, [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Red\\_Badge\\_of\\_Courage](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Red_Badge_of_Courage), приступано 11.10.2014.

Bradbury 1992: Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford University Press, Oxford & New York.

Crane 1896: Stephen Crane, *Maggie: A Girl of the Streets*, D. Appleton & Company, New York [1893].

Crane 1898: Stephen Crane, *The Red Badge of Courage*, D. Appleton & Company, New York [1895].

### A TURNING POINT IN THE PRESENTATION OF WAR IN MODERN AMERICAN NOVEL: STEPHEN CRANE'S *THE RED BADGE OF COURAGE*

#### Summary

In the final decade of the 19th century, American prose, primarily oriented towards realism until then, changed its direction under the influence of the European school of naturalism, primarily following the views of Émile Zola presented in his study *The Experimental Novel* (1879). Stephen Crane (1871-1900) was the first of the younger generation of American writers who introduced the classical action loci and thematic preoccupations of naturalism: the big city, the battlefield, man exposed to forces that are beyond his powers of understanding and control. With his best-known work, the novel *The Red Badge of Courage* (1895), he greatly contributed to changing the Americans' view of what a war novel should be like, specifically – one dealing with the American Civil War (1861-1865). Before Crane, American authors presented the Civil War as a great conflict of opposing ideals. Instead of this, Crane focused on the individual psychology of one participant in this war, on the battlefield as a place where man's notion of heroism is put to a test. In this paper, we shall examine the poetic principles that form the basis of Crane's innovative novel and its reception in the 20th century.

*Key words:* war, Stephen Crane, *The Red Badge of Courage*, naturalism, modern American novel

Svetlana Milivojević Petrović





Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са IX међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(24–25. X 2014)

Књига II

**РАТ И КЊИЖЕВНОСТ**

***Уредници***

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

***За издавача***

проф. др Иван Коларић  
в. д. декана Филолошко-уметничког факултета

***Коректура***

Бојана Вељовић

***Технички уредник***

Стефан Секулић

***Штампа***

Занатска задруга „Универзал“  
Чачак

***Тираж***

200

ISBN: 978-86-85991-80-6

