

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са VIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
2. априла 2016. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година VIII / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Уређивачки одбор

- Проф. др Милош Ковачевић, *Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*
Проф. др Драган Бошковић, *Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*
Проф. др Владимир Поломац, *Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*
Доц. др Никола Бубања, *Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*
Доц. др Јелена Петковић, *Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*
Доц. др Биљана Влашковић Илић, *Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*
Проф. др Анђелка Пејовић, *Филолошки факултет, Београд*
Проф. др Ала Татаренко, *Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов,
Украјина*
Проф. др Миланка Бабић, *Филозофски факултет, Универзитет 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 Душан Маринковић, *Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска*
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, *Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија*

Одговорни уредник

Проф. др Маја Анђелковић

Рецензенти

- Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Горан Максимовић
Проф. др Јеленка Пандуревић
Проф. др Славица Гароња Радованац
Проф. др Катарина Мелић
Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Душан Живковић
Доц. др Часлав Николић
Доц. др Мирјана Секулић
Доц. др Јелена Арсенијевић Митрић
Доц. др Јасмина Теодоровић
Доц. др Биљана Влашковић Илић
Доц. др Милка Николић
Доц. др Никола Бубања
Доц. др Марина Петровић Јилих
Доц. др Марија Лојаница
др Лидија Делић

Зборник радова са VIII научног скупа младих филолога Србије
одржаног 2. априла 2016. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година VIII / Књ. 2

Крагујевац, 2017.

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА ОСМОГ НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

На Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу одржан је 2. априла 2016. године Осми научни скуп младих филолога Србије. Скуп се тако приближава својој десетогодишњици па се с правом може сматрати да је већ постао традиционалан, са сталном, непромењеном темом: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Још нешто повезује свих тих осам година скупа, а то је да од првога па до овога осмога научног скупа младих филолога на њему учествују не само млади филолози из Србије. Истина, највише их је са разних државних и приватних факултета у Србији на којима се изучава филологија и Института за српски језик, али ни један од осам одржаних скупова није био без учешћа младих филолога из других земаља, како оних насталих од бивших југословенских република, тако и из других словенских и несловенских земаља. На овом, осмом скупу младих филолога с рефератима су учествовала 143 млада филолога, од чега 61 с лингвистичким темама, а 82 с темама из књижевности. Скуп је традиционално радио у језичким и књижевним секцијама.

Велики број учесника и ове године захтева да се реферати штампају у два тематски спецификована зборника: у првоме су окупљени реферати који припадају области савременог проучавања језика, док се у другоме штампају на скупу презентовани радови што припадају области савременог проучавања књижевности.

Будући да се сваки рад уврштен у зборник рецензира, нормално је да сви на скупу поднесени реферати нису уврштени у зборник. То је онима чији су и реферати уврштени и онима чији реферати нису задовољили критеријуме рецензента подстрек да на наредним скуповима буду бољи: први да се одмере у односу на резултате постигнуте у претходној години, другима да завреде да им радови буду и штампани.

Будући да је општа тема доста широка, готово да нема ниједне језичке или књижевне области којој није посвећен неки од радова у зборнику. Не само што радови покривају све области лингвистичке и књижевне науке, него они показују методолошко богатство у анализи различитих тема. Лако је уочити велики број традиционалних и модерних методолошких приступа у различитим језичким и књижевним (под)дисциплинама који су примењени у радовима оба двокњижја.

Тако су радови младих филолога што их доноси двокњижје зборника са Осмог научног скупа младих филолога показали да младалачка жеља за науком и њеним изазовима представља добар мотив за научно усавршавање и напредак. Томе је најбољи показатељ списак учесника са првих научних састанака младих филолога: данас је већина њих већ докторирала, и са рефератима учествује на најзначајнијим националним и међународним скуповима, вероватно се стално подсећајући почетака које су имала на скупу младих филолога. Исто желимо и учесницима Осмога научног скупа, очекујући их на овогодишњем деветом.

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

Другу књигу зборника радова *Савремена проучавања језика и књижевности* чине радови књижевно-антрополошког дела Осмог научног скупа младих филолога Србије, који је одржан 2. априла 2016. на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. На овом делу скупа учествовало је 82 излагача из Србије и мањим делом из иностранства, са 80 реферата, а у зборнику објављујемо 49 радова који су позитивно оцењени током рецензентске процедуре.

Широко постављена тема скупа – која подразумева проучавање књижевности – омогућила је и ове године да се млади истраживачи одреде за њима подобан предмет истраживања. Сходно томе, корпус који је захваћен различитим видовима књижевно-антрополошких проучавања је изразито велики. Такође, приметно је да је и исти истраживачки корпус био база за различита тематска одређења, што је допринело свеобухватнијем осветљавању појединих књижевних појава, писаца и њихових књижевно-уметничких дела.

Предочена тематска разноврсност, као и разноврсност коришћених метода, смелост да се изнова, научно утемељено, проговори и о појединим веома значајним и донекле већ разматраним књижевно-теоријским поставкама и делима, изнедрила је нове аспекте, нове истраживачке фокусе, сазнања о могућностима преламања књижевног текста кроз нове истраживачке призме. Осим доминантног бављења различитим националним књижевностима, млади истраживачи нису занемарили ни упоредна проучавања, што доноси посебну вредност.

По својој структури, овај зборник је врло сличан претходним зборницима, а услед разноликости радова, њихово груписање је у највећој мери вршено према књижевном роду или врсти. Без обзира на све могуће несавршености радова које произилазе из почетничког бављења науком, неки од њих доносе и решења најразличитијих књижевних питања, а узети у целини – несумњиво су добар ослонац за даља књижевно-антрополошка проучавања, и за промовисање бављења хуманистиком.

Крагујевац, фебруар 2017.

Проф. др Маја Анђелковић

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА ОСМОГ НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА *САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА
ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ* СА ОСМОГ НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 7

Исидора Ана Стамболић

МАРКО КРАЉЕВИЋ И МАЈКА ЈЕВРОСИМА У СРПСКИМ
НАРОДНИМ ПЈЕСМАМА П ВУКА СТ. КАРАЏИЋА И
ПЈЕВАНИЈИ СИМЕ МИЛУТИНОВИЋА САРАЈЛИЈЕ / 15

Борјан Мићковић

АЛУЗИВНОСТ КАО ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПОСТУПАК
У ПОЕЗИЈИ ЂОРЂА СЛАДОЈА / 23

Жељко Тешић

САВРЕМЕНИ ПЕСНИЧКИ ГЛАСОВИ
(АНА РИСТОВИЋ И ЛУЦИЈА СТУПИЦА)
У КОНТЕКСТУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКОГ УСМЕНОГ НАСЛЕЂА / 35

Луна Градинићак

ПРОУЧАВАЊЕ СТИХА У ПЕСНИШТВУ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА И ИВАНА В. ЛАЛИЋА / 45

Дуња Рашић

АЛЕКСАНДАР ВЕЛИКИ КАО КУРАНСКИ ЗУЛКАРНЕЈН:
ДВОРОГИ КРАЉ ХИЉАДУ И ЈЕДНЕ НОЋИ / 53

Александра Д. Машић

МИТСКИ ПРЕОБРАЖАЈИ У ЦИКЛУСУ „МАГНОВЕЊА”
МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА / 65

Данијела Николић Ђорђевић

АУТОПОЕТИЧКИ ИСКАЗИ У ПОЕЗИЈИ ЉУБОМИРА П. НЕНАДОВИЋА / 77

Нађааша Кљајић

АУТОПОЕТИЧКИ ИСКАЗИ У ПОЕЗИЈИ ПАВЛА СОЛАРИЋА / 87

Жарко Миленковић

ПОЕЗИЈА СЛОБОДАНА КОСТИЋА / 99

Јелена Марићевић

ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ДУЧИЋА
У СВЕТЛУ БАРОКНЕ ПОЕТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ / 107

Нађааша Анђонијевић

ЕЛИОТОВО ЈЕДИНСТВО СЕНЗИБИЛИТЕТА
КАО ЕЛЕМЕНТ ПОЕЗИЈЕ ЦОНА ДАНА / 117

Младен Ђуричић

ПОЕЗИЈА ЛАЗЕ КОСТИЋА У АНТОЛОГИЈАМА СВЕТИСЛАВА
СТЕФАНОВИЋА (1923)
И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ (1935) / 125

Нина Марковић

ЛИРИЗАЦИЈА ПРОЗЕ У РОМАНУ *НЕ ТУГУЈ*,
БРОЗНАНА СТРАЖО БРАНКА ЂОПИЋА / 137

- Милица Абрамовић*
ФРАГМЕНТАЦИЈА У ВОНЕГАТОВОМ
И ПАВИЋЕВОМ ПРИПОВЕДАЊУ / 147
- Милица Алексић*
ФЕНОМЕН МУШКОСТИ У ПРОЗИ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА / 159
- Јелена М. Тодоровић*
ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА У ПРИПОВЕЦИ „ВРТ СА
СТАЗАМА КОЈЕ СЕ РАЧВАЈУ” ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 167
- Марија Шљукић*
ФЕНОМЕНОЛОШКИ ПРИСТУП ПРИПОВЕТКИ
СТЕВАНА СРЕМЏА ИБИШ-АГА / 177
- Бојана Симић*
ФИГУРА ЂАВОЛА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА
ЂАВОЛИ ДОЛАЗЕ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА / 189
- Снежана С. Николић*
ПЕВАЊЕ И МИШЉЕЊЕ ЕСЕЈИСТИКЕ ДУШАНА МАТИЋА / 201
- Љиљана Самарџић*
АНАЛИЗА ТУРНИЈЕОВОГ КРАЉА ВИЛОВЊАКА У КОНТЕКСТУ
ИДЕОЛОГИЈЕ И ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОГ ПОИМАЊА МИТА / 211
- Александра Пауновић*
ЉЕСКАЊЕ ДУШЕ И/ИЛИ ЉЕСКАЊЕ СОПСТВА –
ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА ИВЕ АНДРИЋА / 221
- Свейлана Стевановић*
ЕРНАН КОРТЕС ВИЂЕН ОЧИМА КАРЛОСА ФУЕНТЕСА / 237
- Бранка Б. Ђурђевић*
ДИСТОПИЈСКИ МОТИВИ У РОМАНУ ГРАД
ИЗА РЕКЕ ХЕРМАНА КАЗАКА / 245
- Маријана Јелисавчић*
„ИЗА ЗАВЈЕСЕ” ДАВИДА АЛБАХАРИЈА
(МОТИВ ЗАВЕСЕ У РОМАНУ ЦИНК) / 255
- Нина Капана*
МОТИВ ТАМНИЦЕ: ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ВЕЗЕ У РОМАНИМА ЛАГУМ,
НИГДИНА И ПРОЗРАЦИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋА / 261
- Жељка Јанковић и Јулија Марјановић*
ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТА: ГРАНИЦА И ЈЕЗИК
У ФРАНЦУСКО-РУСКОЈ ТРИЛОГИЈИ АНДРЕЈА МАКИНА / 267
- Бирсена Џанковић*
АСПЕКТИ СУФИЗМА У РОМАНУ ИСТОЧНИ
ДИВАН ЏЕВАДА КАРАХАСАНА / 277
- Мирослава Нинковић*
КРИЗА ИДЕНТИТЕТА И КРИЗА ЉУБАВИ У РОМАНУ
ОМИЉЕНА ИГРА ЛЕНАРДА КОЕНА / 287

Јована Срећковић

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ДРУШТВА И КУЛТУРЕ ЕНГЛЕСКЕ
ПОМОЋУ ЕЛЕМЕНАТА ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У
РОМАНУ СУБОТА ИЈАНА МАКЈУАНА / 295

Спрахинја Добривојевић

КОМУНИКАЦИЈСКИ КОДОВИ НИКЛАСА ЛУМАНА НА
ПРИМЕРУ САДОМАЗОХИСТИЧКИХ ОДНОСА У РОМАНУ
ПИЈАНИСТКИЊА ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК / 307

Невена Банковић

ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У РОМАНУ ХАНИФА
КУРЕЈШИЈА БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА / 315

Марија С. Паншовић

(АНТИ)СЕКСУАЛНОСТ И МЕЛАНХОЛИЈА
ДРУГЕ КЊИГЕ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 323

Милица Перић

БЕГ ОД СТВАРНОСТИ ИЛИ ПРОСТОРНО УРАЊАЊЕ ЈУНАКА РОМАНА
СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ” ГОРАНА ПЕТРОВИЋА / 333

Милица Миловановић

УБИТИ ПТИЦУ РУГАЛИЦУ И ФЕМИНИЗАМ / 343

Јелена Алексов

БРАНКО ЛАЗАРЕВИЋ МОЈИХ СЕДАМ СКЕРЛИЋА / 355

Марија Живковић

ШАПУТАЊА ПРОСТРАНСТВА, ТАЈАНСТВА И
ХАОСА ЖАРКА ВАСИЉЕВИЋА / 365

Александра Самарџић

ДУХ НЕГАЦИЈЕ У ДРАМСКОЈ ПОЕМИ
„ЧОВЕКОВА ТРАГЕДИЈА” ИМРЕА МАДАЧА / 375

Сузана Симић

КОНАК – „НОСОРОГ” НАШЕГ ТЕАТРА / 383

Марија Благојевић

ОД МОДЕРНЕ ДО САВРЕМЕНЕ АНТИГОНЕ – ИМА ЛИ ЈЕ? / 391

Тамара Љујић

ТАНДАРА-МАНДАРА ЈЕДНОГ КРАЉА
(ФУНКЦИЈА ВЛАДЕ АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА
СЛОБОДАНА ЈОВАНОВИЋА У ДРАМИ КОНАК
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ) / 403

Никола М. Ђуран

РАЗВОЈ АНТИИДЕОЛОШКОГ ДИСКУРСА У ДЕЛИМА СОЛА БЕЛОУА / 415

Гордана Божићевић

НАДЗИРАЧИ АЛАНА МУРА И ДЕЈВА ГИБОНСА:
ИЛУСТРАЦИЈА КОНСЕКВЕНЦИЈАЛИЗМА И
ДЕОНТОЛОГИЈЕ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ / 427

Оливера Петровић

ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У *ЛОЛИТИ* / 439

Анна Наумова

ИВО АНДРИЋ И ФИЛОЗОФИ XX ВЕКА О ГЕНЕЗИ КУЛТУРНЕ
ЗАЈЕДНИЦЕ И ЖИВОТУ НА „НЕСТАБИЛНИМ ГРАНИЦАМА” / 449

Драгица Мирковић

ХОДОЧАСНИКОВО ПУТОВАЊЕ ЦОНА БАЊАНА:
ФОРМА У СЛУЖБИ СУШТИНЕ / 459

Владимир Сџанковић

ВИЗИЈЕ О ИРСКОЈ У ДЕЛИМА ШОА И ЦОЈСА / 469

Исидора Белић

СЛИКА ИТАЛИЈЕ У ПУТОПИСИМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА / 479

Веселин Булаџиовић

МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП РОМАНУ
ХАЈДУЦИ БРАНИСЛАВА НУШИЋА / 491

Марко С. Милићевић

ИМПЛИЦИТНИ МЕТОДИЧКИ СТАВОВИ ЛУИСА КЕРОЛА У
МЕТОДИЧКОМ ПРИСТУПУ РОМАНУ *АЛИСА У ЗЕМЉИ ЧУДА* / 499

Исидора Ана Стамболић¹
Нови Саг

МАРКО КРАЉЕВИЋ И МАЈКА ЈЕВРОСИМА У СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЈЕСМАМА II ВУКА СТ. КАРАЏИЋА И ПЈЕВАНИЈИ СИМЕ МИЛУТИНОВИЋА САРАЈЛИЈЕ

У овом раду ће бити изложен преглед специфичног односа јунака епских песама, Марка Краљевића и његове мајке Јевросиме у збиркама *Српске народне пјесме II* Вука Стефановића Караџића и *Пјеванији* Симе Милутиновића Сарајлије. Поткрепљујући цитатима из песама, настојаћемо да прикажемо природу тог односа и у којој мери је он карактеристичан за патријархално уређену заједницу или одступа од њених мерила. Уз карактеризацију односа Јевросиме и Марка Краљевића биће дат и упоредни преглед разлика у сагледавању лика Јевросиме у Вуковој и Сарајлијиној збирци песама, као и покушај да се нађе узрок тих разлика.

Кључне речи: патријархална заједница, жена, мајка, функција саветодавца, потчињеност жене, епски јунак, Јевросима, Марко Краљевић.

Евидентно је да је однос према жени у традиционалној култури Срба (шире Словена) двојак и да се он заснива, пре свега, на женској способности рађања, а потом и на женској лепоти/ружноћи, покорности/непокорности, верности/неверности. Из првог својства, обично, произилазе позитивне конотације, док је лепота најчешће проклета, или бар опасна. Она замућује здрав разум, заводи, вара или је погубна за самог носиоца лепоте, те је често лепа девојка кратког животног века. Ипак, уколико је лепота повезана са наговештајем плодности и рађања, она добија своју позитивну вредност. На тај начин долазимо до примарног својства жене где она поседује моћ рађања, стварања новог живота (Јокић, Вујовић 2014: 79–95). Материнство је то које доприноси вредновању жене унутар традиционалне заједнице.

Статус жене унутар патријархалне заједнице уско је повезан с рађањем и материнством. Све у чему девојке или жене узимају учешћа, има на неки начин везе с плодношћу или са рађањем. Одразе таквог сагледавања женског принципа видимо у обредним женским поворкама и у свадбеним обичајима, као и у статусу снахе која још није родила и она која то јесте (Карановић 2010). Жена је често прихватана у новој (мужевљевој) породици тек када би родила мушко дете. На тај начин она је потврђивала своју равноправност с другим женским члановима заједнице. Највиши статус жене у патријархалној заједници била је позиција свекрве, која управља женским делом породице унутар патријархалне заједнице. Свекрва је жена која не само што је родила мушко дете већ га је и отхранила и оженила, тј. довела га до доба зрелости, а самим тим, истовремено, стекла и заштитника.

Све ове чињенице су веома битне у сагледавању лика Јевросиме, мајке највећег јунака епских песама Марка Краљевића. Познати су чести разговори у епским песмама између Марка и његове мајке, као и њени, увек добронамерни,

¹ isidora.ana@gmail.com

савети. Ипак, тај однос требало би додатно расветлити сагледавањем Јевросиминих особина и њеног односа према Марку, као и Краљевићевог односа према њој. На тај начин ћемо пронаћи узрок веома блиске везе између Марка и Јевросиме.

Јевросима није лик који се искључиво јавља у епским песмама везаним за Марка Краљевића. Песма *Женидба краља Вукашина* детаљно даје опис Јевросиминог карактера² на сасвим суптилан начин. У њој се сусрећемо с ликом Јевросиме као неударе девојке која је спремна да свој живот положи за братов. Јевросима прва куша братовљеву храну и пиће да га неко не би отровао. Када је Момчило угрожен, она му помаже у невољи по цену своје косе и по цену великог бола (при чупању косе). Најзад, она се покорава братовљевој вољи и удаје се за његовог убицу да би се родио јунак достојан Момчилове крви. Веома су битни последњи стихови ове песме: *Па он узе сестру Момчилову / По имену дилбер – Јевросиму / Одведе је Скадру на Бојану / И вјенча је себи за љубовцу. / С њом лијеји пород изродио / Пород изродио Марка и Андрију / А Марко се шури на ујака / На ујака, на војводу Момчила* (СНП II: 75).

Краљ Вукашин Мрњавчевић у епским народним песмама и у културно-историјском предању окарактерисан је као негативан јунак, епски певачи успостављају јасну дистанцу између њега и његовог сина Марка. Инсистира се на Марковом пореклу, али са мајчине стране, што је траг аванкулата који се и иначе слуги у неким веровањима везаним за свадбу и наслеђивање³. И у песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* се при опису порекла особина, али и порекла уопште, не помиње отац, него мајка: *Ако ти' и јест' родила краљица / На чардаку, на душеку, / У чисту те свилу завијала / А злаћеном жицом повијала / Одранила медом и шећером...* (СНП II: 254–255).

Дакле, краљевско порекло Марко води од мајке-краљице, а његово јунаштво и племенитост потичу од њеног начина одгоја и васпитања.

Веза са великим јунаком какав је био Момчило, преко Јевросиме, која је делила позитивне особине са братом, веома је снажна (Делић 2006). Момчило ће сам предсказати продужење своје лозе кроз сестру: *Већ ти узми моју милу сеју / Сеју моју милу Јевросиму / Она ће ти свагда вјерна бити / Родиће ти ко и ја, јунака* (СНП II: 74).

Занимљиво је које Јевросимине особине Момчило истиче. Он инсистира на њеној верности и привржености, али и на томе да је она у крвној вези са њим и да ће рађати јунаке као што је он. Тако Момчило својим последњим дахом постиже да, иако није имао порода са Видосавом, оствари продужетак своје лозе кроз сестру. Дакле, пород племените крви наставља да живи и он сам кроз њега. Тако Јевросима преузима родоначелство Момчилове лозе и добија посебан статус. Јевросимина крвна веза са јунаком какав је Момчило кључна је за однос са њеним сином Марком Краљевићем. Док се Марко, често, у народним песмама сукобљава са оцем, истовремено, готово беспоговорно слуша савете своје мајке или просто и сам дели њено мишљење и систем вредности. Такав однос је посебно видан у песми *Урош и Мрњавчевићи: Колко Марко шежио на правду / Тол'ко моли Јевросима мајка: / 'Марко сине једини у мајке / Не била ти моја рана клећа / Немој сине зоворити криво / Ни по бабу ни по стиричевима / Већ по правди бога истиннога! / Немој сине изгубити душе: / Боље ти је изгубити главу / Неžo своју оґријешиши душу* (СНП II: 123).

2 Господине, краљу Вукашине, / није ласно издати Момчила, / ни издати ни отроваши: / у Момчила, сестра Јевросима, / гоштови му шо господско јело, / прије њега јело ождедује... (СНП II: 69).

3 Бихорски муслимани кажу: „Јаја на јаја, ћеца на даја” – дајо је ујак, даица.

Веома је важан први стих у наведеном цитату јер он истиче Маркову природу, која није вукашиновска, већ момчиловска. Та природа се слаже са мишљењем мајке која је, опет, преносилац момчиловског јуначког принципа. Јевросима је увек заговорница духовних вредности у епским песмама. Она чува и штити обичаје, хришћанску етику и патријархални поредак. То није необична појава, ако узмемо у обзир да је песму *Турци у Марка на слави* испевала Слепа Живана⁴. У поменутој песми наилазимо на следећу сцену: *А сшаде га заклињајући мајка / Племенита гостіоћа краљица: / 'Немој Марко моје чедо драго! / Мајка вади дојке из недара: / Не била ти рана мајтерина! / Немој данас крви учиниши, / Данас ти је крсно име красно; / Тко ти данас у дворове дође / Найој жедна, а нарани гладна / За душицу твоју родишеља / И за здравље твоје и Јелино. / То је Марко послушао мајке...*(СНП II: 271).

Јевросима заговара духовни аспект живота, религиозне норме и патријархални кодекс. Она једина успева да спута Маркову преку нарав позивајући се увек на *'рану* којом га је отхранила. Опис вађења дојки⁵ је свакако неуобичајен за модерног човека, али он појачава поруку која се често јавља у Јевросимином обраћању Марку, а вероватно јесте био и део ритуала мајчинског проклињања/заклињања. Она истиче своје право да му се као мајка која га је отхранила, обрати и да од њега нешто захтева. Такав однос супруге или било које жене осим мајке према одраслом мушкарцу није био дозвољен у патријархалној заједници. Ипак, мајчинска улога је та која даје Јевросими могућност да се Марку обраћа без страха, за разлику од многих других ликова епских песама. Осим тога, готово у свим песмама уз именицу *мајка* се јавља и стални епитет *сшара*, што свакако даје предност и одређен легитимитет жени у патријархалној заједници. Стара мајка јунака има несумњиве повластице у понашању у односу на мушки род. Она има могућност да му се обрати или да му тражи услугу, што није чест случај са младом невестом или девојком. У грађењу Јевросиминог лика можда можемо бар наслутити трагове старе феудалне хијерархије који се стапају са патријархалним принципима. Јевросимин лик није грађен ван патријархалног концепта, она је пре изузетак који потврђује правило, а судећи по овим песмама, и достојни родитељ који даје сину морални легитимитет и омогућава му да „заобиђе” очево негативно наслеђе. У песми *Женидба Марка Краљевића* Јевросима тражи одмену за *служење* сину: *О мој сине Краљевићу Марко, / Већ је твоја остарјела мајка, / Не може ти приправљати вечере / И не може служити мрка вина / А не може ни лучем свијетлиши: / Ожени се мој примили сине, / Да замјену сшечем за животиа* (СНП II: 208–209).

Из ових стихова нам је јасно да Јевросима као жена не излази из граница могућности патријархалне жене у смислу женских послова и обавеза. Оно што је разликује у односу на друге жене народне епике јесте њена смелост да се обрати сину и да директно врши утицај на њега, а да притом није негативно окарактерисана.

4 „Стварање слепих жена утемељено је на израђеној поетици, а у њеним оквирима, онолико колико је било могуће у границама датих норми, чини део усменокњижевне традиције са посебним карактеристикама. Просјациње, гусларке и певачице унеле су осећајност непознату или сасвим ретку у мушких преносилаца; теме породичних односа, крвног и духовног сродства развијале су у својим песмама уз теме јунаштва, подвига и јавних послова. Искрена хришћанска религиозност, онако како се огледала у обичајима, одлика је песама слепих жена” (Клеут 2014: 26).

5 Дојке су симбол плодности и извор снаге детета. Тако у Вуковом ријечник под одредницом „обил” имамо следеће објашњење снаге Милоша Обилића: „Пође он за Милошем да гледа да му се гдје не сакрије, кад погледа кроз брвна у једну зграду, а то му мајка мијеси хљеб, а пребацила десну сису преко лијевог рамена, а лијеву преко деснога, те он острага сиса. Онда цар рече: ‘Међер била мајка, родила обила јунака...’” (Караџић 1852: 429).

Јевросима спречава Марка да учини погрешан поступак, да се огреши о основне религијске и моралне принципе и условљава га да на креативно-мислећи начин победи Турке. Она поред Марковог јунаштва жели да побуди и „чојство”. Марко тако, условљен мајчином молбом да не користи оружје на слави, побеђује противнике надмудривањем или досетком. Јевросима провоцира Маркову духовну страну да се изрази и превагне над оном снажно-телесном. Тако Марко постаје ‘бојно поље’ на коме се за превласт боре свест о поштовању родитеља и пргав карактер. Производ те битке је обично синтеза та два принципа. Марко ступа у забрањени сукоб, али не чини крвопролиће, како би се то иначе догодило, него на досетљив начин добија оно што је првобитно желео⁶: *Оге Марко у двор ђевајући / Јевросими својој сћарај мајки: / Јевросима моја сћара мајко; / Не узимам благо од Турака, / Не узимам ништо ја блага немам, / Већ узимам благо од Турака, / Нек се ђева и нек прӣйоведа, / Шћој чинио Марко од Турака* (СНП II: 271).

Иако је Јевросима често у функцији помагача или саветника, она се индиректно поставља и као препрека на путу⁷ да се Марко докаже као јунак. Захтевајући од свог сина да поштује верска правила, она поставља још једну баријеру на путу да се он искаже и докаже као јунак. Захтевом да се не пролива крв мајка Марку сужава избор начина на који ће се изборити са непријатељем. Она проблематизује његов олак приступ туђем животу и тако из њега дозива интелигентно сналажење, које поседује дозу духовитости и хумора. Тако Марко, осим што мора да савлада непријатеља пред собом, мора да пази да се не огреши о веру или етику. Увођење лика мајке наспрам Марка је веома значајно за карактеризацију самог јунака Марка Краљевића. Уколико не би постојале мајчинске молбе, Марко би готово све проблеме решио својим јунаштвом (буздованом или сабљом), без обзирања на духовне вредности. У том случају би Марко као јунак био хомогено окарактеризован и захваљујући својој прекој нарави се не би много разликовао од негативног јунака. У песми *Марко Краљевић и Ђемо Брђанин* наилазимо на следеће стихове: *За њим сћара прӣсћанула мајка / Па је Марку шћихо бесједила: / Ја мој сине Краљевићу Марко / Немој носити нишћиха од оружја / Ти се јеси крви научио / Учинићеш крвицу о празнику. / Нушћо Марку велике невоље! / Мучно му је ићи без оружја / А још горе не послушати мајке* (СНП II: 257).

Оружје даје идентитет епском јунаку и он је често одређен њиме. О томе, рецимо, сведочи подробен опис Момчилове окате сабље и крилатог коња Јабучила, као и Марковог шестоперог буздована и његовог коња Шарца. Јевросимин захтев да Марко не носи са собом оружје није толико једноставан колико се на први поглед чини. Ипак, Марку је „још горе” да не послуша мајку но да остави предмет који га употпуњује као јунака. Та чињеница указује да је Марко, зарад поштовања родитеља, спреман да изгуби идентитет јунака⁸.

6 У песми *Турци у Марка на слави* Марко досетком узима новац од Турака и тако им наплаћује што су му на крсни дан срушили капију и напали слугу. Он не пролива нити једну кап турске крви, а истовремено добија турски новац и страх који ће се препричавати: *Бог убио свакога Турчина / Који више каурину дође / Кад каурин крсно име служи! / Шћо дадосмо за једну ужину, / Била б’ рана за годину дана* (СНП II: 274).

7 Оваква улога мајке Јевросиме неодољиво подсећа на 2. функцију коју је дефинисао Проп у анализи морфологије баке: „Понекад, напротив, јавља се ослабљени облик забране у виду молбе или савета: мати наговара сина да не иде у риболов: ‘још си мали, и сл.’ (Проп 2012: 36–37).

8 Ова Маркова особина се описује и у песми *Урош и Мрњавчевићи*, али у односу на оца. Марко бежи пред оцем, да не би пролио родитељску крв.

Сличну сложеној ситуацију имамо и у песми *Орање Марка Краљевића*, у којој мајка од Марка директно тражи да се остави ратовања и да постане земљорадник: *О мој сине Краљевићу Марко / Остјани се сине чејшовања / Јер зло добра донијети неће / А старој се досадило мајци / Све перући кржаве хаљине! / А ти узми рало и волове / Пак ти ори брда и долине / Те ти сиј шеницу бјелицу / Те ти рани и мене и себе. / То је Марко послушао мајку...* (СНП II: 274).

У обе поменуте песме Марко није непослушан мајци. Он увек прихвата њен савет који је обично поткрепљен верским уверењем⁹. Међутим, његова природа је та која одређује на који ће начин Марко спровести у дело захтев мајке Јевросиме. Он креће са намером да оре, или креће на пут без оружја, али успева и поред тога да се докаже као јунак. Тиме се наглашава да је Маркова крв заиста јуначка, јер он успева да се не огреши о своју мајку, али и да се избори са невољама на које наилази.

У песми *Орање Марка Краљевића* стихови: „а старој се досадило мајци / све перући кржаве хаљине” народни певач не указује на стварну досаду или Јевросимину лењост, већ на константну мајчинску бригу која је присутна при прању крви са синовљевих хаљина. Јевросима покушава да спречи смрт свог сина и она жели да га усмери на мање опасан и у религиозном погледу на свет примеренији посао. Она притом заговара хришћански принцип који је владао у средњем веку да треба радити и трпети, док је Марко оваплоћени устанички принцип – побуне и борбе. У песмама у којима се Јевросимин и Марков поглед на свет сукобљавају увек побеђује Марков. То видимо у завршетку песме: *Те он поби Турке јањичаре / Пак узима тири шовара блага / Однесе их својој старој мајци: / 'То сам тебе данас изорао' (СНП II: 257).*

Наведени стихови нам, највероватније, исказују уверење народног певача да је немогуће живети по старим правилима, иако их поштујемо. Сукоб између потлачених и власти (Турака) неминован је, без обзира на хришћанска уверења и на неминовност жртава за слободу.

У песмама које је сабрао Сима Милутиновић Сарајлија ређе сагледавамо сукоб Јевросиминог и Марковог принципа. У херцеговачким и црногорским песмама у потпуности преовладава устанички (Марков) принцип без обзира на друге. Да је Јевросима заговорник средњовековног и религиозног принципа видимо из поступка да је народни певач у варијанти песме *Урош и Мрњавчевићи*, тј. у песми *Чије је царство* Јевросимине речи приписао владика Данилу: *А стјриц њему бјесједио: / Ела право, иако био здраво! / Ако ће ти погинути тијело / Е ма неће душа, ако Бог да (Милутиновић 1990: 278).*

Ови стихови указују и на другачију улогу мајке, која у песмама Вука Карачића има значајнију и сложенију улогу, но у песмама које је прикупио Милутиновић. Видно је сужен простор за исказивање религиозних и етичких норми, а проширен простор за стихове који се тичу јунаштва и борби. Ипак, можемо поставити питање зашто ове речи у варијанти коју уноси Сарајлија у своју *Пјеванију* не говори Јевросима, него владика Данило? Да ли зато што народном певачу није била логична сцена у којој жена поучава већ стасалог и зрелог јунака, те поучавање препушта свештеном лицу? Поред наглашеног патријархалног концепта, треба обратити пажњу и на поднебље са којег песме потичу, као и на време. Простор са којег потичу песме из *Пјеваније* је ригорозно патријархалан и

⁹ „Тада му рече Исус: Врати нож свој на мјесто његово; јер сви који се маше за нож, од ножа ће и погинути” (Јев. Мат. 26: 52).

уз то доминантно устанички. Анализирајући Серенсеново тумачење *Пјеваније Марија Клеут* наглашава следеће:

„Ради се о обради истог предмета у песмама које су записиване истовремено у две, узајамно оштро раздвојене географске зоне. Песме, односно њихове варијанте, по језику и по начину обраде репрезентују два типа. Исти предмет (материјал) може се објаснити само њиховим заједничким пореклом. Милутиновићеве варијанте уопште представљају старији ступањ развоја, а Вукове поодмаклији” (Клеут 1993: 245).

Уколико прихватимо претпоставку да су песме у *Пјеванији* старије но оне у другој Вуковој збирци, тада можемо и да разумемо патријархалнију позицију жене у заједници која је у њима описана. Ако је у Вуковим песмама Јевросима *стиара мајка*, у Милутиновићевим је она *баба*. Тиме се наглашава сваки могући разлог који би оправдао Јевросимино излагање из патријархалног концепта.

Јевросима губи на значају као саветодавац и она ће за херцеговачког/црногорског народног певача бити важна само због тога што је сестра јунака и што сама рађа јунаке: *А кад гори бише Романији / Андрија је Марку бјесједио: / ‘Нас је мајка једна породила / И не знасмо ко је јунак бољи’...* (Милутиновић 1990: 144).

Тиме се Јевросима као посебан и изузетан лик епских народних песама које је записао Вук, у Милутиновићвој *Пјеванији* и изједначава са било којим другим женским ликом, јер је њена важност (као и сваке друге жене) у рађању јунака.

Губљење повлашћеног статуса који је Јевросима имала у Вуковој збирци видимо и у песми *Маркова женидба*, у којој мајка чека да се Марко напије вина и да буде добре воље да би смела да му се обрати: *Па када се вина најојише, / А од вина радості ојазише / Дође лице како рујно винце, / Тада мајка Марку бјесједила: / Што ме, Марко, мучиш остарелу / Те се, синко, неће ожениши / Неће мене снаху исјросиши...* (Милутиновић 1990: 663–664).

Народни певач инсистира на слици припитости и у томе тражи одобрење да се мајка на овај начин обраћа сину.

Осим тога, Јевросима у *Пјеванији* С. М. Сарајлије не врши функцију саветодавца. Док се у другој Вуковој књизи готово као формула јавља израз „то је Марко послушао мајку”, у *Пјеванији* у песми *Мина и Марко* наилазимо на следећу врсту Маркове реакције: *Драги синко Краљевићу Марко / Ајде синко цару честіишоме / Да ми шебе не покара царе. / Говори Краљевићу Марко: / Мучи, мајко, луда женска главо! / Стиарија је божја нег царева* (Милутиновић 1990: 174).

У овим стиховима мајка није заговорник религиозних начела, већ она саветује гледајући лично, тј. синовљеву корист, док је Марко тај који се бори за „божије”. Обраћање мајци речима „луда женска главо” није карактеристично за Марка из Вукове збирке. Очигледно је да је Јевросима у потпуности губи статус повлашћене жене-мајке у *Пјеванији* и да је она сведена на ниво обичне жене. Томе у прилог иде и чињеница да се незрелој деци (мушкој) говорило да су луде¹⁰ или неразумне¹¹ главе, док је жена целог свог века сматрана „лудом главом”. Позиција жене је таква да, и када прође процес иницијације, она не задобија зрелост попут мушкарца. Она остаје трајно незрела и, у складу са тим, према њој се опходе у патријархалној заједници. Коришћењем ове синтагме у обраћању мајци народни певач наглашава њен положај у заједници.

10 У Вуковом *Српском ријечнику* под одредницом луд наилазимо на следеће објашњење: „н. п. дијете, а у приморју и паприке, зеље тј. младо и зелено” (Караџић 1852: 350).

11 „Сад те шилем с главом неразумном, / Са Иваном, са јединим сином” (Самарџија 2005: 319).

У *Пјеванији* налазимо само један стих који упућује на Јевросимину функцију саветодавца из Вукове збирке, међутим и он је врло сужен и сведен: *Одговара Краљевићу Марко: / Господаре, царе Сулејмане! / Јест ме стара проклињала мајка / Да празно не извадим ћорду...* (Милутиновић 1990: 616).

Дакле, постоји свест о мајчинском саветодавству и васпитању, али оно губи функцију и интимну снагу, какву је имало у односу Марка и Јевросиме који је описан у Вуковој збирци песама. Позивање на мајку, у наведеном примеру, у суштини је Маркова досетка и њоме он ствара један готово иронични контекст. Мајчину заклетву/клетву користи да би посредно запретио цару. Измене које уочавамо у односу Марка и мајке Јевросиме у *Пјеванији* С. М. Сарајлије су свакако производ времена и територије¹² у којој су јунаци били у потпуности посвећени устанцима и борбама против Турака. Народни певачи који су певали о Марку Краљевићу и описивали га као хајдука или ускока нису могли да прихвате чврст однос с мајком и наглашену наклоност према женској особи, па ма то била и мајка. Акцент њиховог песништва јесте на јунаштву и борби, а не на породичним везама или подвизим Марка Краљевића, који више подсећају на легенду но на стварну борбу. Захваљујући таквом резоновању народних певача, услед пресије историјских догађаја, Јевросима губи повлашћено место сестре и мајке два најзначајнија јунака српске епике и изједначава се са позицијом сваке обичне жене унутар патријархалне заједнице, а песме губе део дубине, топлине и слојевитости коју су имале песме Вукове збирке.

У књизи *Српске народне пјесме II* Вук Ст. Караџић је навео многобројне песме о Марку Краљевићу. У њима се он сусреће са различитим женским ликовима. Његов однос са посестримом вилом, однос са девојком која му тражи помоћ и однос према ћерци арапског краља су веома различити, али истовремено и слични. Ипак, однос Марка Краљевића према мајци Јевросими јединствен је у односу на све друге. У песмама у којим Марко долази у контакт са својом мајком, дијалог који описује народни певач се често завршава стихом „то је Марко послушао мајку”, што је, унеколико, нетипично и готово јединствено у јуначкој епизици. Чврста веза између Марка и Јевросиме, његово порекло, и његово често поверавање мајци утицали су на то да фигура мајке Јевросиме постане неодвојива од лика Марка Краљевића у Вуковом бечком издању. Зато, иако се у *Пјеванији* Симе Милутиновића Сарајлије однос Марка Краљевића и Мајке Јевросиме унеколико деградира, ни овде не долази до потпуног елиминисања њеног лика. Марко Краљевић мора имати стару Мајку Јевросиму, као што мора да има буздован и Шарца, без ње он би био само син журе Вукашина, неверног кума и цареубице, осуђен да баштини недостојна својства свог оца. Истовремено, без ње он не би имао онога ко хуманизује и ољуђује његово јунаштво, указујући на хришћанску и моралну вертикалу. Тако Јевросима постаје сегмент оне сложене алхемије која чини Марка Краљевића јединственим и специфичним јунаком епских песама.

12 Марија Клеут у својој студији о Серенсеновом тумачењу *Пјеваније* истиче следеће: „На крају, говорећи о црногорским песмама, истиче њихову повезаност са тлом на коме су настале, која се очитује и у начину гледања и у начину представљања, тако да ове песме нуде верну слику обичаја, начина мишљења и осећања црногорског народа” (Клеут 1993: 245).

Литература:

- Делић 2006: Л. Делић, „Женидба краља Вукашина у кругу варијаната”, *Животијске пјесме*, Београд: Завод за уџбенике
- Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поезије*, Београд: Просвета
- Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невеста*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије
- Клеут 1993: М. Клеут, *Пјеванија Симе Милутиновића Сарајлије у Серенсеновом тумачењу*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Вукова задужбина
- Клеут 2014: М. Клеут, „Увод о слепим певачицама народних песама”, *Без очију кано и с очима*, Нови Сад: Филозофски факултет – Академска књига, 7–26.
- Милутиновић 1990: С. Милутиновић, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Никшић: НИП „Универзитетска Рјеч”
- Проп 2012: В. Ј. Проп, *Морфологија бајке*. Београд: Библиотека XX век
- Раичевић 2014: Г. Раичевић, „Од цвета до плода: женски иницијацијски пут у српској обредној лирици”, *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет, 79–94
- Смарџија 2005: С. Самарџија, *Антологија епских народних пјесама*. Београд: Народна књига
- СНП II – *Српске народне пјесме II*. Скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић. Беч 1841. (Цитирано према: *Српске народне пјесме*. Књ. 2. Београд: Нолит, 1977)

MARKO KRALJEVIC AND MOTHER JEVROSIMA IN „SERBIAN FOLK POETRY II” BY VUK STEFANOVIC KARADZIC AND „PJEVANIJA” BY SIMA MILUTINOVIC SARAJLIJA

Summary

In this paper the specific relationship of Marko Kraljevic, a hero of epic poetry, and his mother Jevrosima, as seen in the Serbian Folk Poetry II by Vuk Stefanovic Karadzic and the Pjevanije by Sima Milutinovic Sarajlija, will be analyzed. Reaffirming with cited verses from the poems we will strive to show the nature of that relationship and in what measure it is characteristic for a patriarchal community, or deviates from its standards. With the characterization of the relationship between Jevrosima and Marko Kraljevic we will also give a comparison of the differences of Jevrosima's character in Vuk's and Sarajlija's collection of poetry, and try to find the cause of those differences.

Key words: patriarchal community, woman, mother, function of counselor, subordination of women, epic hero, Marko Kraljevic, Mother Jevrosima.

Isidora Ana Stambolić

Борјан Митровић¹
Источно Сарајево

АЛУЗИВНОСТ КАО ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПОСТУПАК У ПОЕЗИЈИ ЂОРЂА СЛАДОЈА

Овим радом настоје се предочити основни механизми форме алузивности у Сладојевом односу према народној књижевности. У том погледу, истаћи ће се типови алузивности (епски маркиране лексеме, антропоними, епски репрезентативни топоними, ороними, хидроними и сл.), предочити функција овог поступка у савременом поетском штиву, те у хронолошком пресеку (кроз све збирке) приказати развој овог типа интертекстуалности код поменутог pjesника.

Кључне ријечи: усмена књижевност, интертекстуалност, алузивност, Ђорђо Сладоје.

Пажљивим проматрањем присуства елемената народне књижевности у pjesничком опусу Ђорђа Сладоја² могу се препознати различити, могло би се рећи, градацијски нивои заступљености усменог прототекста. Опсег кореспондирања са усменим предлошком креће се овдје, најшире гледано, од развијеног тематског, наративног реферисања на конкретне епске pjesме (нарочито развијено у збирци *Огледалце српско*), преко цитатног задржавања на препознатљивим стиховима, полустиховима и синтагмама, до широко распрострањене семантички богате, лексике народне књижевности. Овај посљедњи, првостепени ниво интертекстуалног односа подразумева веома честу појаву да Сладоје у pjesме (које нису директна реплика на конкретну усмену pjesму) интерполира одређене лексеме својствене усменој поезији („стајаће ријечи”), којима прави спону са народном традицијом, било у виду везе са одређеним текстом народне књижевности, било са општим поступком и механизмима усмене традиције. Те ријечи су од изузетне важности јер чине једну врсту значењског линка којим се pjesма на економичан начин семантички обогаћује, неријетко до те мјере да се интертекстуалним контактом даје идејни кључ pjesме. Уколико се осврнемо на класификацију форми интертекстуалности, овдје би се, прије свега, могло говорити о алузији. „Приликом алудирања скривени садржај говорног сегмента остаје прећутан, није непосредно именован или описан, иако у тексту неки израз на њега упућује, сугеришући денотацију и конотацију. Ту процедуру поменути израз/узорак – властито име, карактеристичан стилем, препозната ситуација, догађај или личност – ослобађа само у случају ако је адресат у њему способан да препозна показну заменицу страног/туђег дискурса, тј. наговештај каквог по-

1 kirborjan@hotmail.com

2 Усмена традиција као подтекст за поетско стварање Ђ. Сладоја била је проматрана у значајном броју радова. Овом приликом поменућемо оне који су узети у обзир приликом писања овог рада: Лидија Делић, „Фолклор као подтекст песничке књиге”, Милета Аћимовић Ивков, „Нехеројско доба”, Светозар Кољевић, „‘На страшну мјесту постојати’ или на ‘општем мјесту причекати’”, Раденко Кондић, „Нови живот епских јунака”, Александар Лаковић, „Мрачни вртни владар”, Иван Негришорац, „Света је ово служба”, Михајло Пантић, „Епика као лирика”, Ранко Поповић, „Васкрсавајућа моћ ријечи”, Саша Радојчић, „Предање које јесмо”, Младенко Сацак, „Како лирик Ђорђо Сладоје ослобађа нашу епску историју”.

знатог текста или знаковни систем, и из тог предлошка разлучи релевантан споп значења” (Јуван 2013: 30).

Тенденције ове врсте сусрећу се још у првим Сладојевим збиркама и остају константа за цјелокупно његово потоње стваралаштво. Тако се појединачне ријечи које носе призвук усмене традиције препознају већ у прва два стиха пјесме *Сарајево, Сарајево (Велики Њосћ)*, гдје се познатим именицама алудира на одређене епске пјесме, не дотичући се притом у ширем смислу тематике тих епских узора:

„Колају журе, протуве, бојјаци,
Младе шићарције, Лијељвани стари” (Сладоје 1984: 57).

Поменуте „журе” (*Женидба краља Вукашина*), „шићарције” (*Женидба Душанова*) и „Лијељвани” (из Вујадиновог „проклетог Лијељна”) носе јасан асоцијативни потенцијал конституисан још у самим епским пјесмама, а који се овдје активира да би се што прецизније оцртало синхроно стање које Сладојева пјесма настоји исказати. Ту је посриједи индивидуализовани субјекат који обитава у бесмисленој егзистенцији без циља и идеала: „У кога да пуцам и кога да памтим” (Сладоје 1984: 57).

С друге стране, у збиркама које се појављују почетком деведесетих, средствима народне традиције изражаваће се новонастале турбулентне околности у којима се колектив нашаша. Сада лексика усмене традиције постаје ангажована у функцији апстраховања националног усуда. Тако се у *Извештају о Царству небеском (Трећетиник)*, помињањем „Тука и Манџука”, дакле узимањем само ових значењски потентних ријечи из епског предлошка, директно реактивира епски већ готова слика непријатељског надирања. Ова пјесма заправо релативизује у епици конституисан идеал косовских ратника, који су, на челу са кнезом, одабрали жртву и страдање зарад Царства небеског. Насупрот томе, даје се туробна садашњост као простор обитавања и патње тих ратника (заправо цијелог народа). Царство небеско није зацарило и национу преостаје само земно обитаваљиште, које увијек изнова, па тако и у актуелном тренутку, доноси неминовну трагедију: „Набрекује опет Тука и Манџука” (Сладоје 1992: 54).

Лексика народне епике, искоришћена у функцији изрицања националне судбине, присутна је и у пјесми *Обрачун у олујној ноћи (Петшозарни мученици)*. Колективно страдање доводи се сада на ниво космичке борбе, а колектив диже руку чак и на Бога: „Стари, крвниче, где си?” (Сладоје 1998: 63), и свеце који „шенлуче”, што, на лексичком плану, наводи на усмени прототекст. Премда би „шенлучење” могло спадати и у општи корпус дијалекатске лексике (што неће бити предмет овог рада), поприлично је очито да овдје имамо посла са оним што је Вук, још при изради свог *Рјечника*, назвао „стајаћим ријечима”³.

Горки талог народног искуства, окамењен у епски маркираној лексеми, увијек се лако и семантички прецизно да реактивирати. *Посланица Херцеговина једвајознашног аутора с краја 20. века (Мала васкрсења)*, у духу епистоле, препуна савјета и опажања, између осталог, колективу поручује:

3 Наиме, Вук у *Рјечнику* означава ријечи из народне поезија као „стајаће ријечи” и тиме показује „да код Срба, упоредо с говорним језиком, постоји и развијен песнички језик усмене књижевности” (Поповић 1983: 54). У том погледу, битну улогу играју и турцизми, који дају извјестан штимунг епске старине, и за које Поповић, имајући у виду управо *Рјечник*, додаје: „Током историје турцизми су очигледно постали типске речи за ову врсту усмене поезије” (Поповић 1983: 121). Дакле, ни у Вуково доба нису сви турцизми представљали дио вернакулара, већ су једним дијелом спадали у стилски маркирану лексичку усмене књижевности.

„А који ветрове гоне и тужни звезде чате
Нек утешени буду а с Латинима – знате” (Сладоје 2006: 75).

У народној књижевности превари и злу склони Латини („Латини су старе варалице” (Вук II, 28)) сада се књижевно реактивирају, да би се трагика херцеговачке историје управо најбоље манифестовала кроз својеврсну актуелизацију и стварносно потврђивање народног става о Латинима. Не треба заборавити да су ставови формирани у усменој традицији увијек почивали на горком талогу историјског искуства народа.

Употреба алузивне усмене епике у индивидуално-егзистенцијалном и ауто-поетичком кључу неће престати ни у збиркама након деведесетих, за које смо иначе рекли да доносе и једну нову, колективну, националну ангажованост усмене лексике. Довољно је осврнути се, рецимо, на пјесме *Голубови (Плач Светиоџ Саве)*, *Узалудни снег (Злајине олујине)* или *Безимени пошток (Петшозарни мученици)* да би се уочила индивидуалистичка, лирски постављена питања бивствовања. О (ауто)поетичким стрепњама и сумњама нарочито се говори у пјесми *Обустави шпшамју (Злајине олујине)*, гдје управо у поетичкој функцији сусрећемо лексичке елементе из усмене поезије, тачније из *Хасанагинице*:

„Своје бедне версе и хвалу убошку
Нека песници пишу о свом трошку” (Сладоје 2012: 120).

Сада се, ријечју „убошки” („а малому у бешици синку, / њему шаље убошке хаљине” (Зуковић 1982: 88)), којом се у балади драматично најављује судбина несрећне дјеце која управо остају без мајке, оцртава сва варљивост и релативност пјесниковог стваралаштва и рецепције његовог дјела. Иначе, придјев „убошки” већ у Вуково доба, барем самом Вуку, бива у вернакулару непозната ријеч, дакле, дио стилски маркиране лексике народне књижевности.

Посебну сферу епски истакнуте лексике чинили би епски топоними, ороними, хидроними и слично. Сасвим очекивано, Косово ће бити и Сладојева „најскупља ријеч”, топоним који, директно или алузивно, у различитим контекстима, провијава кроз цијели његов опус. Међутим, фреквенција овог топонима у Сладојевој поезији битно ће се разликовати у раним збиркама и у пјесмама који ће се појавити у годинама националне трагедије крајем прошлог вијека.

Моји сарајевски аџенијашки (Свакодневни ушорник), рана пјесма идејно заснована на отклону од одговорности и одсуству става према озбиљним питањима прошлости, биће обогаћена низом парагменона („пуцо”, „пуцањ”; „хранио”, „сахрањиво”; „млин”, „мливо”), што ће семантички нарочито поентирати стихом: „Косово косио нисам, ни видо Видовдане” (Сладоје 1989: 11). Дакле, младачки лирски субјекат, низом успјелих стилских поступака, прави лични отклон према заузимању става о крупним историјским догађајима, истичући одсуство личне жртве и пожртвовања за националне подвиге, што у коначници представља и етички афирмативан поступак.

С друге стране, *Извештај о Царстиву небеском (Трејешник)*, објављен у збирци из 1992. године, пјесма је у цјелини усмјерена управо на Косовски бој и национално косовско одређење:

„Исти, црни гласник стиже са Косова:
Траје, не престаје патња нечесова...” (Сладоје 1992: 54)

Велика Сладојева тема диоба и распри, али и сукоба око вредносне хијерархије, читује се и кроз пјесму *Клујка (Петшозарни мученици)*, гдје ће се симболички потенцијал Косова – позорнице на којој се показује „ко је вјера, ко

ли је невјера” (Вук, II, 49), искористити као опомињућа критика оваквим сукобима и трвењима:

„Златна пређо, црно клупко,
Земљо, страшна, душегупко,
Зар се не зна без Косова
Шта је потка, шта основа?” (Сладоје 1998: 17)

У вези са Косовом је и чувена причесна црква Самодрежа, те и она постаје дио топографских одредница Сладојевог стваралаштва. У *Вечери на Брезовици (Свакодневни ушорник)*, са тона удивљења стваралачким способностима вајара којем је пјесма посвећена, прелази се на Сладоју својствен песимистични приказ садашњице (веома успио активирањем симболике биља), да би све кулминирало завршним стиховима:

„У храсту год пишти,
С липе мрави беже
У сулудој јагми
Око Самодреже” (Сладоје 1989: 9).

Овим се реферише на сегменте пјесме *Урош и Мрљавчевићи* (али не у развијеном облику), јер „јагма око Самодреже” сасвим јасно упућује на у епици приказан сукоб који су Мрљавчевићи водили са Урошем око тога коме припада царски престо. Детронизација сакралних биљних симбола (храст пишти, с липе мрави бјеже), у контексту опште деструкције актуелног времена, употпуњена је сликом „сулуде јагме око Самодреже”, која, управо јаком значењском залихом коју носи, најбоље осликава актуелни тренутак. Међутим, овдје није акценат на Самодрежи као националном симболу, већ на „јагми”, топосу сукоба и чињења зла које надилези националне оквире. С друге стране, у *Молишвеној пийталици*, из касније збирке *Манасцирски башићован*, национална симболика Самодреже биће у првом плану. Ламент над остављеним Косовом, приводиће се крају каталожним набрајањем цркава – причесних мјеста, међу којима ће бити и Самодрежа:

„Ти нафору сачувај ми за причест пред Грачаницом
У Призрену и у Пећи Самодрежи Сувој Реси” (Сладоје 2009: 22).

Ливно, епски најпознатије по чувеној пјесми *Стари Вујадин*, присутно је и у Сладојевој лирици. У *Покуди завичају (Дневник несанице)* лирски субјекат, антиципирајући неповољну судбину завичаја, казује: *ево дани-лијевљани већ долазе по те*. (Сладоје 1976: 5). Тиме се не реферише на одређени стих, још мање на радњу епске пјесме, већ се из контекста епског прототекста ствара нови израз. На основу свега онога што су у епској пјесми дани проведени у Лијевну представљали за Старог Вујадина ствара се код Сладоја значењски богата полусложеница „дани-лијевљани”, притом обогаћена и римом. У *Балади о лејој будућности (Плач Светиоџ Саве)*, правећи низ интертекстуалних алузија (према грчкој антици, Библији, Достојевском, Мажуранићу, а нарочито усменој књижевности), лирски субјекат своје жртве за срећнију будућност пореди са различитим у књижевности и историји познатим подвизима, па и са страдањем Старог Вујадина: „Због ње сам се туко у Морића хану, / У Лијевну трунуо и Терезијану –” (Сладоје 1995: 71). Ливно ће своју алузивну моћ исказати и у пјесми *Народна (Свакодневни ушорник)*.

Хајдучка и слободарска Романија биће симболички искоришћена у пјесми *Са друма (Свакодневни ушорник)*. Узимајући симболику пута – друма кроз живот, пута који су прошли и Бог и ђаво, апостоли и калуђери, здухачи и бољаци, лирски субјекат, тако близак аутору, налази и утврђује, дискурсом народне епике, своје мјесто на том друму:

„Овим сам друмом бјежао и ја
У Романију – по стихове” (Сладоје 1989: 47).

Овај се Сладојев исказ гради на двјема основама. С једне стране, ту је бијег у Романију, заснован на сликама из епских пјесама (нпр. *Старина Новак и кнез Бољосав, Новак и Радивој продају Грујицу* и др.), као бијег на скровито и сигурно мјесто⁴. Поред тога, док је за епске јунаке Романија простор слободног живљења у хајдучији, за пјеснички окарактерисаног лирског субјекта остварење слободне егзистенције је управо у пјесничком позиву. И у познијој пјесми *Лиља* (збирка *Мала васкрсења*) насловом назначено свето дрво за лирског субјекта је „стара црква”, „нова кућа”, „мила сеја”, да би све то на крају поентирао стиховима: „Ето мени / Чарне шуме / Ето горе / Романије / И у гори / Разговора” (Сладоје 2006: 50). Романија, аркадијски простор хајдучне слободе и разговора, сада је оно са чиме се у поредбени однос доводи свето дрво липа, не бјежећи притом ни од елемената лирске народне пјесме (*Која гора, Иво*).

Активирање Скадра примјећујемо у *Вршном владару (Плач Светиоџ Саве)*, гдје Сладојева поетска дихотомија почива на сучељавању некадашње митолошке тежине коју је дрво ораха носило у патријархалном свијету прошлости (као и липа у претходној пјесми) и обичне профаности коју му додјељује садашњост. Ту некадашњу митолошку тежину, персонификовано дрво, између осталог, потврђује и стиховима:

„У мојој су крошњи виле
Подизале Скадар” (Сладоје 1995: 53).

У пјесми *Станац (Петшозарни мученици)*, по принципу тако честом код Сладоја, поsegнуће се за одређеним симболом из усмене традиције који ће парирати разореној и вриједносно осиромашеној садашњости. Овдје ће Сладоје узети станац-камен, као мјеру постојаности, непромјењивости, с тим да ће искључити негативни контекст који камен-станац прати, нпр. у пјесми *Огњена Марија у ѓаклу*. Насупрот оних који га „запишавају”, „пљују” и „блате”, камен је и даље постојан:

„А он освиће чистији и бељи
Од недеље и снега
И млека које кипи
Кроз пушкарнице Скадра” (Сладоје 1998: 78).

Дакле, симболика бјелине млијека младе Гојковице, у контексту жртве коју она подноси за своје дијете, сада служи као поредбени елемент којим ће се истаћи вриједност предмета-симбола.

Да и епски препознатљиви хидроними играју важну улогу у Сладојевом штиву, видимо већ по пјесми *Нагађање о пореклу (Петшозарни мученици)*, која са дозом

4 Премда планина/гора у нашој усменој традицији представља и несигуран простор у којем обитавају виле, уроци и сл., у контексту хајдучке епике, у погледу фокализације која подразумева хајдучку тачку гледишта, планина несумњиво има статус сигурног, скровитог и слободарског простора.

хумора пјеснички анализира бесциљне теорије о народним сеобама и насељавању Балкана, а у којој се јавља за усмену традицију препознатљиво „Дунаво“:

„Да смо Дунаво прешли,
Чак ће ми и то рећи,
А појилу за стоку
Још прилазе дрхтећи” (Сладоје 1998: 21).

Колективно и национално, исказано епски маркираним обликом хидронима, сусрећемо и у пјесми *Претшћразничка белешка (Петшозарни мученици)*, гдје се такође помиње Дунав, вјероватно и са одређеним алузијама према пјесми *Наход Симеун*, а све у контексту песимистичке садашњице нација, метонимијски пренесене на персонификовани лик Србије:

„Србијица беде и нејачи
У белу се недељу пресвлачи,
На јутрењу, на води Дунаву,
Спира тугу и салива страву” (Сладоје 1998: 86).

Пјесма *Не могу да прежалим ердутску винарију (Манастирски башишван)*, пуна узалудних савјета прекодунавским Србима да сачувају тамошњу ердутску винарију (велика симболика вина), рећи ће и ово:

„Склањајте тврде бачве и бадњеве и каце
Пре но вас у њима опет у мутно Дунаво баце” (Сладоје 2009: 77).

Дунав и Ердут су реалне географске повезнице, али коришћење облика Дунаво, и то са устаљеним епитетом мутно, јасно нас везује за поимање те ријеке у народној поезији.

Међутим, епско Дунаво биће значењски потентан симбол и у оним интимнијим, индивидуализму склонијим Сладојевим пјесмама. У *Балади о лепој будућности (Плач Светиоџ Саве)* пјесник ће, правећи низ интертекстуалних алузија, жртву лирског субјекта зарад лијепе будућности исказати и стихом: „Због ње сам Дунаво препузо по леду” (Сладоје 1995: 72).

Страхињина Бањска такође налази своје мјесто у пјесниковим остварењима, те се тако управо у *Балади о лепој будућности (Плач Светиоџ Саве)* жртвовање за лијепу будућност очитује и сљедећим знаковитим стиховима:

„У великој муци из малене Бањске,
Ишо да завршим послове курвањске” (Сладоје 1995: 72).

У овој пјесми помиње се, са истим циљем, и јуначки Сталаћ из *Смртии војводе Пријезде*:

„Смрси се потка и просу основа,
Па сам у небо моро с Косова,
Ил у воду с моста у Сталаћу...” (Сладоје 1995: 72).

Сладоју својствено свођење епског високог стила на плошност садашњице овдје ће се очитовати у томе што скок с куле у епској пјесми сада замјењује суицидно скакање са моста.

Осим мноштва топонима, Сладојева поезија обилно користи и антропониме епских јунака, било да их анализира, било да их користи као својеврсне линкове за употпуњавање значења пјесме. Ту су, између осталих, имена епских јунака, женски ликови, најчешће драгане, али и различити фантастични јунаци. Треба напоменути да предмет нашег разматрања неће бити оне пјесме које развијено, у

цјелини, реферишу на одређеног јунака (као нпр. у *Озлегалцу срском*), већ само оне у којима су антропоними у служби својеврсних значењских линкова.

Тако се већ у краткој пјесми *Да је више војске* (*Дневник несанице*), спомињу женска имена која јасно праве контакт са народном традицијом:

„Нећу тако ми моје горчине сладојске
И решетака ове вјечне ћелије
Због Хајкуне и због Анђелије
У бој поћи да је више војске!” (Сладоје 1976: 16)

Преко метафоричког карактерисања свијета садашњице као „вјечне ћелије”, даје се алузија на Радојичино тамновање, а помињањем Хајкуне и Анђелије⁵ ствара се опозиција, па насупрот епском јунаку који се за своју љубу бори и трпи, дезидеализовани и себи окренут лирски субјекат садашњице не би пошао у такву борбу чак ни „да је више војске”.

Вапај за суштинском, обнављајућом и спасавајућом функцијом поезије у пјесми *Пошрага* (*Свакодневни ујторник*) исказује се помињањем Малог Радојице, тј. позивањем на оне сцене усмене традиције које афирмишу наднаравну, кључну улогу пјесме:

„Где је та песма чији звуци
Могу вратити у нујно лице,
И у самоћи и у муци,
Осмех малог Радојице” (Сладоје 1989: 15).

Што се тиче женских јунака, у трима пјесмама (*Кад се млидијих врајиниши*, *Видосава млађа* и *Грозд горких ријечи*) прве Сладојеве збирке (*Дневник несанице*) јавља се лик Видосаве из *Женидбе краља Вукашина*. Ипак, у овим пјесмама неће бити ослањања на радњу познате епске пјесме, већ само на карактерологију Видосавиног лика, који сада, већ самим поменом, има парадигматску функцију. Тако се помињањем њеног имена у пјесми *Видосава млађа* доноси парадокс којим се исказује дубина љубави лирског субјекта:

„Ти јеси Видосава, ако ћемо право –
Али ја те волим и ја ти верујем” (Сладоје 1976 19).

Исти општи утисак и исту тематику доноси и пјесма *Грозд горких ријечи*, гдје љубавну кулминацију прати и доза сигурне аутодеструкције (јер се вољена именује негативним ликом народне епике): „све се у мени римује с тобом – Видосава” (Сладоје 1976: 22). У пјесми *Насљеђе* (*Велики џоси*), конципираној на принципу диобе у којој лирско ја упорно губи, асоцијације према народној књижевности, премда многобројне (форма каталога, митски елементи), највидљивије су у стиху: „Мени Видосава, њему хрт и вранац” (Сладоје 1984: 6). Док вранац и хрт представљају вјерне сапутнике јунака, дотле је Видосава симбол превртљиве жене која у кључном тренутку изневјерава јунака.

Помен Видосаве неминовно зазива краља Вукашина и војводу Момчила, па већ у *Покуди изобиљу* (*Велики џоси*), осјећање назначено већ насловним, поентира у завршним стиховима:

„Као Вукашина Момчилова џеба

5 Премда у народној пјесми Страхињина љуба нема име, овдје се, на основу овог типског имена (које она добија у екранизацији из 1981) и на основу тематике Сладојеве пјесме, види да је ријеч о Бановој љуби.

Притиска нас хладна магла изобиља” (Сладоје 1984: 30).

Овдје се алузивним средствима усмене традиције даје успјела критика стања савременог човјека. Вукашинова чежња за свиме оним што је Момчилово, доводи га до стања да га посједовање тога уједно и понизи, јер се у опречности његовог изгледа и Момчилове величине потцртава његова слабост. Пјесник, аналогно томе, види и срж трагедије савременог човјека.

У неочекиваном, новом контексту, наћи ће се код Сладоја заједно Јабучило и Болани Дојчин. *Осојна мелодија (Дневник несанице)*, веома богата алузијама на усмени прототекст, слику пропадања лирског субјекта поткрепљује помињањем трагичних судбина епских јунака који остварују нови, у усменој традицији незабиљежен контакт („Јабучило цвили потпаљених крила: / прокапаше ти двори, Дојчине Болани” (Сладоје 1976: 21)). Овдје учавамо тенденцију да се, зарад риме и ритмичке оригиналности пермутирају елементи употријебљених епских синтагми („Дојчине Болани”, умјесто: „Болани Дојчине”), што ће бити честа појава у Сладојевом стваралаштву.

Осојна мелодија (Дневник несанице) улази у сфере антропонимије усменог поријекла и преко других значењски богатих антропонимских компоненти народне књижевности:

„Јој, Стоју и Остоју ти ћеш родит другом
И никад неће – зашто, ко ће знати,
На крилатим коњима, дугом окићени
Диљ пустог осоја пропјевати свати” (Сладоје 1976: 21).

Међутим, за разлику од трагичности судбине Стоје и Остоје, као и несрећног краја Милићевог свадбовања, жал Сладојевог лирског субјекта као да додаје позитивне карактеристике овим појмовима-символима.

Историјски и епски противурјечан лик деспотице Јерине налази, не случајно, знатног одјека у стваралаштву Ђорђа Сладоја. Тако већ у *Сну лудог неимара (Дневник несанице)*, лирски субјект који се пореди са чувеним неимаром из народних пјесама⁶, жуди за неком својом Јерином („О, покажи ми непознате путе / до твојих одаја Јерино Проклета” (Сладоје 1976: 20)), а и потоњим каталогом топонима (Смедерево, Скадра) упућује на епску усмену традицију (*Ситарина Новак и кнез Богосав, Зидане Скадра*). И у *Писму професору историје (Дневник несанице)*, лирски субјекат, несклон великим историјским наративима (ратови, побједи и војсковође), жуди за маргиналним историјским причама које се тичу жена и еротике, помињући у том контексту и „Јеринине куле уњедрене” (Сладоје 1976: 33).

Из народне баладе познат брат Ненад („млађани Ненад”) такође добија своје мјесто у Сладојевој поезији. У пјесми *Изгнаник (Велики џоси)* том изгнанику-повратнику „свака је гранчица запета тетива, / Свако стабло скрива Млађаног Ненада” (Сладоје 1984: 23). Дакле, ишчитавање страха лирског субјекта у вези је са помињањем „млађаног Ненада”. Наиме, лирски субјекат је у страху од самога себе, он се боји да би у том пренапрегнутом стању од његове руке могао страдати неки његов емотивни еквивалент млађаном Ненаду.

Своје мјесто међу пјесниковим стиховима проналазе и Љутица Богдан и Реља Крилатица. Пјесма *Зашто не допуштам да моја драга уђе у пјесму (Свакодневни ушторник)* предочава тешку и мучну слику пјесништва, пјесничког и

6 „Раде Неимар. Стајаће име у епским песмама за вешта градитеља каквог манастира или града (Раванице, Скадра). Можда историјско сећање на градитеља Љубостиње, Рада Боровића, или на Рада Неимара, чији је стварни живот био епски дуг” (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 221).

умјетничког свијета и живота, док се сама пјесма поистовјећује са ровом у којем, између осталог, „колају царске сподобе Љутице и Крилатице” (Сладоје 1989: 18), а вјетар разноси „опору епску трину”.

Митски знаковит и комплексан лик Балачка у усменој традицији бива актуелизован и у Сладојевој поезији. *Прејрес (Свакодневни ушорник)* доноси савјет онеме који се растаје са оним свијетом, да погледа да ли је ишта остало, а да му није одузето и да није разбаштињен, да би се на крају поручило:

„затим нека свици упале жаруље
Нек иследници божји виде да л’ су хуље
Оставиле ишта, ил’ и задње мрве
Одуваше разјареног Балачка ноздрве?” (Сладоје 1989: 38)

Претходно различито представљан принцип деструкције, уништења и потирања (црна галија, колац, хуље) сада се персонификује, и то на начин да само име митског јунака одмах носи значењски квалитет (змајолика супституција подземног божанство, онај који је посљедња препрека јунаку Војновићу и сватовима) који употпуњава и заокружује пјесму. По истом принципу и са истим циљем Балачко се активира и у каснијим Сладојевој пјесмама *Ветар (Пејозарни мученици)* и *Ојетш њо, само мало шужније, (Далеко је Хиландар)*.

Реферисање на епски маркиране антропониме доводи нас и до Старог Вујадина. Пјесма *Позни час (Свакодневни ушорник)* сва је у духу сладојевског песимизма (страх, сјета, сумаглица), док се лирски субјекат пита: „Јесам ли нишан или мета” (Сладоје 1989: 52). Оно што још директније реферише на народну епску пјесму јесу стихови:

„А не види се ни то како
У превечерје низ падине,
Обесињен и ојађен
Силази стари Вујадине” (Сладоје 1989: 52).

Овдје се, дакако, апострофира општа релативност коју пјесма предочава, а то се доводи у везу са Старим Вујадином управо преко познатих иницијалних стихова прототекста који проблематизују сличну тематику.

Лако се да уочити да се симболичко помињање усмених јунака у ранијим Сладојевим збиркама (а симболичка употреба имена и јесте доминантно везана управо за његове раније збирке) по правилу користи како би се значењски прецизирало индивидуално стање лирског субјекта. Међутим, у пјесми *Са границе (Трејетиник)*, с почетка деведесетих, чувени Пријезда из усмене традиције наћи ће се у контексту доминантне трагике и песимизма условљених националним усудом. Негативне особине колектива пјесник ће истаћи стихом: „Још Месец због нас кара Даницу”, чиме ће се, ослањањем на стих из *Диобе Јакишића*, нагласити непрекидно трајање српске диобе. У том контексту, опомињући је и Пријездин поглед („Или нас мртвим оком Пријезда / Посматра са дна бунара” (Сладоје 1992: 56)), поглед онога који је страдао бранећи сада погажене епске идеале.

Епски градитељ Раде, сасвим разложно, налази себи мјесто у Сладојевом *Плачу рушилаца (Далеко је Хиландар)*. Ова пјесма конституисана на сукобу ероса и танатоса, завршиће се стиховима који у сјећање призивају чувеног градитеља из народних пјесама:

„Почни да зидаш, Раде!
Већ рушиоци цвиле” (Сладоје 2000: 69).

Помињање Рада неимара у сјећање призива *Зигање Скадра*, а самим тим и лик младе Гојковице. У ранијој збирци *Свакодневни ушторник*, у *Пјесми за мој тридесетии рођендан*, лирски субјекат, говорећи о својим пјесничким варкама које његује и у које вјерује, стваралачки позив метафорички доводи у раван са младом Гојковицом, а варку о спасоносној, исцјелитељској улози поезије пореди са зазиданом женом најмлађег Мрњавчевића:

„Да може душа, Гојковица млада,
Затреба ли лијека,
Исцједити у темељ порушеног града
Кап чаробног млијека” (Сладоје 1989: 5).

У истој збирци, у пјесми *Пошрага*, опет ће се, у функцији аутопоетичких разматрања, пјесник ослонити на *Зигање Скадра*. У општој потрази за пјесмама које су имале наднаравну снагу у осјећајима лирског субјекта, истиче се и ово:

„Где је та песма што души враћа
Мрвицу свете силе
Којом су дању зидала браћа,
А ноћу рушиле виле” (Сладоје 1989: 15).

Као што видимо, раније збирке опет показују примарно интересовање за лирске егзистенцијалне и (ауто)поетичке теме.

Као што смо показали кроз детаљну анализу корпуса, алузивно коришћење елемената усмене традиције широко је распрострањен интертекстуални поступак у поетском ткању Ђорђа Сладоја. У вези са овим, важно је на крају потцртати двије основне тенденције уочене у овом раду. Усмена лексика у Сладојевим збиркама до 90-их година 20. в. у служби је исказивања аутопоетичких и индивидуалистичких или пак општих егзистенцијалних питања. Штавише, усменом лексиком каткад се свјесно прави отклон од великих националних наратива. С друге стране, у збиркама које излазе деведесетих година и касније, Сладоје алузивност народне књижевности свесрдно користи у функцији апстраховања националног усуда. Притом треба напоменути да ће и претходно помињани начин употребе и идејног имплементирања усмене лексике наставити да функционише и у овим и потоњим збиркама. Такође, радом се показало како иста алузивна средства, у различитим пјесмама и различитим временским оквирима, пјесник користи и када је ријеч о индивидуалистичким, лирским тоновима, и када је по сриједи епска судбина народа. На крају је упутно још једном поменути да је разматрани тип интертекстуалног односа само један сегмент Сладојевог комуницирања са усменом традицијом, јер су управо разнолики типови ослањања на народну књижевност једна од доминанти његовог стваралаштва.

Литература:

- Вук 1972: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме II*, Београд: Нолит, Београд
Делић 2008: Лидија Делић, „Фолклор као подтекст песничке књиге”, у: *Ђорђо Сладоје, пјесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 159–169.
Зуковић 1982: Љ. Зуковић, *Народне пјесме*, Сарајево: Свјетлост
Ивков 2004: Милета Аћимовић Ивков, „Нехеројско доба”, у *Крајина*, бр. 12, Бања Лука: Арт принт, 178–181.
Јуван 2013: М. Јуван, *Интертекстуалности*, Нови Сад: Академска књига

- Кољевић 1997: Светозар Кољевић, „На страшну мјесту постојати’ или на ‘општем мјесту причекати’”, у *Лейпциг Мајници српске*, јул–август, Нови Сад: Матица српска, 185–187.
- Кондић 2004: Раденко Кондић, „Нови живот епских јунака”, у *Кораци, часопис за књижевност, науку и културу*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 156–164
- Лаковић 2000: Александар Лаковић, „Мрачни вртни владар”, *Лейпциг Мајници српске*, књ. 466, св. 11, Нови Сад: Матица српска.
- Негришорац 2008: Иван Негришорац, „Света је ово служба”, у: *Ђорђо Сладоје, џесник*, Краљево: НБ „Стефан Првовенчани”, 171–204.
- Пантић 2008: Михајло Пантић, „Епика као лирика”, у: *Ђорђо Сладоје, џесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 19–26.
- Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: Р. Пешић, Н. Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: „Вук Караџић”
- Поповић 1983: М. Поповић, *Памћивек*, Београд: ЗУНС
- Поповић 2008: Ранко Поповић, „Васкрсавајућа моћ ријечи”, у: *Ђорђо Сладоје, џесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 43–64.
- Радојчић 2008: Саша Радојчић, „Предање које јесмо”, у: *Ђорђо Сладоје, џесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 93–111.
- Саџак 2005: Младенко Саџак, „Како лирик Ђорђо Сладоје ослобађа нашу епску историју”, у: *Зборник Мајници српске за књижевност и језик*, ЛП, 1–3, 2005, Нови Сад: Матица српска, 527–535.
- Сладоје 1976: Ђ. Сладоје, *Дневник несанице*, Сарајево: „Веселин Маслеша”
- Сладоје 1984: Ђ. Сладоје, *Велики џоси*, Београд: СКЗ
- Сладоје 1989: Ђ. Сладоје, *Свакодневни уџорник*, Београд: СКЗ
- Сладоје 1992: Ђ. Сладоје, *Трејџиник*, Београд: СКЗ
- Сладоје 1995: Ђ. Сладоје, *Плач Светиоџ Саве*, Београд: СКЗ
- Сладоје 1998: Ђ. Сладоје, *Петшозарни мученици*, Београд: БИГЗ
- Сладоје 2009: Ђ. Сладоје, *Манастирски башишован*, Нови Сад, Београд: Фондација „Др Шпиро Матијевић”
- Сладоје 2012: Ђ. Сладоје, *Златине олујине*, Београд: СКЗ
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, Београд: СКЗ

ALLUSION IN FUNCTION OF INTERTEXTUAL DIALOGUE WITH TRADITION IN POETRY OF DJORDJO SLADOJE

Summary

The aim of this paper was to reveal the forms of allusion connected to serbian oral tradition in the poetry of Đorđo Sladoje. We will point out types of allusion (recognizable epic words, anthroponyms, toponyms, hydronyms etc.), function of these methods in modern poetry and chronological review of this process in the poetry of Đorđo Sladoje.

Key words: oral tradition, intertextuality, allusion, Đorđo Sladoje.

Borjan Mitrović

Жељко Тешић¹
Београд

САВРЕМЕНИ ПЕСНИЧКИ ГЛАСОВИ (АНА РИСТОВИЋ И ЛУЦИЈА СТУПИЦА) У КОНТЕКСТУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКОГ УСМЕНОГ НАСЛЕЂА

Рад полази од тезе да је поезија Ане Ристовић, савремене српске песникиње, у поетичком дослуху са поезијом савремене словеначке песникиње Луције Ступице. Њихова поезија прожета је често истоветним тематско-мотивским регистром и као таква свакако се може разматрати у духу сложеног песничког вишегласја са простора бивше Југославије, уз праћење поетичких истоветности или различитости, али и преко комуникације ових песничких гласова са укореним усменим наслеђем у смислу симбола или назнака одређених митолошких садржаја присутним и у усменој књижевности Јужних Словена.

Кључне речи: савремена српска поезија, савремена словеначка поезија, усмено наслеђе.

У свом поговору за књигу поезије *Чело на сунцу* Луције Ступице, коју је превела са словеначког језика, песникиња Ана Ристовић маркира неколико битних поетичких одређења песничких генерација у Словенији – оној која је била у оквиру некадашње Савезне Федеративне Републике Југославије, као и у Словенији након осамостаљивања. Ристовићева издваја неколико битних песничких имена као што су Томаж Шаламун, Алеш Дебељак, Алојз Ихан и, као најмлађег, помиње Уроша Зупана, песника чија се песничка појава подудара са временом када словеначка држава постаје самостална. Управо са друштвено-политичким преокретима, наглашава песникиња Ристовић, на словеначкој песничкој сцени се „дешава нова песничка експлозија” (Ристовић 2008: 163). Тих година се у словеначкој поезији, као и каснијих година, јављају субверзивнији песнички гласови који теже да поетску слику обликују у духу погледа на савремену свакодневицу човека, лишена директно метафизичких тема и наглашеног херметизма. Поезија постаје наративнија, одликују је анегдотичност и параболичност.

С друге стране, у српској поезији, свакако се у годинама у којима су садржани гласови поменутих словеначких песника, јављају и гласови наших песника који на нов начин приступају поезији. Ако сагледамо период деведесетих година, увидећемо читав низ поетских гласова који граде слику наглашено окренуту ка тзв. слици свакодневице и митологизацији стварности. У свом антологијском избору *Поезија и последњи дани* или, како сам каже – *цветиорама* српске поезије од 1977. до 2007. године, Добривоје Станојевић сабира велики низ песничких имена, не тежећи да их у антологију уврсти према уметничким квалитетима, већ пре да сагледа пут поезије кроз три деценије, односно кроз прелаз између два века. Проматрајући те гласове и песничке фигуре, Станојевић тежи да им пронађе извесне заједничке именитеље или одлике које би их повезале у иоле кохерентну слику на плану песничког исказа. Истиче да се од седамдесетих година

1 zeljkotesic83@gmail.com

двадесетог века у српској поезији „јасно јавља доминирајућа песничка свест о потреби промене певања” (Станојевић 2007: 4), те да се поезија мења и на неки начин супротставља, како Станојевић истиче, одређеним, тада нараслим, политичким и памфлетским виђењима писања песама као комуникације са масама. Поезија постаје „посебна унутрашња напетост” (Станојевић 2007: 4). Таквом поезијом, коју су обележила песничка имена попут Милутина Петровића, Раше Ливаде, касније Милана Комненића, Војислава Деспотова и других, подупиру се поетички модели које су раније поставили Васко Попа, Миодраг Павловић, Јован Христић и други.

Поезија која стиже до данашњих читалаца, како из Словеније, тако и из Србије, кроз међусобно превођење, комуникацију песника, песничке манифестације, објављивања у периодици, често је на трагу сличног погледа на песму и њен поетички делокруг. Ранији период, онај који смо претходно представили кроз виђење Ристовићеве и Станојевића, проткива и садашње песничке перспективе, било због тога што многи из ранијих деценија и даље плодно стварају, било због могућности праћења поетичких промена кроз поновну јаку везу савремених песничких струја Словеније и Србије.

Ако се сложимо са претходно реченим и сагледамо као јединствен савремени јужнословенски песнички простор (јер се овде свакако поетички уклапају и поетски гласови из Хрватске, Македоније, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Бугарске), можемо за пример и предмет овог рада узети и сагледавање поетских опуса двеју савремених песникања Ане Ристовић и Луције Ступице. Како њихови опуси у тематско-мотивском регистру битно кореспондирају са поезијом осталих савремених песника овог простора, покушаћемо да укажемо на поетичке блискости ових песникања, блискости на плану изградње песничке слике или блискости са одређеним слојевима заједничког јужнословенског наслеђа. За разлику од ранијих периода, када се словенско културно наслеђе узима за основни поетски покретач или његови елементи постају основни мотив у изградњи песничке слике (на пример у романтизму, али и у поезији двадесетог века) савремена поезија, дакле она с краја двадесетог и у првим деценијама двадесет првог века, не узима елементе народне јужнословенске културе или усмене књижевности као директне или смишљено употребљене структурне чиниоце поетске слике, већ они у њој гравитирају као, рекли бисмо, симболи-интегрални чиниоци певања кроз чију анализу и разоткривање можемо доћи до условне наградње смисла и до, можда, неочекиваног контекста.

Читањем поезије Ане Ристовић, која се у српској књижевности појавила деведесетих година прошлог века збирком *Сновидна вода* (1994) и поезије Луције Ступице, чији песнички пут отвара збирка *Чело на сунцу* (2001), уочавамо двоструку комуникацију двеју песникања. Једна је свакако она која одговара поетичком духу с краја прошлог века, а друга је специфично бивање поезије, и једне и друге, на одређеним фолклорним мотивима и симболима културног наслеђа и окошталих образаца јужнословенског усменог наслеђа. Овој другој спрези поетских опуса, али не само опуса ове две песникање, требало би посветити више пажње. Потребно је кроз различите појавне елементе у поетским сликама уочити комуникацију савремене поезије и онога што јесу зачеци певања – усмене књижевности.

Природа и анти-природа

Наглашене промене у поетској слици савремених песника међу којима су и песникиње Ана Ристовић и Луција Ступица, врло често се везују за промену амбијента у коме лирски субјект обитава или за промену доживљаја који јунак гради о себи и свету коме припада. Тако се јунак у песмама савремених песника мења у смеру одређене, наизглед сесилне, појаве која је, често, од антропоморфности доспела у бивање кроз предметност неживог света. Тако се у песми *Почетишак картографије* Марије Кнежевић, једне од песникиња из поменуте генерације, уочавају стихови: „Бити ствар / без употребне вредности / бити ствар која с временом добија на вредности / а нико не зна зашто” (Кнежевић 2009: 144).

Другачија могућност тиче се субјекта који је биће препуштено свету/амбијенту где доминира мртвило које је тек повремено зачињено знацима живота и активне природе. У таквим могућностима бива и поетски свет Ристовићеве и Ступице. Као и код других аутора, јунак је показатељ света било кроз своју егзистенцију, било кроз говор о оном што га окружује. Удаљен од истински живог света, он је врло често изгнаник коме је додељен урбани пејзаж и негативна свакодневица. Кроз борбу са чињеницом да је у сталној власти масе – масе људи или институција које теже омасовљењу, јунак постаје својеврсни изгнаник. Оваква карактеристика изгнаности коју приписујемо лирском јунаку *поезије деведесетих* (како је неки називају), али и поезије последњих година, присутна је у песмама Ане Ристовић. „Отуда ће се феномен изгнанства (свеједно да ли физичког или духовног, присилног или добровољног) показати као изузетно подстицајна тема за раскринкавање и преврједновање опресивних идеолошких контекста којим су наведене категорије неминовно прожете, али и за парадигматично испољавање и искушавање *дружости*” (Бешић 2009: 141). Таквог ћемо изгнанника пратити на путевима у спољашњем свету који у својој метастатској прецвалости због призора материјалног савршенства затвара за јунака ону слику природе која је у романтизму била његово прибежиште. Јунак тако остаје без прибежишта. Његов једини простор спаса повремено постаје интимни простор, који се, управо у иронијском обрту, разобличава у само једну од појавности скученог света – лажне слободе. Јунак тако скупља у свој поглед елементе изгубљеног света који би га могли одвести у нешто Друго, у бивање као Друго или амбијент Друго, који би могао да буде веза са суштинском природом која му се кроз време изгубила.

Чини нам се да је тако и у поезији Луције Ступице. Свет је откривен кроз многобројне елементе природе, елементе дубоке симболике и, рекли бисмо, исечке из слике света некадашњег (у природу урођеног) појединца. Ипак, то се, као што се примећује у стиховима из песме *Жршвовање*, из збирке *Остврво, град и други*, не достиже директно. Заправо, јунакињин поглед на природу одвија се кроз гледање филма *Жршвовање* Андреја Тарковског. Сцена када дечак залива дрво подстиче лирског јунака песме да каже, да опише и прокоментарише: „Дрво је заливао дечак и веровао у то / довољно снажно да је спознао бога” (Ступица 2008: 114). Зато је појединац у сталном двојству између уочавања елемената природе и њиховог именованја (земље, воде, примера флоре, фауне и др.) и свести о себи као њеном нераздвојном делу, али и о себи као оном који је све даље од природе, те да је за њега природа потрага за оним што критика означава појмом *дружости*. Оно што је с временом изгубљено сада се поставља као оно што треба наћи, али главна опрека потраге јесте у позицији јунака – савременог појединца у дехуманизованој стварности. Јунак из песме *Жршвовање* ни сам није сигуран

да ли соба у којој се налази и гледа филм нуди неку нову стварност/уточистиште или место заточеништва. Зато се коментар у предговору Ане Ристовић чини тачан без обзира на тумачење оног што означавамо појмом *друго́сти*. Ристовићева наглашава да се јунак управо из собе, без обзира на то како ту собу разумели, усмерава на путовање ка *другом*.²

Ако претпоставимо да се кретање ка *другом*, оном жељеном и изгубљеном, дешава као путовање – симболично путовање (чак и када се, као што је некада код Ступице случај, реално путује), можемо уочити да је реч о путовању које се одвија кроз повратак мотивима природе, као конструкторима изгубљеног, а жељеног света. Тај свет постаје антипод свету у коме се реално егзистира. Некада је то повратак и конкретном пејзажу, реалној слици природе (нарочито код словеначке песникиње). У песмама Ане Ристовић и Луције Ступице запажамо читав регистар елемената са потенцијалом реконструкције изгубљеног света који смо сретали у фолклорним слојевима усменог наслеђа. Кроз различите елементе природе који искрсавају у тамној слици града или кроз жељене погледе на природу ван тог града запажамо и симболично кретање ка оном *другом* егзистенцијалном модусу. Митолошки и симболички потенцијал одређених појмова везаних за природу, а каткад и предмета који су део декора јунакове свакодневице могао би да упуту и на семантички аспект њихових песама.

У складу са тим покушаћемо да, издвајањем одређених елемената природе као својеврсних мотива и симбола, покажемо колико се посредством таквог приступа тумачењу песама Ане Ристовић и Луције Ступице можемо приближити значењским равнима њихове поезије.

Вода

Основни елементи природе као што су вода и земља добијају у савременој поезији нова значења, али се и повратком на њихово значење у фолклорном вредновању, улози и смислу добија значајан аналитички показатељ, те се тако савремено песништво укључује у повезане значењске матрице.

Прва збирка Ане Ристовић *Сновидна вода* представља извесно јунаково проматрање оног што свет у својој призорности нуди. У једној од песама без наслова уочава се присуство декора савременог света који интегрише у себе јунака/јунакињу песме и представља са њим сраслу целину: „На језику девојчице не отапа се снег / од пахуља настају ледене жабе које падају / на њена гола колена и остављају за собом, / на кожи ружичасто цвеће које ишчезне, / пре него што га додирне врховима прстију – / као капи боје пронађене језиком воде” (Ристовић 2009: 7) Запажа се скоро интроспективни однос субјекта према себи, а активира се, у извесном смислу, мотив воде која се најпре повезује са снегом. Та залеђена вода (снег) могла би одговарати оној која се у фолклорној традицији одређује као вода заборава, јер „вода заборава је замрзла, па је тако добила окултно дејство заборава, када се таква вода пије, или се њоме умива, онда се на све заборава

2 „Јер оно стварно путовање, које имплицира уједно и сва друга, симболична, јесте она претпоставка предвечерја, у атмосфери поигравања светлом и засенченим местима, која увек, као и сневана, као и потреба за близином, крећу из собе уточишта, или собе-заточеништва. Из собе са погледом. Отуда бекство у другост, било да је у Луцијиној поезији изражена кроз мењање перспективе, простора, географске тачке, или еротско-љубавног транспонована у друго, не мора аутоматски да значи удаљавање и одлазак од себе, већ отимање зарад повратка који ће бити обогаћен искуством пређеног пута” (Ристовић 2008: 169–170).

(Кулишић, Петровић 1998: 104). Мотив заборавља или самозаборава чест је у савременој поезији јер доприноси утиску да се јунак на одређен начин дистанцира од света у коме је.

У песми без наслова из збирке *Уже од пјеска* читамо:

Једном, сањала сам куту –
 На хиљаде заражених у брезовој шуми
 Водили су љубав
 Гулећи леђима стабла,
 Дишући снажно као олуја
 Затворена међу мирним дрвећем:

Као да гibaњем тела дозивају дух подземних вода
 Кроз крошње протерујући и дан и одузети им век. [...]

Из далека, чинило се: сасвим бела тела
 Су дрвеће што се гibaњем присећа
 Заборављеног пира.
 А осећање смрти, за сваког
 Тек одора од трава на коју се дише:

За стотине њих што су се прибијали уз стабла
 Као уз лоше срасле кости
 Изнова опишавајући свет обећан другима. (Ристовић 2009: 23)

У овим стиховима занимљиво је погледати јунаков однос према природи. Као у поменутој песми *Жршвовање* Луције Ступице, и овде је јунак дистанциран од онога што се пред њим одвија. Наиме, поглед је дат кроз слику варљиве стварности сна који можемо узети као сублимни приказ онога што је јава; а опет, у сну, како не постоји јасан просторно-временски оквир, могуће је суделовање и садашњег и прошлог. Оваква наизглед апокалиптична визија сна укључује у себе и занимљиве фолклорне елементе, па на неки начин призива анимистички поглед на свет. Овде постаје занимљив мотив дрвећа које поприма дух тела, што, опет, може бити траг фолклорних слојева. „[...] дрво фигурира као објекат који има душу или као објекат у коме је нека душа настањена. О томе, уосталом говори и назив ‘сјеновито дрво’, који је забележен у неким нашим крајевима” (Бандић 1991: 52). Такође, како је реч о брезовој шуми, испитивањем могућих значења, наилазимо на оно што Веселин Чајкановић каже о брезе: „Бреза има апотропајску моћ. Од ње се плаше вештице” (Чајкановић 2009: 18). Такво дрвеће се у песми Ане Ристовић спаја са умирућим телима, чија смрт може значити и апсурдну слику света у коме се човеков бег од туробности у којој обитава може достићи тек кроз смрт и повратак духовима предака који су око нас.

И у овој песми се значајно активира мотив воде као везе са оностраним. Тако вода, која је и у наслову прве Анине збирке, постаје значајан мотив у концепцији поетске слике. У једној од песама ове збирке вода се именује и као морска вода, она која постаје свеколики симбол живота: „Када се рибе врате детињству мора, / крљушт ће остати на осами ноћног камења” (Ристовић 2009: 13). У народној књижевности и риба има значајну функцију, а у веровањима се везује за настајак космоса. Риба је чест помоћник или саветодавац у усменој књижевности. Тако се у љубавној лирској народној песми *Риба и дјевојка* води дијалог у коме

риба одговара на девојчина питања.³ Јунак и у песми Ане Ристовић тежи проналаску нечег доброг и изгубљеног, тежи новом искуству. Примећујући да „[с]ве ће једног дана бити искоришћено / и неће бити непотребних предмета”, опет, као и у другим песмама, најављује се свршетак кретања јунака и света у ускомешалом бесмислу. Најављује се пристизак онога што је означено као „одабрана вода” – можда баш оно што јунак напорно тражи.

Сличан мотив, мотив мора, врло је присутан у поезији Луције Ступице. У неколико збирки море се профилише у мотивском регистру ове поезије као битан семантички сигнал. Море је у Луцијиним песмама, као што је случај и са другим елементима природе, најчешће тек посредно сигнализирано. Та назнака мора постаје емотивно прибежиште за јунака, окруженог непријатним призорима града. У песми *Позив* читамо: „Срећемо се у дрхтавом јужном ветру / у тајанственој песми цврчка / иза удаљеног пристаништа, где морске алге отварају мирисе [...]” (Ступица 2008: 33). Сусрет о коме говори јунакиња само је назнака жељеног сусрета са неким блиским. У песми се даље наглашава нереалност сусрета истицањем стиха на почетку треће строфе: „И тако, посумњаш да можда сањаш” (Исто).

Мотив мора обузима некада целу песму, тј. њеног јунака/јунакињу. Парадигматична је песма *Шкољка* (збирка *Ветролов*), која се значењски уклапа у поетички принцип потраге за оним што означавамо појмом *друго̀сти*:

Нежна прозрачна шкољка на прозорској дасци
буди море. Одмицање погледа рађа
страх у голом граду, који на станици чека
на шаренолике спроводе пробуђених израза.

Кроз ребрасту љуштуру цеди се
још увек дремљиви дан. Полако подиже своје сидро,
као добро привезан чун. На површини
шкољке огледа се фасада усправне зграде
преко пута, сива ограда, ограда мисли, облак од пепела.

Јагодица твог прста потрчи дуж кичме,
да свуче тврђаву коже као звучни сигнал
брода у магли, глас воза, све ближи и ближи,
пробуди ме и до руба ме испуни морем. (Ступица 2008: 63)

Шкољка са прозорске даске постаје супстрат субјектове жеље да се измести из „голог града”. Голети свакодневних, наметљивих призора у које су укључени и

3 Дјевојка сједи крај крај мора,
Пак сама себи говори:
„Ах, мили Боже и драги!
Има л' што шире од мора?
Има л' што дуже од поља?
Има л' што брже од коња?
Има л' што слађе од меда?
Има л' што драже од брата?”
Говори риба из воде:
„Дјевојко, луда будало,
Шире је небо од мора,
Дуже је море од поља,
Брже су очи од коња,
Слађи је шећер од меда,
Дражи је драги од брата.” (СНП I 1975: 208)

људи, али као маса, субјект жели да отклони кроз симболичко буђење („пробуди ме“) које је буђење у мору. Такође, у песми се назире и љубавно осећање које ће употпунити бег ка смислу. Као што се и у народној балади *Женидба Милића Барјакшара* љубавници проналазе крај „сињег мора“, тако се и љубавници из поезије Луције Ступице сједињују у њеној мисли о мору.

Душан Бандић објашњава да је вода „често била замишљена на анимистички начин. Веровало се, наиме, да је она каткад жива, да поседује животни принцип који се условно може изједначити са појмом душе“ (Бандић 1991: 62). Можемо ли, уз овакво тумачење, помислити да се вода усложњава као појам у савременим песничким гласовима наше и словеначке песникиње, те да добија конотацију оног траженог простора у коме ће се доћи до идеалне другости?

Флора и фауна

Биљке имају разгранату симболику у нашем културном наслеђу и распрострањена веровања о пореклу и улози биља битан су основ наше усмене поезије, па се значај те симболике не сме занемарити и када је реч о ауторској лирици. Читањем песама Ане Ристовић и Луције Ступице наилазимо на многа места где се као битни јављају флорални мотиви. Ако покушамо да значења биљака које сусрећемо у поезији ове две песникиње осветлимо из перспективе указивања на позицију субјекта и изградњу песничке слике, увидећемо да се поједини флорални мотиви (конкретне биљке или неки општи називи за њих – трава, цвеће, дрвеће) постају значајни у тој мери што примећујемо како модерна песникиња утврђене симболичке обрасце разобличава. Таквим поступцима симболика постаје, условно речено, прилагођена сензибилитету модерног песника.

Једна дужа песма из збирке *Сновидна вода*, песма *Уиуишсиво за уиошребу* указује на значајан поступак који Ристовићева често користи у обликовању песничке слике. Реч је преобликовању елемената живог света у одређене гротескне слике. Стихови: „Послаћу јој цвеће од хартије, пажљиво / исечено маказама, пахуље папирне вејавице, / измишљено пролеће и један предео из пепела, / сасвим непознат, / смех од различака који су постмодерне булке“ (Ристовић 2009: 17) указују на слику урбане стварности где је мотив цвета/цвећа постао основни сликовни чинилац који треба да, на семантичком плану песме (узимајући смисао песме у целости), укаже на савременог јунака и његово, чини нам се, иронијско дистанцирање/презрење онога света који траје кроз одсуство живог (цвета). Папирни цвет из песме је тек маска цвета (биљке) и чињеница да он претендује на симболику правога цвета нагони јунака да се иронијски изруга човеку и свим његовим, наизглед, високим темама и стремљењима. Наводећи „сензуалне остатке синоћне вечере“, субјект помиње (уз „вејавицу окруженог хлеба“) „скроман влажни свемир преметан из једне / у другу страну уста, апокалиптичан / ко и свака будућа реч о њему“ (Ристовић: Исто).

Као и код Луције Ступице, и у песмама Ане Ристовић честа је (назовимо је тако) трагична посредност која је додељена субјекту. Свет који се жели (другост) само се назире и ретко је директно дат, па схватамо да је јунак увек у чежњи, нади да достигне нешто. У нешто каснијој збирци *Око нуле*, у песми *Градски оштрах (сшрах од шприроде)* јунак се, сада већ парадоксално, плаши природе: „У шетњу се одлази аутомобилом, / од дрвећа љубити / оно што остане у ретровизору. [...] усред процвалога поља / размишљаћеш час о литератури, / час о километрима који те деле од најближе апотеке [...]“ (Ристовић: 2006: 7). Примарно

место у јунаковом осећању света добија предметност, технологија и баналност свакодневице. То, рекли бисмо, градацијско спуштање (цветно поље – литература – аптека) црнохуморно упућује на демитологизацију и дехуманизацију утврђених духовних достигнућа. Метафорична колоквијалност „пронаћи лек” спушта се у прозаичност (лек се тражи у апотеци, не у природи и не у литератури). Овакво снижавање утиче да се песничка слика боји, покатакд, и црнохуморно. Овом утиску доприноси и подсећање на синтагму из раније наведених стихова – „постмодерне булке”.

Овакве слике, где се флорални мотиви транспонују на неочекивана, традиционално непозната значења, јесу одлике песништва с краја прошлог и почетка овог века. У усменој поезији пронаћи ћемо слику: „Наша се неве удава / цвијеће сели предава” (СНП I 1975: 67) или: „Кад свати по Мару иђаху / не могаху пута разазнати / од мириса ситна босока / од густине ране мацуране / од љепоте румене ружице / од висине зелене наранце / руменила рана гарофана” (Исто: 80). Такав суживот и прожимање јунака и природе, кроз обредно-магијске радње и свакодневне активности у песми песникања Ане Ристовић и Луције Ступице изостаје. Због тога значењски аспект ове песме иде у смеру препознавања савременог света као удаљеног од елементарних принципа природе. Како се природа јавља само у крхотинама и индиректним знацима, схватамо да се савремени појединац појављује у отуђењу од себе и света, јер онај свет у коме егзистира није истински простор бивања. Разградњом традиционалних мотива и симбола, савремени песник никако не тежи обесмишљавању слике прастаре песме о спрези човека и биљака. Напротив, присећања на такву слику, сада само наслућену у ретровизору, сну или кроз поглед на љуштину шкољке (не шкољку) делују као утопијски покрети субјекта ка смислу. У томе бисмо ишчитали и поменуто *дру-го* о којој критика Анине и Луцијине поезије говори.

Исто је и при погледу на свет фауне. Бића из тог света уткана су у свет усмене песме и приче као нераздвајни чинилац човекове егзистенције. Кроз епске атрибуте јунака или кроз персонификоване животиње-јунаке прича или лирских песама, свет животиња укомпонован је у циклусе бивања и постојања појединаца или народа. У савременим песничким остварењима која смо узели за предмет овог рада и свет животиња сведен је на маргинализовану појавност која употпуњује јунаков туробни свакодневни делокруг. Код Луције Ступице у песми *Зелене галерије* примећује се необично поређење: „као змија сам”. Помен змије неминовно призива у аналитичко поље митолошку позадину овог бића и покушај тумачења песме из такве позиције. У народној традицији за змију се везују различита веровања, а за потребе тумачења ове песме узећемо у обзир помен тзв. кућне змије. У *Српској етномишологији* Слободан Зечевић описује веровања у вези са змијама и, између осталог, наглашава да кућна змија, по народним веровањима, живи под прагом или под огњиштем. „Кућну змију не ваља убити, пошто би у том случају умро кућни домаћин. У овом случају је кућна змија домаћиново *alter ego*, његова сен или сен неког кућног чељадета” (Зечевић 2008: 136).

У песми *Зелене галерије* наглашава се удаљеност онога што је за субјекта битно. Зелене галерије, растиње у пролеће, јесу симбол живота, али јунак чује одјек: „далеко, далеко, све је далеко” (Ступица 2008: 27), а тај одјек, као и у другим песмама, подсећа га на удаљеност од онога чему тежи. Ако се јунакиња поистоветила са змијом „која је допузала на сто”, није ли онда она неиспуњени алтер его неког жељеног сопства? Ако претпоставимо да је тако, пронаћи ћемо субјекта у сличној позицији као и у осталим ситуацијама, односно у осталим песмама

ове песникиње. Стога се чини да је легитиман утисак Ане Ристовић како се у поезији Луције Ступице активира мотив изгубљене звезде.⁴

О јунаковом отуђењу од природе, па тако и од слике усмене књижевности, на занимљив начин указује песма Ане Ристовић *Права песма* (збирка *Мејшеорски ошпад*), у којој се проблематизује и развија кроз песничку слику мисао (раније поменутог) Андреја Тарковског. Овде су кроз слику природе у којој „[...] су јагоде можда биле ускраћене / за своје, сасвим скромно, воћно сећање” и које „[...] гуштери у некој трави [...] можда / још увек памте” истакнуте основне поставке есеја *Ушиснуто време*⁵ Андреја Тарковског. Како Тарковски у есеју говори о времену, тачније „индивидуалном времену”, тако се и субјект поезије о којој говоримо издваја из времена сопства по себи и усељава у бивање које је део диктата масе. Изгубљени обриси сећања на индивидуално време (када смо имали свест о јагоди и гуштеру у природи, као деловима природе) допринели су да се слика света усменог певања расточи у тек маскиране обриси присуства.

Овакво тумачење може се употпунити и сликама из песме *Таџа* песникиње Ристовић, где се девојчица поиграва фигурицама људи без лица, фигурица које могу бити симболична представа савременог човека. У овој песми се, као једно од бића, јавља и змија, али пре као приказа или прастари симбол сазнања. Јунаков свет постаје заокружен његовим неприсуством у сопственој егзистенцији, а бића постају само неми декор или симболички подстицај за промену.

Закључак

Узимајући тек сегменте из опсежних песничких опуса, како бисмо указали на то да се кроз поглед на кодове усмене културе и народне религије може приступити делима најсвежијих песничких имена, покушали смо да укажемо на одређену проткивну вертикалу песничтва блиског језичког и културолошког простора. Кроз маркирање појединих песама и указивањем на неке од примера за поводе провере везе културног наслеђа са делима оних који тренутно стварају, наглашена је могућност да се поезија проучава и ван, покатакд у критичким приказима примећеног, пуког повезивања савремене поезије са њеним друштвеним и социјалним ангажманом. Ако би поезија имала само такву, ангажовану функцију и указивање на положај „садашњег” појединца, наизглед једностаним пресликавањем стварности, без дубљег укореења, изгубила би своју уметничку важност и значај који мора да почива на симболичком потенцијалу песме.

Тежећи да открије везу појединца и света поезија опстаје у комуникацији и са светом, али и унутар себе. Откривајући интертекстуалношћу обрасце певања кроз векове, као идејна линија, указује се пред читаоцем и слика заједничке културе и наслеђа која детерминише и надограђује смисао те поезије.

4 Ристовићева се приликом овог тврђења позива на песму П. С.; наводи стихове из те песме и тврди: „Постоји, међутим, један мотив који ми је посебно привукао пажњу већ у њеној првој књизи *Чело на сунцу*, а то је мотив давно изгубљене звезде” (Ристовић 2008: 172).

5 Постоји и превод *Зајечаћено време*

Литература:

- Ристовић 2009: А. Ристовић, П. С., Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”
- Ристовић 2006: А. Ристовић, *Око нуле*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”
- Ристовић 2013: А. Ристовић, *Метеорски отпад*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада
- Ристовић 1997: А. Ристовић, *Уже од песка*, Чачак: Градац
- Ристовић 2015: А. Ристовић, *Чистина*, Београд: Архипелаг
- Ступица 2008: Л. Ступица, *Чело на сунцу*, Зрењанин: Агора
- СНП I 1975: *Српске народне пјесме I*, у: Сабрана дела Вука Караџића IV, прир. В. Недић, Београд: Просвета
- Зечевић 2008: С. Зечевић, *Српска етномиџологија*, Београд: Службени гласник
- Бандић 1991: Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 њојмова*, Београд: Нолит и Балканолошки институт САНУ
- Кулишић, Петровић 1998: Ш. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски миџолошки речник*, Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт
- Бешић 2009: А. Бешић, Поговор у П. С. А. Ристовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”
- Ристовић 2008: А. Ристовић, Поговор у: *Чело на сунцу*, Л. Ступица, Зрењанин: Агора
- Станојевић 2009: Д. Станојевић, Поговор у: *Поезија и последњи дани* прир. Д. Станојевић, Београд: Србика
- Радојчић 2003: С. Радојчић, *Поезија време будуће*, Нови Сад: Алфа-граф
- Кнежевић 2009: М. Кнежевић, *Анџологија српске урбане поезије*, Београд: Самиздат Б92

CONTEMPORARY POETIC VOICES (ANA RISTOVIĆ AND LUCIJA STUPICA) IN THE CONTEXT OF SOUTH SLAVIC ORAL HERITAGE

Summary

The study starts from the thesis that the poetry of Ana Ristović, a contemporary Serbian poetess, is poetically associated with the poetry of the contemporary Slovene poetess Lucija Stupica. Their poetry is often permeated with the register of identical themes and motifs and as such it can certainly be considered in the spirit of the complex poetic polyphony from the territory of the former Yugoslavia through the monitoring of poetic identity or diversity, and through communicating of these poetic voices with the rooted oral heritage in the sense of symbols or indications of certain mythological content present in oral literature of South Slavs.

Key words: contemporary Serbian poetry, contemporary Slovene poetry, oral heritage.

Željko Tešić

Луна Градиншћак¹
Нови Саг

ПРОУЧАВАЊЕ СТИХА У ПЕСНИШТВУ ЈОВАНА ХРИСТИЋА И ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Циљ истраживања јесте представљање начина на који се употребљавају античке старине, односно вредности античког света у савременом песништву и на који начин је формиран однос савременог песника према античком наслеђу. За репрезенте узети су песници из области истраживања докторске преокупације – Иван В. Лалић, а потом и Јован Христић. Песништво ова два великана разматраће се кроз димензију писца, текста и читаоца. Поруке које текст/песма шаље читаоцу садрже обиље традиционалних вредности (канон, Византија код Лалића, сагледавање свакодневне антике код Христића), а закључак је да је сфера деловања етичка, хумана. Песме испуњавају хуманистичке идеале, повезују српску традицију са класичном и утичу на њене духовне потребе. Песме које су узимане у обзир за разматрање, имају тему из класичних старина (појам мора, космозма, тишине и слично).

Кључне речи: Јован Христић, Иван В. Лалић, антика, стих, традиција.

Гледајући ова становишта, не би било лоше кренути од неколико песама Јована Христића и протумачити стихове кроз неколико аспеката равни анализе. У питању су песме „Нарцис”, „Познај самог себе” и „Сократ на бојишту” и биће размотрене овим редоследом. У првој наведеној песми, Христић се махом служи тринаестерцима и четрнаестерцима, неком врстом измењеног хексаметарског диметра, а њихова ритмичност узмиче уклапању у метрички систем:

„То исто лице гледа ме са друге стране
Из овога непомичног кристалног простора” (Христић 1988: 18).

Уколико се позовемо на мит о Нарцису и погледамо његову употребу у овој песми, схватићемо да песник обрће његово значење, тачније, уместо заносења над сопственим ликом, над „савршено претвореном геометријом” у виду одраза, лирски субјект ће се видети управо супротно од онога како се видео сам Нарцис, што ће, чини се интересантним, пропатити следећи четрнаестерци:

„Ухваћен у тој непомичности ја покривам
Слику руком, али она остаје далеко...” (Христић 1988: 18).

Дакле, лирски субјект би најрадије побегао од савршене визије себе, или, можда боље речено, од могућности да се погледа у очи и загледа у дубину своје душе. О том проблему рећи ће нам последња строфа:

„Треба прво препознати себе, па онда завоleti
Тај лик који траје колико и отворене очи
У којима читам само ужас
Што припадају обема странама” (Христић 1988: 18).

1 lunagradin@gmail.com

Последње две строфе, јампски интонираним почецима, сведоче нам о дистанцирању лирског субјекта од онога што види у свом одразу, али истовремено и парадоксално не негира да је ужас присутан и у једном и у другом. Чини се да ужас који је запосео дух лирског субјекта уједно и спречава да човек почне да се, сократовски речено, „бави самим собом”. Један од проблема, врло актуелних и данас, јесте управо то – бег од сопства, уместо хватања у коштац са самим собом. Мишел Фуко у својим предавањима на Колеж де Франсу с почетка осамдесетих година 20. века² разматраће овај проблем ношења „странца у самом себи” од античког периода. Модеран човек дошао је до премештања нивоа једне животне парадигме, а то је бити – чинити – имати, у имати – чинити – бити. Дакле, оно што је данас доведено у прву тачку значаја јесте поседовање. Свођење човека на трку за решавањем егзистенцијалног питања (без обзира на то што је пристojна егзистенција већ његово право!) одвело га је странпутицама, што даље од услишавања душевних потреба. Самим тим, старање о самом себи значило би, уместо *имати, бити на „ти” са својом суштином*. Геометријска равнотежа која је помињана у овој песми оличила се и у песми „Истина геометрије”. Стихови описују „оног који зна зиму” и „златног краља лета”, али наводи на њихово непознавање кључог „сунчаног система срца” у последњој строфи, од по три стиха. Складност коју овај тростих преноси на читаоца одаје утисак да постоји нешто до чега нисмо дошли, до чека још нисмо досегли својим бићем:

„Тај сунчани систем срца, лето пресечено копљем
Море, море, увек започето снова, као на стаклу
Ухваћени у равни између сунца и сунца” (Христић 1988: 17).

Сличну тему налазимо и у песми „Познај самог себе”. Директним освртањем на Сократа и антику и њено најпознатије пророчиште окрећемо се и ка поменутој књизи М. Фукоа. Међутим, одмичемо и даље, што се види из следећих стихова:

„Познај самог себе.’ Аполон није читао Фројда
И није мислио на чудовишта која кријемо у себи” (Христић 1988: 77).

Први стих, изразито отворен и уоквирен трохејима и дактилима, акцентује, готово критикује, оно што се сматра проблемом, сопство које смо заборавили и са којим све више губимо битку. Један од разлога, према Фукоу, јесте то што се запоставило једно много важније античко начело, а које лирски субјект овде слутити, те је његов тон осуђивачки, а то је „старати се о самом себи”. Да би човек нужно спознао себе, потребно је да се постара за своје сопство. Ово друго начело гасило се са одмицањем Сократовог живота, а изгубило већ после Сократове смрти. Једноставно говорећи, човек је губитком одговорности за самог себе, своје „ја” ставио на прво место и зачео једну врсту солипсистичког поимања света, што ће експлодирати у Декартово време. Човекова егзистенција постаје *логички очигледна* њему самом, па према томе од ње и полази. Приступ истини помера се од спољашњих ауторитета ка унутрашњости човека, што ће уздрмати тадашњу још увек недовољно егоистичку свест и послужити хришћанству за постављање постулата. Како год, Христић наслућује о чему се ради, те покушава да своје мисли и устихује:

„Хтео је да каже врло једноставно: да
Морамо знати
Где нам је место. А то схватимо једном у животу” (Христић 1988: 77).

2 У питању су предавања сабрана у књизи „Херменеутика субјекта”.

Време је да се човек врати на своје место, и на стару парадигму, ону исконску бити – чинити – имати. Поред ових дванаестераца и преламања првог стиха, односно коришћења својег ритмичког средства, могло би се рећи да Христић поенту даје у свом, условно речено, акценатском метриком, елегијском дистиху:

„Не морају се читати мудре књиге, не мора се
Проникати у положаје и путеве звезда” (Христић 1988: 77).

Он у свакодневици, оној модернизованој западњаштвом, говори да нам је потребан само тренутак пажње, смирености, али како је то данашњем човеку нешто далеко, он га маестрално смешта у ситуацију најпознатију и најприближнију свима нама – чекању на пешачком прелазу:

„Већ док чекамо на зелено светло да пређемо улицу,
Док посматрамо ствари у излогу неке радње,
Док се ујутру гледамо у огледалу, постане нам
јасно:
Даље више нећемо ићи, готово је” (Христић 1988: 77).

Касно је да постављамо питања због чега смо дошли додде, време је да се суочимо са собом.

Сократ је актуелан и у песми „Сократ на бојишту”. Прве две строфе садрже стихове у парним бројевима, што није случај са наредне две. Садржај прве две строфе односи се на самог Сократа и његов унутрашњи доживљај, док су друге две дистанциране од њега као личности:

„Стојао је тако, цео дан и целу ноћ
Снег испод њега, у њему ћутање,
А вечни ваздух згуснуо се око њега
У звезде, у ватру, у смрт.
И земља под њим, као расечена јетра,
Расцветала се. Дан је пролазио,
Али геометрија звезда утиснута
Дубоко под његовим ногама, чекала је” (Христић 1988: 28).

Космички елементи уско су у вези са античким мотивима. У овим стиховима уочава се, у односу на следеће две, некакав склад, мир и физичка пасивност, пропраћена дактилским и трохејским стиховима³, ређе стиховима јампски интонираним, што се не би очекивало будући да ненаглашени слогови дају стиху субјективан осећај смирености. Космичка лирика пропраћена је у песништву Владислава П. Диса, Симе Пандуровића, Милоша Црњанског, Сибе Миличића и код многих других песника XX века о чему је прецизно речено у поетичком сагледавању авангарде Радована Вучковића. Космички елементи послужили су као ослонац на нешто ван реалности, прецизније одређене кроз ратне катастрофе, што је интересантно када је реч о Христићу будући да он космизам доводи у везу и са антиком. Могло би се рећи да на тај начин добијамо поруку да су античке вредности припадништво свих нас, наслеђе свих култура, баш као што је и космизам нешто што не припада никоме појединачно већ сваком појединцу. Не ради се о својатању туђе својине или о „кићењу туђим перјем”, већ

3 Што може да подсети, опет, на Декартову аналитичку геометрију, дводимензионалну попут трохеја и тродимензионалну попут дактила!

о доказивању права на европске културне тековине и на место у европској, па и светској култури. О томе говоре следеће две строфе:

„И гледао је, као у пари жртвеника,
Тетурање у мраку, наше стопе како траже
Старе трагове покривене снегом
Који му се сада отапао под смрзнутим табанима.

Видео је како се плићу и расплићу
Те исте лажи, док се звезде не укажу
И у томе прстену не препознамо
Своју од дванаест уписаних судбина” (Христић 1988: 28).

То тетурање у непарним слоговима упућује на тугу и муку народа да одбрани своју националну тековину, покушавајући да прати траг својих културних предака, међутим, одавно је изгубљен на том путу јер је првенствено изгубио себе у слици лажи коју му представљају други. Она складност, геометрија, звезде које више не умемо да прочитамо, ишчилеле су из модерног света и оставиле на мукама борбе мале народе.

Интересантне стиховне структуре, оне складне које ретко виђамо у Христићевом песништву, проналазимо и у песмама „Бродски дневник”, подељеним на више делова. Овде ће се размотрити прва два. Први део, прва песма „Бродског дневника” заиста подсећа на пловидбу – три строфе, прва и последња неуједначене, док она између њих „таласа” различитим бројем слогова у стиховима (са претежно четрнаестосложним стиховима и једним од једанаест стопа). Експресивна вредност стиха овде је од значаја, будући да само изговарање стихова треба да ода утисак пловидбе:

„Кренули смо пре зоре, док је магла још гушила таласе,
Још топли од постеље и заграљаја последњих жена,
Са свежим очима сви ћемо дочекати сунце.

Острва лебде пред нама, заливи се отварају и затварају,
Прате нас вечерња молитва и јутарњи благослов,
Иза ивице света чека нас земља још нерођена.

И осека, као песма сирена, одвлачи нас полако,
Сунце, тек додир испод мора, та зора ружопрста,
Остаје последњи зимски сан” (Христић 1988: 19).

У другој песми, запису „Бродског дневника”, осећамо складност све до модификованог елегичког дистиха⁴ који нас уводи у последње тростиховне строфе ненаглашених почетака:

„... То *horror vacui* нагонило нас је увек да чујемо
Само одјеке, али песму никад.

И сада, нећемо се везати за катарке,
Већ отворити своје уши мору које се надима
Од гласова, тој пећини тишине, понору звука” (Христић 1988: 20).

4 Будући да у овим стиховима не налазимо строго распоређене трохеје, дактиле и спондеје, узећу у обзир да се ради о метричком прилагођавању стиха модерном акценатском вајању стихова.

Директна веза са Одисејом и његовим суочавањем са неоодољивим звуком сирена, позив је за модерног човека да се суочи са самим собом и савременим демонима који га окружују, да се позове на свој унутрашњи глас и бригу о себи.

Од многих интересантних песама издваја се она посвећена Одисејевој жени. „Пенелопа” се служи текстуалним везама са песмом „Међу јавом и мед сном” Лазе Костића, која у својој значењској структури имплицитно наводи читаоца на Пенелопу. Док прва строфа користи у паралели деветосложне и једанаестосложне стихове, друге две ће уместо једанаестосложних имати десетостосложне стихове. Стихови од девет стопа као они од десет, у другој строфи биће обгрљени, док ће у трећој бити укрштени. Христићева порука овде је, грубо речено, не доносити одлуку уколико је могуће да она буде погрешна. Лирски субјект узда се у космичку нужност и ишчекивање хармоније:

„И што дан исплете ноћ ће расплести,
Једина верност времену и звездама,
Једино чекање које може да нас спасе
Одлуке која ће пресећи све наше конце.

Не, боље је тако: лебдети између
Живота и смрти, оставити само
Отворено то последње писмо и лекати
Реч која ће саму себе да напише.

Остаће увек верност ових чекања
Као лебдење између можда и можда,
Који никада не допуштају да се падне
У кржаве замке изненадне одлуке” (Христић 2002: 31).

Пресецање свих наших конаца, било би отцепљење од традиције која нам се оспорава и данас, а стих који долази након њега почиње речју „не”. То „не” би, речима Мила Ломпара, значило сувереност једног човека. Човек је властит само онолико уколико може да каже то „не”. Оно је ефектно и отрежњујуће и позива читаоца на размишљање о томе да прво себи и демонима који га искушавају каже „не”, а тиме је већ на путу ка циљу.

Нешто слично овоме налази се и код Ивана В. Лалића. Код њега је већа приметност модификације у стилистичкој равни анализе, његова ритмичка средства честа су и врло приметна. Најчешће се служи „ломљењем” стиха (језички смислена целина коју обухвата један стих одваја се прметањем завршнице у следећи ред). Међутим, приметна је и његова употреба „ужурбаних” једанаестераца, који описују фреску, дајући јој покрете и оживљавајући је, а уз то појављиваће се правилна смена у почецима стихова. Прва строфа ће у првом, трећем и петом стиху имати дактиле, као и први стих у другој строфи, укључујући први, трећи и четврти стих у трећој строфи. Остали ће, углавном, започињати јамбом:

„Очи у очи. Стопљене без руба
Као две воде. Под трбухом нокат
И густа мржња тврђих белих зуба.
Коњ пропео се, ознојен и окат.

Копље је нагло зрело од тежине
Јахача. Коњ и човек изнад змаја.
Земља се жежи испод маховине.
Земља је камен. Камен је аждаја” (Лалић I, 1997: 118).

Темпо је пропраћен и честом употребом тачака, давањем нужних података и телеграфским набрајањем информација од којих склапамо слику из очију посматрача.

Чини се да је Лалићева песма „Море после кише”, условно речено, написана у Сапфиној строфи. Враћа оно право које Христић жели да докаже другима – право на националну свест и неговање културе. Песма садржи једанаестерце, са петерцем на крају. Тако налазимо строфе:

„...Ближи смрти, а још ближи поносу
Да сам ипак једини прави власник
Моје танке и узбуђене крви
Горке од лета
[...]
Опет знам да полажем горко право
На то море опрано летњом кишом,
Да кроз мене пролази нит од ватре
Која је стална
[...]
Враћам свету право да будем ништа
У оку мора, у слуху ваздуха,
Враћам свету сазвежђе црних звезда,
Мед понижења.

Макар ситан, изгубљен у том сјају
Риђег сребра, пучине слане ватре,
Изнад мора, поподне после кише
Горим до краја” (Лалић I, 1997: 235).

Разна поигравања са елегичким дистихом наћи ће се у првој песми „Мнемосине”, где ће се два стиха ритмички модификована и прилагођена (олабављена) савременом песничтву смењивати и преплитати. Ова персонификација памћења значајна нам је и због својих девет кћерки, али уска интеракција са њом (будући да јој је посвећен циклус од четири песме) даје до знања да се сећањем чувамо од уништења/заборава.

Интересантна стиховна експериментисања налазимо и у песми „Аргонаути”. Посвећена ловцима на златно руно, од по шест строфа с последњом модернизованом, даће нам савремену поруку некадашњих авантуриста:

„Море је остало исто. Све је остало исто.
Брод расцветаних ребара труне на полазној обали.
Али мало ко зна тајну:
 није важан свршетак,
Важна је само пловидба” (Лалић I, 1997: 195).

Складност и тежњу ка хармонији проналазимо и у песми „Тишина”. Три строфе од којих само прва има четири, друге две по два стиха у преосталим строфама. Уочава се честа употреба трохеја, а стиче утисак пејзажа:

„Тако се некад родила тишина,
Из плаве пути мора што се смири.
Жилице сунца показа модрина,
А обала је благо уоквири.

Крај сиве стене склопило се око,
Затрепале су трепавице пене.

Јата су риба побегла дубоко
Ко искре малог смеха, на дно зене” (Лалић I, 1997: 258).

Као што се може видети, друге две строфе одвајају се од класичног поимања будући да су једна, а не две целине по свом саставу и римовању. Укрштена рима из прве строфе уочава се и у друге две, које својим раздвајањем, парадоксално, ремете тежњу ка хармонији, али у исто време прикрива парадокс, с обзиром на то да конструкција строфа 4 + 2+ 2 не утиче на нелогично перцепирање њеног концепта по сличности.

Ово су само неке од песама које покушавају да посведоче о томе да су оба песника, баш путем стихотворења, узимања прецизно одређеног стиха и у исто време његовог разбијања, имала за циљ да воде дијалог са културним тековинама претходника и на тај начин овековече вредности које су на климавим ногама.

Извори:

- Лалић, 1997: И. В. Лалић, *Дела Ивана В. Лалића I-IV*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Христић 1954: Ј. Христић, *Дневник о Улису*, Београд: Ново покољење
- Христић 1988: Ј. Христић, *Сйаре и нове ђесме*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада
- Христић 1993: Ј. Христић, *Нове и најновије ђесме*, Чачак: Градска библиотека и «Литопапир»
- Христић 2002: Ј. Христић, *Сабране ђесме*, Београд: Издавачко предузеће «Рад»

Литература:

- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник
- Грдинић 2007: Н. Грдинић, *Стилни облици ђесме и строфе*, Београд: Народна књига Алфа
- Мајнарић 1948: Н. Мајнарић, *Грчка метрика*, Загреб: Југословенска академија знаности и умјетности
- Фуко 2003: М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, Нови Сад: Светови

STUDYING THE VERSES IN POETRY OF JOVAN HRISTIC AND IVAN V. LALIC

Summary

The aim of the research is analyze the use of ancient antiquities, the value of the ancient world in contemporary poetry and how the relationship between contemporary poets and ancient heritage is formed. For representative poets were taken ones from the field of doctoral research preoccupations - Ivan V. Lalic and also Jovan Hristic. Poetry of these two giants will be considered through the dimension of the writer, text and reader. The messages that text/poem sends to readers contain an abundance of traditional values (canon, Byzantium, daily in the antiquity etc.) and the conclusion is that the sphere of action is ethical and human. Songs meet humanistic ideals associated with the classical tradition and Serbian tradition which affect its spiritual needs. Poems that are taken into this work are in consideration with the theme of classical antiquities (motives of the sea, cosmos, silence and similar).

Keywords: Jovan Hristic, Ivan V. Lalic, antique, verse, tradition

Дуња Рашић¹
Берлин

АЛЕКСАНДАР ВЕЛИКИ КАО КУРАНСКИ ЗУЛКАРНЕЈН: ДВОРОГИ КРАЉ ХИЉАДУ И ЈЕДНЕ НОЋИ

Скривен у сенци хиљаду сафирних стубова древног Ирама, пред тутњавом копита коња од абоноса и светлуцањем Аладинове лампе: аманет Александра Македонског вековима је остао запостављен од стране водећих преводаца и оријенталиста, чији ће удружени напори разоткрити Западном читаоцу чари *Хиљаду и једне ноћи*. Трагом Александрових стопа, научни рад који се налази пред вама посвећен је анализи културно-историјских елемената испреплетених у лику и делу Александра Великог на страницама *Хиљаду и једне ноћи* – и као такав представља допринос истраживању небрушеног драгуља класичне арапске књижевности: централног тома *Хиљаду и једне ноћи*.

Кључне речи: Александар Велики, Искандар, Зулкарнејн, *Хиљаду и једна ноћ*.

Поринут над страницама тајанственог сиријског рукописа из XV века², француски археолог и оријенталиста Антоин Галанд (1646–1715) почетком XVIII века изгарао је од жеље да вољеној маркизи Д'О дочара зидине Месинганог града над којима Сунце никада не излази. Понесен блиставим умом и ерудицијом лепе маркизе, славни преводац *Симбада морейловца*³ 1704. године започеће тринаестогодишњи преводачки рад који ће пред очима Западном читаоца распросетри тајаствене пределе краљевства маште *Хиљаду и једне ноћи*.

Повлађујући префињеном укусу француских дама XVIII века, Антоин Галанд смело се упушта у адаптацију саге о крвожедном сасанидском владару, који, слуђен издајом вољене жене, током наредне три године склапа брак са девет стотина деведесет и девет девојака – вођен једино чежњом да наредног јутра нареди погубљење своје нове невесте, не би ли на тај начин наставио да се свети лако-мисленој жени која га је издала и повредила и чија се глава на даскама губилишта могла закотрљати само једном (Лајонс 2010: 3–7). Приповедајући о Шехерезади, мудрој сасанидској краљици која живописним приповеткама и луцидним анегдотама из ноћи у ноћ одлаже дан свог погубљења, Галанд се није либио да прошири описе палата, краљевских одора и блиставих драгуља науштрб других легенди сиријског рукописа *Хиљаду и једне ноћи*, које је сматрао скаредним, скандалозним или најпросто досадним – и самим тим недостојним времена и

1 rasic@bgsmcs.fu-berlin.de

2 Безимени тротомни сиријски рукопис из XV века, који је послужио као основа Галандовом преводу *Хиљаду и једне ноћи*, чува се у Националној библиотеци у Паризу. Премда се рани фрагменти легенди *Хиљаду и једне ноћи* могу пронаћи већ у рукописима из IX и XII века (Ирвин 2003: 51), поменути рукопис сматра се најстаријом познатом верзијом прича *Хиљаду и једне ноћи* на арапском језику. С обзиром на то да рукопис из Националне библиотеке у Паризу покрива свега 282 ноћи, верује се да је изворно дело на арапском, на ком је базиран Галандов превод, садржало барем четири тома. Четврти том највероватније је изгубљен у периоду између 1701. и 1717. године. До данас остаје нејасно да ли је легендарни четврти том садржао и такозване „приче-сирочиће” *Хиљаду и једне ноћи*: чувене легенде о Аладину, Симбаду морепловцу и Али-баби и четрдесет лопова.

3 Антоин Галанд стекао је светску славу преводом *Симбада морейловца* из 1701. године. Види: Мек 2009: R. L. Mack, *Arabian Nights' Entertainments*, 9–23.

пажње лепе маркизе, чијим очима су биле посвећене. Час ласкајући оновременом смислу за лепо, префињено и величанствено, час заодевајући бајке лажном позлатом чедности, романтичности и моралности, Антоин Галанд подарио је свету први превод *Хиљаду и једне ноћи* на француском, као језику европске културне елите XVII и XVIII века. На крилима елоквенције и ерудиције његове музе и других дама из културних кругова окупљених око војвоткиње од Бургундије, у наредним годинама његова слава почиваће на свим уснама Западне Европе – а Галанду ће се остварити жеља да „нас [поменути бајке] развеселе и упознају са манирима и обичајима Оријенталаца, њиховим религиозним церемонијама, паганским како и мухамеданским; јер ове бајке разоткривају их боље но сви аутори који су писали о њима и посвећивали им путописе”.⁴

1.1 Трагом његових стопа

Надахнути преводилачки рад Антоина Галанда у потпуности је занемарио лик Александра Великог у књижевном опусу *Хиљаду и једне ноћи*: било као главног протагонисту приповетке *Александар Велики и краљ-сиромашак*⁵ или као тек узгредни шапат на уснама других јунака Шехерезадиних бајки⁶. Суочени са књижевним благом *Хиљаду и једне ноћи*, преводиоци Вилијам Лејн (1801–1876) и Џозеф Ч. В. Мардрус (1868–1949) у потпуности ће се показати као деца Галандовог духа. Далеко више морализаторски настројени од Галанда, Лејн и Мардрус такође ће слободно одбацити све књижевне елементе изворне верзије који би им се учинили вулгарним, превише маштовитим или луцкастим. Оба преводиоца потом би новонастале празнине допунили пригоднијим легендама – било арапским, служећи се другим древним рукописима, или пак потпуно измишљеним, као у случају Мардруса (Ирвин 2010: 26). Шехерезадине приповетке о Александру Великом први пут су представљене Западном читаоцу на страницама шеснаестоготомног превода сер Ричарда Бартона (1821–1890), објављеног у периоду између 1885. и 1887. године. Као прво комплетно издање *Хиљаду и једне ноћи* на енглеском језику, Бартонов превод није могао измаћи будном оку британског Закона о опшеним публикацијама из 1857. године, због чега ће ово издање до даљњег остати доступно тек ограниченом кругу људи. Либералне реформе поменутог закона из 1956. и 1964. године и савремени Лионсов превод *Хиљаду и једне ноћи* на енглески језик нису допринеле буђењу интересовања за лик и дело Александра Великог у приповеткама лепе Шехерезаде. Александар Велики, као јунак 18 историјских анегдота о праведним владарима и неумитности смрти централног дела рукописа *Калкуша I* и *Калкуша II*⁷, остаће осуђен на мучно таворење у сенци епских сага о љубави и смрти фантастичног света *Хиљаду и једне ноћи*⁸.

4 Антоин Галанд; цитирано према предговору енглеског издања другог тома *Хиљаду и једне ноћи* код: Лионс 2010: М.С. Lyons, *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights II*, 11.

5 Види: Лионс 2010: М. С. Lyons, *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights II*, 325–326.

6 Штампана верзија сиријског рукописа из XV века на коме је заснован Галандов превод у научним круговима позната је под именом *Калкуша I*. Модерни преводи *Хиљаду и једне ноћи* (попут Лионсковог из 2010. године) углавном су базирани на опширнијем египатском рукопису из XIX века, познатом и као *Калкуша II*. Види: Салис 1999: Е. Sallis, *Sheherazade through the looking glass: The metamorphosis of the Thousand and One Nights*, 18–43.

7 Види: Лионс 2010: М.С. Lyons, *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights II*, 321–363

8 Са изузетком научног опуса Јурико Јаманаке и Мије Герхард, мало научних радова и тек шапица превода посвећена је централном делу књижевног опуса *Хиљаду и једне ноћи* – а самим тим и

Александар III Македонски (356–323 п.н.е), легендарни освајач који за живота није спознао пораз на бојном пољу, у својој тридесетој години стајао је на челу једне од највећих империја античког света. Као историјска, митска и полумитска фигура, Александар Македонски искрсава на страницама *Хиљаду и једне ноћи* под именима Александар Велики, Александар Двороги и Барван Хорастански: час као идеал мудрог владара, час као господар света и заштитник истинске вере. Или, пак, као грамзиви тиранин, чије ризнице крију велелепно благо и магијске артефакте од старине⁹. Луцидна машта творца *Кројачеве приче* прославиће Александра као моћног краља-философа, творца астролаба и зачетника алтернативног система рачунања времена у исламском свету, почев од године Александровог рођења, тј. 5956. године п.н.е.¹⁰ У тежњи да помрачи славу *Кројачеве приче*, бајка *Краљ Омер ибн ел-Нуман и његова деца* надахнуће славног историчара Масудија (и похлепног халифу Ел-Валида) да потраже благо Александра Великог у темељима светионика у Фаросу. Опијене бујном маштом света *Хиљаду и једне ноћи*, Масудијеве *Златне ливаде* и *рудници драгуља* сачуваће за вечност слику халифе Ел-Валида који, слућен заводљивим шапатима подлог роба, наређује раскопавање темеља светионика у Фаросу¹¹ у потрази за благом Александра Великог, чија природа није од овога света (Масуди 1970: 434–6). Из ноћи у ноћ изнова искупујући свој живот, Шехерезада посеже за културно-историјским благом античких летописа, персијске лирике и куранског открочења – и преплићући их, триста двадесет и пете ноћи користи њихово богатство како би изаткала најблиставији портрет великог освајача у оквирима магичног света *Хиљаду и једне ноћи*. Као протагониста приповетке *Александар Велики и краљ сиромашак* (*Хиљаду и једна ноћ II*, 325–326), Александар Македонски уздиже се као херојска фигура у подједнакој мери грчка колико и ранохришћанска, персијска колико и исламска: господар познатог света, заштитник мудраца и освајач од старине.

1.2. Александар Велики и краљ-сиромашак

Најстарија позната верзија легенде о *Александру Великом и краљу-сиромашку*, чију окосницу чини сусрет моћног освајача и мудрих аскета, сачувана је у папирусу *Берол 13044*, анонимном рукопису циничке филозофске школе из

његовом јунаку, Александру Великом. Види: Јаманака 2001: Y. Yamanaka, *Urban Space in Vision: Exploring City of Brass in the Thousand and One Nights*, 43–54; као и Герхард 1963: M. Gerhard, *The Art of Story-telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights*, 341–347.

- 9 Александар Велики јавља се као протагониста три приповетке *Хиљаду и једне ноћи: Кројачеве приче* (*Хиљаду и једна ноћ I*, 2010: 205–217), приповетке *Краљ Омер ибн ел-Нуман и његова деца* (*Хиљаду и једна ноћ I*, 2010: 304–594) и *Александар Велики и краљ-сиромашак* (*Хиљаду и једна ноћ II*, 2010: 325–326). Бартонов превод истиче и *Причу од Данаишу*, с обзиром на то да, према Бартону име протагонисте Барван „садржи словну грешку. Моје је уверење да би уместо [имена] „Барван” по свој прилици требало да стоји „Бирун”, персијско име за Александра Великог” (*Хиљаду и једна ноћ V*, 1850: 521).
- 10 Види: *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights I*, 202. Нема доказа да је овај фиктивни ситем рачунања времена икада заживео ван књижевног опуса *Хиљаду и једне ноћи*.
- 11 Упркос високој репутацији Масудија (?–956), Херодота Арапа, у шиитској и мутазилитској традицији, описани догађаји не могу се објективно разматрати као историјски. Чувено огледало светионика у Александрији уништено је у земљотресу 796. године, више од осамдесет година после смрти халифе Ал-Валида (705–715) – док је сама кула светионика разорена у налету земљотреса који су уследили током наредних векова (Адамс 1994: 26).

првог века п.н.е.¹² Смештена у рано лето 362. године п.н.е., античка верзија легенде о Александру Великом и краљу-сиромашку приповеда о младом краљу који застаје да ухвати предах у плодним равницама Таксиле, како би се дивео мудрости гимнасофиста (*γυμνοσοφισταί*), легендарних „нагих мудраца” древне Индије (Вилкен 1923: 149–150). Било да је реч о типичној параболу циничке филозофске школе или аутентичном историјском догађају¹³, античка традиција сачувала је још пет варијанти поменуте легенде код Плутарха, Страбона и Аријана; као и на страницама Псеудо-Калистенове *Романсе о Александру и Мецког рукојиса* из X века. Позивајући се на изгубљене хронике Александровог дворског историчара Аристобула, Страбонова *Географија* издваја се као најподробнији опис Калануса и Манданиса, мудрих гимнасофиста утонулих у аскетске вежбе на пољанама око града Таксиле. Разљућени надменим ставом дрских уљеза¹⁴, мудраци исмевају Александра, превише заокупљеног тричаријама као што је освајање света да би посветио ма и тренутак свог времена потрази за истинским знањем као јединим леком против телесних и душевних патњи. Подсмехнувши се умишљеној величини македонског краља, Манданис износи критички приказ Грка, народа разумних људи, којима је нагост тела превелика цена за истинску мудрост – и који дају предност друштвеним обичајима науштрб личног бољитка (Страбон 1993: 61–65). Страбонова подробност, обавештеност и позивање на ауторитете, древне као и савремене, неће осигурати великом римском историчару признање ком је тежио при документовању Александровог похода на Индију. Састављена почетком трећег века нове ере, Псеудо-Калистенова *Романса о Александру* са лакоћом ће засенити конкурентне античке летописе посвећене сусрету Александра Великог и аскета Таксиле. Самоуверена у својим претензијама на једину истину, слава *Романсе о Александру* нашла је одјека у персијској (Нёлдеке 1890), монголској (Поуп 1957; Клеавс 1959), турској (Данкоф 1992), малајској (Лејвин 1937; Ломбард 1994), као и кинеској и јапанској књижевности (Јаманака 2012). Као муза небројених песника, научника и културних ентузијазиста, *Романса о Александру* у наредним вековима изродиће безброј студија и надахнутих научних монографија. Због чега додатно упада у очи одсуство темељне анализе утицаја који је Псеудо-Калистенова *Романса о Александру*, као капитално дело античке књижевности, извршила на формирање лика Александра Македонског у књижевном опусу *Хиљаду и једне ноћи*.

Промишљајући сусрет Александра Великог и мудраца Таксиле, Псеудо-Калистенова *Романса* осликава напету вербално одмеравање снага између великог војсковође, освајача Индије, и сунцем опрљених аскета испружених у сенци мрачних пећина и колибница од блата:

„Зар немате гробова?’, упита их он [Александар].

12 Види комплетан превод папируса *Берол 13044* код: Вилкен 1923: U. Wilcken, *Alexander der Große und die indischen Gymnosophisten*, 149–183.

13 Види аргументацију у прилог историјске веродостојности сусрета Александра Великог и гимнасофиста Таксиле код: Стонмен 1997: R. Stoneman, *Alexander the Great*, 61–69; и код: Босман 2009: P. R. Bosman, *The Gymnosophist Riddle Contest*, 1766.

14 Папирус *Берол 13044*, Плутархови *Паралелни животи*, *Романса о Александру и Мецки рукојис* сагласни су при одређењу Александра Великог као саговорника индијских мудраца. Страбонова *Географија* пак описује Александра као пасивног посматрача – и уместо њега наводи историчара Онесикритуса (360–290. п.н.е.), Александровог сапутника и Диогеновог ученика, као саговорника Калануса и Манданиса.

‘Земља на којој стојимо представља нашу гробницу’, одговорише они. ‘На њој лежимо и у њене напуклине се увлачимо када идемо на починак. Земља је мајка свију нас, она нас храни, и по смрти нашој њене ће нас дубине примити у починку вечном.’
 ‘Ко је бројнији?’, упита их он потом. ‘Живи или мртви?’
 ‘Мртви су бројнији’, одговорише они, ‘али пошто су нестали са лица Земље, не можемо рачунати на њих. Видљиви су бројнији од невидљивих.’
 Затим их он упита: ‘Шта је моћније, живот или смрт?’
 ‘Живот’, одговорише они. ‘Сунчеви зраци моћно блистају у зору, али у сумрак се њихов сјај чини слабијим.’
 ‘Чија је површина већа: земље или мора?’
 ‘Земље. Земља је окружена морима.’
 ‘Које је најопакије од свих бића?’
 ‘Човек’, одговорили су они.
 ‘А зашто?’, на то ће он.

‘На свом примеру увиди који је разлог томе. Ти ниси друго до дивља звер, и погледај колико звери са собом водиш, да утрнете животе других звери.’

Александар се није разгневио – уместо тога им подари осмех, па упита: ‘А која је природа краљевске моћи?’

‘То је моћ неправде која тлачи све пред собом, грубост и дрскост што цветају под срећном звездом, као и златно време.’ (...)

Затим их Александар упита имају ли код себе шта од личне имовине: ‘Сва наша имовина’, рече Данданис, ‘је ова Земља, воће, дневна светлост, Сунце, Месец, светлуцање звезда и воде. Када оладнимо, окрећемо се дрвећу чије се гране повијају над нама и једемо воће које оно рађа. Дрвеће које видиш рађа воће сваки пут када Месец почиње да расте. Имамо затим и моћну реку Еуфрат. Кад год смо жедни, њеним се обалама окрећемо и тако бивамо освежени и задовољени. Сваки од нас има своју жену. И са сваким младим Месецом њој одлазимо док нам двоје деце не буде рођено. Сматрамо како ће једно дете одменити свога оца, док ће друго бити заменик мајци својој’” (Псеудо-Калистен 1991: 131–132).

Преко Псеудо-Калистена легенда о Александру Македонском и мудрацима Таксиле постаје саставни део блискоисточних и централноазијских предања – и већ почетком седмог века *Романса о Александру* почиваће на уснама свих песника и културних ентузијаста предисламске Арабије¹⁵. Два века касније, чудесни архитекта фантастичног краљевства маште *Хилџаду и једне ноћи* посегнуће за њеном славом, како би у браку светог и профаног присајединио књижевно богатство Псеудо-Калистенове *Романсе* слави куранског открочења. Бујна Шехерезадина машта тако ће неразмрсиво испреплетати лик моћног освајача са енигматичном фигуром куранског Дворогог¹⁶ краља:

15 Процес у оквиру ког је *Романса о Александру* освојила срца култура и цивилизација Блиског истока до данас остаје научна непознаница. Оригинална верзија рукописа Псеудо-Калистенове *Романсе о Александру* преведена је са грчког на сиријачки језик у IV веку н.е. Теодор Нолдеке претпостављао је постојање још једног, ранијег превода *Романсе* на пахлеви језик. Овај изгубљени превод Нолдеке је сматрао основом свих каснијих превода *Романсе* на арапски и персијски језик (Нолдеке 1890: 12–36). Нолдекеов став, премда широко прихваћен, до данас остаје донекле контроверзан – нарочито ако имамо у виду да није сачуван ниједан рани превод *Романсе о Александру* на арапски и персијски језик. Насупрот Нолдекеу, Ричард Фри сматрао је да морфологија сиријачког превода *Романсе* указује да овај рукопис представља репис старијег, изгубљеног сиријачког превода *Романсе о Александру* – због чега је и сумњао у постојање превода *Романсе* на пахлеви (Фри 1985: 185–88). Позивајући се на Баца, Давид Зувија чак узима изгубљени, хипотетички арапски превод из IV века н.е као основу свим будућим преводима Псеудо-Калистенове *Романсе* на блискоистичне језике (Зувија 2011: 159).

16 У оригиналу: *ḡī al-qarnayn* (ar. نينرقل و ذ) – онај са два рога, дворогои. У преводу Курана на српско-хрватски језик Бесима Коркута, као и у каснијем преводу Енеса Карића, дуал именице

„Питају те о Зулкарнејну. Ти реци: ‘Неке ствари о њему рећи ћу вам.’ Ми смо га моћним на Земљи учинили и од свега му умеће и средство подарили, и он пође. А када дође до места где Сунце залази, учини му се као да залази у мутан један извор; и нађе он у близини његовој народ један. ‘О Зулкарнејне’ – рекосмо Ми – ‘или ћеш их кажњавати или ћеш се према њима лепо опходити?’ ‘Онога ко остане многобожац’ – рече – ‘казнићу; а после ће се своме Господару вратити, па ће га и Он огавним мукама изложити. А ономе ко буде веровао и добра дела чинио – награда најлепша припада, и с њим ћу благо поступити.’ И он опет пође. А кад стиже до места где Сунце излази, он нађе да оно излази над народом једним коме Ми нисмо дали да се од њега било чиме заклони. И он поступи с њима исто онако како је поступио и с претходницима њиховим. И он пође. А кад стиже на размеђу двају планина, под њима нађе он један народ чији је говор с муком разумевао. ‘О Зулкарнејне’ – рекоше они – ‘Јецуц и Мецуц доиста по Земљи неред чине. Хоћеш ли да ти дамо награду неку па да између нас и њих зид подигнеш?’ ‘Боље је мени оно што ми је Господар мој дао’ – рече он. ‘Па ипак, само ви помозите мени што више можете, и ја ћу између вас и њих зид подићи. И донесите ми велике комаде вожђа!’ И кад он изравна две стране брда, рече: ‘Дувајте сада!’ А кад га усија, рече: ‘Донесите ми растопљен месинг да га залијем.’ И тако они (тј. племена Јецуц и Мацуц) нису могли да га пређу нити су га могли прокопати” (Кур’ан, 18: 83–97).

Легенда о Александру који поседује два рога као симбол од Бога датог ауторитета да од истока до запада прошири истинску веру јавља се већ у раним хришћанским и јеврејским хроникама (Јаманака 2012: 264). Поринут над страницима египатског рукописа *Хиљаду и једне ноћи*, Ричард Бартон тражио је порекло имена Александар Двороги у дизајну Александровог шлема, искованог по узору на статуе бога Амона; као и у двома ковчезима на челу освајача Египта¹⁷. Курански Зулкарнејн, међутим, у првом реду представља енигматичну фигуру војсковође који је покорио свет од истока до запада ширећи веру у једног Бога – и притом изградио циновски зид како би зауставио инвазију весника Судњег дана: дивљих племена Јацуц и Мацуц¹⁸. Као такав, јунак суре *Пећина* уздиже се као апстрактан, алегоричан лик, без јасних веза са историјском личношћу Александра III Македонског. „Човек упознат са многим легендама, преношеним са колена на колена међу становницима других земаља, испричао ми је како је Зулкарнејн био Египћанин грчке крви по имену Марзубан ибн Мардхаба”¹⁹, забележио је на страницама чувеног *Животописа Алаховог посланика* Ибн Исхак (?–767), први историчар и хагиограф исламског света. Записан око 761. године нове ере, Ибн

ḏū al-qarnayn није ни преведен. Уместо тога је употребљена транслитерација „Зулкарнејн”, и то као лично име.

17 Бартонове забелешке такође пореде Александра и са Зевсом-громовником. Види: *The Book of Thousand Nights and a Night vol. V*, 507.

18 О племенима Јацуц и Мацуц као весницима Судњег дана види: Д, Танасковић. *Ислам, догма и животи*, 105.

19 Ибн Исхак 2002: Ibn Ishaq. *The Life of Muhammad: A Translation of Ibn Ishaq's Sirat Rasul Allah*, 138–140. Ибн Исхакова промишљања Зулкарнејна јављају се као део шире анализе порекла суре *Пећина*. Према Ибн Исхаку, сура *Пећина* спушта се посланику Мухамеду као (божански) одговор на три загонетке којима чланови племена Курејш по савету три довитљива рабина кушају Алаховог посланика: „Питајте га о трима стварима којима ћемо вас подучити, па ако исправно одговори, онда је несумњиво од Свемилосног послати пророк; но не одговори ли, онда у речима његовим нема истине, и у том случају моћи ћете мирне савести да с њим разрачунате. Питајте га о младићима из древних времена и доживљајима њиховим. Јер живот њихов доиста беше необична и чудесна прича. Питајте га и о човеку који је путовао дуго и далеко, од истока до запада Земље. Питајте га: ‘Која је била његова прича?’ И питајте га о души – шта је? Ако ствари ове познаје, онда је Пророк и следите га, али ако не, онда је човек бујне маште с којим се можете разрачунати како вам воља” (Ибн Исхак 2002: 138).

Исхаков *Животопис* уздиже се као први помен у част великог освајача Зулкарнејна ван оквира куранског предања. Но, с обзиром на то да је славни *Животопис Алаховоџ посланика* сачуван за потомство једино у скраћеној верзији из пера Ибн Хишама (?–834), до данас остаје нејасно да ли је, и у којој мери, Ибн Исхак делио Ибн Хишамов став изнет у коментарима оригиналног текста *Животописа*, а којим је Двороги краљ, јунак суре *Пећина*, изједначен са Александром III Македонским: „Зулкарнејн је Александар Велики, краљ Персије и Грчке, господар Истока и Запада; онај два рога”.²⁰ Курански Двороги постаће широко познат као Александар Двороги тек у склопу збирки хадиса и раних тефсира, који ће у наредним вековима пронети његову славу дуж страница теолошких трактата, историјских летописа и забелешки путописаца. *Тефсир ал-Табари*, канонско дело куранске егзегезе из пера Мухамеда ибн Царира ел-Табарија (838–923), тако познаје Зулкарнејна као Александра Дворогог: човека грчког порекла који је проширио истинску веру од места изласка до заласка Сунца и изградио велики зид како би ограничио злоћудни утицај ратоборних племена Гог и Магог. Табаријев *Тефсир* такође садржи и рану верзију Шехерезадине бајке *Александар Велики и краљ-сиромашак*, која описује сусрет моћног краља-ратника са мудрацима који изнад свега цене правду, скромност и љубав према ближњима. Задивљен њиховим аскетским животом, Александар Велики *Тефсира ел-Табари* испитује мудраце: „Због чега смештате гробове ближњих наспрам кућног прага? ‘Ваистину, како бисмо памтили да смрт долази по све нас.’ (...) ‘Али зашто ваше куће немају вратнице и капије?’ ‘Како бисмо искоренили сумњичавост међу нама, о краљу...’” (Табари 1987: 17–18).

Десет векова касније, шејх Абдулах Јусуф Али, лучуноша савремене исламске теологије, забележиће следеће: „Лично не гајим ни сенку сумње како је Зулкарнејн заиста био Александар Велики, историјски Александар – а не легендарни Александар. До танчина сам проучио Александрову изузетну личност како у грчким хроникама, тако и у делима модерних писаца и посетио сам већину локалитета повезаних са његовом кратком али бриљантном владавином. Тек шачица познавалаца и поштовалаца куранске литературе имала је привилегију да проучи његову каријеру подједнако детаљно као ја. Он (тј. Александар) представља једно од чуда Курана; да нешто испричано кроз уста неписменог човека садржи толико детаља који су апсолутно тачни” (Али 2008: 738). Присаједињена слави куранског Дворогог краља и потврђена ауторитетом каснијих средњовековних тефсира²¹, Александрова слава попут шумског пожара проширила се дуж страница капиталних споменика културне историје исламског света²². Почетком XII века, Псеудо-Калистенова легенда о Александру Великом и краљу-сиромашку биће уткана у легендарни литерарни корпус Ел-Газалијевог *Огледала иринчева*. Пишући на персијском језику у периоду између 1105. и 1111. године н.е., на страницама *Огледала иринчева* Ел-Газали вешто преплиће практичне савете о државној администрацији са афоризмима мудраца и моралним подукама упућеним отменим дамама селџучког двора.

20 Ибн Хишам; цитирано према: Лидзбарски 1893: М. Lidzbarski, *Zu den arabischen Alexandergeschichten*, 283.

21 *Тефсир ал-Кабир* и *Тефсир ал-Цалајн* из XV века одређују Зулкарнејна као Александра Великог: моћног војсковођу али не и пророка Свевишњег.

22 Његово име између осталог ће прославити славни Манху из пера Ел-Фарабија, Авиценина *Метафизика*, Ел-Идрисијева *Китаб нузха ал-мусхак* као и Јакубијева *Китаб ал-Булдан* (Факри 2002; Јатанака 2012).

Као најснажнији аргументи у корист *Огледала ѓринчева* као непосредног извора надахнућа сиријског и египатског рукописа *Хиљаду и једне ноћи* јављају се паралеле како у садржају, тако и у насловима и редоследу легенди које су им заједничке – укључујући ту и чувену приповетку о Александру Великом и краљу-сиромашку као централном објекту анализе научног рада који се налази пред вама. Од укупно четрнаест легенди непосредно преузетих из *Огледала ѓринчева*²³, три легенде прикључиће се *Александру Великом и краљу сиромашку* у сазвучју подуке о неумитности смрти и праведним владарима на страницама централног тома *Хиљаду и једне ноћи: Анђео смрћии, богаћии краљ и богобојазни човек (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 321–322 и Ел-Газали 1964: 39–40), Анђео смрћии и богаћии краљ (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 40–41 и Ел-Газали 1964: 40–41) и Анђео смрћии и израелски ѓиранин (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 324–325, Ел-Газали 1964: 41)*. Осликавајући за вечност легендарни сусрет Александра III Македонског и мудраца Таксиле, на поменуте легенде *Хиљаду и једне ноћи* и *Огледала краљева* потом се надовезује приповетка *Александар Велики и краљ-сиромашак (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 325–326 и Ел Газали 1964: 42–43)*. Премда широко прихваћена у оквирима савремене исламске теологије, слика Александра Великог као куранског Дворогог краља није имала директног одјека на страницама *Огледала ѓринчева*. Грубо се придржавајући фабуне Псеудо-Калистенове *Романсе о Александру* (Псеудо-Калистен 1991: 131–132), Ел-Газали избегава сам помен имена великог освајача: на страницама *Огледала ѓринчева* саговорник мудрих асекета јавља се само и једино као Зулкарнејн:

Огледала ѓринчева	Хиљаду и једна ноћ
„Прича се како је Зулкарнејн једном наишао на народ који није поседовао нишиѓа од ѓокрејине или нейокрејине имовине.	„Леѓенда каже како је Александар Велики ²⁴ наишао на народ ѓолико сиромашан да нису поседовали нишиѓа од светѓовне имовине.

23 *Великодушности Јахје ибн Халида према Менсуру* (Хиљаду и једна ноћ I, 2010: 27–29 и Ел-Газали 1964: 127–130) *Великодушности Јахје ибн Халида према фалсификаѓиору* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 29–32 и Ел-Газали 1964: 150–151), *Халиф ел-Мамун и учењак* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 83–96 и Ел-Газали 1964: 150–151), *Краљ Ануришван и сеоска девојка* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 195–196 и Ел-Газали 1964: 83–84), *Надничар и златарева жена* (Хиљаду и једна ноћ II 2010: 196–197 и Ел-Газали 1964: 168–169), *Хусрев, Ширин и рибар* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 197–198 и Ел-Газали 1964: 171–172), *Јахја ибн Халид Бармаѓид и сиромашни човек* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 198–199 и Ел-Газали 1964: 122), *Мухамед ел-Амин и робињница* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 199–200 и Ел-Газали 1964: 122–123) и *Синови Јахје ибн Халида и Саѓда ибн Салима ел-Бахилија* (Хиљаду и једна ноћ 200–201 и Ел-Газали 1964: 123–124) и *Ходочасник и стѓарица* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 273–275 и Ел-Газали 1964: 76–77), *Анђео смрћии, богаћии краљ и богобојазни човек* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 321–322 и Ел-Газали 1964: 39–40), *Анђео смрћии и богаћии краљ* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 40–41 и Ел-Газали 1964: 40–41), *Анђео смрћии и израелски ѓиранин* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 324–325, Ел-Газали 1964: 41), *Александар Велики и краљ-сиромашак* (Хиљаду и једна ноћ II, 2010: 325–326 и Ел Газали 1964: 42–43).

24 У оригиналу на арапском језику јавља се „Александар Двороги”. Бартон се држи превода, док га Лионс преводи као „Велики”.

Огледала принчева

Видео је зрбове ископане пред врашима њихових кућа; и сваког дана они би се клањали пред њима. Једина храна биле су им биљке.

Зулкарнејн посла изасланика њиховом краљу, но овај одби да му дође, рекавши: 'Никаква посла ја са Зулкарнејном немам – нијихи молби које бих желео да изнесем пред њега.' Стога се Зулкарнејн упути њему и зајихи га: 'Каква ти је невоља задесила?' 'Шта ти наводи да ми такво пишање пославши?', одговори му краљ.

'(Поставих ти такво пишање) стога што не видим у вас било шта од имовине. Због чега не зрћете злато и сребро како бисте соиствени иметак увећали?' 'Из штог разлога што нијихи једна особа у иметку који помињеш никада срећу пронашла није', одговори му он: 'И зашто што ће такав иметак бити једино наша пројаст на Ономе свету'.

'Из ког сте разлога ископали ове зрбове (на месту на ком се налазе)?', упиша га он. 'Како би ми оно што ме чека увек пред очима било', одговори он: 'И како би ми смрт увек била на уму и да ме дражи овог, ниског света, не би одвраћиле од посвећености верским дужностима'.

'Због чега се хранише једино биљкама', упиша га он пошом. 'Јер сматрамо да би учинили дело мржње ако бисмо претворили стомаке наше у зрбнице живошња – нарочито јер задовољства хране ионако не досежу даље од устју наших'.

Хиљаду и једна ноћ

Своје мртве сахрањивали су у зрбовима које су копали пред кућним прагом, које би онда константно обилазили како би са њих отрли и последњу шрун прашине. Тамо би се пошом и предавали слављењу свемогућег Бога. Једина њихова храна биле су шравке и биљке које би чујали из недара земље.

Александар посла изасланика позивајући њиховог краља к себи, али га овај отера с речима: 'Нашто ће мени Александар Велики?' Александар му онда лично оде у посету и, расшијујући се о животи његових поданика, рече:

'Не видим да било ко од вас поседује злато, сребро или ма шта друго од овоземаљских добара', на шта му краљ одговори: 'За овоземаљска блага нико од нас не мари'.

'Због чега копате раке пред кућним прагом?', упиша Александар, на шта му краљ одговори: 'Како би нам пред очима увек биле и подсећале нас на смрт када год нам на њих поглед падне. На тај начин, истискујући из срца наших љубав према овом свету, подсећаће нас на свети који долази – и упућиваће нас на обожавње узвишеног Бога'.

'А како је дошло до тога да се само шравом хранише?', упиша их Александар. 'Не желимо да претворимо наше стомаке у зрбнице живошња', одговори краљ, 'а задовољство које нам храна пружа не досеже дубље од зрла'.

Огледала принчева

С шим речима посегну краљ ка џукоштини у зиду и извуче одашле људску лобању коју пошом постави пред Зулкарнејна: 'О, Зулкарнејне, да ли знаш ко је ово био? Нико дружи до краљ Овог светиа чија је владавина била обележена неправом, згршањем драгоцености и ппачењем поданика. Када је узвишени Бог видео ширанију његову, узео му је душу и ошпратио је џуш пакла. Ово је његова глава!'

Одложивши пошом лобању на сшаро месту, краљ изнесе другу лобању пред Зулкарнејна гворећи му: 'О, Зулкарнејне, знаш ли ко је ово био?' 'Реци ми', заповеди му он. 'Ово', одговори му он, 'беше један од праведних и мудрих владара, који су милосрдни и благи према својим поданицима. Када је узвишени Бог дошао по његову душу, ошпратио ју је право у рај'.

Рекавши шо, краљ положи своју руку на Зулкарнејнову главу рекавши: 'О, Зулкарнејне, у швоју главу гледам. У коју ли ће се од ове две лобање ускоро прешворити?'.

То чувши, Зулкарнејн зајеца и рече му: 'Сложиш ли се да постанеи мој везир, поделићу с шобом империју моју'.

'Нипошто!', одговори му краљ. 'Зашто?', уишпа га он. 'Цео свети', одговори му краљ, 'завиди ши на швојој слави и богашштву, док ће према мени увек бити благонаклони због мог сиромаштва и беде.' (Ел-Гхазали, 1964: 42–43).

Хиљаду и једна ноћ

То рекавши, краљ посегну за људском лобањом и показа је Александру. 'Александре', рече краљ, 'знаш ли чија је лобања ово била?' Када му Александар одговори да не зна, краљ му рече: 'Ова лобања припадала је једном од краљева који су се према својим поданицима одговорили неправедно и ширански, ппачећи слабе и прводећи дане у згршању блага. Бог је пошом узео његову душу и осудио је на ващру пакла. Ово је његова лобања'.

Краљ зашим посегну за другом лобањом и сшави је пред Александром поново га уишпавши чија је она била. Када Александар рече да не зна, краљ му одговори: 'Ова је припадала владару који се према својим поданицима односио благо и саосећајно. Када је Бог узео његову душу, благословио ју је благодештима раја'.

Зашим је сшустиио своју руку на Александрову главу и рекао: 'Шта мислиш која је од ове две лобање швоја?'

Александар се горко зашпакао, загрлио краља и рекао му: 'Ако би ошпао поред мене, прогласио бих ши својим везиром и поделио с шобом моје краљевство'.

'Никад, никад!', узвикну краљ. 'жеља ја немам'. 'Због чега', уишпа га Александар. 'Зашо шшо је сав људски род нешпријатељ швој и завиди ши на богашштву и краљевштву које поседујеш', одговори му краљ, 'док су мени сви људи искрени шријатељи будући да знају како сам ја задовољан собом у свом сиромаштву.

Немам своје краљевство и не поштоји нишпа шшо желим или шпразим од овога светиа. Немам амбиције и моје срце испуњава само блаженство'. Александар на шо загрли краља и пољубивши га између очију оде својим пуштем" (Хиљаду и једна ноћ II, 325–326).

Паралелна анализа текста легенде Александар Велики и краљ-сиромашак указује на непосредну улогу списка *Огледала принчева* утицај при формирању лика Александра Великог као историјске, митске и полумитске фигуре на стра-

ницама *Хиљаду и једне ноћи*. Пред будућим истраживачима централног тома *Хиљаду и једне ноћи* и даље се простире трновит пут, оличен пре свега у прецизној идентификацији времена, места и начина продора литерарног аманета Псеудо-Калистенове *Романсе о Александру* у културне традиције Блиског истока – као и у анализи проблематике саодноса тзв. популарне књижевности *Хиљаду и једне ноћи* и елитистички оријентисане доктрине Ел-Газалијевог *Огледала принчева* у периоду од XI до XV века. Трагајући за врелом инспирације која је надахнула стварање узвишене фигуре Александра Великог Дворогог у склопу краљевства маште *Хиљаду и једне ноћи*, научни рад који се налази пред вама постићи ће свој циљ ако би досадашњим резултатима мог истраживања пошло за руком да у читаоцу пробуде стваралачки полет инспирације – како би сјај арапске литерарне традиције X века, као предмет читаочевог интересовања, заузврат сачувао њен аманет од прашине заборавља.

Литература:

- Абдул-Рахман 2009: M. S. Abdul-Rahman, *The Meaning and Explanation of the Glorious Qur'an*, London: MSA Publication Limited
- Адамс 1994: R. D. Adams, *The seismicity of Egypt, Arabia, and the Red Sea: A historical review*, Cambridge: Cambridge University Press
- Ал-Газали 1964: El – Ghazali, *Ghazali's Book of Counsel for Kings (Mirror of Princes)*, Oxford: Oxford University Press
- Али 2008: A.Y. Ali, *The Meaning of the Holy Qur'an*, Maryland: Amana Publications
- Ал-Масуди 1970: A. H. Mas'udi, *Muruj al-dhahab wa ma'adin al-jawhar*, Paris: Les prairies d'or, Paris
- Ал-Махали 2013: J. D. Al-Mahalli, *Tafsir al-Jalalayn*, Amman: Royal Ahl al-Bayt Institute for Islamic Thought
- Ал-Табари 1987: Al-Tabari, *The History of Tabari*, New York: Albany
- Бартон 1812–1890: R. F. Burton, *The Book of the Thousand Nights and a Night I–XVI*, Benares: Kamashastra Society for Private Subscribers Only
- Босман 2009: P. R. Bosman, The Gymnosophist Riddle Contest (Berol. P. 13044): A Cynic Text, *Greek, Roman, and Byzantine Studies (GRBS)*, 50, London, 175–192.
- Вилкен 1923: U. Wilcken, *Alexander der Große und die indischen Gymnosophisten*, Berlin: Sitzungsber Preuss
- Герхард 1963: M. Gerhard, *The Art of Story-telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden: E. J. Brill
- Данкоф 1992: R. Dankoff, The Alexander romance in the Divān Lughāt at-Turk, *Humanoria Islamica*, 1, New York, 233–244.
- Денис Ломбард 1994: Д. Ломбард, La conquête du monde par Alexandre: un mythe aux dimensions eurasiatiques, у: Ломбард (ред.), *Asia Maritima: images et réalité 1200–1800* књ. I, Wiesensband, 164–176.
- Зувија 2011: D. Zuwiyya, *Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leiden: E. J. Brill
- Ибн Исхак 2002: Ibn Ishaq, *The Life of Muhammad: A Translation of Ibn Ishaq's Sirat Rasul Allah*, Oxford: Oxford University Press
- Ирвин 1999: R. Irwin, *The Arabian Nights: A Companion*, London: Tauris Parke Paperbacks

- Јурико Јаманака 2001: J. Јаманака, *Urban Space in Vision: Exploring the City of Brass in the Thousand and One Nights*, у: Хаг-Хигучи (ред.), *Erzalter Raum in Literaturen der islamischen Welt* књ.1, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden: 43–57.
- Јурико Јаманака 2012: J. Јаманка, *The Islamized Alexander in Chinese Geographies and Encyclopaedias*, у: Стонмен (ред.), *The Alexander Romance in Persia and the East, Ancient Narrative Supplements* књ. I, Groningen: 263–274.
- Клевс 1959: Ф. Клевс, *An early Mongolian version of the Alexander Romance*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 22, Харвард, 1–99.
- Лајонс 2010: M.C. Lyons. *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights I–III*, London: Penguin Classics
- Лејвин 1973: P. J. Leeuwen, *De maleische Alexanderroman*, Meppel: Ten Brink
- Лидзбарски 1893: M. Lidzbarski, *Zu den arabischen Alexandergeschichten*, *Zeitschrift für Assyriologie*, 8, Leiden, 263–321.
- Мек 2009: R. L. Mack, *Arabian Nights' Entertainments*, Oxford: Oxford World's Classics
- Мек 2009: R. L. Mack, *Introduction: Arabian Nights' Entertainments*, Oxford: Oxford University Press
- Нолдеке 1890: T. Nöldeke, *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans*, Vienna: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften
- Поуп 1957: N. Poppe, *Eine mongolische Fassung der Alexandersage*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag
- Псеудо-Калистен 1991: Pseudo-Calisten, *Romance of Alexander*, London: Penguin Classics
- Салис 1999: E. Sallis, *Sheherazade through the looking glass: the metamorphosis of the Thousand and One Nights*, New York: Taylor & Franis
- Стонмен 1997: R. Stoneman, *Alexander the Great*, London: Routledge
- Страбон 1903: Strabo, *Geography I–III*, London: George Bell & Sons
- Факри 2002: M. Fakhry, *Al-Farabi, Founder of Islamic Neoplatonism: His Life, Works and Influence*, London: Oneworld Publications

ALEXANDER THE GREAT AS QUR'ANIC ZULQARNAIN: THE TWO-HORNED KING OF THE ONE THOUSAND AND ONE NIGHTS

Summary

In the shadow of the thousand sapphire pillars of the ancient Iram; fading in front of the glitter of Aladdin's lamp and the mighty gallop of the Brass Horse: the cultural heritage of Alexander the Great was to remain neglected by the leading translators and experts in *The One Thousand and One Nights* up until today. Following in the footsteps of Alexander the Great, the present study pivots on the cultural and historic elements reflected within Alexander as the hero of *The One Thousand and One Nights* tales – and, as such, represents its author's personal contribution to the on-going research of the diamond in the rough of the classical Arabic literature tradition: the central volume of *The One Thousand and One Nights*.

Key words: Alexander the Great, Iskandar, Zulqarnain, *The One Thousand and One Nights*.

Dunja Rašić

Александра Д. Матић¹
Крађујевац

МИТСКИ ПРЕОБРАЖАЈИ У ЦИКЛУСУ „МАГНОВЕЊА” МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Предмет рада чине митски обрасци у циклусу „Магновења” Момчила Настасијевића и модуси преображаја мита. Истраживање митских преображаја у циклусу „Магновења” Момчила Настасијевића заснива се на утврђивању митских симбола, као израза праисконских, универзалних структура психе, кроз које се тежи спознавању закона стварања и постојања, али се и трансформишу у индивидуално кретање ка целовитости субјекта. У раду се долази до јединствене парадигме Настасијевићевог циклуса – архетипске тежње ка савршенству, ка оцеловљењу, која се изражава једнако циклизацијом форме као и митским представама целовитости, јединства супротности, ускрснућа и вечитог враћања.

Кључне речи: мит, архетип, круг, циклизација, Космос.

Увод

Позиција Момчила Настасијевића у српској модернистичкој мисли и поезији одређује се најчешће кроз тумачење имплицитне поетике дефинисане у његовим филозофско-есејистичким записима о уметности, матерњој мелодији, апсолутној поезији и стварној мисли. Изложивши кроз есеје основну аутопоетичку мисао – допрети до најдубљих слојева духа, односно до сржи ствари – Настасијевић у истом кључу разматра и функцију уметника и уметности. Уметник као свештеник, маг², остварује везу са надстварношћу продирући у језгро своје душе, док је стварност само оно што симболично представља надстварно (Настасијевић 1966: 293).³ Настасијевић, дакле, доживљава уметничко стварање као посебну врсту мистичног искуства, што потврђује и у есеју „Неколико рефлексива из уметности”, наглашавајући још једном да уметник ствара из себе, тј. продире до језгра, до сржи своје душе, где се остварује веза са надстварним и

1 matic.aleksandra@yahoo.com

2 Поистовећујући свештеника и мага, Настасијевић упућује да је стварање поезије истовремено и религијски и магијски чин, где је сам песник заправо и религиозни мистик и „тражилац истине и тражилац пута за бивање у истини” (Милосављевић 1978: 231). Разлику између магије и религије установио је Џејмс Фрејзер кроз одговор на питања да ли су силе које владају светом свесне, личне или су безличне и несвесне. Религија полази од тога да су те силе свесне и личне, а наука и магија да су несвесне и безличне. Основни став Фрејзера је да магија претходи религији, тј. да је у еволуцији магија поникла пре религије, када је човек покушао да природу потчини својим жељама помоћу бајања. Према Фрејзеру, магија представља ранију фазу људског ума кроз коју све људске расе пролазе на свом путу ка вишој фази логичког мишљења. Под религијом Фрејзер подразумева умилостивљавање или придобијање бића виших од човека за које се верује да владају и управљају током природе и људског живота. Дакле, религија претпоставља садејство теоријског и практичног: веровања у надљудска бића која господаре светом, али и могућност да се та бића приволе, молбама и жртвама, да измене своје одлуке. (Фрејзер 2003: 62)

3 Отуда Настасијевић утврђује и функцију уметности у сугестивној формулацији: „уметност ради људске душе” (Настасијевић 1991б: 24), а то значи да свој прави лик и пуноћу бића можемо нагледати тек огледајући се у уметности (Настасијевић 1991б: 72).

уједно продубљује духовна зрелост, тј. омогућава осећање целовитости живота, јединства диспаратних елемената и херметичке кореспонденције микрокосмоса и макрокосмоса.

1. Настасијевићева поетика преображаја

Пут до самоспознаје и самоостварења представљен је у циклусу „Магновења”, у значењу тренутка мистичног искуства, односно једног откровењског блеска и узлета душе. Реч је о чину преображаја, чија се симболичка форма манифестује у фигури Христа, која обједињује у себи различите архетипске догађаје: рођење, смрт и васкрсење, те и архетипске фигуре жртве и божанског детета. Али, поред тога се мисија Христа у једном преображеном обличју, како објашњава Душан Живковић, доводи и у везу са мисијом песника (Живковић 2013: 60).

Фигура Христа се, наиме, независно од историјске егзистенције и хришћанске догме, преображава у највиши идеал Настасијевићевог херметизма – „стварени лик човека” (Настасијевић 1991б: 73), укупност унутрашњег универзума, архетипа целовитости у којем су помирени ја и не-ја, свесно и несвесно, добро и зло. Отуда и хришћански телос проналажења Христа у нама подразумева „живи мит наше културе” (Јунг 1996: 44), архетипску тежњу човека да свој живот уреди по природним законима хармоније и склада. Као средиште херметичког поетског система, архетип Сопства, остварив кроз сједињавање различитости и снаге оног другог и супротног у нама, претпоставља овладавање законима природе и стварања, односно циклуса настајања и нестајања. У есеју „Неколико рефлексција из уметности” Настасијевић, такође, објашњава да се нешто не да појмити као целина ако се кроз све привидно раздвојене и диспаратне ствари не осети начело које спаја и мири.⁴ Дакле, поетика циклуса „Магновења” заснована је, у духу предсократовске мисли, на идеји да се јединство супротности остварује у прначелу, као корену свега постојећег. Почетак који је уједно и крај свих смртних бића сам по себи нити настаје нити нестаје, он је, према мишљењу првих филозофа, вечно постојећа природа.

2. Митско и архетипско

Међудејство књижевности и мита које се остварује у модернистичкој поетици Мелетински назива поетиком митологизације (Мелетински 1983: 283), а односи се како на организовање уметничке грађе, тако и на одређени поглед на свет, начин изражавања вечних психичких исходишта или митолошко-фолклорних образаца. Момчило Настасијевић својим стваралачким чином урања у кружно, митско поимање света, потврђујући притом и Елијадеово запажање да модерни уметници обнављају митску свест тако што од елемената једног света стварају нови „уметнички Свемир” (Елијаде 2004: 80).

Циклизација коју спроводи Настасијевић у виду лирских кругова, присутна је и унутар циклуса, па често и на нивоу појединачних песама, указујући не само на међутекстовну повезаност већ и на дијалектички остварено кружно струјање живота у којем је крај истовремено и почетак и обрнуто. Исту мисао Настасије-

4 Пут Настасијевићеве дубоке посвећености односу религијског, мистичног, музичког и поетског, уочила је Даница Андрејевић у тексту „Матерња мелодија и поезија Момчила Настасијевића”: „Поетика монизма, у свему осетити једно и у једном све, која је бит, истина, Бог, покушала је у лирском ауторском тексту да бива поетски систем” (Андрејевић 2005: 98).

вић изражава у свом есеју „Белешке за стварну мисао I“: „Нема рођења ако се тиме није ма у чему умрло. Почетак је тада суштински што и крај, све буде у свему ни краја ни почетка” (Настасијевић 1991б: 49). Не само да се митови у Настасијевићевом делу остварују као архетипски модели за стварање уопште већ се урањањем у митско обнављају и имагинативне способности бића, које су ослабиле услед многих егзистенцијалних и душевних недаћа и падова модерног човека.

Настасијевићева поезија, поред хришћанско-мистичке линије, преображава и две митско-паганске традиције, античку и словенску, изражене кроз широк спектар архетипских представа које садрже митску слику света. Кроз тринаест песама циклуса „Магновења” остварује се низ трансфигурација архетипа стварања и врховног архетипа целовитости кроз компонентне космогонијских и есхатолошких митова, мит о светој свадби, митском ткању судбине, потом кроз просторна и временска измештањима и прелазе и митему о новом рађању и вечном враћању. Доминантни митски аспекти јављају се у свим песмама циклуса, тако да и поред богатства и поливалентности симбола, сваки појединачни текст тежи интеграцији у јединствен поетски смисао.

3. Символика вечног враћања

Свеопшта криза западног модела цивилизације проузрокована је, како су сматрали многи митолози, управо заборавом сопствених духовних корена, односно митског наслеђа, због чега модерни човек тавори у јаловој и спутаној егзистенцији, која се може превладати само ако се успостави континуитет са заборављеним архајским коренима.

Поништавајући историјско време, Настасијевић реактуализује у својој поезији негиране или заборављене вредности, које, подстакнуте модернистичком поетиком и открићама дубинске психологије, израњају из подсвести појединца и колектива.

3.1. Космички циклус и есхатолошки мити

Момчило Настасијевић у шестом лирском циклусу „Магновења” заснива чврсту везу између песничких симбола, хришћанске мистике и мита. Структура циклуса „Магновење” заснива се на трансформисаном библијском миту о Божијем (божанском) детету. Изокрећући ток егзистенције, у песми „Епитаф” лирски субјект се објављује смрћу тако да код Настасијевића смрт постаје конститутивна и стваралачка енергија. Кружно кретање драме људске егзистенције започиње есхатолошким знамењима пламена и мача, чија синтеза омогућава откровењску визију одабранима и указују на пророчку функцију песника, чија поезија кроз мистичко искуство доспева до простора чисте спознаје, постајући и сама „света прича”:

„Пламен — спржити где лек.
Мач — одсецати главе где коб.
Мелем непреболу.
Стамен бршљану дебло,
вековати где век” (Настасијевић 1991: 325).

Иницијалном песмом циклуса песник кроз низ магијских и религијских симбола открива смисао своје поезије. Најпре, изразито богата митско-магијска символика бршљана омогућава семантичку поливалентност у песми. Бршљан је

митска транспозиција вечног живота, а с обзиром на то да је у древним религијама знамење божанстава која умиру и васкрсавају (Озириса и Диониса⁵), оличење је обнављања природе и препорода мртвих (Гербран, Шевалије 2004: 90). Како је главно обележје Дионисовог култа екстаза, падање у транс, мистичко искуство, бршљан има у поезији симболичку улогу откривења, медијатора хтонског и божанског. У складу са фолклорном матрицом Настасијевићеве поезије, треба узети у обзир и функцију бршљана у традиционалној култури Јужних Словена, која је у великој мери християнизована, али је бршљан постао саставни део обреда на великим годишњим празницима који носе обележја прелаза, као што су Божић и Ускрс (Толстој, Раденковић 2001: 55).

Симболи постојаности, трајне снаге и вечитог враћања отварају циклус „Магновења”. Лековито дејство пламена и апотропејска снага бршљана у уводној песми потврђује терапеутски циљ лирског циклуса, аналогно исцелитељској функцији мита. Како објашњава Елијаде, обред исцељивања подразумевао је исцртавање мандале, која је пре свега *imago mundi*, односно представља минијатурни Космос, а њено исцртавање је понављање космогоније, ураћање у исконску пуноћу сакралног времена (Елијаде 2004: 27). Увођење у вечно постојање посредством песничких творевина омогућава поистовећивање гроба и спаса у последњем стиху, што свакако асоцира и на фигуру Спаситеља, односно месијански позив самог песника.

3.2. Митско ткање и космички модели

Разматрајући однос поетског стварања, универзалног и индивидуалног принципа у Настасијевићевој поезији, Душан Живковић објашњава двосмерни процес симболизације:

„Симбол, дакле, није ознака него идејна суштина ствари, који се у Радосном опелу налази у следећем процесу: обредни симбол – првобитно доживљава метаморфозу и постаје индивидуални, поетски симбол, који се, као део нове поетске творевине, индивидуалним песничким искуством, у метафизичком духу песничког сазнања, поново преображава и враћа свом архетипу, у обједињавању магијске и религијске функције мистичног принципа симпатије у коме се, истовремено, у једној елиптичном стиху или чак једном синтагмом или речју, сугерише једна радња у комплетном процесу, у прошлости садашњости и будућности. [...] Тако се ствара лирски херметички круг, у коме се лична спознаја спаја у Апсолуту са промислом Бића речи” (Живковић 2013: 63).

Живковић истиче да је у песми *Радосно опело* херметичка мисао Момчила Настасијевића доведена у сагласје како са преображеном хришћанском мистицизмом, тако и са античким митовима (Живковић 2013: 60), који су такође преобликовани у складу са Настасијевићевом поетиком. У контексту митске космогоније трансформисан је антички мит о Паркама. Митским ткаљама, које представљају персонификацију људске судбине, у песми „Радосно опело” одузима се моћ владања над песником, који својим ходом, односно избором сопственог пута, Паркама „разорава прело”:

5 У античкој Грчкој бршљан је био симбол Диониса, који је двапут рођен, јер се и бршљан рађа двапут: једном на њему израстају изданци који пузећи беже у сенку, а други пут плодни изданци срцеликих листова који расту навише, према Сунцу. Грчки бршљан, као и винова лоза, који имају петокраке листове, представљали су и стваралачку руку Гее, богиње земље (уп. Грејвс 1995: 62).

„Наиме, уместо да Парке представљају господарице живота, лирски субјекат својевољно разара структуру своје судбине у чину самоуништења, ходом који означава процес од деструктуризације његовог пролазног бића, до нове структурализације у идеалном, апсолутном духу” (Живковић 2013: 64).

Процес разарања потврђује се и стиховима песме „Поглед” – „Гине ткач, и гине ткање, и влат” (Настасијевић 1991: 331), чиме се долази до сазнања да песнички субјект тежи преображају материје из саме њене супстанце, тј. влати, али и ткача који није некаква спољашња сила која пребива изван саме творевине, већ је део ткања, па отуда и сам подлеже разарању.

Симболику ткања и плетења, распрострањену у Настасијевићевој поезији, треба посматрати у двоструком коду, као поступак стварања, али и као одвијања живота уопште, односно испредање и одвијање човекове судбине. У песми „Мисао” симбол ткања је паук:

„Мрежи то, и пауку,
злослут што је плете,
приснива се свила” (Настасијевић 1991: 377).

У лунарном симболизму паук је господар судбине, велики пророк, оличење сједињавања различитих елемената и њиховог повезивања са средиштем (Гербран, Шевалије 2004: 675), што се и у Настасијевићевој песми управо успоставља као делокрут песника. Песник се идентификује са пауком који сања о свили као највреднијој креацији свог „плетења”. Симболизам средишта и концентричних кругова, односно зракастог плетења мреже око језгра или понављање космогоније упућује на Настасијевићеву тежњу ка исходном јединству, ка поетском згушњавању у потпуни склад ка апсолутној поезији.

3.3. Космизација и хијерогамија

Настасијевићева поезија утемељена је у народну религију која чува митску мисао, а то значи да одређене слике природних и космичких појава одражавају духовну еманацију. Како објашњава Јунг, за митску свест свако спољашње збивање и опажање природних појава мора истовремено да буде и једно душевно збивање:

„Сунце у свом преображају мора да представља судбину једног бога или јунака који у основи не пребива нигде другде него у души човека. Сва митизирана збивања природе, као лето и зима, месечеве мене, периоди киша итд. нису алегорија управо тих објективних искустава, него симболични изрази за унутрашњу и несвесну драму душе, која људској свести постаје докучива путем пројекције, тј. одраза у збивањима природе” (Јунг 1984: 350).

Постављајући у једну космичку перспективу драму човекове егзистенције, у песми „Туга у камену” лирски субјект симболом дуге, као везе неба и земље, односно завета човека и Бога, подсећа на мит о потопу⁶ и обнављању живота на земљи након катаклизме. Међутим, управо та везаност за земљу као „родну коб” у коју је човек укорењен подсећа на његову хтонску природу и на човеково објављивање из твари. Алузија на мит о првом човеку, Адаму, чије име заиста значи створен од земље, подразумева и враћање својој колевци-гробу: „И благослов што гробу / колевци проклетство неко – одужити дуг” (Настасијевић 1991:

6 „Потоп је истовремено отворио пут према поновном стварању Свијета, као и према обнови човјечанства. Другим ријечима, Крај Свијета у прошлости и онај који ће се догодити у будућности представљају пројекцију огромних размјера на макрокосмичкој љествици уз изузетну драматичку снагу” (Елијаде 2004: 60).

356). И архетипска фигура Велике Мајке обликована стихом „Крвљу ту па ту / Матером у круг” (1991: 356) изражава исконско веровање у цикличну путању и везаност за земљу крвљу, која симболизује и плодност, али и протицање живота и страдање. Симболичко-митолошки феномен крви у значењу боравишта душе потврђује и Јунг у студији *Психологија и алхемија*: „Душа је божији заступник и пребива у животном духу, у чистој крви” (Јунг 1984б: 290). Жртвовање „Агнец Сина” у песми „Вест” такође обликује мотив земље као крвожедне мајке и антиципира управо будућу смрт Богочовека, који треба да оживи својом смрћу, односно да својом крвљу (душом) оплоди земљу за нови живот. У песниковом поимању жртвовања у већој мери је, чини се, присутна паганска идеја о бесмртности, но библијска представа ускрснућа.

Процесу митопоетизације допринело је и поистовећивање соларних културних елемената и фигуре Исуса Христа, а његово историјско постојање усклађено је у митске структуре. Небеска светлила представљала су конкретизацију божанског, али су за архајску свест одражавала и путању самог човека. Нарочито је представа о сунчевом уздизању на небо и паду у подземље носила снажан симболички потенцијал. Поистовећивање путање лирског субјекта са путањом сунца присутно је у песми „Туга у камену”:

„А свићем са зорама
А с вечери сетно
Нестаје ме за горама” (Настасијевић 1991: 356).

Тиме се исказује, у ширем смислу, обнављање космогонијског процеса, а уже схваћено слика рађања и смрти човека, али и ново духовно рађање, иницијацијски процес који захтева и *regressus ad uterum*, боравак у прекосмогонијском, преегзистенцијалном простору света.

У таквом митском, кружном схватању живота и смрти своје место је пронашао мит о светој свадби, преслојен мотивом објаве Христовог зачећа у песми „Вест”. Као пророк Исаија, лирски субјект објављује спуштање небеског семена у утробу Мајке-Земље: „Небо то земљи тобом / силовито устреми” (Настасијевић 1991: 347). У безгрешном зачећу наговештава се церемонијални брак небеског и хтонског, односно божанског и људског, чији плод сједињује различите принципе, остварујући на тај начин целовитост. Из тог разлога хијерогамија је и темељни симбол алхемије, која тежи изворном јединству духа и материје, Сунца и Месеца. Плод представља буђење вишег Ја, продуховљење човека, сливање читавог космоса у складно Једно.

Сједињавање поларитета као доминантно начело митске слике света остварује се у Настасијевићевој поезији путем сталне напетости субјективитета како спрам спољашњег, појавног, тако и спрам сопствених расцепа у бићу. Јунговим појмовима казано, Персона и Маска, потом Ја и Сенка, постају у бићу оне супротности које се желе превладати:

„достојан споља лик и ум,
унутра звер
и беспомоћно дете“ (Настасијевић 1991: 340).

Екстернализација тих несвесних садржаја у спољашњи свет представља и освешћење и проницање у тајну истинског обличја човекове природе, које се крије под спољашњом маском:

„Из таме себе
тамом потеци ван
ругобом ноћи“ (Настасијевић 1991: 340).

Напор да се искорачи из таме представља већ митску основу песме, указујући да се агон између светлости и таме одвија како на макрокосмичком, тако и на микрокосмичком плану, тј. да је човек складно Једно. Како је пресудно значење митске слике света смерница ка уношењу реда у привидни хаос спољашњих збивања, отуда и симболичка употреба космичких феномена, нарочито биполарно класификоване појаве светлости и таме, небеског и подземног, у песмама „Порука” „Поглед”, „Пут”, „Речи из осаме”, „Мисао”, „Храм”. Управо тежња ка пуноћи, целовитости, ка космизираним и структурираним, чини основу митске свести, али и основу божанског стварања јер подразумева структурирање и обликовање којим се нешто уводи у постојање (Елијаде 2004: 35). Структурирање Космоса, којим се жели постићи складан поредак, као узорно дело божанског, настоји се остварити у микрокосмосу у циклизираној песничкој творевини, која нема само формалну целовитост већ претпоставља и унутрашњи драмски развој до оцеловљеног бића песника.

3.4. Митско трагање (путовање, успињање и интроверзија)

Представе мистичког искуства, као човековог стваралачког суочавања са супротностима и синтеза поларитета укључују мотив успињања, интроверзије и путовања, означавајући продирање до вишег нивоа свести и доспевање до трансценденције, као циља. Песма „Пут” тако представља пут урањања у језгро и досезање до целовитости у себи. Наиме, жудња за пуноћом и складом за којом лирски субјект трага на свом путу исказан је метафором бисерне шкољке. Жеђ је све већа, али и немогућност продирања до језгра које постаје исказано метафорама недохват-блага и бисер-жеђи. Трагање за вечном загонетком људске душе представљено је распрострањеним митом о скривеном благу и потрагом за бисерном шкољком. Бисер је лунарни симбол стваралачког женског, магичних, плодотворних својстава, цикличног космичког ритма (Гербран, Шевалије 2004: 65–66). Митопоетизација у потрази за садејством и складом свесног и несвесног потиче, дакле, из митолошког материјала у којем се управо идеја о савршенству пројцира у просторно или временски удаљене сфере за које је потребно преваљати тежак пут, доћи на дно мора, у земљино језгро или пак се успети до неба. Међутим, упориште за песму „Пут” проналазимо и у етиолошким митовима и легендама о Божијим или свечевим стопама на земљи. Божије стопе у земљи представљају траг и потврду првобитног сакралног времена, док утабане стопе ужасавају лирског субјекта јер бришу сећање на Божији пут. Заметање божанског трага отежава лирском субјекту досезање до савршенства и показује наше људске границе и немогућност сусрета са симболом Сопства, као средиштем личног мита.

Започињање процеса преображења ступањем у храм, у истоименој песми „Храм” упућује на духовно остварење. Пророковање присутно у песми „Храм” претпоставља визију „потоњег” као растакања костију у земљи, односно прелазак у једну вишу духовну сферу. Фигуративна припрема за ново рођење потврђује се стихом у којем се ступање у храм исказује као кретање „у бездан себе” и разбуђивање „мркле стене” – продирање у митско исходиште. „Мркла стена”, односно необрађени камен, представља двополно савршенство искон-

ског стања, архетипску представу Сопства и метафору људске душе која се везује за камен. Отуда лирски субјект и у песми „Речи из осаме” завештава своју реч камену, упућујући на његову постојаност и дуговећност коју му осигурава божанска природа. Како објашњава Милослав Шутић, због немогућности комуникације речју, субјект налази излаз у пантеистичком повезивању са појавама природе (Шутић 1979: 114).

Као што се у песми „Храм” изискује растакање костију, односно превазилажење телесности, у песми „Поглед” за мистичко искуство се изискује смрт чула вида, односно ступање у простор таме, у утробу света, како би се омогућило отварање духовних очију. Већ у оквиру хеленске традиције испољава се тежња да се пробије круг видљивости и дође до суштине, да се проникне у тајне бића (Аверинцев 1982: 70). Пророк Тиресија и песник Хомер, а у српској традицији слепи гуслари, само су неки примери физичког слепила као услова проницљивости духа.

Превазилажењем стварности, кроз издизање изнад телесности, оживљава се оксиморонска представа „самртна радост” и „самртна прогледања сласт” која подразумева сазнање да ће се саможртвовањем обезбедити продужење живота у космичким оквирима трајања. Парадигмом саможртвовања постаје се „све дубље жив”, што се односи на досезање новог квалитета свести која је у вези с исонским ликом Божијим у сваком човеку, а тај нови квалитет свести описује се сфером виђења, тј. истицањем визуелног аспекта искуства. Разумевање духовне сфере је циљ овог мистичног искуства, успостављање јединства и враћање поремећеног исонског склада, који је постојао пре одвајања и отуђења. Таква врста преображаја остварује и низом митских фигура, попут алузије на фигуру Феникса у песми „Речи из осаме”: „Пепео ветри ме веју, / остане жар” (Настасијевић 1991: 364). Феникс је митска птица која се везује за соларни култ, али и митему рађања и препорода. Саможртвовање птице и њено обнављање из сопственог пепела претпоставља мит о вечном враћању. Велики митски потенцијал феникса потиче и од легенде да феникс израња из воде и уздиже се попут сунца, да би се по изгарању вратио у таму ноћи (Гербран, Шевалије 2004: 219), у чему се свакако може наслутити и митска космогонија, с обзиром на то да се и у античкој, као и у словенској митологији, верује у уздизање реда и светлости из хаоса мрака и воде.

Светлосна симболика, којом се исказује духовна тежња за уздизањем и креацијом изван људске сфере деловања, у песми „Радосно опело” остварује се у преображеном античком миту у Икаровом лету.

„Тишином себе
затрубити у трубље;
плаветнилу кò Икар
винути жарко у пад” (Настасијевић 1991: 380).

Парадоксално, тишином објавити откривење – „затрубити у трубље”, значи да тишина није одсуство звука, већ понирање у себе до мистичког доживљаја, искуства додира с вечношћу. Глад душе нагони лирског субјекта да продире у сферу подсвесног, да се попут митског Икара вине „жарко у пад”. Узлет и пад не представљају сукцесивна стања, већ сам узлет у себи претпоставља пад и обрнуто. Наиме, тежња да се досегне до Сунца, у Икаровом случају, представља пад у религијском смислу, али у мистицизму претпоставља боготражење, као и остваривање целине, пуноће Сопства. Икаров узлет се, према Живковићу, „идентификује са песниковом духовном еманацијом” (Живковић 2013: 64).

Комуникација са духовним сферама успоставља се у тишини када лирског субјекта походи „крилата мисао“:

„Тишином чудно
све ми засветли —
крилата походи ме она” (Настасијевић 1991: 376)

Крилата мисао је заправо она стварна мисао коју песник дефинише у својим есејима као знак отварања ка духовности (Настасијевић 1991б: 46). Динамична, покретљива, узвишена мисао отеловљена крилима, постаје атрибут дивинизованог лирског субјекта:

„Души то,
светли за лет,
тајно израстају крила” (Настасијевић 1991: 377)

Крила су уједно и синегдоха Икара, али и Хермеса, демијурга који неманифестовано, архетипско, претвара у манифестовано, постајући везивни медијум између духа и тела, гласник богова, симбол размене између различитих сфера и боравка на два места истовремено (Гербран, Шевалије 2004: 168). Тежећи да се хармонизује са Демијургом, лирски субјект ослобађа своју подсвест и доживљава преображај и одуховљење, те и спознају трансценденције и свих нивоа стварности. Духовно успињање остварује се уједно и као понирање до времена прекосмизма и до дна искони:

„Нерођених зора
запоју ми петли;
са дна искон-мора
потонула, чујем, брује звона” (Настасијевић 1991: 378).

Животиња соларног култа, петао, јесте гласник новог дана, светлости која се рађа, али и жртвена животиња која одводи душу у подземни свет (Гербран, Шевалије 2004: 702). Аналогно томе, и звоно са дна искон-мора објављује тајне другог, доњег света, али и упућује на потоп или пропаст једне цивилизације, као знак казне Божије и проклетства због људских грехова. У тим потонулим насеобинама наставља се живот чинећи паралелни свет, а само у одређеним тренуцима граница се укида и чују се звона из подводних светова (Толстој, Раденковић 2001: 193). За лирског субјекта у питању је објава истине која долази из неких других димензија сазнајући у целости исконске тајне које пребивају у несвесном. Мисао тако постаје спона свему, а душа лирског субјекта постаје извор истине, преносник благих вести: „Благе од срца срцу / вести полете” (Настасијевић 1991: 377), да би се у последњој песми „Он” испунила блага вест.

4. Ново рођење

Последња песма „Он” доноси управо рађање Исуса Христа, као средишта четвороугла који се уписује у круг божанства. Многи митови и бајке познају приче о божанском или херојском детету које на посебан начин долази на свет и бива изложено опасностима и угрожавањима.⁷ Међутим, како поседује способности и надарености које превазилазе људску меру, показује се као спаситељ

7 Парис, Едип, Персеј, Гилгамеш, Херакле и др. (в. Ранк 2007).

многих. Божанско дете реализује онај целовити живот који постоји у сваком човеку као нагон за самоостварењем.

Спајањем земаљског и небеског Исус Христ открива људски тоталитет, спој светлости и сенке, која „на смртни роди се знак, да живи мрењем”. Снага херметичког принципа исказана симболиком камена и алке, као амајлије, и коприве, као атрибута паганског врховног бога грома, треба да обезбеди спасилачко дејство, које ће обухватити читаво човечанство, потврђујући присуство митотворног и магијског мишљења:

„И да сила му је дата,
бодар из непребол-дубине,
изрони ли,
свима да је за лек” (Настасијевић 1991: 386).

Сплет магијских церемонија приликом рођења у песми „Он” упућује на везу поетског и магијског, као аспекте људске стваралачке моћи, као што то у својим есејима сугерише Настасијевић, поистовећујући песника са магом.

Уоквиреност циклуса симболиком бршљана и коприве потврђује истовремено обраћање словенском и античком митском наслеђу. Објашњење за изразиту заступљеност биљног света, према Бојану Јовићу, лежи управо у компоненти универзума која се означава као „архаична метафизика”, обухваћена и исказана митом (Јовић 1994: 81). Вегетативна симболика и предуслов за метафоричко повезивање људског и природног лежи, дакле, у митском поимању света – моћи регенерације и циклизације, као што се сликом новог рођења у последњој песми потврђује цикличност космогоније и формирање митске слике света у циклусу „Магновења”.

Закључак

Сагледавањем циклуса „Магновења” у целини долази се до закључка да песник остварује динамичку структуру преиначењем митских образаца. Поред тежњи лирског субјекта да свој пут поистовети са божанским/херојским фигурама, истовремено се успоставља индивидуација лирског субјекта и постизање складне хомогенизујуће структуре, која подстиче остварење јединства различитости. Низ песама циклуса „Магновења” може се пратити из средишње линије процеса индивидуације и обожења, представљених кроз јединствене митопетске слике пада и ускрснућа, сагласја „горњег” и „доњег” света, као и сједињавања супротности, чија се трансфигурација у Настасијевићеву поезију остварује разноликим митским симболима (пламени мач, бршљан, бисер, дуга, Земља и Сунце, петао, феникс, камен, храм итд.). Развитак бића песника чини окосницу Настасијевићеве цикличне поезије. Изједначајући уметност са мистичним искуством, Момчило Настасијевић сферичним компоновањем својих песама и трагањем за матерњом мелодијом обнавља митско мишљење и понавља космогонијски процес грађења целовитог Универзума.

Литература:

- Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Андрејевић 2005: Д. Андрејевић, *Српска поезија XX века*, Београд: Нолит.

- Гербран, Шевалије 2004: А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.
- Грејвс 1995: R. Grejvs, *Grčki mitovi*, Beograd: Nolit.
- Елијаде 2004: М. Eljajade, *Aspekti mita*, Zagreb: Demetra.
- Живковић 2013: Д. Живковић, Ерос и Танатос у песми *Радосно отпело* Момчила Настасијевића, у: *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 25, Крагујевац: 59–67.
- Јовић 1994: Б. Јовић, Биљна метафорика и симболика биљака у делу Момчила Настасијевића, у: *Поетика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јунг 1984: К. G. Jung, *Psihološke rasprave*, Novi Sad: Matica srpske.
- Јунг 1984б: К. G. Jung, *Psihologija i alhemija*, Zagreb: Naprijed.
- Јунг 1996: К. G. Jung, *Aion*, Beograd: Atos.
- Јунг 2007: К. Керењи, К. Г. Јунг, *Увод у суштинску митологију*. Београд: Федон.
- Мелетински 1983: Е. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
- Милосављевић 1978: П. Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Нови Сад: Матица српска.
- Настасијевић 1966: М. Nastasijević, *Izabrana dela I*, Beograd: Prosveta.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Поезија*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Настасијевић 1991б: М. Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ранк 2007: О. Rank, *Mit o rođenju junaka: pokušaj psihološkog tumačenja mita*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Београд: Zeptr book world.
- Фрејзер 2003: Dž. Frejzer, *Zlatna grana, proučavanje religije i magije*, Beograd: Ivanišević.
- Шутић 1979: М. Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, Beograd: Prosveta.

MYTHIC TRANSFORMATIONS IN THE MOMCILO NASTASIJEVICS' CYCLE „MOMENTS”

Summary

The subject of our paper are mythic patterns in the Momcilo Nastasijevics' cycle „Moments”, as well as modes of transformations of the myth. The criticism of mythic transformations in the Momcilo Nastasijevics' cycle „Moments” is based on distinguishing mythic symbols as expressions of primordial, universal structures of the psyche, which are being used as a mean of aspiration to unravel the laws of creation and existence, and at the same time they are transforming into individual course toward the wholeness of a subject. In the paper we are finding unique paradigm of Nastasijevics' cycle – the archetypical aim towards perfection, toward becoming whole; which is being expressed equally with cyclization of the form as well as mythic notions of wholeness, the equality of the opposites and eternal restoration.

Key words: myth, archetype, circle, cyclization, Cosmos.

Aleksandra Matić

Данијела Николић Ђорђевић¹
Београд

АУТОПОЕТИЧКИ ИСКАЗИ У ПОЕЗИЈИ ЉУБОМИРА П. НЕНАДОВИЋА

У раду се анализира поезија Љубомира П. Ненадовића, некада изузетно популарна, у критици аксиолошки одређена негативно и отуда, захваљујући неумољивим књижевно-историјским процесима, ишчезла и заборављена. Разматра се колико су превласт рефлексije, рационализма и дидактике *победили/појели* ову поезију и може ли нова рецепција са тежиштем на аутопоетичким исказима да измени њен статус у историји српске књижевности. Аутопоетичко сагледавање поезије Љубомира П. Ненадовића открива напор да се повежу филозофски и лирски дискурс, мишљење и певање, како би се допрло до суштине и постојања и стварања. Тако се у његовој поезији поетички *сусрећу* (у песмама помињани, зазивани) Његош и Стерија, Сократ и Русо, а сâм поетички опис стварања означен је као *разговор* са елементима у кретању. Ненадовићева поетичка променљивост указује на његова трагања, жељу да одговори на све идеје свог доба и да се истовремено ослони на постојећу књижевну и културну традицију. Лирско (аутопоетичко) сазнање света је у кретању, вечитом преображају/(ра)стварању елемената и бића и света и песме о песми у настајању.

Кључне речи: аутопоетика, дидактична поезија, (античка) филозофија, елементи, песма о песми.

Љубомир П. Ненадовић (1826–1895) започео је свој књижевни рад песмама (пригодница *На Видовдан* објављена 1843. у листу *Подунавка*), писао их је читавог живота и себе је пре свега сматрао песником. Такође је био приповедач, путописац, покретач и уредник књижевног часописа *Шумадинке*, који је излазио са прекидима од 1850–1857. године. Сва сложеност и променљивост Ненадовићевог поетичког одређења² уочава се у овим путописима, а односиће се и на његову поезију. Средином XIX века појавиле су се његове три збирке песама: *Песме* 1849, *Славенска вила* 1849. и *Песме* 1860. Његова поезија била је изузетно популарна, али у време бујања романтизма у српској књижевности окренута старијој песничкој школи и одређена као „лирика мисли” (Руварац 1987: 324), „одвећ налик на прозу”, рационална, дидактична, а он сам као „хладан, без осећања и без песничког талента” (Скерлић 1967: 207, 208), „више стихотворац, него прави песник” (Деретић 2007: 703). Захваљујући неумољивим књижевноисторијским процесима, овако аксиолошки одређена поезија ишчезла је и заборављена. У овој поезији сустичу се стилске црте и класицизма и сентиментализма и савременог јој романтизма и „одједи постромантичарске књижевности бидермајера и Младе Немачке” (Живковић 1997: III, 264). Ненадовићу су узор у песничком стварању били писци XVIII века, просветитељи, морализатори и филозофи: Доситеј, Волтер, Стерн, Русо, али и романтичарски узор: Бајрон и Хајне.

1 danijelanikol@gmail.com

2 Душан Иванић говори о поетичким раскршћима указујући на чиниоце континуитета и дисконтинуитета у целокупном Ненадовићевом опусу (Иванић 2013: 10).

Да ли су превласт рефлексije, рационализма и дидактике *победили/појели* ову поезију? Ненадовић у *Својим ђесмама* указује на улогу поезије у свом животу и на њену рецепцију: „Песме моје, мој животе цели!” / (...) Свако око све друкчије гледа; / (...) Ви нећете дуга века бити, / Заједно ће земља нас покрити”. Још је то јасније у даљем њиховом опису и вредносном (само)одређењу: „Песме моје, различна имена, / Различита чувства и времена, / И ако сте плод многа пролећа, / Ипак мало међ’ вама је цвећа”³ (ЦД, 1912, 3: 80). Може ли нова рецепција са тежиштем на аутопоетичким исказима да промени статус ове поезије у историји српске књижевности? Уочавање и поетичких веза са другим песницима⁴, дакле непосредан и видљив додир са књижевном традицијом, може овој поезији додати дубине и вредности. У уметничким творевинама се „сијекну различите еволутивне линије” које „у узајамном синхроном односу изграђују и што је ново у оквирима традиције и што ту традицију потврђује” (Иванић 2011: 1). Посматрањем других песника (и филозофа) кроз сопствену поетику њено сочиво даље се бруси осветљавајући само песничко искуство, стваралачки чин уопште. Значајно је изнова „без окова прошлости, критички утврдити и преосмислити поетичке одлике и симболички капацитет стихова једног песника” (Јерков 2010: 17).

Иманентна поетика Љубомира П. Ненадовића

Предмет поетике⁵ не представљају сама књижевна дела, него испитивање особеног књижевног дискурса, који представља „начело које генерише неограничен број књижевних текстова” (Тодоров 2000: 42). Природа аутопоетичких исказа, који нас интересују, бивалентна је, ослонац јој је у иманентној (стваралачкој) поетици аутора и обухвата оне исказе дате у облику песме, дакле истовремено поетички и експлицитне и имплицитне. Ови искази су истовремено рефлексije о поезији, истраживање проблема поезије уопште и песма сама. Било да је реч о експлицитним исказима у песми (о песми) или о скривеним, метафоричким *проговорима* (посредством употребљених *појмова*), циљ нам је откривање тајних поетичких механизма настајања песме.

Иманентна поетика Љубомира П. Ненадовића у сагласју је са његовим формулисаним песничким исказима. Он наставља поетичку линију дидактичне/поучне поезије од Доситеја, (Мушицког) и Стерије, о којима је певао, и смисао свог постојања и песничког деловања види у просвећивању српског народа. Ову поезију одређује највише однос филозофије и историје у њој (пева о историји, филозофима и различитим филозофским идејама од антике до свог доба), што одговара античким поетичким питањима. У својој дидактичној поезији⁶ Ненадовић поетички уједињује Аристотелову катарзу (усмереност на рецепцију – тражити лек роду, борба против себичних страсти и заблуда у појединцу и заједници на-

3 Песме Љубомира П. Ненадовића навођене су према издању: *Целокућина дела Љубомира П. Ненадовића*, Треће издање, Књижаре Љ. Јоксимовића, Београд, 1912. (У раду се у загради, иза наслова песама, наводе и подаци о њиховим странама у четири књиге песама у оквиру овог издања).

4 Душан Иванић указује на генезу мотива од Доситеја и Мушицког преко Стерије до Љ. Ненадовића. (Иванић 2011: 13)

5 Двосмисленост је у самом појму поетика, јер се истовремено односи и на теоријску (научну) дисциплину и на сам предмет проучавања (иманентна поетика). Осим одвајања теоријске од иманентне поетике потребно је разликовати „пишчеву експлицитну од његове имплицитне поетике” (Петковић 2000: 129).

6 Драгиша Живковић сматра Ненадовића нашим најбољим дидактичким песником (Живковић: 1997а: I, 257).

вођењем примера, сазнајна вредност поезије) и Хорацијево *utile dulci*, корисност поуке и разјашњења и пријатно, забавно у доживљају и усхићењу.

Јаку просветитељску тенденцију експлицирао је у песми *Поздрав* (ЦД, 1912, 1: 134–141) упућеној читаоцима *Шумадинке*, али и своје поезије, да „разговара”, „тугу дели” и „лека тражи”. Истакнуте су либералне идеје (грађанска слобода, социјална правда, национално ослобођење и уједињење) као свеобухватни захтев за слогом, љубављу и истином, као и (само)одређење српске историје са позиције традиције, континуитета и памћења (баштинити културу, преци и потомци, духовно се калемити⁷ на претходнике и у песмама: *Сабор у Крушевцу*, *Песма о Душану*, *Снага народа*) контрастирањем *клејиве* „Српства растераног” и расплаканог ропством, спрам „Ми смо били наследници Рима”, на мегдану са истоком „Да с’ обнови Византија стара”. Ово је аутопоетичко чвориште у његовој поезији која настоји да се одреди и према историји⁸ (и човеку) уопште, она је извор општих истина потврђених временом, да све пролази, нестаје, у песми *У војсци 1887. год.* / *Мозајик* (ЦД, 1912, 3: 111–124) „Где су цезари венце носили / Сада пландују говеда ту”, „Људи се вечито међ собом кољу” да их „Ни Мојсеј ни Христос, Мухамед ни Буда” не могу довести „До срећна живота и слободне свести”, јер „Човек је далеко још од човечанства”.

Истовремено овде се појављује гуслар као *шојос*, и његово гудало *живо*, које „глас има” уводи српску историју и легенду (од Косова до ратова за ослобођење) и поезију као чувара идентитета кроз векове, да „светли кроз све нараштаје”. Гуслар „С краја на крај српског света / Надежду је сваком дав’о” певајући само оном који заслужије (и у песми *Смрти српског песника* наводи се да гусле не ласкају ником), „Колико му доликује” те се реинтерпретирањем косовске легенде (овде и у другим родољубивим песмама) дошло до тренутка *буђења*, али се сам позив Српству на ослобођење стапа са (на крају песме датим) позивом *сина Улисовог Ахајцима дичним* на борбу против варвара. Мозаичко је кретање кроз време у дејству, рефлексије су час опште, час националне, Црна Гора се упореди са Спартом, распињање Христа доведе се у везу са покушајем *поправљања* света којим влада егоизам, новац, неслога, неправда. Варирањем ових мотива у целокупном опусу Ненадовић истиче друштвену природу човека⁹, кога треба *васпиштавати* за живот у заједници, друштву. Зато се апострофира права просвета (и онај који просвећује, песник) као ратовање „умом противу безумља”, само се тако дораста *слободној свести*.

У песми *Сонет њ. Мишељу* (ЦД, 1912, 1: 46), посвећеној свом професору филозофије у Берлину, наглашена је улога филозофа и филозофије у животу песника: показивање правца да „душа не блуди / Него да с’ на земљи за небеса маша” и не плашећи се *Сократове чаши* имати циљ да „У царству ума човек се разбуди”. Песма настала 1847. завршава се афирмацијом сјаја XIX века: слобода мисли доводи се у везу са моралом и вољом бића, треба се усмерити истини, јер „Узвишене мисли у свему нас блаже”. У песми *У војсци 1887. год.* / *Мозајик* песници који за идеалима трче аутопоетички су означени као луде и додатно дефинисани:

7 У песми *Сабор у Крушевцу* (ЦД, 1912, 1: 124–134) то је експлицирано: „И јунаци исти што сад падну овде, / У потомству опет они ће да с’ роде”.

8 У песми *Појара* (ЦД, 1912, 2: 80–118) Ненадовић апострофира историју као ковчег времена: „По заслужи ти имена скупљаш / И вечности у наручја пружаш” (...) „Ти с’ тужилац, сведок и судија, / Што је у теб’ то животом дија”, такође и да она „на делање зове”.

9 Луј Димон наводи да су Платон, Аристотел, Сократ признавали „да је човек у суштини друштвено биће” (Димон 2004: 39).

„А шта су песници, нег’ пећина пуста – / Ехо светске туге јечи им из уста”. Луда метафорички може означити и песника и филозофа (две песме су о Диогену¹⁰, *лудом Сократу*) који нам саопштава највеће (опште) истине у лице и то тако што даје истовремено опште и појединачно, он је одмакнут од света (стоик) како би га прозрео, али Ненадовић сматра да песник не може бити равнодушан и отуда (наћена) свест о историји која уједињује и филозофију и књижевност и науку (у XIX веку) у његовој дидактичној поезији. Тај експлицитни (романтичарски) став о улози поезије и песника ослонац налази и у његошевској алузији: „Ко на земљи уме рај себи створити, / Бога ми се им’о рашта и родити”.

У његовој поезији се поетички сусрећу (у песмама помињани, зазивани) Његош и Стерија, Сократ и Русо. За Сократа смрт је потврда истине о васпитавању омладине и отуда и наслов *Сласић у отираву* (ЦД, 1912, 1: 10), а за Русоа је везано истицање индивидуализма, разговор са самоћом, „ко уме”, плодан је и отуда позив „Бежите у шуму! – Жан Жак Русо виче / У шуми су песме и божанске приче, / Нови живот ту се пред нама отвара, / Чујемо нов језик што нам проговара. / На свакоме створу природа с’ огледа,” – *У шуми* (ЦД, 1912, 3: 8). Аутопоетички став је имплицитан, Русо је у песми ознака увођења филозофа у друштво и поезију, ознака слободе, али и закона који у природи и човеку владају. Нов језик отвара питање начина песничког саопштавања општег и посебног (појединачно, национално, актуелно) и зато у песми З. Ј. Јовановићу (ЦД, 1912, 3: 73) указује на „лако” певање цина немогућег, Змаја, који је *шежак посао извршио*, „– И до сада нам српски језик сладак беше, / Ал’ твоје га песме међ’ звезде пренеше”.

Окренутост друштвено-политичкој стварности и сатири у поезији у једну поетичку линију доводи и Стерију и Ненадовића и Змаја, јер кроз језик свести, слободе, могуће је отворити различита друштвена/политичка питања (Ненадовићеве хумористичко-сатиричне песме). Слично Стерији, и Ненадовић у својој поезији критикује цивилизацију/културу ако се човек удаљи од природе и свог природног бића и врлине, која је од антике циљ, идеал, али и ослонац вере у свемоћ (друштвеног, грађанског) васпитања. Извор свих зала је неједнакост међу људима која проистиче из њихових себичних циљева/страсти, зато Српству песмом треба „тражити лека” (истина, слога, добро, воља), јер „Несрећни раздор дуго га тре” – *Смрти српског песника* (ЦД, 1912, 3: 125–127). Поетичка линија која повезује Доситеја, Мушицког и Стерију иде од свуда истог (здравог) разума, универзализма у просветитељству и класицизму ка националном, посебном, и код Ненадовића романтичарском (хердеровском) поимању колективног бића.

Ненадовићева песма о песми

Иманентна поетика Љубомира П. Ненадовића одређена је као својеврсна етика дужности која уједињује ум/дух и филозофију и религију у поезији, уздицањем од индивидуалне свести и морала до самосвести и апсолутног сазнања (Ненадовићеве песме о песми). Песничка Сократова чаша је онда (дидактичка)

10 Апсолутни цинизам који је заговарао филозоф Диоген: „Ја нисам мог’о целог века / С фењером наћи једног човека!” дат је у песми *Диоген* (ЦД, 1912, 3: 86–92), а Сократово *бунцање* „о некој души” означено је као лудило, такође ту се као „красни поклон” бога одређује гроб, који „тешке бриге безбригом покрива”, док у песми *Диогену* (ЦД, 1912, 3: 68) налазимо: „Јеси чудан био! О ти чудна слико! / Филозоф си прави не пориче нико; / (...) Та лудим Сократом они су те звали, / – Из сујете ти си сујету исмево’о” да би даљим релативизовањем у поенти сазнали да сада „свуда има већих сиромаша” и „већих лудака”.

мера залагања, посвећивања (живети у складу са својом филозофијом), спремности на жртву (експлицирано и у песми посвећеној Његошу да се „за Српство ја ништа не штедим“). Отуда песник има божанску моћ и заштићен је кад гледа „само народну срећу“ и „над чувством имаде глас“ (усмерен ка истини, лепоти и добру) и тако завреди вечност, што је дато у песми *Смрти српског ђесника*. Није случајно Његош једини који, након развијања тезе и доказивања свемоћи смрти, може смрт да победи у песми *О новој 1852. год.* (ЦД, 1912, 1: 141–147), јер се у њему, *превеликом*, све сјединило „Што је добро, што је лепо било“. Истакнута је рецепција Његошеве поезије, чувене мисли су пророчанства, *узбуђују чувствива* и оном ко их чује „из деветих уста“ и његова улога – да песника врати завичају и певању онога „српско што је“, путовања и сâма историја (крај развалина сећати се прошлости) нису довољни.

Лични однос према српској историји и потреби њеног опевања дат је и као прекор деде Алексе Ненадовића у песми *Виђење* (ЦД, 1912, 1: 216). Надстварна сцена „Нит’ сам будан био нити сам заспао“ омогући *виђење* крваве дедине одсечене главе и очију преко којих комуницирају. Ненадовић обликује у том *прекору* свој тематски каталог: „Пев’о си у песми ти туђе јунаке, / Пев’о си девојке, пев’о си облаке (...) Нит’ се сећа мене нити Бирчанина? / Пев’о с’ и тицама у зеленом лугу, / Гробове си туђе ти песмом китио, / А гробова наших ниси се сетио“. Моменат *поетичког* идентитета са дедом (и Сократом, Стеријом, Његошем по теми, улози поезије) експлициран је: „Певао сам песме ја српском роду / Пев’о сам Косово, певао слободу“ проводећи (и жртвујући) живот „као и ти исти / Без икакве своје себичне користи“.

Ненадовић је уверен у дидактичку и естетску делотворност песме, било ком лирском кругу¹¹ да припада, и то је основа његове поетике *укришћених* стилова у распону од сентиментализма и романтизма, школе објективне лирике и бидермајера до позитивизма и реализма. У лирском дискурсу оваква поетичка променљивост открива његова трагања, жељу да захвати општа питања и одговори на све идеје свог доба и да се истовремено ослони (калеми) на постојећу књижевну и културну традицију.

Романтичарски панпоетизам се указује у његовој идеји утицаја поезије на човечанство да окренута идеалима, оном лепом, добром и узвишеном, омогућује људски напредак уопште. Романтичарска свемоћ поезије уочава се у песми *’Ал* (ЦД, 1912, 1: 63) „Небо, земља, месец, сунце сјајно / Песнику је све под област дано; / Над свима је цар његова душа, / Све на свету њега мирно слуша“, да би у поенти контрастом (и успостављеном вредносном вертикалом) истакао божанско порекло поезије, али и реалистички, материјални положај песника: „Кад му треба и бог му се јави, / ’Ал без пара – он је просјак прави“. Отуда у песми *Влад. М. Јовановићу* (ЦД, 1912, 3: 109–111) неочекивано у песничким упуствима налазимо осуду гусала што чаму певају, оставити се Бајрона („Не слушај шта каже; / То су људи што не знају / Шта хоће, шта траже“) и *замедљаши* горчину живота, да поезија буде дуга: „Човек живи с чамом, / Пренуће се и створиће / Рај у себи самом“. Тајна *замедљавања*, душе и знања о томе шта песник тражи назире се у песми *Својим ђесмама* (ЦД, 1912, 3: 80) „Ви сте само спомен Ђаковања, / И по

11 Горан Максимовић издваја пет доминантних лирских кругова Љ. Ненадовића: родољубиви, љубавни, рефлексивни, дидактички и хумористичко-сатирички са посебним освртом на његово хумористичко-сатиричко песништво у коме уочава највише естетских вредности (Максимовић 2013: 40–57).

туђем свету путовања; / Ви сте спомен оних мојих часа, / Када певах ил' тужих из гласа (...) Од свачега, макар и малена, / У вама је шара уплетена". У жаљењу за младошћу крије се необична поента, да песме „Та све сте ми – све сте ви однеле, / А нисте ми ништа ви донеле”.

Поетички опис стварања: замедљати, уплитати/испести шаре свега налазимо и у песми *Шесдесетна нова година* (ЦД, 1912, 3: 109) у жељи изнетој (новој) години: „Носи ме натраг у дане младе, / Где горки живот песме нам сладе; / Где мили снови светове створе, / За тренут створе, за тренут оборе. / Све ми одузми, а то ми врати, / Младост продуљи, а живот скрати”. Ово је увид и у поетички механизам стварања који је доведен у везу са облицима снова, новим створеним световима. То је експлицирано и у песми *Песник и перо* (ЦД, 1912, 2: 193) где се усредсређује на средства којима се ствара (свет), те *свакада лако* перо постаје оловно тешко и руку песнику везује. Тајну *одвезивања руке* / стварања открива му перо које га верно служи: „Ја ти нисам ништа криво, / Што ти чувство није живо”, најављујући да ће га оставити ако „за земним стварма” грамзи. *Живо чувство* песниково омогући да перо буде његов „најмилији уздисај” и да са папиром и мастилом му „сву радост плету” и да „једној мисли” без које „свет је ништа” сви служе. Песникова душа царује светом/природом која је мирно слуша и ствара у себи нове светове уплићући/плетући шаре снова, сећања, живих чувствава.

Поезија и песничко стварање су за Ненадовића живљење само што налазимо експлицирано: „Песме моје, мој животе цели!” у *Својим песмама* (ЦД, 1912, 3: 80). Зато га у *Последњој песми* (ЦД, 1912, 4: 174–177) дефинише као „од све вечности један минут мали, Богови с неба нама су дали” и вреднује као најлепше проведени живот, јер је певао. Овде је као само средиште, извор песничког стварања, представљено *огњиште разгорено*, срце. То одговара и Ненадовићевом одређењу поезије из приступне академске беседе (1888. изабран је за члана Српске краљевске академије) да представља „неки дух као селенски ум” који „трепти у целој природи” и „загрева свако велико срце” (Ненадовић 1939: 929).

Божанско порекло поезије, (романтичарски) космички дух у песми *Све и свуда* (ЦД, 1912, 3: 188) представљен је као вечито кретање. Тој вечитој „песми нема краја / Нит' има почетка”, „Само се она чује / Од века до века”. Трептаји Васељене у њеној власти дати су преко елемената: вода, земља, ваздух, ватра („море несито”, „срце земље”, кретање, звезде) и у другим његовим рефлексивним песмама. У *Острву Ријену* (ЦД, 1912, 1: 41) захвалан је зеленим обалама, певању птица и шуму сињег мора, јер су „радости и милине у мом срцу” (по)кретале.

У песми *Покрај Рајне* (ЦД, 1912, 1: 207) песник је „усамљен туђинац” на каменом брегу, у тишини, са Месецом јединим другом, јер је „згруван судбином”, „светска весела” су „празан шум” који не љуби више и изриче да „таштина сав је свет”. Освртање на певање међу брдима, кад је „са мношћем певало све”, доноси сазнање да је то радост младости киптела, да је прошла, да „умукле песме” ветар давно је развејао. Младост („киптело срце”) и осећања у песнику покретала су све, а сада „И брег је овај прест'о певати веселе песме: / Какав му шаљем глас, такав ми враћа јек”. Однос између елемената воде, земље и ваздуха проширен је тим наглашавањем срца (огњишта, ватре која покреће стварање из *Последње песме*) и даље развијан у апострофирању „воде зелене”, поносити, крај које и суморан Инглез нађе „разговор за свој сплин”. Истовремено имплицитно обраћање и себи некадашњем, младом, представља обраћање води чије су капље омрзле Европу, која стешњава све, и хрле у далек свет. Отуда подстицање таласа да плове ка широком мору и ја „с вама бих пловио свуд”. *Разговор* са елементима

у кретању (доминира вода) представљен је као жеља за даљинама и сопственим кретањем и стварањем са дефинисаним циљем. Зато са овим коренсподира и песма *Пућем ждрале* (ЦД, 1912, 3: 67) где се песник идентификује са крилатим путницима (доминира ваздух) и диви њиховом радовању новом животу, јер: „Одважно крећу за оним што желе”.

У песми *На обали Океана* (ЦД, 1912, 1: 212–215) запитан је о вечности опет посредством игре елемената са којима је могуће *усклади* кретање само у песми. Шуштање мора доводи се у везу са повратком рибара, али и „из густог луга” гласовима вила; „приморке путују то”, што би поетички, посредством *шпој*-са виле, могла бити песма сама. Онда је песма шум¹² васељене (у кретању) док „умире дан”, а рађа се ноћ. Мисао о тој смрти света дозива месец са којим се песник (и песма) идентификује – „туге пун”, јер живот је прошао, усамљен „ка’ грешна сенка” по ноћи лута и приказује бледилом мрамора (на коме пише) гроб тог замрлог света. Дефинисање човека постаје и дефинисање вечности и трајања људских дела: „Тако ће негда и ова трунка, што с’ земља зове, / Да сврши живот свој, да буде леда кап. / Од људских руку, од људског од свега што је – / Неће се знати траг – то је вечности пут”. Смрт једне звезде, једног већег света него људски, значи да ће друга сјати на своду, јер оне су „варнице мале огња вечитога”. Само људска (песникова) мисао продира мимо звезда у бескрајну васељену. Запитаност о путовању светова је филозофска, ослоњена на елементе (предсократовци, филозофија природе: Талес – вода, Хераклит – ватра): „Која их сила по тој пучини завитла тако? / Најтеже знати то; најлакше рећи: бог!”. Прави, не лаки одговор је на човеку који је одређен као „свесно животно” биће, које је жељно „дознати све” развило „силни ум”. Међутим, налазимо опет сократовску позицију критике човека, умислио је да је „мали бог” који прониче у тајну природе и ствара чуда: „Смислио себи још по себи живот нов. / Себе приказ’о небу и земљи, води и ватри; / Да је једини циљ васцелог света он”. Сократовско *знам да ништа не знам* и песниково упозорење човеку, *бубици малој* (често употребљава плеоназам да нагласи сићушно биће спрам свемира), дословно је: „Шта вам даде власт, да смете рећи: знам. / Не знате ништа, нит’ ћете знати ишта на свету!”. Из те позиције људски се ум одређује као безуман, а сва дела и напредак као ништаван и „нестаће са свим вас, а друго остаће све!”. Песнички покушај да проникне у законе којих је роб *вселена чудна* завршава се здраворазумским закључивањем да је она глупа, ако је човек у њој „једина свест”.

Запитаност о смрти, бићу и вечитим питањима (законима васељене) покрећу и поезију и филозофију. Служити узвишеној мисли, идеалу, врлини у античком смислу (јединство доброг, лепог и истинитога), онемо што је живот/ свест по себи и апсолутно знањање могуће је у песми о песми/ елементима и о филозофији, а видљиво је у њеном облику, теми и отуда и у њеном циљу (сазнајној или дидактичној функцији).

Даље поетичко *разговарање* са елементима налазимо у песмама посвећеним мору. У песми *Мору* (ЦД, 1912, 3: 5) налазимо варирање и померање од *несићоџ* мора из песме *Све и свуда* до песниковог бића *несићоџ* (незаситог) гледања мора и *чишћања* таласа, јер море је „писана књига на сто језика” и други свет, који го-

12 У песми *Испод Ашоса* (ЦД, 1912, 3: 81–84) то је истакнуто алитераацијом: „ – Шушти, шушти шумом о шуштеће море!”, а позиција песника и његове поезије у обраћању старим Грцима: „С мислима се враћам ја у ваше доба; / Хиљаде година ја натраг прескачем, / На прошлости вашој нит’ певам нит’ плачем, / С развалина ваших рукотвора / Гледао сам брда, долине и мора”.

вори са њим чудним језиком. Мисао о смрти и песничком стварању, *чишћању*, асоцијативно повезује ватру и ваздух (у песничком евоцирању антике, грчког бога) и воду као рађање и умирање валова. Док у песми *Покрај мора* (ЦД, 1912, 3: 92) апострофира таласе у покушају њиховог даљег одређења: где им је завичај и колевка, а где пристаниште коме плоче, да ли су у роду са кишом и дугом, имају ли душу, да ли се она претвара у пару. Питања су реторска и образложена: „Не тражим одговор – нема га – не треба / (...) Ви шуштите мени, а ја вама певам. / Никакве разлике међу нама нема, / Сваки своје место на земљи запрема”.

У песми *Метсеорник* (ЦД, 1912, 3: 75–77) тежиште је померено на немушти *разговор* са метеорником („великачка стена” и „далек путник”) о пореклу живота на земљи. Промена перспективе је вредносна и доноси песнику *увид* у нешто што је обичном (незапитаном) човеку недоступно. „У простору ове бескрајне пучине / Нит’ има ширине нит’ има дужине; / Нити има *доле*, нити има *горе*; / Без обала то је од ваздуха море”. Песничко сагледавање бескраја васељене доноси укидање мера, те је горе и доле исто море у вечитом кретању. Духовито се усредсређује на човеков недостатак и одређење смрћу, небо се баца камењем кога „доста на земљи имамо. / Пошљи нам свести у сунчаном зраку, / Да већ не лутамо по овоме мраку”. Највише што човек обдарен разумом може да зна, да је *нишита* и да даровани живот броји „на минуте”. То налазимо експлицирано и у песми *Највећи бреџ* (ЦД, 1912, 1: 149–151): „А човек шта је? – гомила меса. / На моме гробу нека се чита: / Малено ништа овде почива, / Које се растопи у велико ништа, / С вечним хаосом вечно да плива”.

Стваралачки процес везује се за материјалност бића и читаве васељене (елементи), као и за потребу за (са)знањем (отуда толико реторских/философских питања). Лирско (аутопоетичко) сазнање света¹³ је у кретању, вечитом преображају/(ра)стварању елемената и бића и света и песме о песми у настајању. То коренсподира са *Последњом песмом* (ЦД, 1912, 4: 174–177), у којој се песник опрашта од живота и од своје поезије/лире, којом је сустизао *све познаше кораке* у вечном корачању напретка ума: „атоми мали међ’ собом се боре / светове руше да светове створе”. Мир му доноси то да је сада *свега сити*, јер живети је *знао*, а то му је поезија дала. Живот *најлепше провео је* са својом лиром певајући што и експлицира: „Ми смо певали”. Зато је зазива, *познаницу ствари*, да дâ „последњи гласак” којим ће се поздравити: „Лаку ноћ, свете (...), Без сваке туге”. Непокидане жице сјаје као нове, а његове „мисли младе” чине да оне под прстима, *грејући му и сладећи* „последње часе”, дају „гласове исте као и пре”. Материјалност песничког бића које ће се расточити смрћу која „све чека” преноси се на материјалност песничког чина, процеса обликовања („Осећам жице под прстима мојим”) последње песме о песми, којом се смрт може победити тако што ће да је (довршену) спусти/остави поред постеље. У њој даје каталог својих тема: „Нећу хвалити лепоту и сласти / Нећу спомињат слободу и власти; / Нећу да славим старинске јунаке, / Нит’ ћу да певам ловћенске горштаци”. Овде налазимо и аутопоетички осврт да је песмама, које су *имале своје доба* (исто наводи и у *Својим песмама*), *одужио*, а у метафоричком изједначавању са воћком што вене, суши се дајући плодове/песме до краја („Што је год могла, то је она дала”) наглашава „да не тражи хвала”.

13 И у песми *Попара* (ЦД, 1912, 2: 80–118) Ненадовић даје објашњење материјалности процеса *стварања*: „Све на свету што имамо / Из мешања то се рађа. / Елементи кад се сложе, / Све на свету бити може”. Да би у песми *У шуми* (ЦД, 1912, 3: 8–11) посредством поносите печурке која је „утврдила корен” проговорио о песничком стварању и бићу/песнику: „Земља, ваздух, вода и сунце што гори, / Све се то сложило да печурку створи; / Све јој верно служи, све око ње лебди / А у својој слави она тихо трепти”.

Незапитани живот (у сократовском смислу) није вредан живљења, зато Ненадовићева поезија/живот доноси поред дидактичког захтева и филозофско трагање за истином бића. Поред уочавања основе стваралачког процеса, материјалности, елементарности самог бића, читаве васељене и песме: „Из мешања то се рађа” у песми *Пошара* (ЦД, 1912, 2: 80–118) налазимо и: „Ал’ то је живот; – страсти су наше / Живогу људском најслађе чаше. / Све се допушта, ал’ с мером само. / На овом свету да уживамо. / Човек на земљи како је створен, / У њега страсти метнут је корен (...) Целог живота човек је дете / Али различне играчке плете”. Дефинисање живота – борбе „против времена” које нас (по)једе води нас ка улози поезије/знања: „Будућност, то је нерођено дете, / Прошлост је мртвац, и спомен само; / Садашњост, то је твој живот свете! / Живимо само кад за се знамо / Од свега оног што с нама траје, / Веселе, то је најлепши цвет; / То су тренуци кад сунце сјаје, / Животу то је обећан свет”. То коренсподира и са својеврсним коментаром његове поезије у античком смислу *васпийшања* друштва који је метафорички дат у песми *Испод Ајтоса* (ЦД, 1912, 3: 81–84): „Провлачио с’ трудно на узана врата / У тамницу малу великог Сократа”.

Песма о песми/елементима и филозофији

Лирски и филозофски дискурс, уједињени својим сазнајним могућностима, у његовој поезији досежу (или бар покушавају) до универзалног – истинитог, доброг (етичког) и лепог (по себи). У томе треба тражити естетске вредности његове поезије и поетике *укришћених* стилова. Ненадовићев поетички значај у историји српске књижевности је управо *укришћање* „објективне и субјективне школе” ка чијим настављачима „успоставља поетичке мостове подједнако” (Максимовић 2013: 57)¹⁴. „Ма о чему говорила песма је упућена да се из себе разјасни и отуда се са њеном поставком увек изнова отварају сва питања поезије” (Радовић 2001: 39), додали бисмо, кад је о Ненадовићу реч, од антике до његовог доба. У његовој поезији то (поетичко) питање је однос функционализма и естетизма и потреба њиховог помирења, што налазимо у *песми о песми/елементима и филозофији* и увек дефинисаном циљу. У *Последњој песми*, осврћући се на свој тематски каталог, наводи да се песмама *одужити знао*. Његова поезија је имала идеал да обухвати самокретање (све познате кораке) људског духа, и сматрана је мање вредном, јер је то био рационални покушај у коме *нема унућрашње песничке музике* (Поповић 1985: 169).

Аутопоетичко сагледавање поезије Љубомира П. Ненадовића открива напор да се повежу мишљење и певање, да се допре до суштине и постојања и стварања. Отуда и вредносно (само)одређење последње песме, али и поуздање у рецепцију у оквирима сопствене књижевне и културне традиције: „Последњи гласак – ма не био бајни – / Нек чују наши познаници даљни”. *Разговори* са елементима у кретању, (ра)стварању, *слушање* и *чишање/препознавање* њихово као шума васељене и потреба да се замедљају и уплићу/исплету *шаре свега*: живих чувстава, историје и филозофије, науке и дидактике представљају Ненадовићев поетички опис настајања песме, новог створеног света, једног од облика снова и његов су истински, аутентични допринос српској књижевности.

¹⁴ Горан Максимовић уочава поетичке мостове ка Змају и Јакшићу и Костићу из романтичарске традиције, и према Војиславу Илићу и Милораду Ј. Митровићу, који обнављају школу објективне лирике (Максимовић 2013: 57).

Литература:

- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book
- Димон 2004: Л. Димон, *Огледи о индивидуализму*, Београд: Clío
- Живковић 1997: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета
- Живковић 1997а: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, Београд: Просвета
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка генези српске поезије*, Београд: Лицеј
- Иванић 2013: Д. Иванић, Поетичка раскршћа Љубомира П. Ненадовића, у: Д. Иванић (ур.), *Нова читања Љубомира П. Ненадовића*, Ваљево: Матична библиотека „Љубомир Ненадовић”; Београд: Едиција.
- Jerkov 2010: А. Jerkov, *Smisao srpskog stiha, knj. I, De/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost
- Максимовић 2013: Г. Максимовић, Лирски кругови Љубомира Ненадовића са посебним освртом на његово хумористично-сатиричко пјесништво, у: Д. Иванић (ур.), *Нова читања Љубомира П. Ненадовића*, Ваљево: Матична библиотека „Љубомир Ненадовић”; Београд: Едиција
- Ненадовић ЦД, 1912: Љ. П. Ненадовић, *Целокупна дела Љубомира П. Ненадовића*, Треће издање, Књижаре Љ. Јоксимовића, Београд, 1912.
- Ненадовић 1939: Љ. П. Ненадовић, Поглед на поезију и њен утицај на човечанство, *Целокупна дела Љубомира П. Ненадовића*, приредио Трифун Ђукић, Београд: Народна култура
- Петковић 2000: Н. Петковић, Поетика српске књижевности – предмет и сврха проучавања, *Поетика: теорија и историја појма*, приредио Гојко Тешић, Београд: Народна књига – Алфа
- Поповић 1985: М. Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам*. Књига друга, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Радовић 2001: Б. Радовић, *О песницима и о поезији*, Бања Лука: Глас српски
- Руvaraц 1987: К. Руvaraц, Песме Љубомира Ненадовића, *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, приредио П. Протић, СКК Књига 3, Нови Сад; Београд: Матица српска: Институт за књижевност и уметност
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Тодоров 2000: Ц. Тодоров, Поетика, у: Ц. Тодоров, *Поетика: теорија и историја појма*, приредио Гојко Тешић, Београд: Народна књига – Алфа.

AUTOPOETIC STATEMENTS IN THE POETRY OF LJUBOMIR P. NENADOVIĆ

Summary

The paper analyzes the poetry of Ljubomir P. Nenadović, once very popular, by critics rated axiologically negative and thus, thanks to the inexorable historical and literary processes, vanished and forgotten. It is considered how the predominance of reflection, rationalism and didactics win / ate this poetry and whether new reception area with a focus on the poetic statements to alter its status in the history of Serbian literature. Autopoetic understanding of Ljubomir P. Nenadović's poetry reveals the effort to link philosophical and lyrical discourse, opinion and singing, in order to reach the essence and existence and creation. Thus, in his poetry, poetically encounter (in the songs mentioned, invoked) Njegoš and Sterija, Socrates and Rousseau, a poetic description of creation is designated as an conversation with the elements in motion. Nenadović's poetic volatility suggests his quest, the desire to respond to the ideas of his time, and at the same time rely on the existing literary and cultural tradition. Lyrical (autopoetic) knowledge of the world is in motion, eternal transformation / the creation and dissolution of elements and creatures and the world and poem about poem in the making.

Keywords: autopoetics, didactic poetry, (ancient) philosophy, elements, poem about poem

Danijela Nikolić Đorđević

Наташа Кљајић¹
Београд

АУТОПОЕТИЧКИ ИСКАЗИ У ПОЕЗИЈИ ПАВЛА СОЛАРИЋА

У овом раду истражићемо елементе аутопоетичких исказа у поезији Павла Соларића, тежећи да са једне стране уочимо специфичности његовог песничког језика, а да истовремено уочимо и компаративне паралеле са античком традицијом, усменом лириком, као и романтичарском поезијом (Његош, Радичевић, Змај). Песник који је стварао на прекретници класицизма и романтизма, вешто спаја природно-научна са филозофским знањима, служећи се сложеном језичком мешавином рускословенског, црквенословенског, руског, славеносербског и народног језика на прелазу 18. у 19. век. Песничка потреба да свако пева по свом нахођењу основно је песничко „вјерују” Павла Соларића, који античку музу замењује српском вилом, а наметнуту епску тематиком љубавном поезијом.

Кључне речи: Павле Соларић, аутопоетички искази, „Гозба”, класицизам, романтизам, поезија.

1. Чудесни филигран Павла Соларића

Приређујући и језички тумачећи целокупно песништво Павла Соларића², песника крајишког круга Доситејевих следбеника с прелаза 18. у 19. век (Соларић 1999), Здравко Крстановић у предговору „Небесно слово Павла Соларића”, овим речима описује снажан поетски утисак који је на њега аутор оставио: „Чудесни поетски храм Павла Соларића у коме се сусрећу и зборе наша стара, средњовјековна духовна ризница и нова српска поезија и који – по дубини, полифонији, узлетима имагинације, унутарњем обиљу конотативног и филигранског језичком везу заузима једно од кључних мјеста у свеколиком српском пјесништву, готото два вијека након настанка остао је углавном, као под земљом, скрајнут и ширим читалачким круговима незнан” (Соларић 1999: 7). Тај „фини филигрански вез” није могао промаћи Милораду Павићу „који је за њега везао грађење словенског храма богова, мотиве сна и ноћи, фантастику, рађање пасторалне тематике, издвојио љубавне теме и стих” (Иванић 2011: 51).

Душан Иванић у Соларићу види претечу „школе објективне лирике”, песника блиског сентиментализму и предромантизму, песника који се, „осим у повременој орнаментици, повременим опкорачењима, у именовану персонификација, богова”, одавава од класицизма (Иванић 2011: 52). Здравко Крстановић брани став да је „језик Павла Соларића народни, а арматура српска” (Крстановић 1999: 11), позивајући се на лингвистичка истраживања Павла Ивића³, али црквенословенски и рускословенски језички слојеви несумњиво стављају савременог читаоца у позицију рашчитавања сложених језичких загонетки, које, премда отежавају рецепцију, имају снагу очаравања:

1 natasenjka@gmail.com

2 Целокупно песништво Павла Соларића Крстановић објављује 1999. године у збирци „Гозба”, у издању Српског културног друштва „Зора”, подухвативши се и нимало једноставног тумачења и одгонетања Соларићеве поетске лексике.

3 Ивић 1996: П. Ивић, *О језику*, Топуско – Книн – Београд.

„Овај дио лексике данашњем читаоцу отежава примање пјесникових стихова, али без црквенославенских и руских ријечи Соларићева поезија била би лишена не- свакидашњих чаролија, не би ни била оно што јесте. Соларић је своја вознесења, кладенце душе и густину и чистоту чувстава што их је слушао, знајући да човјек у себи носи „молву неодрешене бесједе, могао исказати једино у језику кога је, богона- дахнут, створио, језику у којему чујемо бруј и ромор древних језичких и духовних врела – кроз слово пјесника у новом времену” (Крстановић 1999: 11).

Сам Соларићев стих⁴, који је био погодан за примање широког, наративног, дескриптивног и мисаоног садржаја, као и за „необичну природност и присност” (Иванић 2011: 52), наметао је и питања песничког чина, песничке тематике, инспирације, односа поезије и живота, унутарњег порива за стварањем, споне маште и фантазије са чулним потребама и задовољствима.

Филигранско слово песника Павла Соларића, односно његови аутопоетички искази постаће предмет истраживања овог рада. Тежићемо да Соларићеву песничку поетику уочимо у његовој не толико обимној колико језички и мотивски сложеној песничкој оставштини, те да је издвојимо и протумачимо.

2. „Ја би пјево, дрзни музо, чуда свих чудеса” (аутопоетички искази у поезији Павла Соларића)

Класицистички набој Соларићеве поезије одржава се у гозбеном, анакреонтском духу који преко италијанског класицизма „додирује” дух грчко-римског симпозиона, што је најизразитије у „Пјесни о гозби 1807” (Соларић 1999: 17–22) и „Пјесни на гозби” (Соларић 1999: 37–39). Слобода уживања намеће слободу певања, а смена дана и ноћи намеће отворену, неспутану песму радости:

„Дан се клони, друзи, време настоји,
Да се поје о чем’ гостом пристоји!
Пристоји се о свем томе, што весеље даје,
Дајте зато сличне гласе, да нам слађе траје” (Соларић 1999: 37).

Гозбарско окружење отвара песничка чувства и даје песнику снагу за опевање чудеса, а чудо у песми покреће људе да у њима уживају:

- „Чудеса се пјесном славе, људи пјесне љубе”;
- „Ја би пјево, дрзни музо, чудо сви чудеса” (Соларић 1999: 37).

Инвокација музе, античке покровитељке певања, задржава Соларића на класицистичким стазама, али песник као геније потакнут вишим силама да стихом опева вечност приближава се предромантизму. Опевање небесних чудеса захтева и потпору небеса, што поезији даје примат над жанровима који у духу просветитељства и рационализма величају снагу разума: „Слова могу обвештати, нигда сличне трубе” (Соларић 1999: 17). Црквенословенска лексема „слово” означава реч, заповест, ум, разум, проповед, разговор везује се за појам пролазности и заборавља глаголом „обвештати” – остарити, похабати се. Насупрот слову разума, трубе поезије, „нигда” не сусстиже таква судбина. Поезија има и утешитељску улогу, небеса су нам је наменила као лек од невоља („Тим су штедро ублажила живот нам небеса”), са зазивом музи да охрабри у временима зла: „Бдро, музо, кад загрме вселеној ужасна!” (Соларић 1999: 17).

4 Душан Иванић сматра да „у то доба једва да има природнијег стиха у српској поезији: истовремено народна метричка традиција и римовани дистиси” (Иванић 2011: 52).

Заповест „Дрзни, музо” и „Бодро, музо” тражи од музе да буде дрска, смела, храбра у слободи, ширини и снази, без страха од цензуре: „Пој што волиш, љупко вјешта, нитко те не суди”. Синтагма „љупко вјешта” указује на присан однос песника и музе, али и на нужност постојања песничког умећа који уједињен са заносом чини „тајну вештину” стихотворства. Друговање песника и музе представља заједничку радост, празник, призивање обиља и мноштва:

„Мила музо, сад ми пристрој дивне твоје гласе,
Празнуј са мнош, чим се пири твога двора красе:
Назови ми древна љета часом златног в’јека,
Да ускипи и нам р’јеком стољ меда и млека”⁵ (Соларић 1999: 21).

Огањ песникових груди, жар стварања („жар у пјелу”) представља „превиспрену” (премудру, велеумну, изузетну) способност, порив који песник интуитивно осећа као надљудско у себи:

„Ти си с неба по пореклу, све ми нешто каже,
Та и с г’јелом вознешени горе, што се блаже” (Соларић 1999: 21).

Крстановић позицију песника у Соларићевој поезији види као посредничку, преноситељску: „Небесни дарови стижу пјесницима, Божијим изабраницима, који посредују између Творца и човјека” (Крстановић 1999: 12). Замисливши себе у висини, наврх „вавилонског столпа”, песник преноси своју реч свуда где постоји „разумиво ухо” што можемо тумачити двојачко:

- његова песма простире се свуда где га разумеју и схватају;
- „разумиво ухо” може бити и „ухо разума”, ухо слушаоца који жели да појми суштину песничке поруке, да уважи песников (неретко критизерски) однос према животу и свету који и кроз сјај и замах гозбе избија из Соларићевих стихова.

У песми „Који звезде прстом врти” аутор истиче песнички узлет, силу песничког порива, неспутану, силовиту:

„Запјево би велегласно и к неситој души,
Да ме св’јети, да ме в’јечи, да ме глухост внуши!
Летио би на молније небопарном крили,
Возвјештаја преизбитну твари творца силу.
Казао би незабвено и св’јету и в’јеку,
Еј, вјечна је то истина, да ми свуда реку!” (Соларић 1999: 23)

Свест о пролазности живота, намеће и Соларићу позив на латинску максиму „Carpe diem” (пореклом из Хорацијевог стиха *carpe diem quam minimum credula postero* — „зграби дан са што мање вере у будућност”):

„То је пјесне моје чудо, хоћа повседневно,
(Ко би реко?) јоште позно колико је древно.
Кратковјечни, радује се човјек својој жизни,
Свак ј’ час нов двојвремен, којих није близни!” (Соларић 1999: 20)

5 Мотив „златног века” (*aurea aetas*) антички је топос који посебно истиче Овидије у „Метаморфозама”, указујући на древно време среће и благостања у којем су живели први људи. Касније, кроз бронзано и гвоздено доба настаје исквареност људи која их одваја од идеалног праизвора. У прозном фрагменту из 1808. године Соларић негира веру у постојање Златног доба: „По тому, златни вијек пјеснотвораца филозофическо стољеће мудрољубаца и посветствени мир мирограждана, ово су слатка сновиђења, које су себи мужеви у восторгу оображенија возмјентали, но на овом св’ету, међу овим људ’мам нити су кад могли, нити ће моћи наћи” (Соларић 1999: 123).

Ако већ сваки тренутак живимо као да је последњи, размахнути у симпозионској слободи, тематика и форма, по Соларићу, не би нам смели бити наметнути, укалупљени, задати, ограничени. Отклон од наметнуте тематике у традиционалној српској песничкој средини национално одређеној Косовским митом и усменом традицијом, Соларић износи у песми „Моја самвика“:

„Ја сам хтјео Југовиће, хтјео пјети Јанка,
Славу сербски обновити с' старине јунака.
Али струне, кад се машим до моје самвике,
Вострепећу о љубови, њежне звекну лике” (Соларић 1999: 41).

Песничка „намера” да ободри дух савременог српства певањем о средњевековним јунацима и подвизима, у нади да ће се слава негда моћног царства обновити у време устаничких борби за ослобођење у несагласју је са „вољом” струна инструмента који се намерио о „нижој теми да пева”, теми љубавног осећања који се отрже епској слици света величања националне прошлости у тренутку када је време „да се Срби на оружје дижу”, са благословом небеских сила у Вишњићевом „Почетку буне против дахија”. Комична је слика у којој песник залуд мења жице, штимује самвику, која опет уместо епског испева лирског доживљаја света:

„Ја пристројим нове струне, согласим самвику:
Начнем Марка Краљевића, храброг в'јека дику;
Душанову величати станем силу рубов,
Но самвика возглашаше опет само — љубов” (Соларић 1999: 41).

Стога, (само)наметнуту епску тематику Соларић напушта, окрећући се оној врсти поезије у којој уме да се изрази, која му је тематски блиска:

„Збогом дакле витезови — кад самвика неће,
Ја ћу пјети што је мило, љубве брати цв'јеће!” (Соларић 1999: 41)

У песму „О љубови пјесне нигда остарити неће” Соларић је свестан да је читалачка публика расцепљена на оне који подржавају и оне који споре љубавну тематику. Соларић је свестан покуде с једне стране, али та иста покуда отвара му врата читалачке публике с друге стране:

„Пјесне моје читају се, онај оно каже,
Намрштени, знам, да веле, не лукавнуј враже!
Има, који горе мисле, и готове зубе,
Но тим чине да ми други пјесне вјечно љуби” (Соларић 1999: 61).

Питање песничке истине и уживљавања поставља се и овом приликом; читалачка публика, махом заљубљени и жене, доживљава исказ лирског субјекта о љубави као еквивалент ствараоачеве љубави или учитава своје емоционално стање, као да песник на љубавну фикцију права нема:

„Заљубљени кад ме чита, све то више тражи,
И кад нађе гди се грли, гди се љубов дражи,
Домишља се је л' то и то и што није било,
Криви мене, криви пјесме затегнуто крило” (Соларић 1999: 61).

И овде песник уноси елементе комичног; оправдавши се некако пред заљубљенима, поета не успева да измакне суду жена, које му не дају да утекну и приписују му сентименте које он нужно не мора имати. Имамо дојам да је у дилеми између моралног саслушања и одбране од обавезивања на љубав дамама само зато што их је споменуо у песмама:

„За то ласно, но друга се на ме чета спрема,
Жене ишту да дам узрок, испричања нема,
Да дам узрок, зашто свака љубви ми прип’јева,
Свака пјесан носи име снаха или дјева.
Ја би рекла, он је добар, не дај му одавле,
Друга на то у свом срцу: заљубљен си Павле!” (Соларић 1999: 61)

Муку у појању, налик већ поменутом „правдању” у песми „Моја самвика” уочавамо и у овој песми; песник пребира по жицама једног жанра, али се струне опиру и наводе га на прелазак на љубавну тематику:

„Станем и ја пробирати, запну струне прсти,
Начнем прву, љубов нађем већ у другој врсти” (Соларић 1999: 61).

Љубавна тематика брани се и цивилизацијским разлогом, сви народи у напону младости, моћи и снаге, радије су певали о лепим стварима, тражећи у песми извор радости:

„Највише су и пјесана оставили красни,
Свегда више умиљати неголи ужасни” (Соларић 1999: 61).

Слобода одабира теме, форме, инструмента и мелодије брани се људском разноликошћу и јединственошћу сваког појединца у песми „Ко што воли нека пјева”:

„Ко што воли нека пјева и гласе пребира,
На ц’јевници седмозвучној ил’ у свирјел свира.
Није сваком једна жеља, нити игра ума,
Што би било да друг другу у свем равно дума?” (Соларић 199: 26)

Природа бића које пева, према томе, одабира устројство песме, што уочавамо на више места:

- „К’ чем’ ко стреми, тамо жарко нек срце воспари” (Соларић 1999: 26)
- „Нека пјева ком се рачи и како зна слаже,
Што год хоће (све се може) нека браћи каже” (Соларић 1999: 27)
- „Јаворове иште л’ ево (гусла звонко скрипи),
Ко осећа да му уз њи бољма груд ускипи,
Има који на **стерн**⁶ поју и од сламе писак,
Славуј слаже благогласје, сова љути врисак” (Соларић 1999: 26).

Стега ослобођени Соларић стихом „овде буди моја крила, доља моје пјесне” (Соларић 1999: 27) даје слику опевања радости природе у којој су његова крила небо (песнички занос), а долина представља исписану поезију. Та поезија, изговорена и отпевана, стреми космосу, попут гласа изговореног у етар:

„Версе се разгавиле би по пространом миру,
Дуж и преко звезде лете по вселене виру” (Соларић 1999: 27).

Слобода у певању иште и отклон од „тематског епигонства” класичних узора. Соларић тиме не негира да су му антички песници били лектира и узор⁷, али у песми „Нек се Пиндар по строме вије Хеликону” истиче како им оставља корпус општих места, за њихову културу и цивилизацију прикладних, али страних не само његовом песничком бићу, него и средини и традицији у којој пева:

6 У овом цитату уочили смо присуство два народна инструмента: гусала и свирале. Соларић тиме одаје поштовање „матерњој мелодији” и звуку народне традиције, коју високо цени и уважава, не умањујући јој значај у односу на уметничко стварање.

7 Соларић 1999: 17.

„Нек’ се Пиндар по стрмоме вере Еликону
Вергилиј музе снуби по Темпеа лону,
С Ипокрене нека пије Овидиј струје,
Нек’ воздуси од Пегаза с Орацијем зује” (Соларић 1999: 42).

Набројивши античке узоре, Соларић није могао да не спомене и своје савременике, епигоне, изражавајући вредносно негативан суд:

„Нек се рву досјетљиви с Фамом пјеснословци,
Јуродиви нек’ се муче за стих стихотворци” (Соларић 1999: 42).

Мотив крађе песничког стварања тема је песме „Ковчежић небог Павла” (Соларић 1999: 47). Убоги песник крије своје стваралаштво у „спретном сандучићу од дрвета”, дајући му вредност светиње, блага. Раскошни или раскоши „подобан” (налик), ковчежић крије љубавно песништво, које песник скривањем „аутоцензурише” од очију љубопитљиве публике:

„Што сам пјево о љубови, о занату Дида,
Ту је ишло што је тајно, да му није вида” (Соларић 1999: 47).

Ако Дидо у античкој традицији представља Дидону, картагинску краљицу заљубљену у Енеју, Дид код Соларића представља пословењеног бога љубави Аполона, који седи на јастучићу од пера на скривеним рукописима⁸; небројене стреле које је одапео на песника преточиле су се у песме. И као што је Дид иступио силне стреле погађајући срце песниково, тако је и песник иступео силна пера пишући о љубави:

„Јастучић је горе лежо од голубња перја,
И на њему Дид сједио посреди иверја:
Иверија сирјеч своји већ сатр’јени стрела,
Колико је у ковчешцу испјевани дјела” (Соларић 1999: 47).

Сасвим ненадано, словенска Молва, еквивалент Фами, издаје песника, шири гласину међу девојкама о примамљивом садржају скривеног песништва, што их наводи на „крађу забрањеног воћа”. У први мах, девојачка намера је да у глуво доба ноћи кришом прочитају и одмах врате садржај, без жеље да повреде песника („Ако би што поквариле, да сторично плате”). Но, и овде се Соларић духовито поиграва са темом поштења – немајући кључа, девојке у страху да не буду откривене, краду ковчежић, заборавивши притом бакљу („Зграбе од стра’ цјел са собом, побјегну без луча”). Обијени ковчег премашује њихова очекивања, оставља ефектан утисак; презнојивши се што од страха, што од узбуђења, читаатељке сада желе да муче песника:

„Узнаду све и освету одма ми закључе:
Да сандучић већ не врате и дубоко муче” (Соларић 1999: 47).

Но, и песник „коња за трку имаде”. Моћ љубавне поезије пут је да опчини и очара „супарнице”, спреман да наоштри перо и срочи такву песму која ће му неку од њих бацити у загрљај:

„Но нек’ знаду, ако сада већма нег’ пре љубе,
Да ја умем и јошт већма наоштри зубе,
И да неће труда бити дотле мојој груди,

8 Душан Иванић наглашава да Соларић „у апологији и митологији природе фигуре класицистичке поезије србизује или словенизује (Цвјетана, Весна, Ладо Дид), што иде у прилог замене музе вилом”. (Иванић 2001: 54)

Док се која жртвовати за пл'јен не усуди" (Соларић 1999: 47).

Дијалогски обликована песма „Младен и Милоје” покреће више већ поменутих Соларићевих аутопоетичких тема. Младен као представник публике истиче популарност стихотворца Милоја („Теб' Милоје, све салеће младеж, рад' пјесана, / Младеж љуби: умиљат је глас твога гортана”)⁹ и мотивише га да у регистру љубавне тематике, са природом као оквиром, заменивши музу за вилу, пева слободно по свом избору:

- чулну поезију предбрачних снова о физичком задовољству:
„Запјевај нам слатку пјесан, радост оног брака,
Кога простор јошт раставља једне ноћи мрака;
Све те мисли, све надежде предвкушене сласти,
Што ће сутра уживати сутра с пуном власти” (Соларић 1999: 53);
- баладичне моменте из корпуса епске народне традиције:
„Или нам пој задовољство по дугоме растанку,
Како негда с љубом бјеше Сибињанин Јанку” (Соларић 1999: 53);
- лепоту сеоских девојака у пољским радовима:
„Пој сељанске жизни дољу, љубве древно жиље,
Или како под Родопом дјеве беру смиље” (Соларић 1999: 53);
- певање о пореклу вила са елементима демонолошко-есхатолошког предања:
„Скажи што су спрва биле сербски гора виле” (Соларић 1999: 53).

Милоје жели да удовољи младежи, али је свестан осетљивости, шкакљивости љубавне тематике која лако може да доведе до пропасти: „Но љубав је ште-котљива, свој разабера падеж”, као и хировитости и избирљивости публике која захтева да сваком понаособ песник удовољи:

„Сваки би рад да се поје жар његове груди,
Овом се јавор-гусле, том свирјел по ћуди.
Један иште да се пјесна с правом љубве слаже,
Други да му ја погодим што јој срце каже” (Соларић 1999: 53).

Стих „Љубве Богу, за окладу, то би био замор” показује да је Соларић био несклон религиозној тематици, да такву врсту певања као лежерно младо биће препуно животне страсти осећа напорним и досадним. Древне саге о љубави такође сматра бескрвним и мртвим, дајући предност живој љубавној страсти коју му публика, оличена у Младену, потражује:

„Но, не, то је давно било, повјест сад је мертва,
А љубави нашој живој подобје жертва” (Соларић 1999: 54).

Жива љубав је љубав покретачка, алхемијско-чаробњачка вештина која „пре-обража твари”, чудесна тајна која за друго не хаје, са енергијом младалачко-јогу-насто-пустахијском. Песник бира да пева о својој љубави, наглашавајући хипер-болисану снагу јединства у љубави, која добија хиперболисан космички призив, трагом који доцније видимо у Костићевој песми „Santa Maria della Salute”.

Традицији која велича лепоту српске девојке, нису потребни преузети, апстрактни мотиви грчко-римског пантеона. Соларићеве теме ту су око њега, у виноградима, у друштву лепих Српкиња, у стварном, а не апстрактном загрљају. И управо то му даје моћ да „презре” олимпске висине, да своје стварно усхићење доживи као надмоћније у односу на снагу античких богова. У античкој тради-

9 Соларић 1999: 53.

цији, такав став био би *hýbris*, али српски песник Павле Соларић не подлеже законима мртвих божанстава давно замрлих цивилизација, па може да се стави испред њих:

„Ја, кад шећем по холмови рујнолозни гора,
Превише сам, за окладу, олимпијски двора!
Кад се шалим у друштву сербски дјевојака,
Ја судбини руке вежем, са мном је нејака.
Када ц’једим душне влаге из винова града,
Ум мој жали мечтанија парнасадски чада.
А кад љубу моју грлим, благујем на крилу,
Сву обумљем превиспрени Емпиреја силу” (Соларић 1999: 42).

И управо таква песма никоме не може бити свежија од његове, непосредним окружењем и стварном лепотом инспирисана, стварним задовољствима. Талас инспирације стога запљускује песничку машту, покреће песнички порив, изворност и аутентичност песми дају право на вечност:

„Нит’ је коме лучше пјесан тада благоволна,
Нит’ вјечности извјеснија, него мени волна” (Соларић 1999: 42).

Ритам народног лирског стваралаштва, на трагу који ће доцније бити препознатљиви код Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја, можемо видети посебно у фрагменту „Посланице Михаилу Витковићу”¹⁰:

„Мили,
Ди је покој, ди је љубов,
ди јагањци пасу,
Сербске моме ди је чути
умиљате гласе,
Там де поток бистросјајни
кроз травицу греде,
И ди нема (изедено) стари
и ди није беде,
Ди Милица венце вије
и цв’јеће зал’јева,
Ди се чисто срце сербско —
Радоје осмева,
Там’ би, друже, жеља моја
из ови узина,
Там би она у дружество
такови милина,
Там’ би она да запева
песну милу, лепу,
Удес ови, што се јоште
прича по свијету” (Соларић 1999: 57).

У лепршавом ритму топос *locus amoenus*, реактивиран у сентиментализму и предромантизму, смешта се у идилични пастирски крајолик српског села, лишеног беде и бола, озареног патријархалном чистотом („Ди Милица венце вије / и цв’јеће зал’јева, Ди се чисто срце сербско — / Радоје осмева”) простор је где

10 Михаило Витковић, мађарски и српски песник, познат је и по томе што је преводио на мађарски језик српску народну поезију. Павле Соларић му је, уз примерак књиге „Римљани славентвовавшији” послао и писмо у стиховима „од кога је сачуван само први лист, а види се да је са другим чинио цјелину” (Крстановић 1999: 144).

његова песничка побуда бива ослобођена „из овијех узина” — стега живота, патњи и узда песничких форми, жељна да спева „пјесну милу, лепу”, песму склада, мира, песму изворну.

Година 1804. у Трсту бива драгоцену за Соларићево познанство са Доситејем Обрадовићем, чијим се следбеником сматра.¹¹ У подужем песничком писму „Доситеју”, насталом 1808. године (Соларић: 1999: 85), у време кад је Доситеј оснивао Велику школу у Београд, Соларић најпре истиче Доситејева путовања „од Темзе до Дона”, славу Доситејевог имена коју је Фама разгласила од Истока до Запада, а потом и вредност Доситејевог живота, учености, стваралаштва, као и зачетке педагошког рада, васпитања младежи:

- „Всегда велик и исполин превелебни дјела,
Жизни љупке и достојне вјековјечних пјела”;
- „С наставником свог дјетињства који мужу дика” (Соларић 1999: 87).

Видевши га као „Сократа српског”, српског пророка, свештеника муза, Соларић себе доживљава као звезду у Доситејевом сазвезђу:

„Зв’језда да сам: паче тамна созвјездија твога,
Него мјесец гди, без тебе, неба широкога” (Соларић 1999: 87).

Дивљење Доситеју везано је и за његову подршку Првом српском устанку и Карађорђу („Разливо си живу воду из твога кладјаза, / Но најпаче под царствијем Георгија књаза”¹²), дивљење мисији ширења културе и писмености у устаничкој Србији, мисији просветитељског осветљавања насупрот мраку незнања. Соларић и сам носи жар обнављања уметничког стварања у матици, упркос болести која га спречава да се придржи учитељу, што видимо у „Посланици Драги Теодоровићу Тријешћанину”¹³:

„С овим ћу ја, јер јој жетве у Србији зјело,
Тисјашукрат обновити свакојко пјело,
Љубов пјети, ка’и досад невиност пастира,
Сеоскога славославит задовољству пира” (Соларић 1999: 94).

Соларић је свестан да се бави можда не тако озбиљним, али свакако пријатним занатом који проноси славу, а не умара, („Слаб је занат, но весео, плетеће песама / Славан Богу, славан царом, а без жуља длана”)¹⁴, занатом лагодним, лепршавим, заправо тајном вештином тројства песник – музе (виле) – рецепијенти.

И управо ту, на поетској дефиницији тог чудесног тројства, зауставићемо се у анализирању аутопетичких исказа „небогога Павла”. Разуме се, Соларићеви аутопетички искази се, у другом или трећем плану, могу читати и кроз дескриптивну или сатиричну лирику, али чини се да у тим песмама песничка поетика има једва препознатљив статус, који би, накнадним издвајањем нарушио фини филигран који смо пратили овом приликом. Водили смо рачуна да и меланхолична, путописна и философски интонирана поезија о животним токовима и променама не засени раскриљену нит аутопетичког, а свакако је сматрамо вредном и више него изазовном за тумачење.

11 Нећемо занемарити да је Доситеј био фасциниран Соларићевим „Земљеописанијем”, првим учебником географије у Срба, у коме „говори о положају човјека у космосу и улози науке, која је степенница према Богу, а не његова негација” (Соларић 1999: 165).

12 Соларић 1999: 86

13 Драго Теодоровић, богати српски трговац из Трста, био је Соларићев мецена и пријатељ.

14 Соларић 1999: 94

3. „Запјево би велегласно и к неситој души Да ме св’јети, да ме в’јечи, да ме глухост внуши!”

Сложено хеклан песнички вез Павла Соларића, испреплетан језичким нитима рускословенског, црквенословенског, руског, славеносербског и народног језика, у ненапрегнутом, ведро интонираном стиху¹⁵, на прелазу са класицистичког певања дуговања узорима, форми и традицији антике ка усменим образцима српске лирске традиције и токовима песничких споменица грађанске лирике, приближава аутора, дитирампски занетог животним уживањима, бојемии и живим страстима, али и опхваног болешћу и бедом, са судбином „палог анђе-ла” српске романтичарске поезије Бранка Радичевића, филозофско-природњачки приступ „таинству поезије”, човек као „име малог мира”, односно наговештај мотива „луче микроkozма”, те еротска сневања, приближавају га, с друге стране, владици Његошу.

Ведар, духовит, врцав песнички глас „небогога Павла”, љубак и разигран, али неретко и склон меланхолији и контемплацији, склон је варирању, синонимији и хомонимији, песничким кованицама. По речима Душана Иванића „то говори о отворености једног опуса у времену претежно затвореном за пјесничке експерименте” (Иванић 2011: 55). Пореклом из Мославине у којој се спајају западни утицаји и италијанско-венецијанска песничка традиција, школован у Карловачкој гимназији, која га је изучила класицистичком шаблону и античким топосима, Соларић је истовремено ослушкивао усмену лирску традицију Срема и све више се ка њој отварао.

Анакреонт и гозбар, јогунасти песник свестан популарности и потреба публике, одриче се с једне стране мртвих и овешталих мотива ученог песништва (роета doctus иде ка поети генију унутрашњег чувства), али и епске усмене традиције, давши предност тршчаној свирали над јаворовим гулама. Слободни и раскриљени Соларић опредељује се за љубав духовиту, живу, фрушкогорски разиграну, у лојзу, крај путећака, у шумарцима, сунцем обасјану. Древне музе, олимписки кланци и Пиндаров Хеликон повлаче се пред лепотом српске виле, очијукања са српским девојкама у амбијенту српског села. Не постоји мит о Златном добу, Златно доба он чувствује у виноградским радостима и кикоту српске девојке.

Кратковечни човек, у радошћу за животом, иште песму ведру, песму слободну, песму топлу. Песник, васионом покренут, шири крила, пишући стихове по тлу које надлеће, а покреће га „у сунчаној лучи пливајући трунак”, неугасива стваралачка искра божанског, која надживљава пропадљиво тело и телесну болест надјачава радошћу срца и замахом пера. Песничка потреба да свако пева по свом нахођењу, основно је песничко „вјерују” Павла Соларића, а блискост стваралаца и публике непобитна је, песник ствара ослушкујући „вкус” и потребе публике, што није увек лако задовољити, али је и то одраз народне традиције, налик на гуслара-импровизатора који пева окупљеној публици, тако и стваралац писане традиције пева „пјесну милу, лепу”. Писање „за себе” и скривање поезије (можда и нека врста аутоцензуре), наводи радозналу публику да се дочепа тајне, а „крађа у љубопитству” само оштри перо песника који не бежи од тога да поезијом омађија, заведе.

15 Стих Павла Соларића је „слободног, ненапрегнуто метричко-ритмичког тока, најчешће од 14 слогова (8+6), у трохејско-дактилским комбинацијама акценатских цјелина, с парном римом” (Иванић 2011: 52).

Заправо, једина допуштена тајна је тајна песничког чина. А ту тајну, искру и лучу, чува и негује мајстор песничког „лагодног” заната који иза китњастог језичког кујунцилука крије једноставно и природно својство усменог наслеђа и романтичарског ствараоца да без стега, љубећи живот жарко, пише о радостима стварања и радостима љубави.

Литература:

- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић
 Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book
 Ивић 1996: П. Ивић, *О језику*, Топуско – Книн – Београд
 Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка џенези српске поезије*, Београд: Лицеј
 Петковић 2000: Н. Петковић, *Поетика српске књижевности – предмет и сврха. проучавања*, у: Г. Тешић (ред.), *Поетика: теорија и историја појма*, Београд: Народна књига – Алфа
 Соларић 1999: П. Соларић, *Гозба – сабране њесме*, приредио Здравко Крстановић, Београд: Српско културно друштво „Зора”
http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/psolaric_gozba.html <16. 12. 2014>
 Панић Бабић Мирјана, Соларићеве мисли о језику и писму, http://kovceg.tripod.com/solariceve_misli.htm <16. 12. 2014>

AUTOPOETIC STATEMENTS IN PAVLE SOLARIĆ'S POETRY

Summary

In this paper we explore the elements autopoetic statements in Pavle Solarić's poetry, striving to on the one hand to observe the specifics of his poetic language, and to simultaneously observe and comparative parallels with ancient traditions, oral lyrical and romantic poetry (Njegoš, Radičević, Zmaj). The poet who created the turning point of classicism and romanticism, skilfully combines natural science with philosophical knowledge, using complex linguistic mixture at the turn of the 18th and the 19th century, in his poetical writing about love and feasts, he changes Antique muse to Serbian vila (fairy).

Keywords: Pavle Solarić, autopoetic statements, „Feast“, Classicism, Romanticism, poetry.

Nataša Kljajić

Жарко Миленковић¹
Нови Саг

ПОЕЗИЈА СЛОБОДАНА КОСТИЋА

Иако је објавио свега пет збирки песама (ако не рачунамо две збирке изабраних песама), Слободан Костић је један од значајнијих српских косовско-метохијских песника. У његовом опусу препознајемо три песничке фазе, које су повезане са животним путем овог песника – прву фазу чине прве две збирке песама *Мешак на послужавнику* (1974) и *Обрачун с анђелом* (1977), другу фазу чине песме из збирки *Чишћење маје* (1983) и *Жилишће* (1987), док трећој фази припада једна, али можда најбоља збирка песама *Покајничке песме* (2000). Прва фаза је изразито модерног сензибилитета, негаторска, обрачунавалачка, друга фаза је завичајна поезија, смештена у песников завичај, обмотана митском ауром, иницирана потребом за жилиштем, али и указивањем на њега, док је трећа фаза повратак Богу – Прволику. Земља и Бог су у Костићевој поезији једно. Земља као уточиште на овом свету, а Бог као вечно уточиште.

Кључне речи: завичај, Косово и Метохија, жена, Бог, смирење.

Слободан Костић спада у ред оригиналнијих и значајнијих српских песника Косова и Метохије, али и српске поезије уопште. И поред тога што је објавио само пет песничких књига, ако не рачунамо две књиге изабраних песама (*Мешак на послужавнику* – 1974; *Обрачун с анђелом* – 1977; *Чишћење маје* – 1983; *Жилишће* – 1987. и *Покајничке песме* – 2000), а свесни смо да квалитет не зависи од квантитета, створио је много.

Иако његов песнички опус чине свега пет збирки песама, у њему препознајемо три песничке фазе, три заокрета. Прва фаза је поезија изразито модерног сензибилитета, коју чине прве две збирке песама, обрачунавалачка, бунтовна и негаторска. Друга фаза, коју чине две следеће збирке, завичајна је поезија, повратак завичају, природи, миту, инспирисана потребом за жилиштем, али и указивањем на њега, као нечега што чека да му се вратимо. Трећа фаза, коју чини последња збирка песама, нови је заокрет, и то ка Богу – она је директно иницирана завичајем, јер песник, оставши без завичаја, има само једно упориште, и једино право уточиште, а то је Бог, повратак Прволику. Иако ову трећу фазу, чини само једна збирка (*Покајничке песме*), она је, можда најбоља збирка песама коју је написао.

Ове три песничке фазе оличење су животног пута самог песника, који у раној младости, мислећи да су сва друштвена питања решена, окренут себи, обрачунава се са свиме, па и са анђелом чуварем, јер мисли да је његово време прошло и да му више није потребан, али убрзо схвата да је све то био привид, само симулакрум друштвене сигурности братства и јединства, окреће се завичају, с циљем да се покаже вишевековна укорененост на косовском тлу, суочен са сецесионистичким тежњама албанског народа да преотме оно што није њихово, а када се и то десило, окренут Богу, као једином правом човековом упоришту, моли за спас отетог завичаја и спас огреховљене душе.

1 zarkomilenkovic@hotmail.rs

Костићева поезија је и дубоко лична, али и општа. Поникла на личном искуству и личним прекупацијама, постаје општа. Само његова (песникова) и свачија (наша). Савремена, анахрона и свевремена. Савремена, јер је одраз савременог тренутка. Анахрона, јер бива обмотана митском ауром и смештена у давна (пре)словенска времена. Свевремена, јер Бог није омеђен временом, Он је сада, увек и у векове векова, свевремен и безвремен.

С обзиром на то да сматрамо да су књиге *Чишћење маје*, *Жилишће* и *Покајничке песме* најбоље што је песник створио, ја ћу се у овом раду бавити искључиво њима. Главне одлике ових трију збирки песама су завичај и Бог. Завичај као место у коме се сусрећемо са Богом и Бог као вечни завичај. Косово и Метохија јесу такво место – земља и Бог као једно. Отуда код писаца са ових простора толика опседнутост завичајем и Богом. Готово потпуно одвојена од матичне књижевности (која се неретко потцењивачки односи према њој), ова књижевност живи један свој живот „независан од свих зависности”, како би рекла Исидора Секулић. Чак и код најмодернијих писаца (овде термин модерно узимамо као нешто ново, несвакидашње) завичај и Бог су саставни део њиховог стварања (што никако не треба да чуди, с обзиром на то да су и Васко Попа и Миодраг Павловић стварали поезију дубоко надахнуту земљом, Богом и културом – подразумева се српском – чак и када су стварали најмодернију поезију). Косовско опредељење је код ових писаца, па и код Слободана Костића, вечити усуд, казна и награда, у исто време. Раскид са косовским опредељењем значао би раскид са поезијом, јер све је њиме прожето, па чак и љубав између мушкарца и жене.

Нико као Слободан Костић није толико волео свој завичај. Место у ком је рођен постало је центар света. *Primum mobile* његове поезије. У Речану се све догодило, оно што се ту није догодило, није се догодило уопште. Речани су ти од којих је све постало. Они су открили све тајне света и пренели их будућим нараштајима. Они су измислили љубав, додир мушкарца и жене, штављење коже, како се бруси жиг, како се пита за љубав, они су изумели точак, читање мапе и племенске клетве, они су изумели све. Они су чак утврдили да „време не постоји” („Речани су изумели љубав”), да су они опстали упркос свему, иако је „нестало мноштво светова / после њих”. Речани су чак познати и старом Хомеру, као „својеглави и честити Сораби / рађиви и видовити” („Упорни Речани”), они су друговали са Венетима, Заратустром, Феничанима, преточили су воде Ра у Криву реку, измислили писмо и све остало. Речане, у Костићевој поезији, постало је место на коме је све почело, а корени становника овог места сежу далеко до праисторијско време: „Речани су дубоко спавали / не приметивши кад је прошло / Александрово царство / и упад Авара у њихово село” („Речански сан”). Речани су дубоко везани за свој завичај, за жилиште, стога, ма где били, они му се увек враћају: „За тајнама лончарства и видања, / звездочатства и песмарења / до Нила, Ганга и Тесалије / стижаху Речани”.

То жилиште је њихово поље, Косово, које су спремни да бране и одбране од свих непријатеља, који би хтели да им га одузму, да их оставе без жилишта, јер су свесни да су без жилишта нико, плева на ветру:

Вратише се на своје Поље
са сенком мртвог Коса на челу,
спремни да затегну лукове. („Речанске тајне”)

Русоовски повратак природи и завичају представља песма „Конак”. Јунак ове песме, сам песник, позива све који нису били у Речану, као и оне који јесу, да дођу и заувек остану:

Дођите на скроман конак у Речане,
у дом од древног стабла
које посече отац и сакова ковчег.
[...]
Дођите на Криву Реку и, останите.

Позив на останак значи стављање тачке на сеобе, јер је ова поезија, како смо већ напоменули, иницирана искорењивањем Срба са њихових древних огњишта. Отуда у следећој Костићевој збирци песама *Жилишће*, један универзалнији термин – дрвљани, који означава све Србе на Косову и Метохији, суоченим са масовним исељавањем уз прећутну сагласност матичне државе. Стога је у праву Драгиша Бојовић када каже да је „извор његове поезије у евокацији мита, али не временско-поетски окамењеног мита, већ мита коме су се придодали садашњост и будућност” (Бојовић 1993:84). Дрвљанин је Антеј, везан за своју земљу, из које црпе своју снагу, коју воли и кад није благонаклона према њему, она је хранитељка и сахранитељка. Отуда поштовање према њој, обожавање. У антологијској песми „Жилиште”, по којој цела збирка носи назив, а која као мото има веровање Речана да онај ко погази жилиште траг ће му стопала бити на језику једини глас („Згазићеш жилиште, и траг ће ти стопала на језику бити једини глас”) је намера да се упркос свему, остане на древном тлу, да се на сеобе стави тачка, да се опстане и живи, да се на косовској земљи на ветру вијори само наш клас:

И нема стрепње; начетак је, иако пребирем по себи
и препирем се:
на корак с мапе сеоба тачка;
стабљика се моја и даље њише, повесмо и клас.

У овој програмској песми Слободан Костић исказује своје непристајање на сеобе, иако их је свестан, јер се неминовно морају догодити, што је пророчки наслутио, исказана је песникова жудња да се кад тад врати на своју земљу, с које га више никад нико неће отерати, јер, како каже у песми „Повратак”: „Ма где пошао, Косово носим као стару бору на челу”. Косово је увек ту, у срцу, у мислима, јер се одатле не може отети, једино је ту сигурно и непоражено.

Костић, трагањем за архетипским почецима, ствара поетику жилишта, особену у српској поезији: „Дубоко наднет над бунаром прајезика и сфингом прасловенских корена, Костић својом поезијом покушава да нагласи колективну свест о драгоценим коренима једног зла и народа” (Андрејевић 1988: 111). Поезија *Жилишће* је сва у трагању за изгубљеним временом и језиком, па због тога је тон ових песама свечан, готово молитвен, плачеван, а да би то постигао, Костић посеже за необичном формом песме, која није шкрта на речима, стога његове песме имају фабулу и ликове, а Прибил Речански, Прибил Черни и Лазар Гребострек су главни ликови ових песама, уз мноштво споредних. Костићеве песме су повеље, хрисовуље, поруке, стрепње, монолози, казивања, простагме, Прибила Речанског, Черног и Лазара Гребострека, остављене као аманет потомцима, да се зна где им је место. Погледајмо само песму „Порука”. Јунак песме Прибил Речански на крају животног пута („Пуст сам и сам, ко кула немањићка / жут већ, и земљан, мирис. / Видим како јесен долази кроз сенку, лист”) сумира своје поступке и дели науку за потомство, али и слути, а као по правилу оно што

се слути то се и догоди: „Сад говеда моја више нису; / ни јастук, сан за немир. / Тумарам, као птица забринута / која се нагло тргне / и главом о небо лупи” и какву нам само поруку носи:

Пуст сам, и мирис земље, сам.
И нико сам и ништа,
јер не могу да се светим,
и селим;
јер божур сам, и завичај, и лишће.

А песма „Исповед Прибила Черног Древлџанима”, варирајући основни мотив предходне песме, доноси још једну поруку, јако битну за самог Костића, али и за све Србе на Косову и Метохији:

Но нека се опрости,
ако се деси оно што ће се десити;
и нека се кост Костића корени на Косову.

Понирањем у дубине језика, пониремо у саму суштину бића и мисли, до саме суштине, како рече Настасијевић – „смаку до у корен смем”. Суштина ове поезије је у језику, а избор тема и мотива захтевао је и посебан језик, што Костићу није представљало проблем јер је: „Дочаравајући прошлост избором речи, мелодијом која повремено упућује на везе са старом књижевношћу и ритуалним појањем, а такође и тоном средњовековних хрисовуља – Костић са изузетном умешношћу сугерише временске повезаности и судбинске условљености, загонетне закономерности трајања, универзалност зебње, несигурности, неизвесности и угрожености” (Мирковић 1989: 254).

Стварајући „раскошну фреску једног животног простора” (Мирковић 1989: 254), Костић ствара сопствену космогонију, „речански космички еп”, како рече Д. Бојовић. „Магијски реализам” (уколико смем да употребим тај термин) Слободана Костића непрочењив је за српску поезију. Фантастично и реално у овим песмама се међусобно преплићу, тако да нам се често реално чини фантастичним, а фантастично реалним и то је још једна од особености ове поезије. Погледајмо само песму „Како су Древлџани опевани”, која као поднаслов има „Лом у песми” и биће нам јасно о каквом се споју реалног и фантастичног ту ради.

Речани и Древлџани нису везани само за земљу, везани су и за жену, како се каже у песми „Двоглав над рукописом” неизлечива је жудња владарева за собом, „а човекова за тлом и телом”. Жена је у Костићевој поезији и ватрена љубавница и смерна кућаница. Она је чувар породице, потпора свом човеку, али и блудница, податљива оном коме мора. Задах тела присутан је у свакој Костићевој песми, ерос и танатос у вечитој борби за превласт. Младе Древлџанке жуде да што раније постану жене, стога „прилазе моћном стаблу, са очупљеном / жилом” („Сумња”) и тако у једном иницијацијском следу постају жене.

Еротски мотиви у појединим Костићевим песмама постају толико доминантни, да само они остају у читаочевој свести:

Не схватам моју жену
која завија у црно песнике,
а рука јој стално
на стидноме месту меснога врача;
иако схватио сам жуту птицу
која дуби у иловачу рупе
што могу да роде;

оца кад показивао је мајци нешто
од чега је престајала да плаче,
и младу сестру кад пружала је
псу доњи веш
да оњуши. („Сумња”)

Покаткад разуздана у приказивању еротског, ова поезија приказује природну потребу мушкарца и жене, жена је живот, продужетак врсте, стога веома кључна у овој поезији. Она је често приказана и само као објекат сексуалне жудње човека, јер Древланин није вичан само војевању већ и вођењу љубави, за шта не бира ни место ни време, те стога жилиште није само животни простор већ и асоцијација на мушку жилу, секс и рађање. Јер, наспрот Танатосу стоји Ерос. А кад остаре, Древлани „крај огњишта, држећи спарушене жиле, / присећају се кад, / изгризаних псећим зубима опанака, точаху ноћ и / семе / иза себе”. То семе су млади Древлани који настављају тамо где су стали старији. Поезија живота и смрти, умирања и обнављања.

Песма „Изненађење” се завршава следећим стиховима:

И нема изненађења: претњама и пресретањима;
похарама и прогонима; погромима и поморима.
Једно дрво стрпљиво расте за мене; за крст.

Тако се завршава ова песма, али са овим стиховима отпочиње и једно друго поглавље у стваралаштву песника Слободана Костића. *Покајничке пјесме* су збирка која чини нову фазу у стварању Слободана Костића. Она је можда најбоља збирка коју је песник написао. Потпуно јединствена у новијој српској поезији. Она је пример повратка на саме почетке књижевног стварања код Срба, повратак Прволику, „повратак светоотачкој поезији” (Бојовић 2012: 57) Стога се за „Слободана Костића може слободно рећи да је обновио овог жанра у савременој српској поезији. Најистрајнији, најоданији, највештији, па према томе, сасвим сигурно, и најистакнутији духовни песник данас у српској поезији, у српској књижевности, на српском културном простору, у српском језику” (Костић 2009: 180).

Заокрет ка Богу, ка самој суштини, десио се када је све друго изневерило. Бог је једини истински завичај човека. По губитку завичаја, Костић открива да се једини излаз може пронаћи у Богу, само са вером у Бога се може истрајати у потпуно дехуманизованом свету. Слободан Костић показује да се може бити песник и у оскудном времену. Мотиви греха, крста, покајања, љубави, смирења, смерности, отети завичај, основни су мотиви ове збирке песама. Оне су доказ да, иако смо егзорцирали и сахранили Бога, да је Он ту, увек, у нама, јер сви смо ми по његовом обличју саздани. Он је ту „и биће Бог са нама до свршетка свега”, како се каже у песми „Свитак”. Прволик, Надодавац, Даходавац, само су нека од имена којима Костић ословљава Бога. Први део збирке чини један личнији круг песама, у којем песник свестан своје грешности, иска милост од Бога. Покајава се и моли за спас своје душе. Самоунижава се. У њима се песник обраћа Богу као првопеснику, да га удостоји недостојног да напише песму која ће бити химна Њему, Слово о Љубави:

Слово словесно не сакриј од мене, неумна,
Химну о слави Твојој, својој слабости, да испевао
бих Господе,
не заточив је у немоћ, но, непрестано, нека

благодарење било би, љубав жива, и милост;
Богословје, и распев, и разлог за разлаз са
развратњом. („Слово”)

Песник би хтео да буде он тај који ће грехове читавог човечанства да понесе као крст на својим плећима, јер сматра да су греси читавог човечанства мањи од његових: „Удостој, Господе, да туђу тегобу потеглим / и трње у трагу, труње у тајни, отребим трајно”.

Покајање је основни мотив ове збирке песама, стога она и носи наслов *Покајничке џесме*, а ево како се Костић покајава у песми „Покајање”:

Од несмирења ме, гршна и слаба, јадна –
избави, Боже; и правдања, самомнења.
Пут покајања, престанком преступа, пак,
приносом у плачу, прсопреклоњењу, несмиреноме
мени покажи.

И као Ахав ходаћу худ пред хвалом Твојом
и затвореништвом зазиваћу вазда незаблуду
и незлобље, само ако загладио грех бих свој;
и на суд спреман, срамоту, на тмину и глад;
најмањи постав, најнижи, невидив, црв;
само да силом Својом, Спасе; милошћу;
погасиш у мени плам, и славе ме,
земне, залудне, и заблуде;
силе јаросне, ослободиш ослабив ме свет.
Јер ко ће грех ми покрити, ко кривицу
скрити,
ми страсти, покорити; препород души дати?
Ко књигу која осуђује с погледа уклонити,
ко у заборав сагрешења, смртна, и срамна,
предати?
Подржи да почне, подло потискивано пре,
покајање.

И у поетско-путописној прози *Пућник кроз сећања и свећине* и *Пућ сазрцања смиреног срца* покајање је основни мотив; тако свој запис о прецима из књиге *Пућ сазрцања смиреног срца* започиње следећом реченицом: „Сви моји преци (према предању) тешко су живели, а лако умирали. Не зато што су мало гршили, него зато што су се увек пре смрти искрено и дубоко кајали: пред свештеником или пред славском иконом; не ретко и пред својом домаћицом, потврђујући све сумње у незгодне преступе што су их пратиле на брачном путу, просећи опроштај” (Костић 2011а: 15).

Ако је у поезији жилишта песник био у трагању за изгубљеним временом и језиком, у овој збирци песник је сав у потрази за изгубљеним рајем, смирењем и спасењем. Ако је језик жилишта био језик старих меропха и ратника, језик *Покајничких џесам*а је језик старих средњовековних текстова и Библије. Он овим песмама обнавља жанрове старе српске књижевности: оду, химну, слово, молитву, плач. Жудња за смирењем је песникова главна преокупација, јер се Богу може обраћати само ако смо смирени и помирени са смим собом и са светом, зато Костић у песми „Смирење” моли: „Смирење, Господе, за којим чезнемо, подари, / а мржњу и немир, немерљив, немару / намени. // (...) Помози, Господе, да себе саме, смиримо, / коримо, и са стрпљењем се и трпљењем / самеримо”.

„Ко је задобио смирење, задобио је Бога” – каже Костић у својој књизи *Стварање и творевина* (2001: 76–77), која нам може пружити податке о свим проблемима православног стварања. У овој теоријској књизи Костић разматра све аспекте песничког стварања као састварања са Богом, јер је Бог једини који је створио ни из чега, док остали стварају из и уз помоћ нечега. Бог тај највећи поета је основни стваралац сви други су само „перо у рукама Бога”. „Стварање је, несумњиво, у првом реду, израз Божије благодати. Писање је дело славе Божије, јер је списатељ сарадник Божије љубави, коју прославља кроз своје славословље, и сам радујући се, а та радост стварања почетак је царства Божијег, које је у нама; насупрот одступљености, а то значи, у покушају стварања мука духа, хаос” (Костић 2001: 48). Оно што је највећи покретач стварања је љубав, љубав према Богу, ближњима, свету: „Величаћу увек силу Твоје неизрециве Љубави, / Господе” („Химна љубави”).

Највећа радост хришћанског песника је крст. Крст је симбол муке и страдања, али и симбол победе. „Велика је тајна Крста” – каже Костић у „Беседи о Крсту” (2011б: 53) приликом примања награде „Златни крст кнеза Лазара” у порти манастира Грачанице. Крст је „вечно дрво живота” њиме одлазимо у наше вечно жилиште. У песми „Крст”, Костић каже: „радости нема / изван крста; у нади и животу, у љубави без / Христа / (...) / Крстом ми, крстом, Господе, радост васкрсни / крсну”.

Други део збирке *Покајничке пјесме* чине песме о Косову и Метохији. Песник не тражи кривце за губитак Косова и Метохије, он зна да је кривица само наша, па у песми „Песма благодарења Богу, и по губитку завичаја”, каже: „Колико мучно је грешити, а грехова не гнушати се”, он не хули на Господа, иако би се многи питали зашто и то Господ допушта, зашто допушта да му се пале цркве у којима му се приносе молитве, зашто допушта да невини страдају, зашто допушта плач невине деце, дакле, он не хули, иако би имао права на то, он благодари Господу и за то искушење (јер како је имао прилике да каже „искушење је знак да нас Господ није напустио”). Он једино што тражи од Господа је да га не лиши „утехе сећања на Косово” („На Косово нада”), а то је једино што му остаје – само сећање на Косово: „јер прогнан и презрен, могу се само сећати / Косова; / чезнути, чамити; себе корити, а Господа / славећи” и жудња, жудња за Косовом: „Ко хаљина Господњих кад бих се могао Косова / дотаћи”.

Оно што је у ранијим песмама слутио и пророковао десило се свом силином. Остао је без завичаја, а опстанак без жилишта је немогућ, јер, како каже у песми „Корен”, у којој се назире извесно неслагање са Божјом вољом:

А корен кад ишчупа се, одакле ће гране јавити се,
одакле плодови? А извор ако сасуши се,
одакле потећи потоци ће, облаци обновити се,
Боже?
За истину, немамо више шта да дамо, да би нам
нешто остало.

Поезија Слободана Костића је поезија библијских тонова, нарочито оних из псалама, погледајмо само стихове: „Ко земља безводна жедна Те је душа моја, Храме”; „Гуше ме греси док невидљива природа поје” („Грачанички храм”); „Душа која иште Господа – и нађе Га ма и позно” („Покајни монолог монахиње”); „Тужи за Тобом душа моја пуста, Господе; копни”, „Диви се душа моја свој твари твојој, Боже”, „Ишту те мисли моје, и вапаји у тузи” („Псалам”).

„Изгнаничка песма” је лamentsирање над изгубљеним завичајем. Све је узалудно. Узалуд нада, узалуд песма, узалуд брига, све је узалуд кад се из завичаја оде. Песник би хтео у завичај, али тамо не може: „Заиста, све узалуд је, кад се из завичаја оде, / кад, као пресахле наде, ко сузе истекле, тамо / нема мене. / Нема мене”.

Какав непатетичан говор о патетичном, како само песма ромори, како тече, каква се само осећања из ње развијају. Плачевни тон, ридање за изгубљеним жилиштем, прогнаног и презреног песника, који лута туђином, ишчупаног корена, кога косовска (Лазарева) клетва, пече више од савести. Она (клетва) је знак („прст Господњи”) да мора да се врати, предсказање и презир Васељене, јер све је узалудно кад се из завичаја оде, кад „тамо нема мене”.

Литература:

- Андрејевић 1988: Д. Андрејевић, Наук песничког корена, *Портрети косовских писаца*, Приштина: Јединство, 109–113.
- Бојовић 1993: Д. Бојовић, Речански космички еп, поговор, С. Костић, *Изабране песме*, Приштина: Нови свет, 83–89.
- Бојовић 2012: Д. Бојовић, Од митског ка светом, Косовска Митровица: *Лесџве*, 3, Косовска Митровица, 56–57.
- Костић 2009: Д. Костић, Слободан Костић добитник завичајне награде, Ђилане: *Литерарни описак*, 7–8, Ђилане, 179–180.
- Костић 2001: С. Костић, *Сиварање и шворевина*, Београд: Тројеручица
- Костић 2011а: С. Костић, *Пути сазерцања смиреног срца*, Београд: Хришћанска мисао
- Костић 2011б: С. Костић, Беседа о Крсту, Косовска Митровица: *Лесџве*, 1, Косовска Митровица, 53–54.
- Мирковић 1989: Ч. Мирковић, Судбинске вертикале, Суботњи дневник, Приштина, Горњи Милановац: Јединство, Дечије новине, 252–255.

POETRY OF SLOBODAN KOSTIĆ

Summary

Although he published only five anthologies of poems (not counting two anthologies of selected poems), Slobodan Kostic is one of the most important Serbian writers from Kosovo and Metohija. In his poetic opus, we can recognize three stages which associate with the life of the poet – the first phase consists of the first two books of poetry “The bullet on a tray” (year 1974) and “Clash with an angel” (year 1977); the second phase consists of poems from the anthology “Reading of a map” (year 1983) and “Ziliste” (year 1987); while the third stage belongs to one, but perhaps the best anthology of poems “The repentant poems” (year 2000). The first phase is of a distinctly modern sensibility, negation. The second phase is a native poetry and it is placed in the homeland of the writer, coiled with mythical aura, initiated by the need for roots and pointing at him. The third phase is dedicated to the return to God - Firstborn. In Kostic poetry, homeland and God are one. A homeland as an haven in this world, and God as the eternal haven.

Keywords: native, Kosovo and Metohija, the wife, God, tranquilizers.

Žarko Milenković

Јелена Марићевић¹

Нови Сад

ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ДУЧИЋА У СВЕТЛУ БАРОКНЕ ПОЕТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ

Јован Дучић (1871–1943), иако је стваралац српске модерне, има специфичан однос према бароку као епоси и према барокној поетици. О барокном стилу поезије Јована Дучића, разуме се, не може бити говора. Осим што је написао значајну монографију о невероватној личности ове епохе – *Гроф Сава Владиславић: један Србин дипломата на двору Петра Великог и Кајшарине I* (1942), Дучић је остварио песнички дијалог и то са дубровачким бароком кроз „Дубровачке поеме“, а посебно циклус песама „Сенке по води“ из *Песама сунца*. Песников однос према бароку успоставља се на линији метафизичке, па и религиозне фасцинације Медитераном, осећања припадности једној културолошкој приморској регији која надахнује историјом и палимпсестима уметности. Дучић бира теме и мотиве који су обележили маниристичку и барокну литературу (сенке, гробља, морску сирену, vanitas призоре, „метафизичке пејзаже“), али их не подражава, већ преиспитује у духу времена у коме живи и поетике коју ствара. Из четири песме („Морска врба“, „Поред воде“, „Римски сонет“, „Крај мора“), као четири примера за барокне елементе Дучићевој поезије, може се извести закључак по којем се барок манифестује кроз имагинативну раван, концепт преображаја у флоралном кључу са јасном симболиком и семантичком утемељеношћу, те на плану аутопоетичких аспеката.

Кључне речи: барок, Медитеран, море, сирена, гробље

Није тешко поставити питање Дучићевог барока, када песник напише на пример песму „Дубровачки барок“ или монографију о Сави Владиславићу Рагузинском – *Гроф Сава Владиславић: један Србин дипломата на двору Петра Великог и Кајшарине I* (1942). Теже је, међутим, изнаћи нову парадигму читања у овом кључу, а не поновити закључке претходника и генерално говорећи – дати одговор на питање у ком погледу је Дучић актуелан за савременог читаоца. Треба рећи, дакле, у ком је аспекту Дучић непрочитан и шта барокна „лирска аура“ (Негришорац 2009) као перспектива може да понуди.

Пишући о књижевним епохама и правцима у делу Јована Дучића, Слободан Витановић (1994: 88–91) је у књизи *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса* посветио поглавље питању барока и класицизма, углавном, поводећи се аутопоетичким исказима песника о бароку у *Благу цара Радована и Мојим Сајушницима*. Истакнуто је Дучићево поимање барока као лепоте бизарности², „осетљивост за смелу разиграност барокне фантазије“, те као аскетске мистичности (Витановић 1994: 89).

Други правац досадашњих трагања за Дучићевим бароком ишао је испитувању медитеранских видика. Испитујући медитеранске мотиве у Дучићевој поезији, Слађана Јаћимовић (2009: 369) констатовала је да је у „Дубровачким поемама“ уклопљено „Дучићево откриће барока, медитеранског вида културе којој

¹ mitojelija@gmail.com

² „Барок је таква једна лепота бизарности, и она већ траје више од два века, увек са пуно сугестије за људску фантазију, а вероватно да, због своје детињасте љупкости неће никад ни престати“ (Дучић, према Витановић 1994: 89)

је припадао, као и барокне игре речима и *Bons mots*, духовито-ироничних досетки и поенти, које уклапа у сонете”. На том трагу била су и промишљања Бранка Летића (2009: 457) о два Дучићева Дубровника: флуидном и конкретном. Летић (2009: 462–469) је издвојио као доминантне категорије када је реч о барокним елементима: призоре *vanitas vanitatum* и „сети се смрти” – *memento mori*, али и рококо варијанте од љупких детаља (манует, маркизице, лепезе, ципелу од свиле која је разгневила Оскара Давича³).

Надаље, ваља имати као полазиште и важну студију Драгана Хамовића (2013: 143–160) „Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести”, у којој се аутор наставља на Кашанинова запажања о изразитој новини Дучићевих стихова у време када су се појавили, а то време било је зенит романтичарских и реалистичких песника; о открићу приморских пејзажа у српској поезији. Хамовић је представио ову поезију као „српски културни програм у раздобљу снажне модернизације, где се артикулише свест о српској припадности ширем контексту медитеранске културе” (Хамовић 2013: 143).

Овај контекст нимало није неважан за српску културну баштину, о чему сведочи и драгоцен зборник радова *Asqua alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности* (2013) у којем је штампан и Хамовићев рад. Наравно, различити су смислотворни аспекти који се отварају, задати херменеутичким питањем семантизације Медитерана код појединих писаца или песника. Дучић је у том погледу посве модеран; усудићемо се да кажемо и ултрамодеран, с једним песничким гласом, који се поред високо естетизованог нерва за барокну епоху, поетику, дух, обликује и енергијом антиципације.

На трагу оваквих промишљања, нацрт за типологизацију барокних елемената наставили бисмо анализом четири парадигматичне песме: „Морска врба”, „Поред воде”, „Римски сонет” и „Крај мора”.

1. МОРСКА ВРБА

Сама врба стоји над морем, врх света,
Расплела је косу зелену и дугу,
Наличи на нимфу која је проклета
Да постане дрво и да шуми тугу.

Слуша песму горâ када јутро руди,
Агонију воде у вечери неме,
Непомично стоји тамо где све блуди:
Облаци и ветри, таласи и време.

И ту шуми с њима, дајући, полако,
Мору коју грану, ветру листак који:
И, кô срце, себе кидајући тако,
Тужно шуми живот. – Сама врба стоји... (Дучић 1971: 101)

Примарно дескриптивног карактера, песма „Морска врба” отвара једну битну семантизацијску раван која се отвара на плану имагинације. У морској врби треба видети морску сирену: облик крошње дрвета који симболизује тугу и које „шуми тугу” подсећа на косу неке девојке, а сама врба упоређена је са нимфом. Нимфа са којом је упоређена врба преображена је у дрво и овај тип преображаја инспирисан античким митовима, улази у дискурс барокних

3 „То и остале лажи којима је кинђурио своју поезију, причајући нам о неким мануетима од Лили... какве ципелице, какви ђаволи” (Давичо према Летић 2009: 469).

метаморфоза о којима је Жан Русе (1998: 11–34) писао у књизи *Књижевности барокног доба у Француској: Кирка и Паун*. Тако се Лотида, бежећи од Пријапа, претворила у лотос; Дриопа се, када је убрала цвет, претворила у црну тополу; Дафне се, бежећи од Аполона, претворила у ловор, мада нису ретки ни преображаји умрлих заљубљених из наше народне књижевности – из мушког гроба израсте бор, а из женског јела.

За разлику од морских сирена које су пола жене, а пола рибе (мада постоји и варијанта жене-птице: *rennis* и *ripnis* на латинском значе крило и пераје), Дучићева морска врба је жена-дрво, она је пасивна, речју „проклета”. Њено довођење у везу са сиреном добија на важности када се има у виду распрострањеност и популарност мотива сирене како у књижевности, тако и у амблематици у доба барока. Марин Држић (1508–1567), примера ради, написао је *Тирену* (1549), о вили бродарици у коју се сви заљубљују. Виле бродарице (кад вила скине крила да се купа, онда је бродарица) могу бити црне (морске девице) и беле (сирене, наказне кћери ундина по Парацелзијусу) (Шаровић 2013: 283). И Мавро Ветрановић (1482–1576) у „Ремети” помиње сирене. И Држић и Ветрановић и Рањина аутори су у чијим су делима научници препознавали маниристичке црте, иако су представници ренесансе (Анђал 1959: 14), (Колумбић 1978: 15–26). Владислав Менчетић (1617–1666) испевао је *Трубљу словинску*, која је требало да буде његово животно дело, инспирисано спевом о опсади Сигета Петра Зрињског, који је под насловом *Адријанскога мора Сирена* објављен у Венецији 1660. (Бојовић 2014: 371). Пишући о Николи Зрињском, који је део мађарске књижевности, али и чије је дело у вези са књижевношћу Далмације, Анђал (1961: 165) је поменуо и да се мотив „Јадранске Сирене” налази већ код Динка Рањине. Као поглавље *Иишке Јеројолишике* (1774: 199–200) фигурише и поглавље о сиренама са емблемом (образом, иконом, хијероглифом, моралним симболом) на којем су две сирене и човек у чамцу, а у тексту овог поглавља управо се говори о преображају који доноси љубав: „Љубећи лице твоје, обретох те”. *Иишка Јеројолишика* била је морално-дидактичног карактера, намењена васпитању омладине, а барокни карактер зборника огледао се у преплитању различитих литерарних традиција које су на визуелни начин морализиране: библијских параболоа, апокрифних прича, античких митова и езопских басни, а слика значи причу, више различитих ствари, позитивних и негативних (Грдинић 1983: 46–47). И сирене сублимирају такође спектар позитивних и негативних атрибута и очито су као тема, мотив, повод и инспирација присутне у делима маниризма и барока у ширем контексту.

Узимајући велику тему и инспирацију приморског и подунавског барока, Дучић је вешто преобликовао, укрстивши је са типом метаморфоза типичних како за народну књижевност, тако и за наслеђе западноевропског барока. Запажање о морској врби као сирени не зауставља се, међутим, на овој констатацији. За разлику од сирена које својом песмом маме морнаре, водећи их у сигурну смрт, Дучићева морска врба „слуша песму гора када јутро руди, / Агонију воде у вечери неме”, не би ли се стопила у коначници са том песмом „И ту шуми с њима”. Коначни преображај ове врбе/нимфе/сирене јесте да се расточи у песму, а та песма је живот: „Гужно шуми живот” и песма је апсолут јер обухвата сву природу око ње (грану, ветар, листак), све време (јутро, вече), њу саму⁴. Међутим, морска врба постајући песма, не губи свој идентитет, не припада хорском гласу гора и воде,

4 Барок између осталог одликује један јединствен поглед на свет (Хаузер 1966: 414), па тако ова тежња ка свеобухватности песме може да уђе у домен барокног.

већ „сама врба стоји”, што можда отвара простор да се проговори о њеном битку као о битку баш аутопоетичке песме под називом „Морска врба” коју исписује Дучић и која је јединствена и усамљена у односу на песму коју врба „слуша”. Према Бланшоу (2012: 82), сирене су мамиле крмароше ка простору у коме певање заиста почиње. Дучићева сирена, пак, послушкује песму свега што је окружује, дозива ту песму, не би ли песма, тј. живот, у њој заиста отпочео. Да би се то остварило у потпуности, потребно је да и читалац упише себе у ту песму управо имагинацијским гестом препознавања сирене у морској врби, јер пој сирена „отвара простор чежње аутентичне љубави за имагинарним” (Јерков 1994: 13).

2. ПОРЕД ВОДЕ (1908)

Са Бонинова

Пут месечев сребрн низ море се види,
Лежи бесконачан врх заспалих вала.
Мир. Задњи је талас дошао до хриди,
Заплуснуо сетно и умро крај жала.

Ноћ мирише тужно чемпресовом смолом.
Небо пепељасто. И копно и вода
Ко да ноћас дишу неким чудним болом,
Тиха туга веје са далеког свода...

А сто срца ноћас куцају у мени,
И цело ми биће буди се и диже
Часом некој звезди, а час каквој жени.

Све кипи у мени, ко плима кад стиже:
Као сад да постах! Докле звезде броде
Једне безимене ноћи, поред воде. (Дучић 1971: 111)

Дучићев Медитеран није само изродио „морску врбу” већ доноси један специфичан чулни отисак осећања места „поред воде” и то са Бонинова, гробља у Дубровнику. На Бонинову се, наиме, налази православно гробље, где је 1908. године, када је Дучић и написао ову песму, сахрањен Милован Глишић.⁵ Такође, Бониново је место где се најпре налазио летњиковац породице Алтести, који је затим постао место за проституцију у 18. столећу, не би ли се у 19. столећу место уредило у градско гробље наредбом Француза.⁶ Локација евидентно одише палимпсестном енергијом (о)сећаја на све прошле периоде које прожимају лирског субјекта, посредством воде. Када проговори „сто срца ноћас куцају у мени / и цело ми биће буди се и диже / часом некој звезди, а час каквој жени”, он можда осећа све оне жене лаког морала које су боравиле на овом месту у 18. веку и све душе мртвих из следећег века; он можда осећа сенке жена какве је осетио и дервиш у текији која је некада била харем (у роману *Дервиш и смрт*), али и душу Милована Глишића као звезду.

Ноћ лирског субјекта мирише „тужно чемпресовом смолом”. За разлику од морске врбе која „шуми тугу”, ноћ „поред воде” мирише тужно, а туга је доведе-

5 Подаци се доносе према чланку „На вечни починак са сном у отаџбини”, М. Вулићевић (веб: <http://www.politika.rs/scc/clanak/279517/Na-vecni-pocinak-sa-snom-o-otadzbini>, приступљено: 10. 04. 2016).

6 Подаци преузети из чланка „Скривена повијест Бонинова” (веб: <http://shetando.blogspot.rs/2014/12/skrivena-povijest-boninova.html>, приступљено: 10. 04. 2016).

на у везу са зимзеленим дрветом чемпресом, који се обично и сади на гробљу, али који је и симбол бесмртности. Чемпрес је и симбол Водолије (Шевалије, Гербран 2009: 120), а Дучић је управо рођен у овом знаку (17. фебруара). Међутим, значајније је да се за ово дрво такође везује метаморфоза: дечак у кога се заљубио Аполон, убио је јелена посвећеног нимфама, те се, будући испуњен тугом и решеношћу да вечно тугује, претворио у чемпрес.

3. РИМСКИ СОНЕТ

Гроб на Апији

Спава Цецилија Метела, још спава,
Сто година пресли и сто нових зачне.
Пева птић из житâ и косач из травâ,
А ништа да прене трепавице плачне.

У мрак бела стада са хумова сходе;
Голуби из поља беже испред сене;
Апијом се врате легије што воде
Краље од истока, и пљачку, и плене.

Очи Цецилије мокрих трепавица,
Од свег окренуте сад гледају другде;
Нит их прену трубе ни глас ноћних птица.

Сто година мирно она пређе свугде:
Лепота је смрти без својих граница...
А мокре су очи окренуте другде. (Дучић 1971: 108)

За разлику од гробља на Бонинову, гроб на Апији⁷ отвара причу о открићу катакомби на Апији у 16. веку, тј. у доба цветања барока у западноевропском свету. У катакомби Св. Калиста, где је било сахрањено 500.000 људи, била је и мученица, Света Цецилија, која је живела у Риму 430. године, заштитница музичара, песника и слепих.⁸ Међутим, иако читалац може да помисли да се на њу односе стихови „а мокре су очи окренуте другде”, зачуђује помен Цецилије Метеле у првом стиху песме, будући да је Цецилија Метела живела 80. године пре нове ере и била је римска племкиња, кћи конзула Луција Далматика, прва дама Рима, друга Помпејева супруга. Када је умрла, Сула је прекршио сопствени закон против луксуза и приредио јој је раскошан погреб. Привидно барокно удвајање (Русе 1998: 62–66), две Цецилије, заправо је занимљив пример културолошког укрштаја: с једне стране имамо хришћанску мученицу којој је требало да одрубе главу, а са друге римску племкињу, чији је отац био конзул у Далмацији, Дучићевом завичају. Обе спаја исто име, чије је значење – слеп, али оне стоје на две дијаметрално супротне културолошке и временске позиције: паганство, римска култура и хришћанство, римска столица. Поред тога што је њихов однос самим тим барокан јер је напет и у јасним супротностима (Елијаде 1945: 204), он је усложњен именом-огледалом које им омогућава да обе увек гледају „другде”, у пут смрти („лепота је смрти без својих граница”) као краљевки дуги пут. То огледало уједно прелама период нове ере (Света Цецилија, 5. век) и пре нове ере

7 Via Ариа био је познат као краљ дугих путева, најстарији и најважнији пут Римске републике. Име је добио по Апију Клаудију Слепом, римском цензору.

8 Такође, проналазак тела светице из 5. века инспирисао је бројне барокне уметнике који су је приказивали као младу, живу, заузету свирањем на неком инструменту (Јансон 2008: 683).

(Цецилија Метела, 1. век пре нове ере). Обе Цецилије чини се да су слепе за свет живих и као да гледају једна у другу јер могу да виде само прелом ера и њихова песма не саглашава се са песмом живота: „Пева птић из житâ и косач из травâ, / А ништа да прене трепавице плачне”. Оне, дакле, не чују птице и људе јер су оне својеврсне Еуридике, чија песма не излази из катакомбе, па је за њен пој потребан *силазак*, или пак искуство открића.

Конечно, можда је Јован Дучић био инспирисан вајарским делом Стефана Мадерна, које је настало баш у барокним годинама (1600) и које врло упечатљиво представља страдалу Свету Цецилију са повезом преко очију, које баш као да гледају „другде” и великим ожилком на врату. „Рез на врату и извијена глава показују да је мртва. Лежи некако рањива чак и у смрти, што изазива патетична осећања. Снага овог приказа једно је од обележја барока” (Јансон 2008: 683):



Слика: Св. Цецилија, Стефано Мадерно (мрамор, 130см, Рим)

4. КРАЈ МОРА

Из Боке

Лав камени један из млетачких дана
Озбиљан и мрачан још на тргу седи,
На обали мора. Слуша шум Јадрана,
И где век за веком неосетно следи.

Стар и малаксао, и са гривом седом,
Он је тешке шапе зарио дубоко,
Докле мирно држи у обзору бледом
Свој мраморни поглед и студено око.

УРЛИК

Гледам лава у кавезу
За решетком где тумара
И види у парку брезу,
А тром - на смрт заудару.

Повијене главе крочи.
Олињалу вуче длаку.
Ал кад на трен дигне очи -
Свако види своју раку.

Дођу градска деца са веселим плеском,
Драже га, и јашу, и засипљу песком,
И бију га својим пушкама од зова.

Боцкају га деца крадом,
Ал он као да не хаје
Но зури у даљ далеку.

Док он мирно гледа на море, и чека
Да галије старе види из далека,
Што одоше некад пре много векова.

И тек само у ноћ неку
Урликне над мирним градом
Сетивши се ко је, шта је.

(Дучић 2014: 34)

(Раичковић 1997: 53)

Ако је „Римски сонет” проблематизовао огледање нове и старе ере, песма „Крај мора” постављена је у тренутак када Дучић пише песму, дакле, на прелому 19. и 20. столећа. У истој равни је и Раичковићева песма „Урлик”, која песнички полемос успоставља са Дучићем, између осталог, и преко барокне поетике. О двема песмама писао је начелно Драган Лакићевић (1992: 9) у раду „Два лава српске поезије”. Наравно, упечатљиве су песничке слике каменог лава с једне и живог лава с друге стране. Дучићев безопасни лав загладан у море, заправо је симбол негдашње млетачке моћи. Он чува сећање на време „пре много векова” и „слуша шум Јадрана”, воде која као море код Бонинова све памти. Тај лав, остарео, малаксао и оседео, иако је од камена, нагрizen је зубом векова и игром деце која у њему не виде историју, успон, сећање, симбол. Он је за њих коњче. И Раичковићев лав је попут Дучићевог на концу живота („на смрт заудара”), уклапа се у снажан дискурс пролазности који је у бароку најјачи (Попов 2012: 163–180)⁹ и њега „боцкају деца”, а његов „урлик” његово је сећање на то „ко је, шта је”. Разлика је, међутим, у томе што је Раичковићев лав жив и у кавезу, за разлику од Дучићевог каменог, а разлог за овакав тип одступања можда лежи у чињеници да Раичковић пева са историјским сећањем на два светска рата у коме су метафорички говорећи – опасности оживеле. Ова безазлена деца у обе песме као да представљају човечанство које је увек на почетку, које не памти и које се игра како са „опасним животињама”, тако и са симболима, империјама. И док Дучић пише у широком стиху дванаестераца, Раичковић ефектно бира барокне осмерце, којима је сугерисана брзина и дечја „звечкавост”. И на плану версификације, остварен је суптилан дијалог епоха, поетика, континуитет на основу модернистичког полемоса, условљеног духом времена.

Лавова „тешка шапа заривена дубоко, указује на чврсту везаност овог симболичког бића и простора у којем се оно затекло [...] присуство Венеције у нашим просторима оставило [је] неизбрисивог трага [...] уметничко стваралаштво и материјална култура, итекако [су] чврсто и дубоко повезана са тлом на ком је настала” (Негришорац 2009: 207–208). Уколико прихватимо ово тумачење, Раичковићев лав који „гумара” на неки је начин неукорењен, његов прави хабитус није кавез, он своје порекло успоставља не шапом везаном за тло или шумом мора, већ гласом, једином својом поезијом која јесте „урлик”, али је „урлик” једина његова аутентична песма. Дучићев лав зато само „слуша” и „гледа”, наизглед је лишен песме, али његова песма очито је његова слепљеност за простор, отуда „слуша шум Јадрана”.

9 „Тај времешни лав може симболички бити схваћен и као хералдички знак Млетачке републике, па у том смислу и као знак њеног пропадања, али и као симбол протицања времена уопште” (Негришорац 2009: 207).



Из четири песме, као четири примера за барокне елементе Дучићеве поезије, може се извести закључак по којем се барок манифестује кроз имагинативну раван, концепт преображаја у флоралном кључу са јасном симболиком и семантичком утемељеношћу, те на плану аутопоетичких аспеката. Дучићева дескриптивна поезија, савременом читаоцу може испрва деловати анахроно и незанимљиво, међутим, уколико се пејзажи анализирају у кључу барокне поетике и естетике, песме се могу прочитати на нов начин, а скривени светови осветлити. Ако је, примера ради, морска врба негдашња девојка (нимфа, сирена или обична девојка), поставља се питање – нису ли дрвеће, биље и травке заправо преобраћени људи, које је нека Кирка, Медуза или баба из наше бајке „Три јегуље”, претворила не у свиње или камен, већ у биље. Песма тог преображаја у пасивно стање, окамењеност у биљку, и не може да буде друго осим „шум туге” и призивање оног претходног, тј. првобитног. Тај (барокни) песнички вапај за прошлим поезија је како морске врбе (туге), тако и чемпреса (туге) и каменог лава (туге); то је и жеља да Света Цецилија нове ере угледа у огледалу смрти Цецилију Метелу из 3. века пре нове ере. Интерпретирањем поезије Јована Дучића у овом светлу нуди се нова парадигма читања песника и даје један од могућих одговора на питање: шта још можемо да кажемо о Дучићу и колико је Јован Дучић жива (а не окамењена или пасивна) традиција српске књижевности.

Литература:

- Алић 2014: А. Алић, *Skrivena povijest Boninova*, веб: <http://shetando.blogspot.rs/2014/12/skrivena-povijest-boninova.html> (приступљено: 10. 04. 2016).
- Анђал 1959: А. Анђал, Неколико питања словенског барока, Београд: *Прилози и грађа за књижевности, језик, историју и фолклор*, 25, 1–2, Београд, 13–26.
- Анђал 1961: А. Анђал, Мађарски и славенски барок, Београд: *Прилози и грађа за књижевности, језик, историју и фолклор*, 27, 3–4, Београд, 163–172.
- Бланшо 2012: М. Blانشо, *Poj sirena*, Novi Sad: *Polja*, 62, 473, 1–2, Novi Sad, 78–82.
- Бојовић 2014: З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Витановић 1994: С. Витановић, *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса: књижевни погледи и поетика*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Вулићевић 2013: М. Вулићевић, На вечни починак са сном у отаџбини, Београд: *Политика*, 24. 12. 2013. веб: <http://www.politika.rs/scc/clanak/279517/Na-vecni-pocinak-sa-snom-o-otadzbini>, приступљено: 10. 04. 2016.
- Грдинић 1983: Н. Грдинић, Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века, Нови Сад: *Зборник Матице српске за славистику*, 13, 24, Нови Сад, 43–52.
- Дучић 1971: Ј. Дучић, *Песме; о ђесницима*, Ж. Стојковић (ред.), Нови Сад; Београд: Матица српска; Српска књижевна задруга.
- Дучић 2014: Ј. Дучић, *Сабрана дела*, Београд; Подгорица: Miba books; Народна књига.
- Елијаде 1945: М. Eliade, *Glossarium (Aspect du baroque)*, Paris: *Cascaes*, Monique Saint-Côme (t.), Février 1945, 204.
- Јансон 2008: *Jansonova istorija umetnosti: zapadna tradicija*, 7. izdanje (Dejvis, Deni, Hofrihter, Džejkobs, Roberts, Sajmon), О. Škarić, S. Kulenović (prev.), Beograd: Mono i Manjana.

- Јаћимовић 2009: С. Јаћимовић, Медитерански мотиви у поезији Јована Дучића, у: Ј. Делић (ред.), *Поезија и ѿеишика Јована Дучића*, Требиње; Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Дучићеве вечери поезије, 365–387.
- Јерков 1994: А. Јерков, Закон преобученог жанра, Ново Милошево: *Српски књижевни гласник*, 3, 3, Ново Милошево, 13–15.
- Колумбић 1978: N. Kolumbić, Vetranovićeва maniristička faza, Rijeka: *Dometi*, 11, 12, Rijeka, 15–26.
- Лакићевић 1992: Д. Лакићевић, Два лава српске поезије, Приштина: *Јединство*, 48, 159–160, Приштина, 9.
- Летић 2009: Б. Летић, Дучић и Дубровник, у: Ј. Делић (ред.), *Поезија и ѿеишика Јована Дучића*, Требиње; Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Дучићеве вечери поезије, 457–475.
- Негришорац 2009: И. Негришорац, *Лирска аура Јована Дучића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Попов 2012: Ј. Попов, Метафоре пролазности: неколико примера меланхоличног доживљаја времена у књижевности, у: Л. Делић (ред.) *Аспекти времена у књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 163–180.
- Раичковић 1997: С. Раичковић, *Камена усјаванка и друге пјесме*, А. Јовановић (ред.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Русе 1998: Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i Paun*, T. V. Bulić (prev.), Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Хамовић 2013: Д. Хамовић, Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести, у: П. Л. ди Ђакомо, М. Р. Лето, С. Ш. Димитријевић (ред.), *Acqua alta: Медитерански ѿејажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 143–160.
- Хаузер 1966: А. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti 1*, V. Kostić (prev.), Beograd: Kultura.
- Шаровић 2013: М. Шаровић, Бродарица и Ундина: водена вила у компартивном контексту“, у: М. Детелић, Л. Делић (ред.), *Aquatica: књижевности, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 281–300.
- Шевалије, Гербран 2009: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, P. Sekeruš, K. Koprivšek, I. Gordić (prev.), Novi Sad: Stylos art/ Kiša.

POETRY OF JOVAN DUČIĆ IN THE LIGHT OF BAROQUE POETICS AND AESTHETICS

Summary

Jovan Dučić (1871–1943), although the creator of the serbian modern, has a specific relation to the baroque as the epoch, and to the baroque poetics. There is no discussion about baroque style of Jovan Dučić's poetry. He wrote the significant monograph about the incredible person of this epoch – Count Sava Vladislavić: one Serb diplomat on the court of Peter the Great and Catherine the first (1942). Dučić also achieved poetic dialogue with baroque of Dubrovnik, through „Dubrovnik poems“ and especially through the cycle of poems „Shadows on water“ from the poems of the Sun. Poets relationship to the baroque establishes on the line of metaphysic, even religious fascination with Mediterranean. He feels belonging to this cultural coastal region, which inspires with history and palimpsest of art. Dučić chooses themes and motives that marked manneristic and baroque literature (shadows, cemeteries, mermaid, vanitas scenes, „metaphysical sceneries“). However, he does not mimics them, he questions them in the spirit of the times in which he lives and the poetics which he creates. From the four poems („Sea willow“, „By the water“, „Roman sonnet“, „By the sea“), as four examples for the baroque elements of Dučić's poetry, can be concluded that baroque manifests through imaginative plain, the concept of the transformation in the floral key with the clear symbolism and semantic grounding, on the plan of autopoetic aspects.

Keywords: Baroque, Mediterranean, sea, siren, cemetery.

Jelena Đ. Marićević

Наташа Антонијевић¹
Крађујевац

ЕЛИОТОВО ЈЕДИНСТВО СЕНЗИБИЛИТЕТА КАО ЕЛЕМЕНТ ПОЕЗИЈЕ ЏОНА ДАНА

Овај рад има за циљ да размотри Елиотово схватање јединства сензибилитета као једне од главних карактеристика поезије метафизичара и истражи да ли је јединство сензибилитета присутно у поезији Џона Дана. Теоријско полазиште истраживања је Елиотов есеј „Метафизички песници”, у коме Елиот дефинише дисоцијацију сензибилитета као раздвајање интелекта и емоција у књижевним делима. Према његовом мишљењу, енглески песници метафизичари су били последњи у чијим се делима емоције и разум преплићу и сједињују. Елиот сматра Џона Дана најзначајнијим међу овим ауторима, јер је његова дела сматрао најбољим примером сједињавања сензибилитета. Осећања су за Дана била једнака искуствима, и он је у свом уму та искуства стапао у потпуно нове целине. Циљ истраживања је да се на примеру одабраних Данових песама покаже да ли и како он остварује јединство интелекта и емоција и њихово симултано изражавање користећи кончето као посебну врсту метафоре.

Кључне речи: Т. С. Елиот, јединство сензибилитета, Џон Дан, метафизичка поезија, кончето.

Увод

Термин *дисоцијација сензибилитета* сковао је Т. С. Елиот и први пут га употребио у есеју „Метафизички песници” из 1921. године, који је написан као рецензија антологије Херберта Џ. К. Грирсона „Метафизички стихови и песме седамнаестог века” (Вундерлих 2006: 11). Израз *метафизички*, који се јавља у оба наслова, оригинално је употребио Џон Драјден како би описао дела Џона Дана. Међутим, термини *метафизичка поезија* и *метафизички песници* су касније почели да се односе на читаву групу енглеских песника који су живели и стварали током седамнаестог века. Вундерлих (2006: 11) наглашава како овај Елиотов есеј суштински и није рецензија, већ дело књижевне критике, пошто се испоставља да је Елиот дискутовао о Грирсоновој антологији само у првом пасусу и последњој реченици есеја.²

1 antonijevic.090153@gmail.com

2 „By collecting these poems from the work of a generation more often named than read, and more often read than profitably studied, Professor Grierson has rendered a service of some importance. Certainly the reader will meet with many poems already preserved in other anthologies, at the same time that he discovers poems such as those of Aurelian Townshend or Lord Herbert of Cherbury here included. But the function of such an anthology as this is neither that of Professor Saintsbury's admirable edition of Caroline poets nor that of the *Oxford Book of English Verse*. Mr. Grierson's book is in itself a piece of criticism, and a provocation of criticism; and we think that he was right in including so many poems of Donne, elsewhere (though not in many editions) accessible, as documents in the case of 'metaphysical poetry'. The phrase has long done duty as a term of abuse, or as the label of a quaint and pleasant taste. The question is to what extent the so-called metaphysicals formed a school (in our own time we should say a 'movement'), and how far this so-called school or movement is a digression from the main current. [...] It would be a fruitful work, and one requiring a substantial book, to break up the classification of Johnson (for there has been none since) and exhibit these poets in all their difference of kind and of degree, from the massive music of Donne to the faint, pleasing tinkle of Aurelian Townshend-whose

Елиот у есеју изјављује да је веома тешко одредити који песници припадају групи метафизичара, као и дефинисати шта је сама метафизичка поезија (Елиот 1948: 281). Он спомиње Семјуела Џонсона и његов негативан став према метафизичарима и предлаже књижевну критику из другог угла: да се пође од претпоставке да песници метафизичари директно настављају ренесансну и елизабетанску књижевну традицију, која им претходи временски (Елиот 1948: 285).

За метафизичку поезију је карактеристично поновно оживљавање мисли кроз осећања, што се може приметити посебно у Дановој поезији. Ова одлика представља наставак традиције и Елиот узима дела Џонсона и нарочито Чепмена као примере³ (Елиот 1948: 286). Међутим, након Дана се десила значајна промена, која је најочигледнија у делима енглеских песника романтичара. Елиот ову разлику у стиливима означава као разлику између песника интелекта и песника рефлексије. Према његовом мишљењу, за Дана су осећања била једнака искуствима, а последица тога је што су она модификовала његов сензибилитет. Дан у свом уму непрестано амалгамира искуства, колико год се она на први поглед чинила разнородним, и на тај начин ствара потпуно нове целине. Из тог разлога он предлаже следеће теоријско објашњење: песници метафизичари су по свом стилу директни настављачи књижевне традиције коју представљају канонски песници попут Дантеа, кога је Елиот веома ценио. Он то објашњава чињеницом да метафизички песници поседују механизам сензибилитета који може да се ухвати у коштац са сваком врстом искуства (Елиот 1948: 287).

Након тога у Елиотовом есеју стоји исказ у коме је термин *дисоцијација сензибилитета* употребљен први пут:

„У седамнаестом веку је наступила дисоцијација сензибилитета, од које се никад нисмо опоравили; и ову дисоцијацију, како је и природно, додатно је погоршао утицај два најмоћнија песника тог века, Милтона и Драјдена” (Елиот 1948: 288).⁴

Елиот је веровао да се промена најочљивија за интерпретацију у поезији романтизма десила због раздвајања емоција и интелекта. Елиот је дефинисао дисоцијацију као расцеп између слика и идеја, али пошто никад није детаљно објаснио ове термине, остаје неразјашњено шта је он тачно сматрао „идејама” (Остин 1962: 310). Метафизички песници су последњи у чијим се делима јавља јединство емоција и разума. По Елиоту, главни кривци за ову наглу промену у поетском сензибилитету били су Џон Милтон и Џон Драјден. Он се сложио да су се одређени елементи побољшали захваљујући њиховим делима: на пример, језик је постао префињенији него раније. Међутим, осећања изражена у тим делима постала су грубља у исто време (Елиот 1948: 288).

Dialogue between a Pilgrim and Time is one of the few regrettable omissions from the excellent anthology of Professor Grierson.”

- 3 „in this one thing, all the discipline
Of manners and of manhood is contained;
A man to join himself with th' Universe
In his main sway, and make in all things fit
One with that All, and go on, round as it;
Not plucking from the whole his wretched part,
And into straits, or into nought revert,
Wishing the complete Universe might be
Subject to such a rag of it as he;
But to consider great Necessity.”
- 4 „In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; and this dissociation, as is natural, was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden.”

Елиот је приговарао да је у 18. веку наступило сентиментално доба, у коме су песници мислили и осећали на махове, за разлику од метафизичких песника. Он је сматрао да песник мора да има бројна и разнолика интересовања, као и да песникова интелигенција представља предност, пошто она повећава шансе за постојање тако велике разноликости у интересовањима. Једини услов који је Елиот стављао пред песника јесте да их све укључи у своја поетска дела. Он признаје да ни дела метафизичара нису савршена, као ни сва остала песничка дела, али им одаје признање због труда да пронађу вербалне еквиваленте за стања ума и осећања. Није довољно да песник погледа само у своје срце како би писао: веровао је да песник мора да „завири и у свој церебрални кортекс, нервни систем и дигестивни тракт” (Елиот 1948: 288–290).⁵

Пошто је Елиот само поменуо дисоцијацију сензибилитета, без превеликог објашњавања, остављено је много простора за накнадне спекулације и интерпретације у вези са овим термином. Елиот је отпочео своје тумачење метафизичке поезије од Џонсонових запажања о кончету, али је он у својој анализи отишао даље од саме стилске фигуре и фокусирао се на песничко стање ума (Вундерлих 2006: 11). Елиот је покушао да покаже како за песнике метафизичаре мисао није ограничена искључиво на доживљавање у уму, већ се она и осећа. Због тога долази до преплитања мисли и емоција, што као крајњу последицу има настанак пе-сама као креативног резултата овог процеса. У Елиотово доба, мисли и осећања су посматрани као бинарне опозиције (Вундерлих 2006: 12).

Анализа Данове поезије

Јединство сензибилитета, као одлика метафизичке поезије, може се посматрати као друштвени феномен, јер осликава стање ума читавог доба, а не само песника о којима је реч (Вундерлих 2006: 15). Током 16. и 17. века, када је Џон Дан стварао своја дела, у свету су се збиле значајне промене. Нова открића морепловаца и нове теорије у теологији, филозофији и науци довели су до преиспитивања постојећих веровања и схватања. Ова промена се одразила и на поезију: песници које називамо метафизичарима били су интелектуалци, виспреди људи, од којих се очекивало да покажу и осећајност и знање, па су због тога у својим делима јако често упућивали на религију, алхемију, поморска истраживања и филозофију (Хантер 1975: 26).

Битна одлика метафизичке поезије јесте комбинација ових елемената са кончетом (Хантер 1975: 26–27). У овом периоду се сматрало да песма која не укључује умну активност песника, већ се уместо тога фокусира само на емоцију, не може високо да се вреднује. Писати песму као облик техничке вежбе којом песник тренира своју оштроумност било је потпуно нормално у то доба, јер је песничтво посматрано као занатска вештина. Песникова умешност се лако могла учити у његовим делима, а један од идеалних начина да се та умешност покаже била је употреба кончета (Хантер 1975: 28).

Кончето је врста метафоре у којој се елементи А и Б пореде на такав начин да је главни приоритет да се покаже однос између та два елемента. У већини случајева А и Б су екстремно разнородни, готово неупоредиви, па је песник принуђен да уложи огромне напоре како би дефинисао на који начин су они налик један другом: он то посматра као крајњи изазов за своју виспреност (Хантер 1975: 30). Као пример кончета може се узети поређење двоје љубавника са фе-

5 „[...] look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts.”

никсом, из Данове песме „Посвећење”. Кончета су јако често изузетно детаљна, пошто песник жели да изведе поређење до крајње границе. Кончето се обично употребљава као средство илустровања и убеђивања, а најбољи примери кончета представљају средиште радње у песми, и без њих песма не би могла да се реши на одговарајући начин. Још једна истакнута одлика метафизичке поезије је употреба парадокса, изјаве која на први поглед делује као да саму себе побија, али уместо тога може садржати латентну истину (Хантер 1975: 31–34).

Када је реч о Дановој поезији, јединство сензибилитета би требало посматрати као специфичан случај комбинавања разнородних предмета, што он обично остварује путем детаљних кончета. Једна од истакнутих идеја, којом се отеловљује јединство мисли и осећања, јесте јединство душа двоје љубавника. Ова тема се јавља у извесном броју Данових песама, у којима се јединство бинарних опозиција илуструје јединством још једног пара дихотомних концепата: мушког и женског принципа, што се постиже посредством аналогije (Вундерлих 2006: 13).

Репрезентативна песма је „Посвећење” („The Canonization”), из Данове збирке „Песме и сонети”, која је типичан пример Дановог драмског монолога: говорник се обраћа неидентификованој особи, вероватно пријатељу, који се буни због говорникове љубавне везе. Та особа симболизује секуларни, практични свет који на љубав гледа с презиrom. Прва строфа показује говорников бес због става свог саговорника, који љубав посматра као неку врсту болести. Наратор га упућује да се задржи на критиковању његових других слабости, како физичких, тако и материјалних, јер пребацити његовој љубави нема никакву сврху. Он такође саветује саговорника да обрати више пажње на себе и остави наратора на миру, уместо што га куди због љубави. Овај конфликт између практичног света и говорниковог света љубави јавља се кроз целу песму. Друга строфа показује мало умеренији став, и Дан нам овде даје говорникову жалбу. Љубав коју он осећа према својој драгој, ма колико се она чинила апсурдном практичним људима и материјалистима, није нашкодила ничему на свету: није изазвала ниједну природну непогоду, и још увек има сасвим довољно ратова и судских тужби.

Наратор у трећој строфи показује да је потпуно свестан тога како свет гледа на њих, и зато сада наводи са чиме их све пореде они који се ругају љубавницима. Ово је део у којем Дан употребљава кончето:

Зовите нас како хоћете, таквим нас љубав створи;
Њу зовите једном, мене другом мушицом,
И воштанице смо, што на своју штету умиру,
И у себи Орла и Голуба налазимо.
Фениксова загонетка има више смисла
Због нас; нас двоје, будући једно, смо он.
Тако се нечем неутралном оба пола саображавају.
Ми умиремо и устајемо исти; и потврђујемо се
Тајанствени овом љубављу.
(Дон 1981: 40)

Љубавници се пореде са фениксом, и ово поређење је добро повезано са претходна два која наратор наводи, запаљеним свећама и орлом и голубицом. Пошто је феникс такође птица и пошто гори, може се рећи да поређење са фениксом спаја претходна два поређења у нову целину. Штавише, иако се на први поглед поређење љубавника са фениксом чини као најексцентричније и најпарадоксалније од поменута три, оно описује љубавнике на најпотпунији начин. Феникс није двоје, већ једно, као што су и љубавници једно, а када гори, он то чини како би поново оживео, за разлику од свећа које сагоревају. У „Посвећењу”

је Дан представио јединство сензибилитета кроз аналогију јединства мушког и женског принципа, што се постиже представљањем јединства двоје љубавника кроз слику феникса.

Љубавници су спремни и да умру због љубави и тако се одрекну материјалног света, пошто имају свет једно у другоме. Веома је важно узети у обзир чињеницу да је у 17. веку глагол *to die* имао и једно додатно значење: водити љубав. Ово додатно значење имплицира да љубавници остају исти и након сексуалног чина, због чега су још више налик фениксу, пошто њихово ускрснуће представља последицу њихове сједињености. Љубавници не траже да буду опевани у хроникама. И сонет би био довољан; докле год је добро скован, биће пристојан спомен њиховој љубави. Ђорџијано коначно открива да због одлика њихове љубави он и његова драга заслужују да буду проглашени за свеце: удаљили су се од света као пустињаци и нашли нови свет једно у другоме. Они су једно другом уточиште, али се може додати да је сама љубав њихово уточиште. Таква љубав заслужује да је обожавају, и торџијано верује да ће им се у будућности људи обраћати у молитвама и тражити да им пошаљу своју љубав као узор.

Ова идеја о јединству љубавника се још детаљније обрађује у песми „Занос” („The Extasie”), која је такође из Данових „Песамa и сонета”. Дан у овој песми говори о филозофском концепту екстазе: мистичком искуству током којег душа напушта тело. У конкретној ситуацији коју Дан описује у песми не само што душе двоје љубавника напуштају њихова тела већ се оне мешају како би постигле неоплатонску врсту сједињавања. Песма почиње описом пејзажа у коме се налази заљубљени пар, а затим, од 5. до 48. стиха, Дан пред читаоца ставља до крајњих граница разрађен кончето. Овај кончето садржи детаљан интелектуални опис стања екстазе које доживљавају душе двоје љубавника када напусте своја тела и сједине се на такав начин да постају једно. Како би описао искуство екстазе, Дан мора да га разложи на два процеса: одвајање душе од тела и сједињење тих двеју душа. Он то постиже упорно инсистирајући на истим чињеницама за које нуди најразличитије варијанте описа. Дан користи квантитативни приступ, захваљујући чему нам нуди темељну, готово енциклопедијску анализу поменутих процеса. Последња трећина песме садржи оправдања која Дан упућује у вези са телом. Како би дошла до екстазе, душа мора да напусти тело, што нас може навести да помислимо да је тело препрека души. Међутим, Дан инсистира да је тело од користи души: оно служи као медијатор између две душе посредством чула. Тело производи духове крви који су у блиској вези са душом, и они заправо повезују душу и тело.

Спицер (1974: 125) предлаже два могућа тумачења песме. Прво тумачење, које Спицер подржава, јесте да је „Занос” неоплатонска песма у којој Дан велича лепоту духовног јединства двоје љубавника. Иако се трудио да оправда и тело, по овој интерпретацији, Дан ипак није био потпуно убеђен у то колико је тело неопходно како би се две душе сјединиле (Спицер 1974: 116–124). Друго тумачење, које заступа Легуи (Legouis), имплицира да је Дан употребио ову песму да исмеје концепт платонске љубави. У овом случају, трећи део песме, онај у вези са телом, треба протумачити на следећи начин: екстаза душа је лепа појава, али то не значи да треба занемарити тело и његове потребе. А када се душе врате у тела, љубав коју то двоје људи осећа неће се променити: само ће је сада изражавати физичким чином вођења љубави (Спицер 1974: 125–126). Стихови „Тајне љубави у душама расту, / Но ипак је тело њена књига” (Дон 1981: 86) чак се могу протумачити као изјава да се љубав може изразити само телесно, путем сексуалног чина, иако је душа оно место у ком се љубав рађа. Вундерлих (2006: 31) се

у сваком случају слаже да би оба ова тумачења требало узети у обзир, пошто песма обухвата и филозофску мисао и љубавни занос. Узевши то у обзир, могло би се рећи да читава песма представља један велики кончето, у коме се осликава Данова вештина постизања јединства сензибилитета.

Тема одбацивања спољашњег света, ког се радо одричемо ради љубави, често се јавља у Дановом опусу. Једна од таквих песама је „Добро јутро”, у којој Дан користи терминологију из географије и поморских истраживања како би описао свет који љубавници деле међу собом:

Сад добро јутро нашим будним душама,
Које из страха једна другу не посматрају,
Јер љубав сву љубав за друге призор ограничава,
И једну малу одају чини једним свугде.
Нек поморски откривачи у нове светове иду,
Нек мапе, светове на световима, другима показују,
Ми један свет поседујемо,
свако по један има, и један јесте.

Моје лице у твом оку, твоје у мом се јавља
И верна проста срца на лицима почивају;
Где можемо наћи две боље хемисфере,
Без оштрог Севера, без залазног Запада?
Шта год умире, подједнако помешано није било;
Ако су две наше љубави једно, или ако
Волимо исто у свему,
ниједна та љубав не може умрети. (Дон 1981: 31)

Као и у „Посвећењу”, говорник пропагира неуништивост Једног, пошто Једно не може да се подели на своје конституенте. Пошто љубавници сачињавају целину, они се не могу уништити. Овај сегмент поново представља сједињавање мушког и женског принципа кроз слику двоје љубавника.

Јединство сензибилитета може се уочити и у Дановим „Светим сонетима”. Свети сонет X, познат и под именом „Не горди се, Смрти”, показује нам како се Дан бави питањем човекове смртности. У овој песми, Дан користи сједињени сензибилитет да представи јединство које сачињавају *παθος* (у оригиналном значењу обраћања емоцијама) и *рацио*.

Не горди се, Смрти, мада те неки зову
Страшном и моћном – јер, ипак, то ниси,
Јер они које мислиш да свладала ти си –
Живе, бедна смрти – ни душу ти не уби ову.

Од одмора и сна, што само су слике твоје,
Ти мораш дати много, још много више среће,
И најбољи, убрзо, са тобом одлетеће
Ка починку свог тела и спасу душе своје.

Тобом очајник, краљ, судба, случај влада,
У отрову, болести, рату је твој дан,
А било која чин нам пружа лепши сан
Но удар твој – и чему понос тада?
Кад уснимо кратко, вечност следи нама:
А тебе, Смрти, нема – ти умиреш сама. (Дан 2003: 61)

Наратор песме се директно обраћа смрти и тврди да она не би требало превише да се хвали, јер није толико моћна колико мисли да јесте. Читав разговор из-

међу наратора и смрти се заснива на хришћанству и концепту васкрсења. Ово разумевање нам омогућава да протумачимо парадоксалну изјаву у трећем и четвртном стиху, где наратор наговештава да сви које је смрт поразила заправо нису побеђени. Он пореди смрт са сном изјављујући да је смрт само „слика” или „сенка” сна, и тиме уводи Платонову теорију сазнања, по којој су сенке предмет најнижег нивоа сазнања. Ово поређење смрти и сна алудира на митолошку причу о двојници браће, Хипносу и Танатосу (Вундерлих 2006: 42). Говорник тврди да смрт не дела сама, и притом је назива слугом судбине и владара. Смрти су неопходна и различита средства, као што су отров и ратови. Наратор наговештава да постоје и други начини осим смрти да се утоне у сан, па стога смрт не би требало да се превише поноси собом. Убрзо након смрти следи васкрсење, које ће означити коначни пораз смрти. Овај протест против човекове смртности доживљава кулминацију у последњем стиху: „А тебе, Смрти, нема – ти умиреш сама”. Вундерлих (2006: 42) сматра да Дан успоставља атмосферу надоласећег климакса користећи анафору у стиховима 10–12: сва три стиха почињу везником „And”⁶ а тим везником почиње и завршни стих песме⁷. Крај сонета је веома напет, што се постиже снагом нараторове вере, која представља идејну позадину, као и изражавањем осећања која са собом носи основна мисао песме, а то је да је смрт на крају немоћна и да ће је превазићи васкрсење. Дан успева да направи баланс између емоционалности религијског заноса и рационалности представљене кроз увођење елемената Платонове теорије сазнања, што даје нови пример сједињеног сензибилитета.

Закључак

Данова поезија пружа разнолике примере сједињеног сензибилитета, који треба посматрати као посебан начин комбиновања разнородних елемената, што он углавном постиже посредством детаљних кончета. Кончета и парадокси које Дан примењује у својој поезији нису знак екстраваганције, већ је њихова употреба неопходна како би се постигло сједињење наизглед диспаратних елемената. Ниједна друга стилска фигура не би могла да постигне одговарајући ефекат и да обави тражену функцију у датим околностима. Чак се може рећи и да кончета и парадокси представљају централни део Данових песама, и чини се да би без њих Данова поезија била поприлично недовршена, јер би већи део значења које је Дан желео да изрази остао неизречен. Ово значење у себи подразумева и јединство сензибилитета. Кончета изненађују читаоца својом неочекиваном живописношћу, што их тера да застану и одвоје време како би разумели шта је Дан имао на уму. Међутим, читалачки труд се исплати оног тренутка када схватимо да све оно што се испрва чинило непојмљивим заправо има смисла. Другим речима, два наизглед неспојива елемента се комбинују у целину коју читаоци успевају да појме, а све захваљујући кончету. Тако ови елементи показују да и у самом Дану и у његовој поезији влада хармонија између осећања и мисли, а његове песме нам показују да се оба могу изразити симултано, и тиме се читаоцима представља јединство сензибилитета које може да послужи као узор у енглеској књижевности.

6 „And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell, / And poppie, or charmes can make us sleepe as well, / And better than thy stroake; why swell'st thou then?”

7 „And death shall be no more; death, thou shalt die.”

Извори:

- Дан 1971: J. Donne, *Poetical works*; edited by Herbert J. C. Grierson, Oxford; New York: Oxford University Press
- Дон 1981: Џон Дон, *Предавање о сенци*, превоо Душан Пувачић, Бањалука: Глас
- Дан 2003: *Пет векова енглеског сонета*, избор и препев Зорана Кокир, Београд: Гутенбергова галаксија (Ваљево: Топаловић)

Литература:

- Вундерlich 2006: Wunderlich, M. *The Loss of Unified Experience: Changing Sensibility in English Poetry from the Seventeenth to the Twentieth Century*. http://www.martinwunderlich.com/nerdnight/TheLossOfUnifiedExperience_Update_2010-09-07_extr.pdf. 09.04.2014.
- Елиот 1948: T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets. Selected Essays, 1917–1930*, New York: Harcourt Brace & World
- Остин 1962: Austin, A. T. S. Eliot's Theory of Dissociation. *College English*, January 1962. JSTOR. 11.04.2014.
- Хантер 1975 (1965): J. Hunter, *The Metaphysical Poets*, London: Evans Brothers Limited.
- Спицер 1974: Spitzer, L. The Extasie. *The Metaphysical Poets: A Casebook*, Hammond, Gerald, ed. London: Macmillan, 1974. 116–128.

ELIOT'S UNIFICATION OF SENSIBILITY AS AN ELEMENT OF THE POETRY OF JOHN DONNE

Summary

The purpose of this paper is to expose the results of research regarding the presence of unified sensibility in the poetry of John Donne. The paper deals with T. S. Eliot's understanding of unification of sensibility as one of the main features of the Metaphysical poetry. The theoretical starting point of the research is Eliot's essay „The Metaphysical Poets”, in which the term „dissociation of sensibility” occurs for the first time.

Eliot defines dissociation of sensibility as a split between intellect and emotions in literary works. In his view, the English Metaphysical poets were the last authors in whose works emotions and reason were intertwined. He admitted that the works of Metaphysical poets were not perfect, just like no other poetic works are, but he praised them for the effort to find the verbal equivalents for states of mind and feeling. He asserted that, to a Metaphysical poet, the thought was not confined strictly to the intellect, but it was felt as well, which caused the emotions and thoughts to overlap in his mind, thus leading to poems as the creative results of this process.

Eliot takes John Donne as the most significant among these authors, because he perceives his works as the finest examples of unified sensibility. According to Eliot, thoughts equalled experiences to Donne, and as a consequence they modified his sensibility. He believed that the poet constantly amalgamated experiences inside his mind, however disparate they seemed at first sight, thus creating new wholes out of them. The aim of this research is to show whether and how Donne achieves unification of intellect and emotions, i. e. their simultaneous expression by using the conceit as a special type of metaphor. The primary source for this research will be the original texts of Donne's selected poems from the collection „Poetical works”, edited by Herbert Grierson, as well as their translations into Serbian.

Key words: Eliot, unification of sensibility, John Donne, Metaphysical poetry, conceit.

Nataša Antonijević

Младен Ђуричић¹
Врбас

ПОЕЗИЈА ЛАЗЕ КОСТИЋА У АНТОЛОГИЈАМА СВЕТИСЛАВА СТЕФАНОВИЋА (1923) И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ (1935)

У раду су представљене и упоређене две антологије посвећене поезији Лазе Костића, које су објављене у временском размаку од дванаест година, али и једна и друга у значајном тренутку за превредновање Костићеве песничке величине. *Антологија* Лазе Костића (1923) и *Песме и мисли о поезији* (1935) представљају својеврстан допринос утврђивању праве вредности Костићевог књижевног дела, а за њихово појављивање заслужни су песников „најмлађи књижевни пријатељ” – Светислав Стефановић, и један од засигурно најпажљивијих Костићевих читалаца – Милош Црњански. Две репрезентативне збирке упоређене су са циљем да се укаже на то у којој мери друга антологија „израста” из прве, али и колико је свака понаооб утицала на то да се име и дело Лазе Костића са књижевне маргине премести у центар књижевних збивања.

Кључне речи: поезија, антологија, Лаза Костић, Светислав Стефановић, Милош Црњански.

Један од најзначајнијих тренутака за ревалоризацију књижевног стваралаштва Лазе Костића (након појаве песникове *Антологије* коју је почетком друге деценије двадесетого века „саставио” Светислав Стефановић²) јесте књига под насловом „Лаза Костић: *Песме и мисли о поезији*” коју је сачинио и за штампу приредио Милош Црњански.³ У тренутку када се појавила, ова књига није успела да привуче велику пажњу књижевне јавности,⁴ али је, заједно са антологијом Светислава Стефановића, на својеврстан начин открила Костића „као претечу српског песничког модернизма” (Дамјанов 2011: 376). О томе сведочи управо избор песама, али и њихов распоред у овим песничким збиркама, које су се – важно је напоменути – појавиле у временском размаку од дванаест година током којих ће апсолутни примат на литерарној сцени преузети генерација књижевника која је у Костићевој „стваралачкој радионици” препознала сопствене корене.⁵

1 mladendjuricic.info@gmail.com

2 *Антологија* је објављена у издању Народне књижице, у Загребу 1923. године, док је уводни текст о песниковом животу и поезији антологичар прецизно датирао почетком новембра 1922. године у Београду.

3 Ово издање публиковано је у Београду 1935. године, као двадесет и први наслов библиотеке „Луча” коју је покренула кредитна и припомоћна Задруга професорског друштва. Као и Стефановићева *Антологија*, и ова збирка садржи уводни текст о животу и поезији Лазе Костића.

4 О томе сведочи податак да је, након што је објављена, о антологији написан само један критички приказ, и то у загребачким *Народним новинама*, 18. јануара 1936. године. Аутор приказа је Владимир Ђ. Бабић (више о томе: Вуксановић 2011: 110).

5 „Књижевна генерација која се јавила око 1920 – Тодор Манојловић, Станислав Винавер, Милош Црњански, Аница Савић-Ребац, Милан Кашанин – славила је Лазу Костића и ширила његов култ као никоја ранија, гледајући у њему свог поетског претка више него и у којем другом српском песнику, а у његовом књижевном унижењу оличење жртве педантског критичарења и неосећања за поезију и богатства њених могућности” (Лесковац 1960: 9–10). Поред наведених имена,

Током смене песничких епоха најпре се јавило интересовање за слободне стихове које је Лаза Костић у српску поезију „на један мајсторски начин увео и освојио им грађанско право. Отуд *интерес за његове језичке особености, његова експериментисања са речима, облицима и фразом*, [у тренутку] када је опет борба за изразом и изражењем нових израза, нових могућности и веза међу речима и облицима на дневном реду” (Стефановић 2005: 66, овде и у наредним цитатима курзив мој, М. Ђуричић). Некако је очекивано уследило време када се целокупан Костићев књижевни рад почео сагледавати на прави начин, и када се напокон почело говорити о свим оним техничким новинама (као што су *понављање стиха* или једна нарочита *врста рефрена*) које је он у нашу поезију свесно увео. Борба за „нова начела” коначно се заострила током „другог таласа модерне” (в. Ненин 2011: 23–24), и то је био знак да се треба ревалоризовати положај Лазе Костића у националној књижевности, будући да је он у једном тренутку због својих „књижевних новотарија” био проказан од стране конзервативне књижевне критике, и неправедно скрајнут на маргину литерарне сцене.⁶ Ту прегалачку борбу започео је његов „најмлађи књижевни пријатељ” – Светислав Стефановић,⁷ а убрзо му се придружују и најзначајнији представници експресионистичке књижевне школе, да би неколико година касније, значајан допринос узаврелој борби дао и Милош Црњански са књигом *Песме и мисли о поезији* Лазе Костића.

Захваљујући критичкој делатности српских експресиониста, о нашем песнику се, недуго након његове смрти, почело говорити како је био „најгласнија и најснажнија труба свога доба”, па ће се тако након појаве Стефановићевог текста *Узбуна кришике и најмлађа модерна* (Стефановић 2005а: 107–142), двадесетих година само додатно утврђивати идеја да се поезија Лазе Костића, али и цела епоха којој је припадао, морају схватити у ширем контексту националне младости. У прилог томе говори и библиотека „Албатрос”,⁸ иначе изузетно важна за целокупну модерну књижевност на овим просторима, будући да су се аутори окупљени око ње водили сродним идејама и амбициозно замишљали у ком би правцу српска литература требало да настави своје кретање. О њиховим визионарским погледима сведочи податак да су, међу најважнијим насловима издавачког плана ове библиотеке, била и два изузетно значајна поетска избора: *Антологија Албатрос*⁹ и *Антологија* Лазе Костића. Иако наведени наслови нису „заживели” у библиотеци „Албатрос”, њихова замисао је свакако била довољна да укаже на потоњу рехабилитацију појединих књижевника са ових простора.

свакако треба истаћи и Светислава Стефановића који је, тих година, можда и највише учинио за ревалоризацију Костићевог места у српској литератури.

6 О томе види, Ђуричић 2015.

7 Сомборски лекар Радивој Симоновић забележио је у својим успоменама на Лазу Костића да је његов „најмлађи књижевни пријатељ” био управо Светислав Стефановић. Та констатација се нарочито допала новим генерацијама књижевних историчара, који су наставили да је употребљавају толико често, да се до данас готово „сјединила” са именом Светислава Стефановића, попут титуле или неке сличне одреднице која би могла рећи нешто више о човеку коме је „приписана”.

8 Уредници ове библиотеке били су Станислав Винавер и Тодор Манојловић, док је велики удео у реализацији књижевних издања имао и млади критичар и песник – Светислав Стефановић.

9 О овој антологији нешто више сазнајемо тек из „реконструисаног” издања које из штампе излази 1985. године. Међутим, уредници библиотеке њену појаву најављују много година раније, истичући у свом програму да ће то бити пета књига њихове библиотеке и „прва антологија чистог лиризма после рата код нас, прва антологија интуитивне лирике наших најсавременијих песника. У њој је песма схваћена као конфесија недељива од личности, као пројекција душевног живота, без професорског мерила у спољашњој форми. Она је *савршенство чистог лиризма, идеал душе, продукт духова – ствараоца*” (нав. према: Ненин 2011: 77).

Узмимо најпре за пример *Антиологију Албаирос*, чији приређивачи је требало да буду Станислав Винавер, Тодор Манојловић и Светислав Стефановић (кога су претходна двојица накнадно позвала да учествује у реализацији ове књиге). За сваког од њих и више је него познато да је био наклоњен Лази Костићу, па ако само имамо у виду тај податак, онда „није *шешко прешјостјавиши да би 'Албаиросова' Антиологија на својим уводним страницима имала стихове Лазе Костића*, Диса, потом избор из лирике Црњанског, Винавера, Т. Манојловића, Токина, Растка Петровића, Ујевића, Миличића, Андрића, Р. Младеновића...” (Тешић 2009: 203). Самим тим, да се овај антологички избор појавио у време за то предвиђено, данас бисмо са пуним правом могли рећи да се појава *Антиологије Албаирос* може сматрати једним од најзначајнијих тренутака за рехабилитацију нашег песника. Многобројне околности су, међутим, условиле да то изрекнемо за антологију коју је самостално приредио песников „најмлађи књижевни пријатељ”, покушавши да у њој истакне младалачку веру са којом је Лаза Костић предузимљиво радио у својој стваралачкој радионици, и која га је, напослетку, приближила омладинској генерацији песника, те учинила да он врло брзо постане њен најпотпунији и највиши израз.

Атмосфера епохе којој је припадао Лаза Костић изузетно је лепо наглашена у антологичком избору из 1923. године. Према речима приређивача, песме из *Антиологије* имају за циљ да представе читаоцима углавном оног песника из млађих дана, експлозивног, динамичног, слободног, јединственог, и пре свега – *храброг*. Када би се поставило питање – чиме се антологичар водио састављајући овај песнички избор, односно (како би то Богдан Поповић волео рећи), по којим је мерилима издвојио управо песме које данас чине ову антологију, могао би се извести закључак да је то, изнад свих, *начело храбрости*. Код свог „учитеља” Светислав Стефановић је најпре препознао *храброст* *тражења новог*, а онда и *храброст* *фантзије* за коју каже да је неопходна да би се виделе све ствари пре нас, после нас, и нарочито оне изнад нас (в. Стефановић 2005: 70). Управо на томе заснован је и целокупан поетски избор, започет стиховима песме *Међу звездама* (која заправо не отвара *Антиологију* у правом смислу те речи, будући да су на претходној страници издвојени стихови друге Костићеве песме: „*Камо ноћи, камо дани, / изборени, пројевани, / браћовани, друговани, / камо ноћи, камо дани?*”), а очекивано завршен „космичком химном” – *Santa Maria della Salute*.¹⁰

Истим песама свој антологички избор „уоквирио” је и Милош Црњански, који 1935. године у предговору антологији такође покушава да дефинише атмосферу епохе којој је припадао овај песник, истичући да је Омладина „у то доба, била јако узбудила наш народ који је очекивао да наступе светли тренуци политичких слобода и културног препорода. Неуморан, Лаза Костић је у том младом свету био први, и у том бучном покрету,¹¹ како га један биограф назива: ‘јандал од сватова’” (Црњански 1935: 3). Слично као и претходни антологичар, Црњански наводи да се Лаза Костић у великој мери разликовао од „дидактички стармалих” песника који му претходе, и додаје да је био „заиста млад, плах, заносан

10 Не треба заборавити да је дванаест година раније исту песму Богдан Поповић изоставио из своје чувене *Антиологије новије српске лирике* (Матица Хрватска, Загреб, 1911). Тај грех причинен Костићу утолико је већи што је поменути критичар/антологичар сматрао да *само антиологије могу даћи чистиоцу добро песничтво*.

11 Једном приликом за припаднике „омладинског покрета”, који је у предговору антологији Лазе Костића окарактерисао као „бучан”, Милош Црњански је рекао да је то генерација која је „дошла из хаоса и отишла у хаос” (нав. према: Ненин 2011: 15).

својим усклицима, речит, сликовит, буран, [...] изразити лиричар омладинске епохе” (Црњански 1935: 7). Данас када прелистамо ову антологију, стичемо утисак да је приређивач успео у својој намери да приреди „издање правог Костића, у омладинско доба чувеног не само родољубивог, већ и љубавног песника, [...] творца интелектуалне поезије, какве једва има иначе у нашој књижевности, књижевности срца и темперамента” (Црњански 1935: 8).

Оба антологичара била су – треба то напоменути – на специфичан начин „везана” за нашег песника,¹² и имали су – као што смо већ установили – у основи исту идеју, јер су правовремено схватили да се поезија Лазе Костића мора читати и проматрати у контексту такозваног „омладинског покрета”. Та замисао у потпуности је остварена у избору Светислава Стефановића, а у великој мери видљива је и код Милоша Црњанског, који је, у периоду док је састављао свој антологички избор, несумњиво имао у рукама Стефановићеву антологију. Знајући то, није тешко закључити да су се обојица – као по договору – трудили да на страницама својих књига представе читаоцима једног пробраног, омладинског, динамичног и експлозивног песника, чија поезија представља одричан одговор на ону чувену „лекцију” конзервативне књижевне критике да су „стих и лирска песма оно што смо добијали у навикнутим римованим строфама наслаганим као добро печене цигле из дрвених калупа” (Црњански 1984: 108). Зато у овим поетским изборима наилазимо, углавном, на стихове који потврђују раније наводе Светислава Стефановића да очајна импотенција мртвог правила није успела да окује живу песничку природу (в. Стефановић 2005а: 99–101).

Чињеница је, међутим, да се прва антологија појавила у тренутку који је био од пресудног значаја за ревалоризацију Костићевог места у српској литератури, па зато и не чуди што се усталило мишљење да она представља „програмски упад у контекст српског експресионизма”. Црњансков избор је, међутим, нешто другачији од антологије на коју се угледао приликом „састављања” књиге, јер осим песничког избора садржи и фрагменте песникових „мисли о поезији” који су највећим делом преузети из књиге *Основа лепог у свешћу* и из чувене *Књиге о Змају* Лазе Костића. Тај прозни избор веома је драгоцен, јер само уз помоћ њега можемо сагледати „поетску радионицу” овог аутора у целисти, али оно што недостаје Црњанској књизи свакако јесте обимнији предговор, будући да неколико уводних страница које је написао ни приближно не илуструју однос приређивача према тој „поетској радионици” као што то чини предговор Светислава Стефановића. Наиме, у предговору који је написан крајем 1922. године Костићева улога у српској књижевности онога времена сагледана је са особитом пажњом, а приређивач се нарочито потрудио да је детаљно промотри у контексту „омладинске епохе”. Код Црњанског ту идеју препознајемо, али много јасније у избору песама и прозних фрагмената, него у пропратним белешкама приређивача.

12 О томе колико је Светислав Стефановић био близак са Лазом Костићем најбоље сведочи њихова преписка, из које јасно видимо да су се међусобно гледали као „учитељ” и „ученик” (в. Стефановић 2005: 287–372). У њиховим књижевним преокупацијама такође се уочава „сродност”, будући да су обојица показали велику љубав према поезији, позоришту и преводилачком послу. Блискост коју је Црњански имао са Костићем нешто је другачије природе, а о њиховим „укрштајима” говори Горана Раичевић у уводном делу текста *Трагедија граничарског родољубља – „Пера Седединац” Лазе Костића и „Сеобе” Милоша Црњанског* (в. Раичевић 2011: 161–162). Осим тога, не треба занемарити ни чињеницу да је Црњански имао у плану да Костићево стваралаштво буде предмет његове докторске дисертације, од чега је одустао након једног разговора са својим професором Богданом Поповићем. Сведочанство о томе забележено је у Коментарима уз *Лирику Ишаке* (в. Раичевић 2005: 189–190).

Светислав Стефановић, с друге стране, непрестано инсистира на Костићевом „ангажману” који је (ин)директно везан за такозвани „омладински покрет”, па је самим тим и други (по обиму знатно већи) део предговора *Антилоџији*, готово у целости заснован на идеји да је улога Лазе Костића у „омладинском покрету” била изузетно значајна. Образлажући своје тврдње, Стефановић напомиње да овај песник са собом *носи атмосферу своје епохе*, а када то каже првенствено мисли на „општи дух, општи тон који дело његово као уметника оставља, и који знатним делом, као што смо већ видели, припада његовој генерацији, а другим делом њему самом” (Стефановић 2005: 65). Даље читамо и реченице којима се врло прецизно илуструје не само однос приређивача према песничству које је предмет његовог интересовања, већ и његову објективну оцену Костићеве поезије којој се, напослетку, утврђује и заслужено место у развојном луку српског поетског модернитета. Како је Стефановић окарактерисао тај модернитет, најбоље ћемо видети ако издвојимо неколико реченица из самог предговора:

„Костић је био, да се послужимо језиком његове епохе, *прави певидруг и плачидруг* *целе своје генерације*, обично њен херолд, каткад њен лакрдијаш и критичар, а увек њен *живи радник, градишћел, изградител и изразишћел*.

У књижевном, односно песничком делу рада те генерације, Костић је несумњиво њен најпотпунији и највиши израз. Ако је Змај више лиричан од њега, ако је Јакшић више патриотски и реторски узбуђен, *Костић је*, и то не само странпутицама као што се неправедно хтело рећи, него и *правим иуштем књижевног прогреса најдаље и највише оишишао*.

Странпутица је истина у тој епохи било много, још више тражених и ненађених путева. Нађени пут није увек био прави. Правим се путем није увек ишло. Али се радно ишло, стваралачки кретало, радознано тражило и весело налазило...” (Стефановић 2005: 60–61).

За разлику од Стефановића, Милош Црњански се – бар се тако чини – није много трудио да, пишући о Костићевим делима, предочи у каквим су околностима она настајала¹³ и на који начин се њихов аутор „уклапао” у стваралачки хаос који је на домаћој књижевној сцени присутан током смене песничких епоха. О Костићевим књижевним делима (превасходно о песничству) он говори врло кратко, али виспрено запажа да је друга половина песничког живота идејно сасвим „компактна” са његовим делима:

„Те песме, иако на њима има по негде трага страног утицаја, толико су оригиналне, толико последица његовог живота, да у *нашој поезији једва има таквог примера пошпуне мистерије поезије и песничког живоша*. Безбројни нови изрази, ритмови и речи у тим стиховима припадају само том песнику, иако су *сасвим у духу штог озрмног шаласа омладинског схваћања живоша*.

Са искреношћу и необузаношћу романтичара, без кабинетског дотеривања, *те песме су у стираси, у болу, у очају најисане, изречене*. У њима *наше омладинско песничтво достижје врхунце и неке песме, и многи стихови међу њим песмама, најчистија су и највиша наша поезија*.

13 Када то кажем, мислим првенствено на опште стање које је у том тренутку било присутно на књижевној сцени, и које (бар за нашег песника) није било нимало повољно у времену када је српском литературом „владала” конзервативна књижевна критика. За разлику од тога, у Црњанској антологији су прецизно предочене тзв. „животне околности”, које су у великој мери утицале на настанак појединих Костићевих љубавних песама. О томе овај антологичар детаљно говори у *Коментарима љубавних песама* које исписује на крају књиге. Реч је о анегдотским причама о песничким највећим љубавима, које су можда и најзанимљивији делови књиге *Песме и мисли о поезији*. А чак и да није тако, не може се порећи да коментари јесу изузетно значајни за разумевање већине Костићевих љубавних стихова (па чак и оних који нису заступљени у овој антологији).

Лаза Костић расипа кроз своје песме осећаје и мисли, горке и узвишене мисли, нимало баналне, потресен и срцем и интелектом над својим животом и својим временом, над човеком уопште.

Што време, које одмиче, буде више простирало по речнику његовом своју свилу прошлог доба, песме ће Лазе Костића све јаче сјати унутрашњим блеском личног, трагиног доживљаја. И уметнички раскошним својим песничким речником, оне ће се уздизати, саме, све више. Оне су књижевно дело једног великог песника” (Црњански 1935: 7).

Ваља напоменути и то да је, током рада на антологији, Милош Црњански предано истраживао, читајући – како сам каже – приказе и критике дела Лазе Костића који долазе из пера Слободана Јовановића, Љубомира Недића, Богдана Поповића, Јована Скерлића, Добросава Ружића, *Светислава Стефановића*, Вељка Петровића и Радивоја Симоновића. Зато би се могло рећи да је релевантан избор критичких текстова које је читао током рада на овој књизи, умногome одредио и сам избор текстова који су се нашли међу њеним корицама, али су поједини критички текстови несумњиво допринели и томе да Црњански оформи специфичан став према „стваралачкој радионици” песника о којем је, својевремено, размишљао да напише докторску дисертацију. Имајући све то у виду, нећемо погрешити ако ипак напишемо да његов предговор у највећој мери одише личним импресијама, баш попут оне реченице коју је много година касније записао, а за коју Миро Вуксановић каже да је помало претерана и да представља високу оцену једне песме. Реч је о наводу који се односи на *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића, а у којем се у првом плану још једном нашао Лаза Костић: „Ја се, из те антологије, сећам песме *Стомен на Руварца*, и сматрам ту песму, и сад још, за најлепшу песму XIX века. Свих, европских, литература” (нав. према: Црњански 1960: 323).

Но да се вратимо, ипак, на антологију „Лаза Костић: *Песме и мисли о поезији*”, у којој је Миро Вуксановић приметио неколико детаља који изазивају основану сумњу у то да је Милош Црњански самостално (и без додатних корекција уредника библиотеке „Луча”) саставио књигу на којој је потписан као приређивач. Када то кажемо ни не помишљамо да на тај начин умањимо вредност његовог рада, већ да – како то и сам Вуксановић напомиње – скинемо са антологичара неколико мрљица које би му могла нанети претпоставка да је, као својевремено Светислав Стефановић, потпуно самостално уредио књигу Костићевих песама и мисли о поезији. Проблематичан је, наиме, сам *распоред* *песама* у антологији, као и *објашњења* песникових *кованица* која би требало (још једном) да покажу у којој мери се Милош Црњански (или неки од уредника библиотеке „Луча”) служио *Антологијом* Лазе Костића из 1923. године.

Вуксановић пажљиво запажа да се „најлепша песма свих европских литература” у Црњанској антологији нашла међу песмама „пригодног карактера”, а онда се присећа једног есеја (под насловом: *Змај*) који је овај аутор написао 1933. године, и у којем је – говорећи о песништву Јована Јовановића Змаја – истакао да се у његовој поезији уочава „део непролазан, и у љубавној и у дечијој поезији, а и један део пригодан” (нав. према: Вуксановић 2011: 108). Своју тврдњу Црњански поткрепљује реченицом да је исто то немилосрдно открио већ Лаза Костић у својој *Књизи о Змају*, а Миро Вуксановић се – имајући у виду да „пригодна песма није непролазна, [и да] не може имати сталну вредност, јер је пригодна” (Вуксановић 2011: 108) – са пуним правом пита „да ли пригодна песма може истовремено бити и најбоља песма једног века” (Вуксановић 2011: 108).

Контрадикторност овај критичар не уочава само у наведеном примеру већ и у томе што уредник књиге у уводним напоменама истиче како је „по свом схватању права и потреба оваквог приказа једног романтичарског песника, *доустиши себи да ортографски уреди шекспир, без силних ајосирофа онога времена*” (Црњански 1935: 8), и да је „на крају књиге, ради ширег, популарног задатка ове библиотеке, [...] читаоцима ставио на расположење нека објашњења, нарочито филолошких кованица песникових” (Црњански 1935: 8). На крају предговора, дакле, јавља се уредник који „не воли апострофе”, и зато ће Миро Вуксановић још једном посумњати у ауторство и приговорити како се „не због Црњанских склоности запетама, смисленим, но због крутости напомена може [...] рећи сумња да тај део текста Црњански није ни написао” (Вуксановић 2011: 109).

Напослетку, Вуксановић пажњу усмерава на објашњења „филолошких кованица”, и, да би још једном указао на нелогичности у овој антологији, присећа се једног приказа који је Црњански написао за књигу која је објављена исте године кад и његова антологија, и то баш у четвртој серији библиотеке „Луча”. Реч је о књизи Ивана Мажуранића – *Смрти Смаил-аге Ченгића*, коју је за штампу приредио Младен Лесковац. У том приказу Црњански оштро критикује Лесковчева објашњења непознатих речи, истичући „да су тумачења текста ‘ахилова пета старог г. Решетара,’ [и] да су излишна осим ако је реч о издањима за ђаке и о туђим речима” (Вуксановић 2011: 109). Алудирајући управо на наведени исказ, Вуксановић се пита није ли чудно да исте године када критикује Лесковца, Црњански понавља његове радње, те логично закључује да он засигурно није давао тумачења Костићевих кованица, већ да је тај посао „средило уредништво” (в. Вуксановић 2011: 110). Издвајајући неколико репрезентативних примера (очигледно за ђаке), Миро Вуксановић примећује неколицину врло занимљивих тумачења, али и низ оних које никако не бисмо могли везати за Црњанског. Тако коначно долази до закључка који је све ово време био пред нашим очима, а то је чињеница да су тумачења речи која читамо у књизи „Лаза Костић: *Песме и мисли о поезији*” (1935) својим највећим делом преузете из „*Антологије Лазе Костића*” (1923), и да заправо неколико страница Црњанскове књиге чине „Речник и најпотребнија објашњења” која је дванаест година раније написао Светислав Стефановић (в. Стефановић 2005: 180–185; Црњански 1935: 162–164). Таквим поређењем још једном се истиче у којој мери Црњанскова антологија „израста” из књиге песниковог „најмлађег књижевног пријатеља”.

Евидентно је и то да су оба антологичара основно полазиште имала у збиркама које је Лаза Костић објавио за живота, од којих је посебно значајна она (под насловом *Песме*) из 1909. године, у издању Матице српске. Већина песама које данас читамо у поетским изборима Светислава Стефановића и Милоша Црњанског прештампана је управо из тог издања, али је – за разлику од првог Костићевог антологичара – Црњански имао прилику да се угледа на једину *до сада* штампану антологију Костићевих песама. О томе он сведочи и сам на последњој страници књиге *Песме и мисли о поезији*, и због тога је аутор ових редова, са намером да покаже у којој мери се „подударар” садржај две до сада најбоље антологије Костићеве поезије, сачинио *регистар песама* у њима, подвлачећи притом само оне наслове који су се нашли унутар корица и једне и друге збирке.

Након пописивања песама, уочено је да се понавља укупно седамнаест наслова, и да су обе антологије уоквирене истим песмама (о чему је већ било речи). Интересантан је и податак да су у Црњансковој антологији прештампани сви наслови из једног „стваралачког периода” Лазе Костића, који обухвата песме:

Жртва шејтану (Из „Беседе” – III), Самсон и Делила, Спомен на Руварца, До појаса, и Јадрански Прометеј, које су у избору Светислава Стефановића уоквирене годинама 1864–1867. Регистар песама, поред свега тога, може бити значајан јер указује и на неколико статистичких података, као што је бројчано стање песама које су пронашле своје место у овим збиркама:

Песма:	Антологија Лазе Костића – 1923.	Песме и мисли о поезији – 1935.
Међу звездама (Вилованка)	+	+
Сан Хафисов	+	-
Под прозором	+	+
Све што ми је рекла	+	-
Збогом, дико, писаћу ти	+	-
Стварање света	+	-
Снове снивам	+	+
У Срему	+	-
Погреб	+	+
Ој, та веруј веру мени!	+	+
У-ју-ју-ју-ју!	+	-
Еј, несрећо	+	-
Еј, ропски свете!	+	-
Синоћ	+	-
Опрости ми...	+	-
За сестром	+	-
Међу јавом и међ сном	+	+
Постанак песме	+	-
Ђурђеви ступови	+	-
Минадир	+	+
Анђелијина песма (из „Максима Црнојевића”)	+	-
Наданова песма (из „Максима Црнојевића”)	+	-
Песма образина (из „Максима Црнојевића”)	+	-
Клетвин благослов (из „Беседе” – IV)	+	-
Побри Ј. Ј.	+	-
1863.	+	+
Прометеј	+	+
Жртва шејтану (из „Беседе” – III)	+	+
Самсон и Делила	+	+
Спомен на Руварца	+	+
До појаса	+	+
Јадрански Прометеј	+	+
Дон Кихоту	+	-
Дужде се жени!	+	+
Педесета (Побри Змају-Јовану Јовановићу)	+	+
Ој, Авало	+	-
Госпођици Л. Д.	+	-
Santa Maria della Salute	+	+

У ноћи	-	+
Ти и твоја слика	-	+
Љубавни двори	-	+
Омладини	-	+
Пролог за „Горски вијенац”	-	+
Прва Бранкова жеља	-	+
Над Војиславом	-	+
О Шекспировој тристагодишњици	-	+
Над Костом Руварцем	-	+
Химна Јовану Дамаскину	-	+
Марсељенка	-	+
Из Хајнеове „Књиге песама”	-	+
Из Илијаде „Опроштај од Андромахе”	-	+
	38 песама	30 песама

Распоред песама у два антологијама у потпуности се разликује, будући да их Светислав Стефановић разврстава хронолошки (према често непрецизном датуму постанка), док се Милош Црњански опредељује за тематске оквире, распоређујући песме у неколико сродних целина: *љубавне, родољубиве, пригодне, баладе и преводе*. Две песме којима уквире антологију такође су посебно издвојене, и то тако што је *Међу звездама (Вилованка)* смештена на сам почетак – „Место песниковог предговора”, док чувена *Santa Maria della Salute* затвара антологију као „Последња песма”. Оно што је такође другачије, а истовремено и кореспондира са Стефановићевом антологијом, јесу стихови који претходе уводној песми. Код Стефановића су то четири стиха исписана након предговора, а пре прве песме у антологији, док је Црњански такође издвојио четири Костићева стиха, али тако што је њима закључио предговор, па се на неки начин може рећи да они представљају и својеврстан увод у поетски избор. Црњански бира стихове који се – као и код Стефановића – поклапају са основном идејом приређивача, а то је у овом случају исказ да је „песник кога приказује читаоцима и даље највећи у фрагментима” (Црњански 1935: 8) – „Неисказан још оста / неисказан јад, / неисказано доста / што боли тек сад”.

Напослетку остаје само питање да ли је у издавачком плану библиотеке „Луча” била још једна књига посвећена стваралаштву Лазе Костића, будући да у предговору антологији стоји реченица приређивача која упућује читаоце на такву могућност: „Уредник је изабрао, *за ову прву књижу*, антологију његових лирских и епских песама, и превода, затим неколико карактеристичних делова из његове прозе естетичких и критичких студија које се тичу песничтва и песничког стварања, а приказују јасно схватање његово и књижевне појмове оног времена” (Црњански 1935: 7). Да ли је друга књига заиста планирана, можда ће заувек остати енигма, али је неминовно да је и само са првом учињено много за ревалоризацију Костићевог места у српској литератури. Ако бисмо, ипак, претпоставили да друга антологија јесте била у плану, онда то само води ка претпоставци да би се, можда, у случају њеног појављивања, неки догађаји у српској књижевности одиграли много раније него што у датим околностима јесу.

Ако, за крај, из ове перспективе сагледамо положај Лазе Костића у српској књижевности двадесетог века, јасно је да у првих шест деценија нисмо имали већих, озбиљнијих и значајнијих подухвата који су се тицали превредновања ње-

гове песничке величине, од посла који су обавила његова прва два антологичара. То говори у прилог тези да су *Антологија* Лазе Костића и *Песме и мисли о поезији*, упркос ситним недостацима које не би требало стављати на терет антологичарима, врхунски избори једног модерног, а у исто време и помало традиционалног српског песника. Да ли се, уосталом, и могло очекивати мање од Костићевих најпажљивијих читалаца и најуспешнијих „ученика”? Засигурно не. Управо зато за ове поетске изборе могли бисмо рећи да на својеврстан начин потврђују да је Лаза Костић песник којег, упркос изразитим тежњама, на путу модернизације није зауставила конзервативна књижевна критика, већ је то учинило – како то на једном месту каже Милош Црњански – *срце ујропашћено гимнастичком*.

Литература:

- Вуксановић 2011: М. Вуксановић, Милош Црњански о Лази Костићу, у: Љ. Симовић (уред.), *Лаза Костић 1841–1910–2011*, Научни скупови, Књига СХХХИИИ, Одељење језика и књижевности, Књига 23, Београд: Српска академија наука и уметности, 107–111.
- Дамјанов 2011: С. Дамјанов, Лаза Костић – модерна – постмодерна, у: Љ. Симовић (уред.), *Лаза Костић 1841–1910–2011*, Научни скупови, Књига СХХХИИИ, Одељење језика и књижевности, Књига 23, Београд: Српска академија наука и уметности, 373–380.
- Ђуричић 2015: М. Ђуричић, Улога Светислава Стефановића у одбрани песничког модернизма Лазе Костића, у: *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, бр. 5, Нови Сад: Филозофски факултет, 115–126.
- Костић 1935: Л. Костић, *Песме и мисли о поезији*, Београд: Луча – библиотека Задруге професорског друштва
- Лесковац 1960: М. Лесковац, *Књига о Лази Костићу*, Београд: СКЗ
- Ненин 2011: М. Ненин, *Свети мирис памћења (Фрагменти о Лази Костићу)*, Београд: Службени гласник
- Петров 1971: А. Петров, Црњански и Костић, у: *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Вук Караџић, 195–197.
- Раичевић 2005: Г. Раичевић, Лаза Костић, у: *Есеји Милоша Црњанског*, Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 189–192.
- Раичевић 2011: Г. Раичевић, Трагедија граничарског родољубља – „Пера Сегединац” Лазе Костића и „Сеобе” Милоша Црњанског, у: Ивана Живанчевић Секеруш (уред.), *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*, Нови Сад: Филозофски факултет, 161–175.
- Стефановић 2005: С. Стефановић, *Мирис памћења: О Лази Костићу*, Нови Сад: Матица српска
- Стефановић 2005а: С. Стефановић, *На раскрсници: Есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*, Нови Сад: Матица српска
- Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): Књижевно-историјски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност–Службени гласник
- Црњански 1935: М. Црњански, Лаза Костић, у: Лаза Костић, *Песме и мисли о поезији*, Београд: Луча – библиотека Задруге професорског друштва, 3–8; 158–164.
- Црњански 1960: М. Црњански, Лаза Костић, у: М. Лесковац (прир.), *Лаза Костић*, Београд: СКЗ, 320–323.
- Црњански 1984: М. Црњански, За слободан стих, у: Р. Вучковић (прир.), *Модерни правци у књижевности*, Београд: Просвета, 106–112.

**LAZA KOSTIĆ'S POETRY IN ANTHOLOGIES BY SVETISLAV STEFANOVIĆ (1923)
AND MILOŠ CRNJANSKI (1935)**

Summary

This paper presents and compares two anthologies devoted to the poetry of Laza Kostić, published in the span of twelve years, but both of them occurring in a moment important for confirmation of Kostić's poetical value. *Anthology of Laza Kostić* (1923) and *Poems about Thought and Poetry* (1935), represent a specific contribution to establishment of the true value of the Kostić's literary works, and two persons merited for their publication are the poets „youngest literary friend” – Svetislav Stefanović, and one of the most observant Kostić's readers – Miloš Crnjanski. The two representative collections are compared in order to point out to what extent the second anthology „grows out „ of the first one, but also to what extent each of them influences the transition of Kostić's name and works from the literary margins to the center of the literary events.

Key words: poetry, anthology, Laza Kostić, Svetislav Stefanović, Miloš Crnjanski.

Mladen Đuričić

Нина Марковић¹

Јагодина

ЛИРИЗАЦИЈА ПРОЗЕ У РОМАНУ *НЕ ТУГУЈ*, *БРОНЗАНА СТРАЖО БРАНКА ЋОПИЋА*

Предмет рада је анализа разноврсних поступака лиризације прозе у роману *Не тугуј, бронзана стражо* Бранка Ћопића. Посебна пажња посвећена је материјализацији апстрактног и персонификацији, односно симболизацији неживог света. Примећено је да поменути поступци упућују на субјективни однос приповедача и ликова према предмету приповедања, динамизују приповедни свет и упућују на свепрожимајући пандетерминизам и евокативне снаге лирског елемента који укида растојање између субјекта и објекта. Истицање изразитих супротности, асоцијативно уланчавање мотива, честа апострофирања и значајно присуство статичних мотива доприносе одступању од традиционалног реалистичког поступка и учествују у нијансирању емоционалних стања ликова и њиховог односа према завичајном и колонизованом простору.

Кључне речи: Бранко Ћопић, роман, лиризација прозе.

1. Увод

Поетика Бранка Ћопића у знатној је мери одређена синтезом лирско-меланхоличке и хумористичко-сатиричне визије живота и света (Вукић 1995: 32). Овај аутор познат је као писац „чија нарација стало скреће ка лирском начелу” (Бечановић 2013: 84), тј. као „песник приповедач” (Вукић 1995: 196), чије је приповедање прожето поетским елементима. Тенденција ка лирском модусу узрокује у Ћопићевом стваралаштву настанак прозе особеног, хибридног типа. У случају романа *Не тугуј, бронзана стражо* реч је о наративу који „употребљава роман да би се приближио функцији песме” (Фридман 1968: 491). У њему је могуће приметити разноврсне наративне поступке којима се проза поетизује и превазилази традиционално реалистичко приповедање.

Одредница *лирско* подразумева две значајне категорије, које треба имати у виду током анализе. Лиризација се у прози препознаје и остварује на плану форме и у оквиру семантичко-емоционалне равни дела. Тако Бојан Јовић истиче да би квалификација *лирско* могла да означава „аспект људске егзистенције, врсту односа субјект/свет”, док би, с друге стране, (донекле синонимни) појам *поетиско* указивао на формалну страну књижевног дела (1994: 10). Емил Штајгер је такође указао на чињеницу да начело лирског подразумева бригу о форми и складно јединство музике речи и њиховог значења, одн. обликованог и облика (1978: 40, 42).

Роман *Не тугуј, бронзана стражо*, објављен 1958. године, одликује се једноставном структуром, одн. композицијом паралелног склопа, која пружа увид у судбине већег броја ликова, при чему одређене паралелне приче (о Јовандеки Бабићу, Станку Веселици, пуковнику Стевану, Милу Бањцу, Марушки и Стојану Глогињару) теку упоредо, не сукобљавајући се и не укрштајући готово никако (Вукић 1995: 159). Таква романескна структура успорава наративну динамику,

1 markovinina@yahoo.com

и уместо хомогене и сложене радње, одн. мноштва догађаја, повезаних разгранатим системом узрочно-последичних веза, нуди најзначајније епизоде из новог живота Крајишника у Банату, као и поетске слике које симболизују унутарњи живот јунака. Динамички мотиви често се потискују у корист статичких, што представља једну од најзначајнијих особина поетске прозе. Познато је да лирски роман „скреће читаочеву пажњу са људи и догађаја на форму”, одн. да се у њему уобичајени ток догађаја трансформише у „ткање слика” (Фридман 1968: 491). Свет лирског романа замишљен је „не као универзум у коме људи приказују своје акције, већ као песничка визија обликована као скица” и, као такав, сведен „на лирско гледање на свет” (Исто: 495).

Лирска визура у посматрању, доживљавању и разумевању света, према мишљењу Емила Штајгера, подразумева „одсликавање твари и догађаја у индивидуалној свести”, одн. јединство субјективног и објективног, бића и света који га окружује (1978: 76, 77). Због тога у лирски детерминисаном свету „обриси бића, властитог постојања нису чврсти” (Исто: 85).

У роману *Не шуѓуј, бронзана сџражо* Бранко Ђопић је персонификацијом појавног, неживог света с једне, и материјализацијом, одн. конкретизацијом апстрактног, с друге, у епски свет романа преточио управо овакво – лирско осећање света и допринео утиску о одсуству одстојања између свести ликова и простора који их окружује.

2. Персонификација као облик лиризације прозе у роману *Не шуѓуј, бронзана сџражо*

Познато је да завичајни простор представља централни простор Ђопићеве прозе (Вукић 1995, Чутура 2013). Будући да је једна од најважнијих тема романа *Не шуѓуј, бронзана сџражо* напуштање завичаја и чежња за њим, важно је уочити на који је начин обликована и наглашена супротност између завичајног (Босанска крајина) и колонизованог простора (Банат).

Мотив завичаја често се у Ђопићевом стваралаштву обликује у сагласју са мотивом идиличног детињства, одн. младости (Чутура 2013: 93). Босна је утопијски простор среће, сигурности и спокоја. Зато Јовандека Бабић, док се сећа своје младалачке љубави, Цвијете, осећа да „лијеске, папрат, јасење, дивља лоза прихватају, милују, грле и тетоше несрећно момче Јована” и „да га чак и опора тврда кукурика, црни жбунасти граб, самилосно гура у кољено” (18).² Станка Веселицу, док јаше на својој чувеној кобили, „рођена Подгорина запљускује [...] у груди, у очи, у срце зрелим јесењим сјајем: гдје си, како си! Мама гајеве у зашптану поспану хладовину, пашњак обећава старца чобанина, шкиљи понад шљивика цвјетић црвена крова: госту се надамо” (25). Такође, „Босна [...] навирује иза кравиних леђа и жмирка” (29); она се „добродушно рогуши” (37); у њој „дишу гнијезда маховине” и „рже под опанком пржинаст друм” (32); иза сваког угла „нешто намигује и дошаптава” (34). Марушкина најлепша сећања везана су за Врбас, који „неуморно свјетлуца и прича” (44) и који је, нимало случајно, рањено јечао (а брезе га смиривале) онда када је Вучица пронашла рањеног Бањца.

Као и у другим Ђопићевим делима, и у овом роману завичај је представљен антропоморфно, „као биће са карактером и психологијом”, које има два лица

2 Сви цитати наводе се из следећег издања: Б. Ђопић, *Не шуѓуј бронзана сџражо*, Вук бубало, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост, Веселин Маслеша, 1964.

(Вукић 1995: 71). Босна није само она која милује и теши; као територија јалове и сиромашне земље, која због тога мора и да се напусти, Босна је „накостријешена, подрта и опора” (28). Милу Бањцу, гласноговорнику одласка у Банат, она се „уноси у лице и ружи га” (28). Док Јовандека са осталима путује ка Банату, њега „тамна Босна, најежена од црне грабовине, ипак добро примећује и кисело се закреће промичући мимо његова носа” (36).

Индикативна је и слика Босне у Јовандекиним чежњивим привиђењима: „Указује се кроз маглу покисао шљивик и удну њега сумрачна качара у којој крчка чађав ракијски казан. Мота се око њега Босна, гарава и распричана, пије, части и пече пијевца на танку љескову ражњу” (132).

Чежња за завичајем је мотив који се обликује и у вези са ликом пуковника Стевана, коме придошли воз на београдској станици доноси младост – „смјешка му се она сањиво испод тешких вунених губера, вири иза потамњелих тара и треножаца, мирише на чађаву сланину” (49).

Поменути и њима сличне слике у роману *Не шуђуј, бронзана стпражо* пример су слика које „извиру из саме основе људскости” и поседују двоструку стварност – физичку и психичку (Башлар 2004: 7).³

Антропоморфизацијом, одн. персонификацијом, завичајни простор се динамизује; ствара се атмосфера свеопште повезаности, својеврсног пандетерминизма, карактеристичног за поетску прозу. Спољни свет бива преображен кроз медијум свести ликова, одн. приповедача (Јовић 1994: 42). На тај начин, „реалистичка функција регионалних садржаја се трансформише у поетску; остварује се духовна вертикала у којој се реалност приказано прелива у имагинарни простор” (Вукић 1995: 36).

Поменута атмосфера свеопште прожетости, у којој се релативизују границе између субјекта и објекта, има различити вредносни, као и емоционални предзнак у зависности од простора за који се везује. Док је Босна „вољени”, одн. „доживљени простор” (Башлар 2005: 23), Банат јунаци доживљавају на потпуно другачији начин – банатска равница симболизује простор суочавања са стварношћу, одн. јавом постреволуционарног доба (Вукић 1995), због чега у њој за јунаке овог романа нема поново доживљеног сећања на архетипску заштићеност коју кућа нуди (Башлар 2005: 29). Културна парадигма је промењена, наде и снови се урушавају, па зато хладне немачке куће не пружају „уточиште сањарењу” (Исто: 30). Оне не чине ништа од оног што кућни простор који штити треба да чини – не потпомажу интеграцију бића, нити одстрањују неизвесност (Исто). Таква ситуација превазилази се једино везом међу људима, којом се осећање заштићености и спокоја поново буди – о чему на најбољи начин сведочи љубав Марушке и Стојана Глогињара.

У будућем Бурсаћеву, дошљаке „одбојно [...] гледају ледени туђи прозори” (55). „Утајено село прати уљезе стакленим змијским очима. Ограђују се куће господском бјелином, презривим ћутањем иза спуштених завеса” (55), поручника Стојана крчка „равнодушно гледа совинским очима” (116), а пуковника Стевана у Београду „хладно [...] опомиње свјетлуцање ширита, дише му [...] у лице мртва пустиња његове канцеларије” (88). Марушка се често „ућуги [...] тако, потрпана мраком, загушена Банатом” (142).

3 Овде ваља имати у виду и то да „поезија подстиче гранање смисла речи окружујући се атмосфером слика” (Башлар 2004: 9).

Антропоморфизација неживог света, посебно света природе, упућује и на особени начин разумевања света, уткан и у усмену књижевност, одн. фолклорну традицију, које су Ђопићу биле веома драге и блиске – реч је о митском поимању света (Вукић 1995).

Персонификацијом, као једним од облика лиризације прозе, читаоцу се „емотивно приближава предметни свет, па објекти губе самосталност и подређују се лирском кодирању, које делује као један од оснивних организационих принципа дијегезиса, чија се миметичка и референцијална својства повлаче пред налетом приповедачеве емоције” (Бечановић 2013: 88). Наглашено присуство поменуте стилске фигуре сведочи о лирски изразито надахнутом духу, који прожима наративно ткиво романа *Не шуџуј, бронзана сиражо*.

3. Конкретизација апстрактног као облик лиризације прозе у роману *Не шуџуј, бронзана сиражо*

За поетизацију прозе у роману *Не шуџуј, бронзана сиражо* изузетно је значајан и поступак материјализације, одн. конкретизације апстрактног, који представља облик метафоризације романескног језика. Под конкретизацијом, одн. материјализацијом апстрактног, мисли се на представљање апстрактних појмова на начин који је примеренији елементима предметног, одн. појавног света. Поменути поступак, као и „асоцијативно обогаћење приповедачког осмишљења и функционално уклапање уметничке речи пружају велике могућности индиректног приказивања човека и његовог унутрашњег света” (Шмид 1999: 40–41). Такође, њиме се открива поетски однос приповедача према предмету приповедања – према мишљењу Марка Недића поетски карактер текста остварује се „преко [...] истакнуте његове емоционалности, лирски доживљене стварности” (према Јовић 1994: 13). У исто време, долази до „редукције миметичких (иконичних) и проширења индексних (емотивних, експресивних) значења, чиме се наративни код приближава песничком” (Бечановић 2013: 87–88). У вези са приповедањем, ваља приметити да се у роману перспектива приповедача често подудара са перспективом ликова (Вукић 1995: 159). Приповедач је само наизглед објективан; он се, несумњиво, поистовећује са члановима крајишког колектива, а његово приповедање чува емоционалност управног говора који на многим местима замењује. Такође, приповедање често подразумева апелативну димензију, приповедач се обраћа романескним ликовима, Босни, некад проговара као један од Крајишника итд.

Конкретизација апстрактног доследно прожима текст. Тако се, на пример, метафора „рој мисли” у вези са недоумицама Јовандеке Бабића претаче у следећу језичку конструкцију – „Узбуњени осиањак упорно га прогони ма гдје се он завукао, пуна му је глава зујања [...]” (12). У таквој ситуацији, Јовандеки „капље у срце црн катран туге” (12). Док стоји крај већ обраслих темеља своје куће, Стојан Глогињар „с напором сврдла кроз охлађелу тучану тугу” (13). Након једног питања Јовандекине бабе, за њега врло непријатног будући да открива болну истину коју он не жели да види, Јовандека се „врцну [...] прободен шилом притајене злобе” (15). Такође, након једне њене наивне примедбе, приповедач каже како „је старац закла тупом косом подругљива погледа” (94). Долазак Станка Веселице описан је на следећи начин: „Јовандека се [...] управо нешто бавио око своје стаје, кад га, оштрим рафалом, погоди у срце ситан кас испред његове куће” (25). Јовандекина појата „одише плашљивом мишјом самоћом, шушка тугом покојних

љетних киша” (33). Док се опрашта са опанком – симболом свог дотадашњег живота – Јовандека плаче и сузе „капљу [...] у опанак, квасе читав минули живот” (34). Јовандека и Осман Бабић описни су као „стари, сиротињом наружени, изглодани мржњом, зачаурени у опрезну невјерицу” (165). Разочаран послератном стварношћу, Станко Веселица „гура своје узнемирене и тужне потукачке мисли” (85), док поручник Стојан Поповић „жваће црну тугу заборављена ратника” (134), или осећа како се у његовом срцу „прострла тавна пустиња туге” (116). Након одлуке о преименовању села, у вези са тихом патњом Марије Бурсаћ, читамо како су „по леду њезине туге добродушно шкропиле Јовандекине ријечи” (76). Представљајући Јовандекину патњу због прохујале младости и изгубљене младалачке љубави, приповедач каже: „Топи се и капље покопана момачка туга [...]” (163). С друге стране, за Станком Веселицом „безбрижно јашу његови скитнички дани, веселе приче и необични доживљаји” (164). Вучица осећа како уклетети невидљиви станари велике свечане куће сваку њену стопу „трују хладном зломом” и „решетају аутоматима свога господског туђинског презира” (59–60) и због Бањца, несталног као ветар, „гута глуву тугу” (47). Он је „замотава у своје мазно гугутање” (44) и „из [...] њених разједрених тишина” ишчезава као кратковеки облак (44), осећајући како га „иза леђа [...] глумом тугом убија и леди Марушкин жалостан поглед” и како га „изнутра [...] пече живо угљевље његове нечисте савјести” (95). Након једног од многобројних разочарања због Бањца, Марушка је „шибана огорчењем, дојдрила [...] у Јовандекино двориште” (60). Посебно сугестивна је слика која открива како се остављени Бањац, свестан сопственог кукавичлука, гњурао „од сутона до зоре кроз муљевите воде ноћи опустошене тугом” и како су око њега „плутале мртве рибе успомена и недирнуто падале на дно још више појачавајући [његову] самоћу” (175–176).

Иако се ваља сложити са запажањем Ане Вуковић да ликови романа *Не шуџуј, бронзана сџражо* нису довољно индивидуализовани (1995: 159), могуће је приметити да управо овакви примери поетског језика унутар романескне прозе сведоче о интензитету и аутентичности разноврсних осећања јунака. Она се уоченим процесом конкретизације динамизују и стичу снагу активних и делатних сила, које у великој мери одређују поступке јунака и начин на који разумеју, доживљавају, неки од њих и превазилазе, измештеност из завичајног простора.

4. Асоцијативно прожимање мотива у роману *Не шуџуј, бронзана сџражо*

Целовитост и хомогеност романа *Не шуџуј, бронзана сџражо* не заснивају се на јединственој радњи, већ на лајтмотивском понављању кључних симболичких слика и језичких конструкција, одн. њихових варијација. У њему се примећује асоцијативно уланчавање мотива, што представља једну од најважнијих карактеристика лирског модуса и у исто време омогућава семантичко јединство романа. Како је Емил Штајгер приметио, „лирско понављање не означава истим речима нешто ново, него у њима још једном зазвучи исто јединствено расположење” (1978: 51).

Лајтмотивске варијације у овом роману везују се, на првом месту, за универзално осећање жудње за нечим што представља идеал и што управо због тога непрестано измиче. То могу бити детињство, младост и славна партизанска прошлост за Јовандеку и Станка Веселицу, идеална жена за Мила Бањца, као и љубав за Марушку и обнова породичног огњишта за Стојана Глогињара (у највећем делу романа).

Све ликове повезује и заједничка чежња за завичајем и сврсисходним и смисленим постојањем, које је завичај пружао. Промена друштвених и културних координата на колективном плану повезана је са променом историјске улоге Крајишника (Чутура 2013), а додатно је појачана нијансама у индивидуалним егзистенцијалним стремљењима јунака.

Могућност асоцијативног прожимања произлази из јасно успостављеног контраста између простора Босне и Баната, који се обликује и реализује на више комплементарних начина; она се огледа у особинама и поступцима јунака, семантици доминантних одлика рељефа и симболици воде, земље, планине и магле.

Крајишници (осим Мила Бањца) антејски су везани за земљу. Та веза је, са становишта социјалне угрожености, оно што их ка Банату вуче, али је, у исто време, и основни разлог њихове патње. Као врховна вредност ових јунака, земља је у исто време и симбол вечно обнављајућег живота, особеног витализма (Вукић 1995), жеље да се, и након свих преживљених недаћа, живи, о чему на најбољи начин сведочи љубав Марушке и Стојана Глогињара. За разлику од Бањца, који је као вода несталан, Стојан Глогињар је за Марушку сунце које „пада по њој као по жедној бразди” (84). Овакво поређење, нимало случајно, осмишљава њихову љубав, једину која, на нивоу људске егзистенције, може да да праве и вредне плодове, као што их даје плодна земља. За разлику од рада на земљи, канцеларијски посао је јалов и празан, баш као што је јалова и Бањчева непостојана наклоност према многобројним женама. Марушка осећа да уз мирис канцеларије иде „нешто мртвачки одбојно” јер се у њој ради „неки посао који неће дати живота једра и зелена, неће узрети јесењим плодом” (82).

Несвесно откривајући суштинску одређеност завичајним поднебљем и патријархалном културом којој припада, Јовандека за себе каже: „[...] ја, стара пањина, до врата упокана у земљу” (13). Такође, он у једном тренутку изгледа као „сив улежан стећак” (13), а Марушка га доживљава као „неизмјенљив дио бријега над [његовим] осамљеним гајем” (60). Тако је и Стојан Глогињар, чије име учествује у карактеризацији овог јунака и упућује на доминантну особину његовог карактера, неко ко је, опет из Марушкине перспективе, „увијек ту”, „стабилан човјек” (47), „тврда вјера” (54), снажан, њена „планина плећата” (174). Последња синтаagma не чуди уколико се има у виду да је управо планина „егзистенцијално и судбинско одређење крајишког човека”, због чега је Ђопић приказује „као социјалану и психолошку детерминанту света својих ликова” (Вукић 1995: 26). И Марушка је „брђанка” (43), мрка и ћутљива као босанске планине и брда, постојана, одлучна и храбра.

Као Крајишници, и њихова је земља „чврста и уходана” (35), њене су границе (географске, обичајне и друштвене) јасне, али уместо да спутавају и гуше, оне Крајишнике ослобађају. Проблем настаје онога тренутка када дођу у Банат, где се границе, не буквално а ни метафорички, јасно не разазнају. Будући да Бањцу живот без строго дефинисаних оквира највише прија, на језичком и симболичком плану се овај лик и нови романескни простор често поистовећују.

Ана Вукић је приметила да у Ђопићевој прози природне границе – реке, брегови и планине – „по својој природи нису несавладиве, али их [...] ликови не прекорачују, јер се плаше да ни иза брда ни преко реке нема другачијег живота, и да је и тамо уместо сунца само магла” (1995: 81). Оправданост ове сумње потврђује се и овим романом, у којем су присутне слике суморних, магловитских банатских јутара, у којима се растачу снови о срећном животу романескних јунака.⁴

4 „Плови улица у магли, путује и плови као сиво перце без тежине. Куда? Гдје ће нас одвести тај безвучан лаган лет?” (158).

Банатска земља за Крајишнике „и јесте земља, и није права земља” (52). Станко Веселица, у својој лудој мудрости, примећује како банатска земља „тече као вода, увијек једнака” (56). Све је у банатској равници за Крајишнике расплинута, непоуздано, нестално, варљиво, неухватљиво, што се суштински истиче различитим метафоричким изразима који се заснивају на мотиву воде и његовој симболици. Тако у Банату: „Теку куће, клизи шор, мили раван, плутају облаци. Ничем краја ни почетка. Уљуљале се мисли, дријема се човјеку [...]” (56). Приповедач истиче како се Банат „просуо” (53), баш као вода, а чак и „велике банатске шаруље плове мирно и навикнуто” (121). Марушка се пита: „А овај Банат, и сам разливен и неомеђен као вода, кога ти он може сачувати?” (143).

У карактеризацији Мила Бањаца, представљању његових постојања и начина на који доживљава и поима одређена збивања и процесе, вода такође има значајну функцију. Тако се његово причање описује као „неуморно жуборкање” (13), он је превртљив и несигуран баш као и банатска равница. Бањац осећа како га „плави” облак сукања банатских девојака и жена, како се лако утопи у жубору њихових речи и смеха (62). Он „не иде више ни цигленим тротоаром [...] већ лебди, струји и тече низ млаку таму” (96), „из клонулих таласа заноса први [...] изрони” (98), а затим се „гњура [...] у таму да побјегне” (100). За разлику од Марушке која „све утквива у тврдо”, Бањац се „разлијева као невјерна треперава вода” (66).

Непостојање граница сугерише, на колективном плану, разарање аутентичне, одн. завичајне патријархалне културе дошљака. Крајишнике прожима егзистенцијално осећање изгубљености и, како примећује Илијана Чутура, пасивности. Доласком у Банат Крајишници не губе само завичајни простор, који је у исто време утопијски простор, извор срећних успомена, они се опраштају са славом партизанских подвига, са животом који више није гаранција изузетности. Улога борца за слободу се на простору Босне остваривала у различитим видовима, али после Другог светског рата, посебно на колонизованом простору, Крајишници постају неко ко у борби са готово невидљивим непријатељем губи.⁵ Миле Бањац схвата да је некад „постојао пашњак над Врбасом, развучена партизанска колона, пријатељски додир уморним раменима, а сад је све неповратно отишло, заравнило се као Банат” (176).

На индивидуалном плану, осећање живота у равници Крајишника могуће је и овако представити: „У равници ја сам увек другде, у неком расплинutom, флуидном другде. Дуго одсутан из самог себе а нигде присутан, и сувише лако приписујем непостојаност својих сањарења безграничним просторима који им одговарају” (Башлар 2005: 190). У овом роману заиста „сањарење на висоравни [...] није истоветно са сањарењем у равници” (Исто), делом и зато што се банатска равница у ствари поистовећује са пустињом, која подразумева „концентрацију лутања” (Исто: 191).

Интересантно је да мотив равнице, поред непостојаности, подразумева и одсуство дубине,⁶ али у исто време сугерише дављење као рефлекс несналажења⁷ и пасивности Крајишника у Банату. Насупрот висини босанских брда и плани-

5 „Крајишки колектив ухаћен је у замку бесмисла на више нивоа; реалном, ратничком [...] и дубински психолошком, симболичком, који је наглашен недостатком вертикалне димензије дисперзивног топоса равнице” (Чутура 2013: 102).

6 „Над њим искричаво банатско небо без дубине и без ослонца, а под њим спљескано село развлачи се и клизи у запрашену таму” (67).

7 „Како да се снађеш у овој тихој заравњеној пустињи поклопљеној небом кад се у њој поремете и изневјере све дотадашње мјере и односи. Све се код човјека изгуби и напречас смањи, а простори

на, и дубини њених река и језера, чистих вода, равница је вода у којој се јунаци романа даве⁸ или се на њој, парадоксално – у исто време, као на плиткој тепсији, врте без сврхе.

Тако се насупрот особеној босанској вертикали формира равничарска хоризонтала – у коју се тоне, у којој се губи, у којој ствари губе досадашњи смисао, али тај смисао не добија достојну замену. Модификација вертикале метафорички и симболички је представљена и у специфичним ђопићевским кованицама – Крајишници ступају међу „банатске трске и жабљаке, под бријег-бундеву, у шуму кукурузову, тамо гдје је небо спласнуло над мрке кровове и багремове живице” (36).

Уоченим асоцијативним прожимањима, симболичношћу и поетско-алузивним смисооним потенцијалом унутар текста стварају се тзв. интратекстуалне еквиваленције⁹ (Шмид 1999: 41), што, опет, одређује особени начин читања овакве романескне прозе. То је *поетски начин*, што, према речима Волфа Шмита, значи: „читати онако како то захтева поезија, тј. свесно полагаано, са застајањем код појединих мотива [...] при чему се значење речи реализује на више нивоа и одређени мотив не узима само фигуративно него и у дословном смислу речи, и обрнуто: да се ономе што је речено у правом смислу даје и једно неправо значење. Код поетског начина читања кроз текст се не крећемо линеарно од почетка до краја већ се увек наново враћамо: штавише, крећемо се у њему ‘просторно’, тј. кроз њега крстаримо, замишљајући га као симултану слику или као тродимензионални простор, при чему нас увек воде асоцијације које изазива упадљиво понављање или враћање тематских или формалних својстава. У том кретању напред и назад долазимо у искушење да успоставимо смисаоне мостове између мотива, када се међу њима указује нека тематска или формална сличност или пак нека изразита супротност” (1999: 29).

5. Закључак

Роман Бранка Ђопића *Не шуџуј, бронзана стражо* одликује се разноврсним поступцима лиризације прозе, међу којима се посебно истичу персонификација и симболизација неживог, односно предметног света, конкретизација апстрактног и асоцијативно прожимање мотива. Примећено је да поменути поступци упућују на субјективни однос приповедача према предмету приповедања и ликова према свету који их окружује; да динамизују целокупни приповедни свет и упућују на атмосферу свеопште повезаности, одн. на пандетерминизам и евокативне снаге лирског елемента који укида растојање између субјекта и објекта. Такође, на овај

око њега нарасту и поједу га као мрва. Идеш, идеш, а као да се с места н помичеш, вичеш, а глас ти пада неумољиво и брзо као завитлан камен, дишеш, а једва осјећаш да си жив” (122).

8 „Простран пашњак жедно пије и гведа и старца. Окраћају Јовандеки ноге, смањи се и он сам, па просто дође као батргаво дијете укупано до грла у равницу која се диже као плима и пријети да га потопи. Ево, још мало, и зелени поводањ пашњака надрашће низак бедем кукуруза и гробен далеког села и слити се с плавичастом пустињом неба.

– Ехеј, људи, потописмо се – спопаде старца необјашњиви страх и он би да повиче, али коме. све је околу пусто, а говеда су неразумна божја створења, шта она знају” (122).

9 Еквиваленција, одн. истовредност, према Шмидовом мишљењу, „успоставља у односу на сукцесивност приче и дискурса *невременску* повезаност. Она елементе који се налазе на синтагматичкој оси текста или су на временској оси приче веома удаљени једни од других доводи такорећи у просторну симултаност. Тиме еквиваленција конкурише са *штемпоралним* и *каузалним* низом мотива” (1999: 68).

начин читаоцу се „емотивно приближава предметни свет, па објекти губе самосталност и подређују се лирском кодирању” (Бечановић 2013: 88).

Примећено је и то да истицање изразитих супротности, значајна улога статичких мотива и особености приповедачеве перспективе учествују у нијансирању семантичких потенцијала завичајног и колонизованог простора, као и у њиховој трансформацији из реалних, одн. регионалних у поетске просторе.

Извор:

Ђопић 1964: Б. Ђопић, *Не шуђуј, бронзана стражо, Вук бубало*, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост, Веселин Маслеша

Литература:

- Башлар 2004: Г. Башлар, *Земља и сањарије воље: огледи о имагинацији материје*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd: Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac
- Бечановић 2013: Т. Већановић, Lirizacija narativne paradigme u *Bašti sljezove boje*, u: В. Тошовић (ur.), *Lirski doživljaj svijeta u Ćopićevim djelima: lirski, humoristički i satirički svijet Branka Ćopića*, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, 83–96.
- Вукић 1995: А. Вукић, *Слика светла у приповећкама Бранка Ђопића*, Београд: Институт за књижевност и уметност
- Јовић 1994: Б. Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност
- Фридман 1968: R. Fridman, Priroda i oblici lirskog romana, *Savremenik*, br. 12, 491–501.
- Чутура 2013: И. Чутура, Просторно-временски односи у прози Бранка Ђопића, у: В. Јовановић. И. Чутура, *Књижевности за децу и младе: поетика и шумачења*, Јагодина: Факултет педагошких наука, 93–109.
- Шмид 1999: В. Шмид, *Поетско читање Пушкинове прозе: Белкинове приче*, Сремски Карловци, НОви Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Штајгер 1978: Е. Štajger, *Утеће тумачења и други огледи*, Београд: Prosveta

PROSE LYRICS IN THE NOVEL *NE TUGUJ, BRONZANA STRAZO* BY BRANKO COPIC

Summary

The purpose of this paper is to analyse diverse ways of prose lyrics in the novel *Ne tuguj bronzana strazo* (transl. *Do not grieve bronze guard*) by Branko Copic. Special attention is dedicated to the materialisation of the abstract and the personification, that is, symbolisation of the not living world. It is noticed that the mentioned ways introduce the subjective relationship of a storyteller and characters towards the subject of a story, they make the world of the story dynamic and introduce the pervading pan-determinism and evocative powers of the lyric elements which breaks the distance between the subject and the object. Pointing out the marked contrasts, associative chaining of the motifs, frequent stresses and significant presence of the static motifs, all these bring to the deviation from the traditional realistic procedure and participate in shading the emotional state of the characters towards the homeland and colonial space.

Key words: Branko Copic, novel, prose lyrics.

Милица Абрамовић¹
Београд

ФРАГМЕНТАЦИЈА У ВОНЕГАТОВОМ И ПАВИЋЕВОМ ПРИПОВЕДАЊУ

Постмодерна књижевност је, између осталог, позната као књижевност која на нове начине употребљава већ познате приповедне технике. Фрагментација се истиче као један од неколико приповедних поступака који бивају од посебне важности. Овај рад се бави анализирањем фрагментације у романима двојице веома значајних књижевника постмодерне, Курта Вонегата и Милорада Павића. Методологија израде овог рада састоји се из постављања теоријске основе кроз радове многих књижевних критичара, посебно Рејмонда Федермана, и детаљне анализе романа Вонегата и Павића, као што су *Доручак Шампиона* и *Хазарски речник*. Циљ овог истраживања јесте упоређивање начина на које ови постмодерни књижевници употребљавају фрагментацију у својим делима, и са којом намером то чине.

Кључне речи: постмодернизам, приповедне технике, фрагментација, Вонегат, Павић.

Постмодернистичка књижевница Кети Екер (Kathy Acker) сматра да је постмодернизам валидна филозофија јер представља једино оруђе иначе беспомоћним сегментима друштва, и даје прилику писцима да уз помоћ принципа постмодернизма промене оне делове своје уметности који су већ дуго грађени на исти начин (Маус 2011: 9–10). Есеј Џона Барта *Књижевности исцрпљености* (1967), који се често назива манифестом постмодернизма, бива од великог значаја зато што позива писце да се боре против *исцрпљености* књижевности тако што ће налазити нове начине да пишу своје приче, а не само да рециклирају старе технике толико пута већ коришћене. Аутор рада „Постмодернизам и филозофија” Стјуарт Сим (1998: 3) каже да један од најбољих начина да се објасни постмодернизам као филозофски покрет јесте да се дефинише као облик скептицизма који се односи на ауторитет, мудрости која се преноси са колена на колена, културних норми итд. Очигледно је онда како ће тај став утицати на књижевност – проузроковаће скептицизам према устаљеним књижевним облицима и наводити писце да изађу из тих оквира. Ово је можда један од најбољих покушаја дефинисања постмодернизма, јер се чини као да допире у срж онога што овај правац покушава да учини, и објашњава корен његових новина. Пастиш и фрагментација се истичу као приповедни поступци уз помоћ којих постмодернистички књижевници одступају од до тада устаљених норми.

Рејмонд Федерман, у једном од својих есеја² наводи да једина врста фикције која је данас од значаја јесте *сурфикција*. Назива је *сурфикцијом* не зато што је она имитација реалности, него зато што разоткрива фикционалност реалности. У *сурфикцији* не постоји јаз између реалног и фиктивног, свесног и подсвесног, прошлости и садашњости – долази до потпуног укидања бинарних опозиција.

1 milica.abramovic@gmail.com

2 Федерман 1975: R. Federman, *Surfiction: Writing with No Restraints*, у Маус 2001: D. Maus, *Postmodernism. The Greenhaven Press Companion to Literary Movements and Genres*, San Diego: Greenhaven Press.

Када је у питању читање фикције, Федерман сматра да је уобичајено правило читања са врха на доле, са лева на десно, страницу за страницом постало досадно, и да се интелегентни читалац последично осећа спутаним. Зато писци морају да ослободе читаоце ових окова и уведу их у нови начин читања. Тада ће читалац моћи сам да изабере како ће приступити читању текста и постати активни учесник у стварању књижевног дела. Синтакса се мора трансформисати, а позиција речи, реченица и параграфа мора постати важна и тако променити изглед странице и књиге. Пошто тврди да јасне границе између живота и фикције не постоје и да живот није линеаран него хаотичан, никад доживљен као права линија, Федерман сматра да ни фикција не треба да буде таква. До сада су се користила правила за писање књижевности како би се унело бар мало реда у хаос живота, али, уколико их се ослободимо, граница између фикције и живота ће коначно нестати, уронићемо у *сурфикцију* и дискурс који се обликује док га читамо (Федерман 2001: 67–70).

Некада је било неопходно писати одређеним редоследом због заплета, али у постмодернизму заплет више није тај који носи причу, није чак ни потребан да би се прича испричала, па самим тим није нужно ни линеарно приповедање. Вонегат нам тако кроз фрагменте приче даје заплет и разрешење још у првој глави *Доручка Шампиона* (1973), док Павић обликује дискурс о Хазарима у форми речника са много почетака и крајева. У традиционалном смислу, роман би требало да обухвата причу, ликове, тему, локацију и временски период одвијања радње. Постмодернисти се труде да ове елементе склоне из фокуса и да на нове начине граде наратив, јер не желе затвореност и заокруженост традиционалних прича (Сим 1998: 127). Један од начина да се то постигне јесте писање више алтернативних завршетака, као што то Павић веома често чини у својим романима. Овај осећај отворености се може постићи коришћењем фрагмената чије границе ће означавати симболи, бројеви, илустрације итд. Када пише, писац попуњава празан простор на страници и слободно треба да се служи илустрацијама, сликама, дијаграмима, или празним простором – овакво Федерманово разумевање материјала фикције чини се као опис Вонегатових и Павићевих техника. Управо илустрације које Вонегат уводи у *Доручак Шампиона* потврђују постмодернистичку фрагментацију – постмодернистичка илустрација је углавном антиилустрација (Тали 2008: 189)³, тј. илустрација која више нема пуку сврху илустровања текста, него му додаје или чак мења значење.

Фрагментација је својеврсна субверзија литерарних форми иако се наизглед чини површном техником. Постмодернистички текстови су проређени и буквално и фигуративно. Физичку дезинтеграцију текста употпуњују наслови који додатно наглашавају одвојене целине. Овај формат је постао општеприхваћен у постмодерној књижевности и помоћу њега у први план пада материјалност папира кроз беле празнине на њему, односно кроз контраст између текста и белине. Форма текста илуструје садржину истог, па зато постмодернисти толико користе потенцијал аутоилустрације кроз контраст текста и празнине или кроз цртеж, односно фотографију (Мекхејл 2001: 181–190). С обзиром на то да су се многа дела романтизма и модернизма бавила проблематиком фрагмената, фрагментација у том погледу није јединствена карактеристика постмодернизма.

3 Тали 2008: R.T.Jr. Tally, *A Postmodern Iconography: Vonnegut and the Great American Novel*. у: Бојл, Еванс 2008: E. Boyle, A. Evans, *Reading America: New Perspectives on the American Novel*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Постмодерна се заправо бави новом врстом критике идеје целовитости, односно фрагментованости, и преиспитивањем оригиналности, што је утицало на то да се стави акценат на интертекстуалност, пародију и пастиш. Док романтичари и модернисти гледају на фрагментацију као на *зубиштак првобитне целовитости*, постмодернисти не виде то као недостатак и не обећавају заокруженост приче (Бенет, Ројл 2004: 250–251). Модернисти жале, док постмодернисти славе фрагментацију (Бери 2002: 84).

Фрагментисани текст прихвата и слави *празнине* које га неминовно одликују, за разлику од оних текстова који теже целовитости. Ипак, ове празнине такође одликују на неки начин и савршено целовити текст, јер је и он пун прекида, предвиђања, ишчекивања итд. Ако тврдимо да су сви текстови и њихова читања по природи фрагментисана, морамо онда одредити разлику између оних који су намерно, односно ненамерно фрагментисани. Они који су ненамерно фрагментисани покушавају да се представе као текстови којима је лако приступити. Барт (Roland Barthes) сматра да, не показујући свесност културне основе свог писања/читања, такви текстови бивају *дволични*. Наиме, према Барту, приступачан текст заснива се на форми која је плагријат тј. јасноћа у писању је ништа друго до дискурс који обликује *заједница стереотипа*. С друге стране, фрагментисани текст у први план ставља читање и опире се оним формама уз помоћ којих култура покушава да контролише значење. И овакав текст манипулише читаоцима, али на другачији начин – тера их да се сами снађу. Наша стална тежња ка проналажењу смисла навешће нас да на крају пронађемо бар неку назнаку унапред осмишљене структуре, али „нам фрагменти неће дозволити да заборавимо да не постоји ништа природно у вези са читањем”⁴ (Саиц 1991: 818).

Фрагментација у Вонегатовој прози

Иако је постмодерниста, а не писац научне фантастике, Вонегат користи велики број научнофантастичних мотива у својим делима како би подржао стварање нове реалности. У интервјуима са Вонегатом сазнајемо много о његовом процесу стварања посебно када говори о писању као о састављању шала и вицева (Ален 1988: 46). Вицеви су ти који су ефикасни, али и незгодни за састављање, јер су то мозаици од много хиљада залепљених делова тј. краћих вицева (Ален 1988: 69). На овај начин на елементе научне фантастике можемо гледати не као на циљ, него као на средство уз помоћ кога Вонегат гради своје *вицеве*⁵. Оно што можда најбоље сведочи о фрагментисаној структури његових дела јесу његове тврдње да док други уводе ред у хаос, он жели да уводи хаос у ред, јер само тако можемо схватити да ред заправо не постоји, и навићи се на услове хаоса (Ален 1988: 155).

Роман у којем први пут Вонегат изражајно користи фрагментацију јесте његов најпознатији роман *Кланица-ПЕТ* (1969), у коме главни јунак, ратни ветеран Били Пилгрим, више не зависи од времена, не живи живот дан за даном, већ се *ошкацио од времена*⁶ и проживљава периоде свог живота насумичним редоследом. *Кланица-ПЕТ* спада у више жанрова – то је својеврсна аутобиографија, ратна драма, за неке и научна фантастика. Оно са чиме се можемо сложити јесте да је

4 „[...] the fragment will not let us forget that there is nothing natural about reading.” (Превод је дат од стране аутора овог рада.)

5 *Доручак шампиона* је фрагментисани роман управо зато што је саграђен од *вицева*.

6 „unstuck in time”

ово постмодернистички роман експерименталне и високо фрагментисане форме. Фрагментација нам омогућава да на нови начин испричамо причу јер, како један од Вонегатових ликова каже, фикција више није довољна. Потешкоће произилазе из природе уметности, из тога што уметност селекује и организује материјал чији је завршни производ повезана целина, али пошто је живот хаотичан, он се не може сместити у калуп приче која ће стандардно имати почетак, средину и крај (Блај 1985: 25). Ова форма романа произилази из Пилгримовог путовања кроз време, скокова из једне ситуације у другу, из анегдоте у анегдоту, од којих ниједна није хронолошки поређана.⁷ Неки критичари тврде да јадни Били доживљава шизофреничне нападе; трпи последице повреда главе, које су га начиниле *субмисивним психицистом кроз сојстивени ум* (Колман 2008); или вероватније су то последице посттрауматског стресног поремећаја након повратка из Дрездена, где је био ратни заробљеник. Пажљивијим читањем сазнајемо да је Вонегатов план, што се тиче фрагментације, много значајнији од психичких или физичких проблема његовог протагонисте. У *Кланици-ПЕТ* Вонегат говори о романима на Тралфамадору, о томе како становници ове планете у ствари примају све поруке одједном, а не једну за другом.⁸ Заблуда која влада на Земљи је да за једним тренутком следи други, који, када прође, заувек нестаје – Тралфамадорци немају таква ограничења, они гледају на све тренутке одједном (Вонегат 2001: 30). Фрагментисањем приче Вонегат жели да нам што више приближи овај начин читања, да елиминише неизвесност (Ландквист 1977: 3), па тако Вонегатов став о памћењу сличи теорији памћења Хенрија Бергсона, по којој се сви проживљени тренуци налазе у нашем памћењу, сва сећања су истовремено присутна, само су распоређена кроз пејзаж наше свести (ближа су она која су се скорије десила, даља она која су се десила даље у прошлости), тако да време постаје простор (Тали 2008: 172).

Доручак Шампиона има сличну постмодернистичку форму као *Кланица-ПЕТ*, експерименталну форму на граници између метафоричког и метонимијског писања. Овај роман прати животе двојице мушкараца који живе попуно различитим животима: Траут је писац научнофантастичних романа, а Двејн је бизнисмен. Све полази наопако када се њих двојица сретну и Двејн прочита Траутов роман који га убеди да је он једино људско биће у свету машина. Прича је саграђена из фрагмената који се наизменично смењују: ситуације из живота наших ликова⁹, научнофантастичних прича¹⁰, објашњења појмова који су читао-

7 „Били Пилгрим се откачио од времена. Били је заспао као сенилни удовац, а пробудио се на дан свог венчања. Прошао је кроз једна врата у 1955, а изашао на друга у 1941. Вратио се кроз та врата да се нађе у 1963. Много пута је видео своје рођење и смрт, вели он, и насумично посећује све догађаје између њих” (Вонегат 2001: 27). Управо овако изгледа роман: Били ће заспати у Дрездену, а пробудити се на Тралфамадору (ванземаљској планети), склопити очи на Тралфамадору и отворити их на ивици Великог кањона, неколико деценија раније када је био дечак.

8 „Између свих тих порука не постоји нека посебна веза, сем што их је аутор пажљиво одабрао тако да, кад се све одједном сагледају, производе слику живота, која је лепа и изненађујућа и дубока. Нема почетка, нема средине, нема краја, нема напетости, нема поуке, нема узрока, нема последица” (Вонегат 2001: 85).

9 У једном поглављу један за другим се нижу фрагменти у којима Вонегат пише о Двејновом кућном љубимцу, а онда о Траутовом послу; о Траутовим романима, па о Двејновој љубавници.

10 Даље је роман фрагментисан уз помоћ Траутових научнофантастичних прича, које се наизглед јављају насумично (уствари су алегорије) – када спомене загађење животне средине, мало даље се јавља научнофантастична прича о ванземаљској планети на којој живе мали аутомобили до оног тренутка када је не загаде довољно да морају да траже нову планету за живот. (Вонегат 2000: 27)

цима већ познати¹¹, и Вонегатових скокова у роман¹². Фрагментација је доведена на још виши ниво увођењем илустрација, али и празног простора, који ставља у први план присуство и материјалност књиге и дозвољава јој да се покаже кроз фикцију (Мекхејл 2001: 9). Вонегат нам даје тачно довољно информација да крши редослед увода, средине и краја, али не и превише да убије знатижељу – кружно откривање приче гони читаоце да пронађу везу између форме и садржаја. Он жели да прикаже једну нову перспективу реалности у којој време постоји само зато што га људи интернализују кроз сећања, док човек само скаче од тренутка до тренутка који су се већ десили, без слободне воље да ствара (Рубенс 1979). Вонегат у овом роману наговештава да је фрагментација овде уско повезана са политиком. Он каже да старомодни наратори у ствари убеђују људе да живот има главне и споредне ликове, важне и неважне детаље, тестове и лекције, и наравно почетак, средину и крај, па читаоци последично желе да живе такве животе (Вонегат 2000: 209). Смрт јунака је згодан начин да се прича заврши, али, када се оваква филозофија примени у стварном животу, људи постају потрошна роба.

Неки критичари на његов иронични тон и подједнако ироничну форму гледају као на *узалудни* покушај писања тралфамадорског романа, јер, како би уопште написао роман, мораш бар оквирно имати физички почетак и крај, и шта год то било у средини (Кордл 2000). Оно што оваквим критичарима измиче јесте подробније разумевање Вонегатовог дискурса који се састоји из свих његових романа. У *Плавобрадом* (1988) Вонегат нам даје још један наговештај у вези са фрагментацијом – уметник је онај који успева да прикаже време као течност, у којој је тренутак нешто што лако измиче, али се такође налази у мору тренутака у коме један није важнији од другог. Права уметност ће успети да дочара свеприсутност свих тренутака – рођења и смрти, почетка и краја (Вонегат 1988: 82). Покушај да се створи *права* уметност, што за Вонегата значи писање трафалмадорског романа, никада не може бити узалудна! *Доручком Шампиона* Вонегат наставља своју постмодернистичку сагу у којој се изнова понављају фразе и идеје, па чак и ликови мигрирају из једног романа у други¹³. Оваква интертекстуалност, мешање ликова, фраза и тенденција наговештавају у ствари фрагментарност на још вишем нивоу – Вонегатови романи постају фрагменти једног много већег дискурса.

Фрагментација у Павићевој прози

Милорада Павића су због своје оригиналности и књижевног умећа многи критичари назвали првим писцем 21. века. Његова дела свакако можемо описати као постмодерна на основу више карактеристика као што су стил (до савршенства доведене фрагментације и пастиша), тематика (која се заснива на магијском реализму и фабулацији), елементи метафикције и интертекстуалност.

11 Вонегат пише као за неког ко је одбацио све што зна, ко је *избацио сво ђубре из главе* (Вонегат, 2000: 5), па нам тако повремено објашњава појмове са којима смо већ упознати: шта је револвер, злато, доњи веш, итд. – објашњења која често прати илустрација.

12 Вонегат не само што с времена на време прекине наратију да би рекао нешто о себи, као када пише да и он као Двејн може да буде шармантан када то жели (Вонегат 2000: 20), него се појављује и разговара са својим ликовима – убеђује их у њихову фикционалност (Вонегат 2000: 230), док је истовремено свестан да они имају свој живот који он до неке мере не може да предвиди.

13 Килгор Траут се, између осталих, појављује у више романа. Карактеристично за постмодерну је и то да Траутов опис варира од романа до романа, као што описи истог догађаја у *Хазарском речнику* варирају од речника до речника.

Његова дела се категоришу под „магијски реализам” – у више наврата је изјавио да жели да у својим делима достигне тачку где се реалност и фантазија огледају у једном свету. Веома вешто користи барокни језик, ефекат који постиже употребом архаичних¹⁴ речи и фраза, старомодне синтаксе и различитих говорних и књижевних жанрова. Како је за дела магијског реализма неопходна добра историјско-културна основа, Павић црпи материјал из словенске, римске и грчке културе – неки критичари примећују интертекстуалност Павићевих дела са разним верским текстовима, античким мотивима, легендама и фолклором, словенском митологијом, барокном лириком и епиком, историографским делима итд. (Буркхарт 1998). Познат је и као *писац унікалних модела* (Делић 2005), због оригиналне и добро промишљене форме својих романа. *Хазарски речник* (1984) по структури сличи аутентичном речнику; *Последња љубав у Цариграду* или *Приручник за џаџање* (1994) је управо то – приручник који иде уз тарот карте које су приложене на крају књиге; *Унутрашња страна ветра* (1991) има два дела која почињу са супротних страна, а завршавају се у средини књиге; роман *Унікал* (2004) има стотину различитих крајева итд. Фрагментација у овом смислу постала је заштитни знак Павићеве прозе.

Хазарски речник има све елементе правог речника. На почетку романа су напомене за коришћење, после којих следе три одвојене књиге о хазарском питању (хришћанска, исламска и хебрејска књига), и на крају стоје завршне напомене и додаци. Кроз три одвојене целине које имају уносе за исте појмове објашњене кроз лупе трију различитих вера¹⁵, писац нам указује на културолошке и религиозне разлике које утичу на разумевање и тумачење одређених појмова. Постмодерна проза се ослања на одређени број стратегија за конструисање, односно деконструисање простора, међу којима су јукстапозиција, интерполација, суперпозиција и погрешна атрибуција, па су тако три књиге *Речника* постављене управо у јукстапозицију и свака од њих тежи да успостави однос суперпозиције над осталима – да наметне своју истину и представи остале текстове као оне који се користе погрешним атрибуцијама (Лукић 1992: 518). Као што многа латиноамеричка дела магијског реализма веома често одговарају на политику, тако и *Хазарски речник* можемо сагледати из те перспективе, као алегорију историјских догађаја¹⁶, с обзиром на то да је неколико година после објављивања овог романа дошло до распада СФРЈ.

Павић је уносе у *Речнику* писао тако да можемо читати било којим редоследом – било који унос може бити први, али и последњи. Он нас охрабрује да оставимо за собом све што знамо о стандардном читању књига и да осмислимо свој начин тј. редослед читања ове књиге: можемо читати по књигама, ликовима, догађајима или насумично. Уверава нас да имамо потпуну слободу, јер, и ако залутамо, наћи ћемо себи пут. Не само да можемо да је читамо како нам је воља него

14 Радоман Кордић наводи да су народни облици уметности и архаичност уствари карактеристични за почетак постмодернизма, можда као израз „свесности о времености културе којој постмодернизам припада” (Кордић 1989: 77).

15 Тако из по три фрагмента сазнајемо по нешто о принцези Хазара – Атех, о Хазарима, учесницима у хазарској полемици, о њеним хроничарима итд. Ови уноси у речнику су даље фрагментисани тако што нам Павић под једним уносом даје више прича о једном појму тј. особи, као што то чини са принцезом Атех.

16 Критичари су често неодлучни да ли да сврстају неко дело под жанр магијског реализма због очигледних алегорија на политички систем или историјске догађаје, па се дела самим тим могу сматрати и алегоријом.

можемо и да јој додајемо материјал, јер ова књига је због своје форме отворена и пружа прилику читаоцима да је заврше – читаоци постају активни учесници у стварању овог дела (Павић 2004: 22–25). Ипак читаоци могу уписати у дело само оно што је већ уписано каже Радоман Кордић – и поред *отвореног* краја „тексту је целовитост увек својствена – целовитост је својство фрагмената”¹⁷ (Кордић 1989: 73). Да морамо ову књигу читати само једним редоследом, то не би био ничији други одраз у огледалу него Павићев. Када сами одређујемо како ћемо читати, добијамо јединствену верзију књиге која ће осликавати нас као индивидуе, од које добијамо онолико колико у њу уложимо. У овоме се огледа прави постмодернистички писац који успева не само да сагради сложену конструкцију, него охрабрује читаоце да је што боље искористе. И писац и читалац су на истом месту у односу на мисао коју покушавају да разумеју, зато они морају заједничким трудом да раде на одгонетању, иако су они ти који пропадају док мисао опстаје. Стерн о читању и писању каже: „Писање [...] само је друго име за разговор. [...] Највеће поштовање које [писац] може да укаже читаочевим духовним способностима, јесте да тај посао пријатељски преполови, па му остави да он, са своје стране, понешто замишља, као што то сам писац чини” (Јерков 1990: 1907). Павић је дефинитивно онда прави мајстор постмодерног *разговора*, а *Хазарски речник*, као један од првих његових интерактивних романа, право је ремек дело. Стандардном структуром би се „изгубило нешто што се не може свести на пуку ауторску досетку, на духовност која читање чини занимљивим” (Лукић 1992: 513).

Павић спомиње клепсидру која је некада била уграђена у речник и која нам говори када треба окренути књигу и читати супротним редоследом, јер текст схватамо само онда када га сагледамо из различитих перспектива. Такође, објашњава зашто је изабрао форму речника за овај роман. У духу постмодерне је да дело мора да настави своју метаморфозу од културе до културе, односно од језика до језика. Написавши ову причу у облику речника, Павић јој је омогућио да узме разне форме, тренутно више од 30 (*Хазарски речник* је преведен на више од 30 језика), па тако роман има и другачији почетак и крај у зависности од језика (Павић 2004: 21). Он нам олакшава лоцирање појмова и одредница стварајући симболе налик на оне из аутентичних речника, уједно дајући смисао фрагментима.¹⁸ Такође, Павић каже да је читалац, који би могао да дође до скривеног значења уз помоћ редоследа одредница, одавно ишчезао са земље (Павић 2004: 22). Као да нас ишчикава да покажемо да нисмо као остали, да се оканемо стандардног и окренемо се новом начину читања – „[...] нови смисао поетике романа која тражи читање дорасло романескној форми: не читање које ће само препознати форму романа, већ читање способно да је произведе” (Јерков 1990: 1912).

Кроз анализу Павићевог опуса примећујемо више нивое фрагментације. Павић је био фасциниран поделом *модела судбине* на мушки и женски (Дамјанов 1992: 521) – две верзије *Речника*, две стране *Унутрашње стране ветра*, двополни и двоструки идентитети ликова у *Пределу сликаном чајем* итд. У његовим романима се „врши узајамно преливање садржаја, ликова, мотива и осећајности” тј. долази до високог нивоа интертекстуалности (Михајловић 1992: 523). Пажљиви читаоци приметиле да Павић често убацује сижее многих својих приповедака

17 Један од апсурда постмодернизма.

18 „[Ова књига] има одреднице, конкордансе и натукнице као свете књиге или укрштене речи и сва имена или појмове обележене овде малим знаком крста, полумесеца, Давидове звезде или другим знацима, треба потражити у одговарајућем речнику овог речника да би се нашло подробније објашњење о њима” (Павић 2004: 23).

у романе, као на пример приповетке из збирке „Коњи светог Марка” у роману *Унутрашња стирана ветра*. На овај начин приповетка престаје бити одвојена целина и постаје део већег дискурса (Делић 1992: 151). Ову интертекстуалност неки сматрају веровањем у „логику нужне случајности и у паралелно искуство” тј. „рукописни знак писца за којег је рад на обликовању света захтевна и занимљива наука” (Пијановић 1997: 119).

Фрагментација као нови начин читања

Иако дела Милорада Павића спадају уже у магијски реализам, а Курт Вонегат се често везује за научну фантастику, у основи Павић и Вонегат су загрижени постмодернисти. Ако гледамо на постмодернизам као на покушај спајања идеја које су се до сада гледале одвојено, као што су наука и уметност, онда су ова два писца очигледни примери књижевника који теже управо ка томе. Основа њихових дела налази се у свему ономе што је Ихаб Хасан навео под главним одликама постмодернизма¹⁹: анархија, случајност, игра, другим речима, хаос. Вонегат позива на хаос, не на вештачку сврху, одређеност, хијерархију и ред, јер, како Павић каже, управо то нескривање хаоса је једини начин да се приближимо Богу (Лонгиновић 1998: 183). Деконструкција, одсуство, растурање, неодлучност и шизофренија су показатељи овог хаоса који једини слични реалности. Постмодернизам се фокусира више на сами перформанс и доживљај, па је овим писцима битније да максимално укључе читаоце у стварање дела уместо да их осуде да буду само пасивни посматрачи. Управо са том намером, у овом раду контрастирани писци пишу романе који су интерактивни.

Павић и Вонегат стварају читаве универзуме са својим паралелним универзумима – стварају светове унутар светова. Вонегат ствара нову фрагментисану реалност у којој су путовања на ванземаљске планете уобичајена, а Павић гради паралелну реалност снова у коју његови јунаци слободно путују. Тако Вонегату у фрагментацији помаже научна фантастика, а Павићу магијски реализам. Употреба фрагментације код обојице има и политичку основу. Павић у *Хазарском речнику* фрагментује одсечно и жели на тај начин да нагласи превласт малих у односу на велике наративе (*grand narratives*), алегорију на политичко стање у земљи, као и важност сагледавања свих перспектива при анализирању историје²⁰. Вонегат у *Доручку шампиона* суптилније фрагментује – он цепка причу и наизглед насумично саставља делове како би створио бар привид перспективе из које можемо да упијемо све информације одједном, независно од просторно-временског континуума – његови ликови не путују кроз време већ су *ошкачени од простора и времена*²¹. Ниједно Павићево дело нема дефинитивни почетак и крај, и тако он исправља ону грешку на коју указује Вонегат – писци морају подсетити читаоце да наши животи нису нешто што се мора градити по калупу књижевних дела.

Романи као што су *Хазарски речник* и *Доручак шампиона* саграђени су из фрагмената који нам дозвољавају да сами бирамо како ћемо читати. Можемо

19 Hassan, I. *Toward a concept of Postmodernism*. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Hassan-PoMo.pdf>

20 Зато су исти догађаји и личности приказани из три различите религијске перспективе у *Речнику*.

21 Слично важи и за Павићеве јунаке. Они морају бити *ошкачени од простора и времена* како би слободно могли да путују кроз паралелни свет снова, који није искључиво доступан професионалцима – ловцима на сниове.

крнути одакле желимо и одредити свој пут. На овај начин Вонегат и Павић су успели да избегну целовитост и заокруженост традиционалне приче. Фрагментација им омогућава да избегну неизвесност, да нам дају све информације на почетку, али да оставе празнине у тексту које ће гонити читаоце да наставе кружно откривање значења текста. Писци постмодерне смишљају нове начине читања тако што пишу дела која обликују сама себе – садржај и форма су међусобно повезани. „Није више довољно писати романи у стиховима или песме у прози, потребно је да спољашњи облик књижевног текста буде уметнички релевантан [...]”, каже Јерков (1990: 1892) када говори о *новој шекспиралности*. Павић и Вонегат успевају у покушају да креирају дела која ће својом формом гонити читаоце да учествују, чинећи тако саму форму дела итекако релевантном. Обојица се користе визуелним помагалима да још више нагласе фрагментованост текста – код Вонегата то су илустрације и празан простор, док Павић употребљава симболе и конкордансе – све са циљем лакше навигације кроз текст.

Оно што се посебно издваја као заједничка особина Вонегатове и Павићеве прозе јесте интертекстуалност. Вонегатови романи су наизглед одвојене приче, али касније схватамо да су све оне међусобно повезане не само идејом о стварности тј. фикцији, и приповедним техникама које прате ту идеју, него и локацијама, ликовима и заплетима. Он понавља фразе као што је „И тако даље”, ликове као што је Клигор Траут (његов алтер его), локације као што је ванземаљска планета Тралфамадор итд. Павић такође ствара јединствену реалност у *Хазарском речнику*, тако да постаје неопходно прочитати ову књигу као водич или основу за његова остала дела и користи сежее неких својих приповедака у романима²². На овај начин фрагментација постаје израженија, јер њихова дела постају фрагменти једног много већег дискурса. Интертекстуалношћу постижу највише нивое фрагментације и тако граде прави постмодерни дискурс.

Литература:

- Ален 1988: W. R. Allen, *Conversations with Kurt Vonnegut*, Jackson: University Press of Mississippi
- Бенет, Ројл 2004: A. Bennett, N. Royle, *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, London: Pearson Longman
- Бери 2002: P. Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press
- Блај 1985: W. Bly, *Barron's Book Notes: Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*, New York: Barron Educational Series Inc
- Бојл, Еванс 2008: E. Boyle, A. Evans, *Reading America: New Perspectives on the American Novel*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Буркхарт 1998: D. Burkhart, Culture as Memory: On the Poetics of Milorad Pavic, Champaign, Illinois: *The Review of Contemporary Fiction*, Vol.18, no. 2. 164–171.
- Вонегат 1988: K. Vonnegut, *Bluebeard, the Autobiography of Rabo Karabekian*, New York: Dell Publishing

22 Битно је споменути да описи оних појмова који се појављују више пута кроз разне романи, код обојице писаца, у стилу постмодернизма, нису увек идентични – тако описи ликова од романа до романа код Вонегата неће бити исти, као што ни код Павића сиже неће бити у потпуности идентични, односно ликови и догађаји ће другачије бити описани у сваком од три речника *Хазарског речника*.

- Вонегат 2000: К. Vonnegut, *Breakfast of Champions*, London: The Random House Group Limited
- Вонегат 2001: К. Vonnegut, *Klanica-Pet ili dečiji krstaški rat*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa
- Вонегат 2007: К. Vonnegut, *The Sirens of Titan*, London: Random House Publishing Group
- Дамјанов 1992: С. Дамјанов, Нова кутија тајни Милорада Павића, Београд: *Књижевност: месечни часопис*, год. 47, бр. 3/4, 519–522.
- Делић 1992: Ј. Делић, Љубавници размењују смрт, Београд: *Књижевност: месечни часопис*, год 47, бр. 3/4, 151–158.
- Делић 2005: Ј. Делић, Милорад Павић: писац уникатних модела, Нови Сад: *Лейопис Машице српске*, год. 181, књ. 475, св. 4, 613–619.
- Јерков 1990: А. Јерков, Нова текстуалност, Београд: *Књижевност: месечни часопис*, год. 45, књ. 90, бр. 11/12, 1886–1916.
- Кордић 1989: Р. Кордић, Постмодернистичка укрштеница, Београд: *Књижевна критика: часопис за савремену југословенску књижевност*, год. 20, бр. 2, 69–86.
- Лонгиновић 1998: Т. Z. Longinović, Chaos, Knowledge, and Desire: Narrative Strategies in Dictionary of the Khazars, Champaign, Illinois: *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 18, no. 2, 183–190.
- Лукић 1992: Ј. Лукић, Наративне стратегије Павићеве прозе, Београд: *Књижевност: месечни часопис*, год. 47, бр. 3/4, 511–518.
- Маус 2001: D. Maus, *Postmodernism. The Greenhaven Press Companion to Literary Movements and Genres*, San Diego: Greenhaven Press
- Мекхејл 2001: В. McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge
- Михајловић 1992: Ј. Михајловић, Унутрашња страна ветра или роман о жудњи за целином, Београд: *Књижевност: месечни часопис*, год. 47, бр. 3/4, 523–527.
- Михајловић 1998: Ј. Mihajlović, Milorad Pavic and Hyperfiction, Champaign, Illinois: *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 18, no. 2, 214–220.
- Павић 1976: М. Павић, *Коњи светог Марка*, Београд: Просвета
- Павић 1988: М. Павић, *Предео сликан чајем: Роман за љубитеље укрштених речи*, Београд: Просвета
- Павић 1991: М. Павић, *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*, Београд: Просвета
- Павић 1994: М. Павић, *Последња љубав у Цариграду: Приручник за гађање*, Београд: Просвета
- Павић 2004: М. Павић, *Хазарски речник*, Београд: Дерета
- Пијановић 1997: П. Пијановић, Приче Милорада Павића, Београд: *Књижевност: месечни часопис*, год. 51, књ.102, св. 1/2, 119–132.
- Сим 1998: S. Sim, *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge.

Електронски извори

- Barth, J. *The Literature of Exhaustion*. <http://www.massey.ac.nz/massey/fms/Colleges/College%20of%20Humanities%20and%20Social%20Sciences/EMS/Readings/139.105/Additional/The%20Literature%20of%20Exhaustion%20-%20John%20Barth.pdf>. 20.06.2016
- Coleman, M. The Meaninglessness of Coming Unstuck in Time. *Transactions of the Charles S. Pierce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, 44.4. JSTOR. 21.05.2016.

- Cordle, D. Changing of the Old Guard: Time Travel and Literary Technique of Kurt Vonnegut. *The Yearbook of English Studies*, 30. JSTOR. 20.05.2016.
- Hassan, I. *Toward a concept of Postmodernism*.<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf> 20.04.2016.
- Lundquist, J. *The "New Reality" of Slaughterhouse-Five*. <https://hutchinsonpage.wikispaces.com/file/view/Critical+Essay+4.pdf> 08.06.2016.
- Pavić, M. *Beginning and the End of the Novel*. <http://www.khazars.com/en/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana>. 20.05.2016.
- Rubens, P.M. "Nothing's Ever Final": Vonnegut's Concept of Time. *College Literature* 6.1. JSTOR. 08.06.2016.
- Seitz, J. Roland Barthes, Reading, and Roleplay: Composition's Misguided Rejection of Fragmentary Texts. *College English*, Vol. 53. JSTOR. 25.05.2016.

FRAGMENTATION IN VONNEGUT'S AND PAVIĆ'S NARRATION

Summary

Postmodern literature is known as the literature which uses old narrative techniques in new ways. Fragmentation is one of the several postmodern narrative strategies that especially stands out. This essay deals with analyzing the fragmentation in the novels of the two very important writers of postmodern literature, Kurt Vonnegut and Milorad Pavić. Methodology of this paper consists of setting a theoretical basis through the works of many literary critics, in particular Raymond Federman, and a detailed analysis of Vonnegut's and Pavić's novels like *Breakfast of Champions* and *Dictionary of the Khazars*. The goal of this paper is to compare the ways these postmodern writers use fragmentation and why they choose to do so.

Keywords: postmodernism, narrative techniques, fragmentation, Vonnegut, Pavić.

Milica Abramović

Милица Алексић¹

Ниш

ФЕНОМЕН МУШКОСТИ У ПРОЗИ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА²

У раду се говори о мушком принципу у прози Светолика Ранковића, односно о његовим трансформацијама код књижевних јунака у три Ранковићева романа, као и у приповеткама. Ранковић се у својој прози поиграва са Анимусом, дајући га својим јунацима преко мере и ускраћујући га јунацима, што жене чини мушкобањастим и доминантним, а мушкарце јунацима слабе воље. Ипак, већина Ранковићевих јунака доживљава преображај од почетка до краја текста, а феномен мушкости показује се као одлучујући фактор за ток њихових судбина. У раду су коришћени психоаналитички, нараторолошки, структуралистички и феноменолошки метод.

Кључне речи: Светолик Ранковић, Анимус, Анима, мушкост, архетип мушког.

1. Увод. Према Јовану Деретићу, Светолика Ранковића³ „можемо схватити као последњег нашег сеоског реалисту XIX века и истовремено као зачетника романа модерне, психолошке оријентације, првог у низу наших романсијера XX века” (Деретић 1981: 172). Као руски ђак, Ранковић је своје литерарне узоре налазио у Толстоју и Достојевском, те се у портретисању јунака најчешће служи унутрашњим монологом, обликом приповедања који ће бити још развијенији код модерниста: Борисаве Станковића, Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића. Под утицајем руске литературе, он у српску доноси тип сувишног човека, који ће код потоњих писаца доживети различите трансформације.

Сувишни човек у Ранковићевој прози пати од недостатка мушке црте (Анимуса), а наспрот њему стоји јака жена, која мушке црте не може да се ослободи. Анимус је, дакле, присутан и код мушкарца и код жене, баш као и Анима, а заступљенији принцип одређује пол особе. Ипак, може се јавити појава пренаглашености супротног принципа, што у случају Анимуса резултира мушкобањастим и деспотским понашањем жене. Жена се мушке црте, попут баласта, може решити тек када свој властити Анимус пројектује на мушкарца са израженијим мушким принципом него што је њен. „Тек када жена успе да своје пројекције *Анимуса* спозна и врати у себе, тек тада може постати целовита, складна, уравнотежена личност” (Јунг 2006: 18). Како јунаци реалистичке прозе никада нису статични, они код српског реалисте Светолика Ранковића доживљавају различите трансформације од почетка до краја дела.

1 milica.aleksic.06@gmail.com

2 Рад је додаток мастер тези *Феномен мушкости у прози Светолика Ранковића*, одбрањеној 28.10.2015. на Филозофском факултету у Нишу под менторством проф. др Горана Максимовића.

3 Светолик Ранковић рођен је 1863. у Моштаници код Београда, одрастао у Тарашима недалеко од Крагујевца, а Духовну академију завршио је у Кијеву. Као наставник веронауке често је премештан због обреновићевског режима; службовао је у Крагујевцу, Нишу и Београду. Умро је од туберкулозе, 1899. године у Београду. Сва три Ранковићева романа – *Горски цар* (1897), *Сеоска учитељица* (1898) и *Порушени идеали* (1900) објављена су у Београду. Последњи његов роман објављен је постхумно, као и приповетке, *Слике из живота* (1904).

2. **Горски цар.** Први роман Светолика Ранковића, *Горски цар*, приказује развојну путању по којој младић Ђурица од ситног сеоског лопова постаје злочинац и преступник, а томе је посредни узрок одсуство мушке црте. Његово бежање од одговорности и став да „на невидишу нема кривице” доводе га у ситуацију да одметање у хајдуке за њега постаје једини излаз. Ту унутрашњу слаботињу и инфантилност препознао је и злоупотребио Вујо, који према годинама, ауторитету и некадашњем пријатељству са Ђурициним оцем представља замену за очинску фигуру у Ђурициним очима.

Као син покојног лопова, Ђурица је негативно обележен од стране људи у селу. Одбаченошћу појединца од стране села роман и почиње: „Први пут је сврнуо на себе пажњу целога села о крстоношама. Тада се управо и замомчио” (Ранковић 1952а: 3). Он привлачи пажњу због своје необичне физичке појаве – виши је и лепши од свих момака у селу. Тај мужевни изглед само је маска којом је заоденута унутрашња слабост мушкарца, односно одсуство мушкости, којом су мотивисани Ђуричино бекство у гору и нехотично убијање сељака Николе. Слабост у Ђурице долази долази до изражаја и у његовом односу према Станки, ратоборној и поноситој девојци, која представља његов антипод:

„А беху два ока, две љуте гује, под чијим се севањем овај груби јуначина топио и постајао мекши и питомији од сваке девојке. Чудна беху та два ока. Из њих је севао такав понос и такво јасно сазнање своје надмоћности, да не беше момка који би осећао снаге и одважности да их слободно погледа. Још ниједан момак не могаше поуздано казати какве су очи у Станке Радоњића: црне или граорасте или, можда, зеленкасте... Ђурица их је само једном сагледао, кад оне не беху управљене на њега, и више их никад није смео погледати. Кад је Станка у колу, Ђурица се ретко хватао. Волео је да је посматра са стране, да уочи сваки њен покрет, сваку особину чуднога јој стаса. Кад би је опазио у пољу или у селу да му иде у сусрет, сврнуо би ма где, само да избегне онај поносити поглед, који уништава човека” (Ранковић 1952а: 3).

Станка је млада жена са преизраженом мушкошћу, која се манифестује у њеном понашању. Она ноћу у селу неустрашиво чека курјака, дрекавца и вампира, али ће се зато, пошто се заљуби у Ђурицу, једаред бојажљиво освртати око себе зашавши у поток по дану. Станка је, унела у свој карактер мушку црту чекајући на идеалног мушкарца са таквим особинама и те црте ће успети да се ослободи тек пошто пројектује свој Анимус на Ђурицу, момка одбеглог у хајдуке:

„То је човек, размишљаше она успут, што се не боји ни пушке ни власти, никога до бога. Иде са својом пушком по зеленој гори, а све живо бежи од њега... Прави *горски цар!*... Он се не боји звера ни вампира, а ови наши овуда гори су од жена... Једна брука, па то ти је!... Што не знадох, барем, док беше овде, да га разгледам боље... Али не мари: видећу га ма где” (Ранковић 1952а: 44).

Занимљиво је питање откуда се једна девојка из патријархалне породица заљубила у хајдука и човека одбаченог од друштва. Одговор лежи у архетипској слици мушкарца коју Станка носи у себи. По рођењу, женска беба носи у себи мушки архетип као колективно несвесно (в. Требјешанин 2011: 205), а затим се сусреће са својим оцем као првом фигуром мушкарца. По тим првим искуствима женско дете гради сопствену слику идеалног мушкарца. Маја Шторх скреће пажњу на то да патријархални отац, као типични отац, врло мало времена проводи код куће како би прехранио породицу. Такав мушкарац мора да потисне свој женски принцип, те се чини хладним и неосетљивим. „Чињеница је да већина жена које се данас убрајају у јаке [жене са преизраженим Анимусом] у суштини стварала слику унутрашњег мушкарца као одсутног мушкарца. Уосталом, то је и разлог зашто ми волимо скитнице, а не пристојне момке из околине” (Шторх 2011: 104).

Наизглед мушкобањаста, Станка је заправо сањар и сву своју уобразиљу о идеалном мушкарцу усмерила је ка Ђурици. Заваравајући се да је досегла свој идеал, она полази са њим у гору, али га чека подаље од места где са осталим хајдучима врши похару. Дакле, Станка је доживела преображај и сада зна да жени не приличи исто што и мушкарцу. Иако се по много чему Ранковићева Станка разликује од Веселиновићеве Јелице, овај моменат заједнички је обема: „Девојка сам... не ваља се!...” (Веселиновић 1968: 54).

Након што је жртвовала своју част и одбегла од породице и из села, Станка бива издана од Ђурице, који као слаб мушкарац у Београду остварује мноштво безначајних и површних љубавних веза. Тиме је мотивисана Станкина освета да преда Ђурицу властима, али у начину на који то чини препознајемо рањиву, а не мушкобањасту жену: она је могла да га убије, али је желела да он пати и осети издају, што је типично женско промишљање.

3. **Сеоска учитељица.** Љубица Петровић је, као и Станка, јака жена са наглашеном мушкошћу. Мушкост се у Љубичином случају манифестује најпре у физичком портрету – у кошчатости лица и погурености леђа, а затим у њеном понашању. Иако воли своје ученике толико да би их све изгрлила и изљубила од милине, она је груба и строга, те не уме да им покаже благост.

Проблем у испољавању емоција последица је мушке црте. Услед одсуства идеалног мушкарца, Љубица поприма његове особине. Идеалан мушкарац о коме сањари сеоска учитељица јесте млад и наочит учитељ. Зато ће Љубица бити разочарана када упозна свог колегу Гојка, јунака слабе воље и мушкарца са наглашеном Анимом, који се у роману поставља као Љубичин антипод и лик-рефлектор: за сагледавање Љубичине мушкости неопходно је, као у огледалу, сагледати Гојкову сметеност и слаботињу. На таквог мушкарца Љубица никако није могла пројектовати свој Анимус, односно заљубити се у њега. Тиме су њени идеали, још по доласку у село службом, били порушени. Проблем у опхођењу према деци могао би се, по Љубичином уверењу, превазићи да је бар Гојко онакав каквим га је она замишљала.

Сањар као и Љубица, и Гојко је маштао о идеалној жени, а након што је упознао Љубицу, пројектовао је своју Аниму на њу. Међутим, он је слабић, на више места у роману директно окарактерисан као ‘туњав’, ‘млада’, ‘сметен’ и као такав, не може да прати жив темперамент Љубице. „У природи женског бића је да буде вођено јачим мушким бићем, али Гојко није био способан за улогу вође” (Јовановић 1989: 83). Отуда је у оваквом љубавном пару, као и у *Горском цару*, Светолик Ранковић напустио традиционалну представу о доминантном мушкарцу и смерној жени.

Ипак, традиционална концепција мушко-женских односа враћа се у приказивању Љубичиног брака са Влајком. Док је у браку са Гојком Љубица била мушкарац, у свом другом браку Љубица се преображава и постаје домаћица, тиха и женствена жена која савија главу и обара поглед пред својим мужем. „Он [Влајко] држи да тако мора поступати сваки ко хоће да навикне жену да се не меша у његове ‘послове’. Жена је за то да слуша и ради, а муж је господар; он може што хоће... па понеки пут и да врдне...” (Ранковић 1952а: 407).

Влајко је неухватљив, за Љубицу недостижан. Он је мачо-мушкарац, физички врло привлачан и са лепим манирима, али и донжуан, који се не везује ни за једну жену. Тек што је Љубица упознала овог удовца, за њу је страшно то што он олако говори о својој покојној жени:

„Каква је то љубав, кад се тако брзо заборави?!... Говори о њеној смрти, а смеје се... По њену мишљењу, он треба не само сада, но и после десет година да буде скрушен, убијен, сатрвен тугом... Управо, не треба ни да преживи праву љубав... Кад нестане такве љубави, нашто ми онда живот?... Еј, људи, људи, какви сте ви!...” (Ранковић 1952а: 377).

У складу са таквим својим идеализовањем, Љубица страда као трагична љубавница. Страда борећи се за своје идеале, за које ће се испоставити да су погрешни и порушени. И она се, попут Станке, свети вољеном мушкарцу за неверство, што такође чини као повређена жена. Наређује ћати да убије Влајка и његову љубавницу Милицу и заузврат му обећа себе; међутим, она не испуњава обећање јер би тиме згазила своје идеале. Мада се понашала врло слободно, попут мушкарца, и олако мењала љубавне партнере (Пера писар, Гојко, Влајко), она је то чинила само зато што је трагала за идеалном љубављу, оном која даје смисао животу. И када је обманула себе да је такву љубав најзад пронашла у Влајку – ту је њена потрага завршена. „Трагички јунак обично припада групи алазона, он је варалица, који самог себе обмањује или је опијен хибрисом” (Фрај 2007: 258).

4. Порушени идеали. Последњи, трећи роман Светолика Ранковића јесте психолошки и билдунгс роман, који приказује преображај Љубомира, односно Леонтија, од наивног младића до пораженог човека, а недостатак мушкості показује се као посредни узрок промашености живота протагонисте. Одсуство мушкості мотивише Љубомирово бежање из села пошто изгуби стоку, дакле он није у стању да прихвати одговорност и суочи се са последицама. Бежање је врло чест Љубомиров поступак: он бежи од жена и бежи из једног места у друго. Та несталност особина је једног сањара, али и мушкарца без мушког принципа.

У Леонтијевом животу три жене градацијски обогаћују његово искуство мушкарца. Мира је његова другарица из детињства и са њом се Љубомир играо ‘јакања’, дечје игре обарања на земљу, при којој се Мира, премда девојчица, истицала по физичкој снази више него он. „Дечко је у њој гледао друга, као обичног мушкарца, не знајући још јасно ни за полну разлику” (Ранковић 1952б: 10). Побегавши из села у неку варош, упознаје Милку, ћерку неког гостионичара код кога је накратко потражио заштиту. Он уочава да Милка није иста као Мира и гледа на њу другачије: није ни помишљао на игру ‘јакања’ са њом, те ће га зачудити Милкино предлагање игре.

Одсуство Мириног физичког портрета у роману мотивисано је смањеном Љубомировом заинтересованошћу за њу. За разлику од Мире, Милка је женствена девојчица и стидљиви Љубомир збунио се пред њеном појавом:

„Али, кад стаде и погледа оне плаве јасне очи, оно чисто, пуначко бело лице, тако чисто и бело какво он није никад видео, иако су у селу му и поп и учитељ имали кћери, кад виде онај благи поглед, он се збуни, стаде испред доксата баш према њој и обори главу.

Девојче се насмеја гласно. Погледа га онако крутуљава, погурена, потуљена, како крије очи, како се збунио пред њом, дететом као и он, па се још више насмеја” (Ранковић 1952б: 19).

Јованка је чулна млада жена и већ од првог сусрета са њом у монаху Леонтију јавља се природна људска потреба за телесном љубављу, коју он негира. Као монах, притом велики сањар и идеалиста, Леонтије сматра да монаси морају живети у потпуној аскези, онако како пише у хагиографској литератури, а разочарава се пошто у манастиру затекне разузданост и блуд. Он осећа наклоност према Јованки, али ту мисао најжустрије потискује. Чулно искуство са женом

Леонтијева је Сенка, мрачни део личности којег се свесно ја стиди, али Леонтије истовремено постаје опседнут њоме јер негира своју мушку природу. Садржај Сенке избија из несвесног у свесни део Леонтијеве личности у ноћи када га манастирски другови напију и он води љубав са Јованком. Негирање мушкости код монаха Леонтија довело је до идеализовања и бега од реалности, због чега се, када једном спозна овоземаљску љубав, он претвара у пораженог човека са *порушеним идеалима*.

5. *Страшна ноћ*. Када је реч о приповедачком опусу Светолика Ранковића, тип јунака без мушког принципа и јунака слабе воље најбоље је приказан у приповеци *Страшна ноћ*. Прича о Мојсилу или Византинцу исприповедана је из перспективе свезнајућег приповедача, уводни и завршни композициони оквир припадају садашњем тренутку и позним Византинчевим годинама, док је главни део ретроспективно приповедање о Мојсилу када је био млад. У младости је Мојсило био кицош, друштвен човек и човек склон пороцима – пићу, цигаретама, женама. Преображај од таквог, необузданог и надобудног човека до тврдице, самотњака и улизице чији сваки акт обилује фразама: ‘у понизности’, ‘најпонизнији одговор’, ‘понизно’, мотивисан је одсуством мушкости. Овај женскокарш први и једини пут искрено се заљубио у учитељицу Зорку, а они подсећају на Пушкинов љубавни пар Евгенија Оњегина и Татјану Ларину: жена показује одважност и иницијативу јер је мушкарац слабић којим је овладала Анима. Кроз своје монологе Мојсило показује да је сањар коме је стало до породичне среће, али онда када треба да искорачи из снова и оствари их, он се уплаши да ће изгубити слободи и устукне. Разлог томе јесте претерана везаност за мајку: „Он је обично у својој будућој ‘домаћици’ предвиђао тип праве српске жене, принуђавао ју је некако да личи на његову мајку – скромну, ваљану, пријатну жену, која је сав живот била посветила својој деци” (Ранковић 1952б: 268). Потајно је знао да такав идеал у животу неће наћи, па се зато и не упушта у дубље односе ни са једном женом и тако прераста у тип донжуана. Када се једна жена, Зорка, најзад приближила његовом идеалу, он се боји да ће изгубити слободу, те бежи ноћ уочи Зоркиног доласка по одговор.

И та прва ноћ у којој је требало да се суочи са проблемом и приступи му као зрео мушкарац, за Мојсилу је *страшна* јер он не поседује мушки принцип. Једино решење за њега је било бежање, које је још један показатељ да је Византинац јунак слабе воље, а на крају приповетке и поражен, усамљен човек и особењак.

6. *У XXI веку*. Приповетка *У XXI веку* грађена је поступком ониричке фантастике и представља неку врсту времеплова како ће изгледати свет 2095. године. Као сатира, ово дело представља имплицитну ауторову критику ондашњег школства, а за то му је послужио феномен мушкости. Како мушки принцип подразумева мишљење, логос, ум, то је трансформисање мушкараца у жене у функцији давања ироничне слике друштва у којем нема мислећих људи. Госпођа директор гимназије носи сукњу и чак уштине господина Милку, који црвени и обара очи срамежљиво попут девојчице. Такође, он баца увис господина Персу и дочека га на својим рукама: „Господин, или боље рећи госпођа Перса, стидљиво обори трепавице и поче да дише убрзано, баш као каква цурица из нашег века после нежног пољупца” (Ранковић 1952б: 336).

Мушке гимназије више нису ни постојале, а мушкарци обављају женске послове: кувају, перу, пеглају, шију, пеленају децу. Једини мушкарац који мисли јесте министар Андра Јапанац, коме је досадила мушка опозиција. Сатира је у овој приповеци уперена управо према њему и његовом политичком уређењу.

7. **Стари врускавац.** Приповетка *Стари врускавац* антиципира Јунгову идеју космичког дрвета⁴. У поднаслову ове приповетке стоји: „Хроника трију покољења”. Сви важни догађаји у животу чланова ове породице одигравали су се на врускавцу и испод њега. Тиме су митолошки мотивисане све породичне среће и несреће. Ово дрво има важну функцију у иницијацији и досезању Сопства тројице мушких чланова породице.

Мушка линија ове породице је ‘мекушна’, док је женска са пренаглашеном мушкошћу, која се манифестује у деспотском понашању. Најстарија међу њима, приповедачева бака, једини је женски лик сасвим позитивно оцртан. Приповедачев деда је са њом успео да досегне Сопство и постане зрео мушкарац, глава породице, те му је отуд врускавац донео срећу доневши му ваљану жену. Његова зрелост види се у способности да прихвати синовљеву смрт без малодушности, затим у односу према унуку, али и у доминантном положају какав заузима у породици. Он је глава породице и као *senex iratus* отворено ће критиковати својеглаву снају онда када његов син буде сувише ‘мекушан’ за то.

Он даје Милошу, свом сину, савет како да се понаша према својој жени: „Лесковак, синко, па по месу; то она хоће. Видиш да је побеснела међу нама, који нисмо научени ни ружне речи проговорити” (Ранковић 1952б: 427). Милош је јунак слабе воље и, пошто не уме да обузда нарав своје жене, она бежи са другим човеком. Две године касније, он убија и њу и себе, а тај чин представља кукавичлук, бежање пред проблемом и јунакову неспособност да зрело поднесе свој губитак.

Лик-приповедач је, као и његови деда и отац, мушкарац са преизраженом Анимом. Његов први сусрет са будућом женом одиграо се у крошњи врускавца, где се он сакрио од ње и њених другарица попут детета. Живка узима иницијативу у разговору са њим и он се, као и његови преци, напречац решава на брак: „Стане им пред очи девојка, и – готов посао!” (Ранковић 1952б: 440).

Ипак, сазревање се у њему показује у виду самоироније: „Ја сам очекивао за себе све нешто особито: и жена ми је требала однекуд из далека, из далеких, али чувених места... А оно све изађе обично: очекујем суђеницу преко далеких гора, а она ми ђаволасто жмирка под, такорећи, самим носом...” (Ранковић 1952б: 433). Овиме је Ранковић знатно изменио однос својих јунака према идеалима: за разлику од јунака романа, јунаци приповедне прозе успевају да направе границу између идеала и реалног живота. Зато су трагични јунаци романа редовно јунаци *високомиметичког* *модуса*, супериорни „у *стийену* у односу на друге људе, али не и у односу на своју природну средину”, док јунаци приповедака припадају јунацима *нискомиметичког* *модуса* (Фрај 2007: 44) и обично добијају још једну прилику да поправе своје грешке. Лик-приповедач у приповеди *Стари врускавац* сече старо и сади ново дрво, чиме и симболички отпочиње ново раздобље у историји његове породице.

8. **Људска несћалност.** Приповетка *Људска несћалност* исприповедана је из дечје перспективе, па је приповедач (девојчица Коса) изразито непоуздан због свог незнања и урођене дечје егоцентричности. Тиме је доведена у питање веродостојност слике тетичиног вереника, будући да га Коса описује као: „онај

4 Космичко дрво игра важну улогу у обредима иницијације у шаманизму. Пењање на ово дрво означава путовање шамана на небо, где ће он срести своју небеску супружницу. Космичко дрво укорено је у средиште света, а расте према небу. Оно симболизује духовни развој човека и вечно је присутно (више о томе вид. у: Требјешанин 2011: 219–220).

сплетени”, „онај што се саплеће”. Негативна слика овог мушкарца последица је Косиног односа са оцем, односно негативним архетипом мушког који је девојчица изградила при првом односу са једним мушкарцем, својим оцем:

„Отац јој је, својим вазда озбиљним, натмуреним погледом ретко привлачио пажњу. Он је нигда није помиловао. После га је, кад напуни шесту годину, често слушала кад виче:

– Што ће ми девојчуре!..

А њој није било нимало криво што је отац не воли. Није на то навикла, није знала за његову љубав, па јој је и његово понашање било обично. За оним што нигда нисмо имали, не можемо ни жалити” (Ранковић 1952б: 444–445).

Архетип мушког, односно урођена структура изгледа и понашања мушкарца, у Косином случају јесте хладан мушкарац без емоција, мачо-тип. Стога јој је необично што је према њеној тетици вереник нежан и показује јој љубав. Овладавање Аниме мушкарцем услед заљубљености Коса види као сплетеност и чак хуморно пореди руменило на његовом лицу са доњом сукњом своје лутке Зорке, чиме се додатно умањује мушкост овог мушкарца.

9. *Кајетаница*. Каја, јунакиња приповетке *Кајетаница*, годинама је чекала на свог идеалног мушкарца, капетана. Отуда је себе прозвала капетаницом, односно унела је у свој карактер особине које је тражила у свом идеалном мушкарцу. Каја је горда и самосвесна жена, али усто и малограђанка жељна високог положаја у друштву, па у причи о њој емпатију потискује хумор. У томе је разлика између ове жене-сањара и Љубице из *Сеоске учитељице*, будући да су обе јунакиње младе жене које у ишчекивању идеалног мушкарца уносе мушкост у свој карактер. За разлику од Љубице, Каја до краја приповетке схвата да идеализовање и реалност нису исто, те се удаје за трговца. Млади капетан, који је пристигао у њену варош на дан њене удаје, наизглед је био врло близак њеном архетипу мушког. Месец дана по свом доласку, капетан остаје сакат јер га рађава човек са чијом је женом ступио у недозвољену везу. Каја тада схвата да је он заправо слабић и донжуан, а не идеалан мушкарац за каквим је чезнула. У њеном случају порушеност идеала заправо представља отржењење од идеала и зрело прихватање реалности.

10. Закључак. Светолик Ранковић ствара последњих година XIX века, али кроз психолошке портрете својих јунака антиципира Јунгову комплексну психологију из друге деценије XX века. Он уочава напуштање патријархалне слике друштва у виду доминације жена и слабљења ауторитета мушкараца. Млада девојка уноси мушкост у свој карактер услед сањарења о идеалном мушкарцу, а таквог у реалном свету најчешће нема. Такав је случај са Станком, Љубицом и Кајом. Са друге стране, мушкарци пред таквим – јаким, самосвесним женама губе своју мушкост, обарају очи, црвене, беже од њих. Бежање се показује као стално присутан манир Ранковићевих јунака слабе воље, какви су Ђурица, Гојко, Леонтије, Мојсило. Недостатак мушке црте умногоме одређује судбину ових јунака, чиме је Светолик Ранковић показао свој велики таленат у психолошком портретисању јунака.

Литература:

- Веселиновић 1968: Ј. Веселиновић, *Хајдук Шћанко*, Београд: Младо поколење
Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит
Јовановић 1989: М. Јовановић, *О српском реализму и модерни*, Ниш: Просвета
Јунг 2006: К. Г. Јунг, *Архетипови и развој личности*, Београд: Просвета
Ранковић 1952а: С. Ранковић, *Сабрана дела I*, Београд: Просвета
Ранковић 1952б: С. Ранковић, *Сабрана дела II*, Београд: Просвета
Требјешанин 2011: Ж. Требјешанин, *Речник Јунгових појмова и симбола*, Београд: Завод за уџбенике – HESPERIAedu
Фрај 2007: Н. Фрај, *Анаптомија криптике: четири есеја*, Нови Сад: Orpheus
Шторх 2011: М. Шторх, *Чежња јаке жене за јаким мушкарцем*, Београд: Завод за уџбенике

THE PHENOMENON OF MASCULINITY IN THE PROSE OF SVETOLIK RANKOVIC

Summary

The article talks about the phenomenon of masculinity in the prose of Svetolik Rankovic, respectively about his transformations in heroes of three novels and the stories. Rankovic is playing with the phenomenon of masculinity, giving it too much to his heroes and taking it from his heroes. It means that women are despotic and dominant while men are heroes of weak will. However, the majority of Rankovic's heroes experiences the transformations from the beginning to the end of literary work. The phenomenon of masculinity is the main factor for the destiny of the male heroes. Psychoanalytic, narratologically, structuralist and phenomenological method are used in this article.

Key words: Svetolik Rankovic, Animus, Anima, the masculinity, male archetype

Milica Aleksić

Јелена М. Тодоровић¹
Крађујевац

ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА У ПРИПОВЕЦИ „ВРТ СА СТАЗАМА КОЈЕ СЕ РАЧВАЈУ” ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА

У раду се бавимо особинама Борхесовог текста у контексту техника које су карактеристичне за постмодернизам (нпр. интертекстуалност и метатекстуалност). Познато је да је Борхес својом поетиком наговестио постмодернизам, он је зачетник особина које ће касније дефинисати поетика постмодернизма. У овом раду се предочавају мистични аспекти његове приповетке „Врт са стазама које се рачвају”, као и веза постмодернизма и доминантних мотива Борхесове приповетке. Изведени су и анализирани идејни поступци приповетке као што су укрштање временских и просторних перспектива и свеприсутност прошлости.

Кључне речи: постмодернизам, интертекст, време, простор, лавиринт.

Хорхе Луис Борхес је описивао савремене друштвене околности или историјске догађаје у циљу постизања комплексне и слојевите приче. Питања личног и колективног идентитета и питање специфичности националне и континенталне културе свеприсутно је у стваралаштву хиспаноамеричких аутора (Солдатић 2002: 38-39), из чега произилази да је и на Борхесово стваралаштво пресудни утицај имала аргентинска средина. Он се водио идејом да је свако дело представа света, или да тежи да то постане, а, како то учи гносеолошки идеализам, свет се може представити само према нашем сопственом лику, и како Шопенхауер наводи „Свет је моја представа” (Шопенхауер 1981: 10). Тако се и Борхес налазио у свом делу, иако се у њему индивидуа није спасила већ се изгубила у проширењима књижевне мисли (в. Константиновић 1995: 306). Могућност огледања књижевног дела у њему самом представља једну од доминантних димензија Борхесовог стваралаштва. Таква тенденција се надовезује на његова размишљања о свету који функционише кроз неизбежна понављања и кружења у лавиринту, или лавиринтима (Тартаља 2012: 893). Његово књижевно дело се изнова рађа у свести реципијента, јер постмодерни писац и не ствара завршено и целовито књижевно дело, одредљиво као производ, већ отворено и променљиво (Шуваковић 1995: 131).

У уметности и књижевности XX век је епоха радикалног преиспитивања наслеђа, и она има за циљ сачињавање синтезе којом би се обухватило свеколико уметничко и људско искуство садашњег и претходних векова, а управо је Борхес уметник који је могао извршити такву синтезу (Константиновић 1995: 277). Борхесове приче „иду од [...] Индије до старог Вавилона, од Александрије до Ирске, чак до фиктивних простора у којима се резимира историјско искуство човечанства и снови усмерени његовим апсурдним жељама” (Павловић 1963: 10). Борхес је све то постигао првенствено јер је био велики ерудита, интелектуалац и познавалац светске историје и филозофије, и морао је поседовати изузетну стваралачку имагинацију. Он је својом поетиком наговестио постмодернизам, утемељио је и међу првима користио одређене поступке писања који ће бити

¹ jelena.todorovic91@yahoo.com

основа за дефинисање поетике постмодернизма. Ради актуелизације поменутих проблемских тема и предочавања особина постмодернизма у конкретној приповеци, у раду ћемо се служити поетичком и стилистичком анализом. Настојаћемо предочити многобројне интертекстуалне и метатекстуалне аспекте приповетке² „Врт са стазама које се рачвају”³.

Мит и магични реализам⁴ у односу на поетику постмодернизма

Борхес се интересовао за митологију и мит, у њему је одувек постојала жеља за преображавањем и стварањем нових књижевних дела по узору на архетипове. У читавом свом стваралаштву је трагао за новим, неоткривеним и недокучивим световима, тежио сједињењу са вишом божанском стварношћу путем мистификације, а уз помоћ сопствене имагинације (Константиновић 1995: 278). Он је писац који је стварао фиктивне светове, преплитао фикцију и реалност, преображавао делове текста да би створио нови свет као синтезу свих светова. Борхес је у својој приповеци „Врт са стазама које се рачвају” објединио сан и јаву, прошлост и садашњост, укрстио различите уметности (књижевност и архитектуру) и довео до деконструкције времена и центра.

Борхес описује догађаје из реалног света који су најчешће веома драматични и подражавају поступак детективске приче. У његовим делима је много злочина изведених под необичним околностима и увек су та дела представе о далеким везама које један догађај има са неким другим на другом крају света, у далекој прошлости, у некој другој књизи. Та повезаност догађаја даје им извес-тан фаталистички карактер и истовремено симболички значај, они су део једне бескрајне мреже догађаја (Павловић 1963: 12–13)⁵. Борхес ствара фантастичну творевину која збуњује, али и одушевљава читаоца својом неслућеном имагинацијом и неочекиваним обртом, што је у складу са поетиком постмодернизма, јер се у постмодернизму не може говорити о свезнању и свеприсутности трећег лица, а постмодерна дела представљају дијалог између различитих наративних токова и читаоца (Хачион 1996: 27–28). Читалац је и учесник у фабули, он је тај који разоткривањем слојева текста води саму радњу, чиме дело бива отворено за увек нове интерпретације. Борхес је својом поетиком наговестио природу отвореног дела и активног учешћа читаоца, да би их Умберто Еко коначно дефинисао и применио у својим делима (Живковић 2016: 190).

Према Борхесовом схватању, једно дело инспирише друго и једно дело се наставља на друго. Он заговара идеју да је све већ записано и новонастали текст види као палимпсест многобројних претходно написаних текстова. Новонастали текст је за њега производ, али и материјал за нова дела. Суштина оригиналности Борхесовог текста је „у менталном току, у асоцијативној моћи и необичним претпоставкама” (Павловић Самуровић 1993: 322). Одређене облике сматра истрошеним, а одређене могућности исцрпљеним (Милутиновић 3.

2 У теорији књижевности постоји жанровско одређење „Врта са стазама које се рачвају” као приче. У литератури која је коришћена за писање овог рада ово дело се третира као приповетка.

3 Наслов на шпанском језику гласи „El jardín de senderos que se bifurcan”, у раду је коришћено Паидеино издање у коме је наслов преведен „Врт са стазама које се рачвају” и чији је преводилац Александар Грујичић, мада у неким преводима и издањима постоји и превод „Врт са рачвастим стазама”.

4 Термин „магични реализам” је преузет од Далибора Солдатића.

5 Линда Хачион за постмодернизам каже да представља „густу мрежу међуповезаности”.

1992: 56). Борхесов палимпсест читаоцима омогућава читање и препознавање претходних текстова (Константиновић 1995: 285). Његове идеје преиспитивања порекла и оригиналности текста постају касније особине постмодернизма. У постмодернизму је изведена критика појма оригиналности као изворног импулса стварања, приказивања и изражавања. Критиком појма оригиналности уводи се историчност, као одређујући принцип, чиме се доказује да један текст постоји као преображај неког већ постојећег текста или више текстова (Шуваковић 1995: 127-128). Борхес је пронашао угао гледања који му је омогућио да проблем употреби против њега самог, он осећа носталгију за књижевношћу уместо резигнације због немогућности писања (Милутиновић 3. 1992: 58). Када одлучује да опише или рецензира књигу коју је неко пре њега већ написао на другом језику и у другачијој културној сфери, Борхес чини да поменута књига почне да постоји, али у исто време настаје и његово властито дело (Милутиновић 3. 1992: 58). Његово дело је свакако ново, али је суштински палимпсест већ постојећих текстуалних творевина и као такво је нова сфера већ постојеће књижевности. Као што ће Андре Жид написати да границе постоје само у уметнику, а истински уметник је онај који проширује и размиче те границе (Vučelić 2010 :50).

Магични реализам је специфични поступак у књижевности и често се везује за дела Хорхеа Луиса Борхеса, али и хиспаноамеричку књижевност уопште. Магични реализам се објашњава као спој реализма и маште, јер је пре свега уметност изненађења, у којој је читалац од почетка препуштен безвременском кретању и несхватљивом свету. Приповедање се постепено развија водећи ка безвременској перспективи (в. Солдатић 2002: 76-77). Саставни делови магичног реализма су привидно супротстављени појмови маште и мита, чијом супституцијом настаје један нови и изненађујући свет (в. Солдатић 2002: 80).

Солдатић наводи да су магично и реално привидно супротстављени појмови, јер магични реализам у основи јесте рационални и објективни свет супституисан са ирационалним и некада несхватљивим светом. Магични реализам подразумева издвајање фрагмената објективне стварности којима писац затим мења распоред и уклапа их у сасвим измењене, нове целине (Солдатић 2002: 123). Борхес користи магични реализам у смислу своје ерудитне надградње традиције, а такав поступак преображавања традиције је наговестио постмодернизам. У постмодернизму се јавља поступак такозваног колажирања тј. поступак коришћења фрагмената цитата постојећих књижевних дискурса у новом. Колажно дело је мапа која приказује просторно-временске путање премештања историјских и актуелних фрагмената (Шуваковић 1995: 62). У приповеци „Врт са стазама које се рачвају” издвајање фрагмената објективне стварности се односи на управљање са више временских перспектива приповетке, писац приповеда о сусрету и разговору да би сегменте свакодневног уградио у другу приповедну раван. Сферу свакодневног, могућег и вероватног Борхес ће модификовати, али је неће деградирати. Она објективно наставља да постоји, али су фрагменти мистичног и имагинарног уткани у њу и постали су њен саставни део. Да давно написаног романа нема ни порука не би била послата. У том моменту имагинарно постаје стварно, у тренутку када реално не постоји изван сфере имагинарног. Нарација преводи написано у испричано, а затим испричано у урађено, тако оно што је некада написано постаје оно што се дешава, то превођење инспирише фикцију постмодернизма. Сродно томе, и магични реализам не остаје у сфери имагинарног, већ имагинарно претвара у стварно (Солдатић 2002: 123).

Простор и време

Важан концепт у делу постмодеранизма је „присуство прошлости” (Хачион 1996: 18). Свакако да се под овим подразумева специфичан став према ономе што се догодило, а неминовно се осликава у садашњости, можемо такав поступак назвати свеприсутношћу прошлости у садашњости. То није носталгијан повратак, већ критичко преиспитивање, иронијски дијалог са прошлошћу уметности и друштва (Хачион 1996: 18). Постмодернизам се супротставља одбацивању и оживљавању прошлости, он води дијалог са прошлошћу, али кроз садашњост тј. тврди да прошлост можемо познавати искључиво кроз њене текстуалне остатке (Хачион 1996: 43-44). Доказујући наведено, у приповетку „Врт са стазама које се рачвају” се уводи наводом да се догађај који је описан одиста збио, приповедање започиње позивањем на 252. страницу „Историје европског рата”. Овакав поступак је својствен Борхесу, али свакако говори и у корист мешања историје и фикције, тј. историјског догађаја и приче као фикције. Борхес своје приповетке започиње приказивањем видљиве стварности, да би фикционално било уведено преплитањем са реалним. У постмодернизму се фикционално приказује као присутно и реално. Роман Џуи Пена реално постоји, али говори о мноштву могућности. Фантастичан је до оног тренутка док га Стивен Алберт не представи као реалност:

„Фанг, на пример, поседује једну тајну; неки незнацац му закуца на врата; Фанг одлучује да га убије. Наравно, постоји више могућих расплета: Фанг може да убије уљеза, уљез може да убије Фенга, обојица могу да се спасу, обојица да погину итд.” (Борхес 2006: 61).

Ју Цун је непознати посетилац који куца на Албертова врата као што Фанг јунак романа има посетиоца. На овај начин настаје мрежа догађаја и ликова, бескрајна рачвања. У пишевој, али и у читаочевој свести књига се умножава кроз већ постојеће приповедне просторе, а рачвање кроз један такав врт бива предочено као бесконачно (Милутиновић 3. 1992: 58). Временске и историјске назнаке се мешају тако да читалац није сигуран у ком је времену и ко су ликови који представљају радњу, ни која радња је у датом тренутку примарна.

Борхес тражи историју и тамо где је други не виде: у појединачним људским судбинама, које се са извесном прикривеном правилношћу понављају на свим странама света (Павловић 1963: 11). Из тога је као особина постмодернизма произашло „присуство историје” (Хачион 1996: 31) као неминовности, чак се постмодернизам сматра и епохом која „води дијалог са прошлошћу” (Хачион 1996: 43). У приповеци „Врт са стазама које се рачвају” прошлост и садашњост су уско повезане, произилазе једна из друге, преплићу се и рачвају, а, као што је познато у магичном реализму, време и простор и не могу тећи праволинијски (Солдатић 2002: 80). Прошлост као историју је могуће спознати само путем текстова, докумената који је описују. Треба се осврнути на чињеницу да су историја и фикција у овом случају дискурси и обе успостављају системе значења који предочавају смисао прошлости (Хачион 1996: 157). На моменте је представљено тако да помислимо да Борхес, као писац, не прави разлику између оног што је прочитано и онога што се доживљава, чак се са сигурношћу може рећи да је прочитано често у предности. Постмодерна фикција сугерише да преиспитати или представити прошлост у фикцији или у историји значи отворити је према садашњости (Хачион 1995: 186). У прилог наведеном, Борхесова приповетка је својеврсна историјска реконструкција већ написаног романа. Делови написа-

ног романа послужиће за остварење замисли протагонисте приповетке. За ову приповетку је карактеристичан поступак враћања у прошлост тј. враћања кроз време. Сврха сталних путовања, освртања на оно што се већ збило је поступак превредновања историје. Позивање на странице исписане књиге и давно заборављеног романа има за циљ да представи и утиче на садашњост. Та садашњост је некада уско повезана са прошлошћу, али има и могућност да је измени. Такав поступак релативизује време, али и људску егзистенцију (Милутиновић Д. 2012: 326). Израчуњливо време света није тајна за којом Борхес трага. Лагодност здраворазумског разумевања времена потпуно се деградира већ са Платоновим одређењем да је „време покретна слика вечности” (Ernst 1998: 115) и Аристотеловим објашњењем да је време „број кретања према ономе што је било раније и што ће бити касније” (Ernst 1998: 187). Борхес продубљује ову мисао и тврди да је „вечно свет архетипова” (Гашић 1997: 187). Вечност и архетипови и „јутро првог дана” (Гашић 1997: 187) су хоризонти на којима Борхес наслућује разрешење тајне времена. У „Врту са стазама које се рачвају” Борхес се изричито бави темом времена (Гашић 1997: 187).

Време је својеврсна доминанта приповетке, тј. жижна компонента читавог дела, она води, одређује и мења остале компоненте (McHale 1989: 279). Време утиче на све остало, утиче на фабулу и када постоји као одсуство, како је експлицитно наведено и у самој приповеци: „Знам да га је од свих проблема највише мучио и заокупљао бездани проблем времена. А опет то је једини проблем који се на страницама Врта уопште не помиње. Чак ни реч време није употребљена” (Борхес 2006: 62). Као што је у шаху једина забрањена реч шах, тако је и роману Цуи Пена једина забрањена реч време, али му је дата могућност да мења и перспективу и појавност, готово да постоји као засебан организам. Мекхејл наводи да Јакобсон о доминанти говори у множини, јер се у једном тексту може уочити више доминанти, а да дело опстане као јединствена текстуална структура (McHale 1989: 280). Иако их може бити више и најчешће и их и има више у „Врту са стазама које се рачвају” је само једна доминанта, време. Просторна перспектива је употребљена како би се замаглило поимање жиже, променом перспективе у жижу је постављено маргинално, лавиринт као просторна одредница.

Време и простор имају специфична места и функције у поетици постмодернизма. Време никада није праволинијско или сукцесивно, нити је простор ограничен и коначан. У приповеци „Врт са стазама које се рачвају” експлицитно је наведена дефиниција времена у постмодернизму: „За разлику од Њутна и Шопенхауера, ваш предак није веровао у једнообразно, апсолутно време. Веровао је у бескрајне временске низове, у разгранату, вртоглаву мрежу различитих, сустичућих и напоредних времена” (Борхес 2006: 63). Борхес овим није дефинисао само поимање времена у постмодернизму већ и поимање комплексне мреже догађаја која је у основи читавог правца. Време је представљено као синтеза прошлости, садашњости и будућности. Ликови обитавају у неизвесности, стварност није коначна, а индивидуално време се разликује од општег, тиме су елементи фантастичног уклопљени у систем реалног или бар привидно логичног (Павловић Самуровић 1993: 323). Прошлост је семиотизована или енкодирана што значи да је већ уписана у дискурс и „увек већ” интерпретирана (Хачион 1996: 170). Колико год пута се референца понављала иста или слична она се никада не подудара са претходним појавностима и то можемо схватити као вечиту универзалност. Постоје несавладиве разлике које можемо приписати постмодерној мо-

гућности промене.⁶ Смештањем радње у временски лавиринт потпуно се разара класичан смисао простора, али и визија лавиринта као просторног одредишта. Истовременост приказује другачије поимање времена и простора. У тој стварности уметничког дела изграђен је нови однос према прошлости, садашњости и будућности, на тај начин мит постаје стварност, а стварност мит. Борхес настоји да литерарно докучи неизрециво, у овој приповеци је то успео наводећи алтернативе постојећег и њиховим смештањем у реално.

У Борхесовој приповеци се на крају открива смисао читаве приповетке. Прошлост је неизмењена, садашњост је одлагање финала и нада у ишчекивање будућности. Садашњост се јавља и као тренутак у ком се развија свест да се прошлост може перципирати и мора усвојити на другачији начин (Солдатић 2002: 44). Представа приповетке „Врт са стазама које се рачвају” и идеје да је приповетка критичка прерада претходно написаног романа је у складу са поетиком постмодернизма доказује тврдњу да позната раздвојеност живота и уметности више не стоји (Хачион 1996: 23).

Једна од примарних особина постмодернизма као правца у књижевности, али и уметности уопште, јесте децентрирана перспектива. „Центар више не стоји чврсто” (Хачион 1996: 30) и оно што је маргинално и оно што је ексцентрично добијају сасвим ново значење и културу представљају као нехомогени монолит (Хачион 1996: 30-31). Све претходне епохе су подразумевале постојање центра који представља примарна дешавања и постојање маргине која увек садржи споредна дешавања. У постмодернизму долази до деконструкције класичног значења центра и маргине, постоји више дешавања која су подједнако важна. У приповеци „Врт са стазама које се рачвају” не постоји један пут, тј. постоји ако се лик одлучи за један одређени, ако одабере, али путева је много. „Разумео сам готово истог трена; врт са стазама које се рачвају заправо је несрећан роман; израз разним будућностима (не свим) наговестио ми је слику рачвања у времену а не у простору” (Борхес 2006: 61). Постоји много путева који се рачвају и све ситуације су могуће. Ако тражимо централну раван на којој се одвија радња уочићемо да постоје различите равни и на временском и на просторном плану, али су оне испреплетане, прожете, једна увек условљава другу. У „Врту са стазама које се рачвају” можемо уочити појаву два света један је свет давно написаног романа, а други је свет сусрета Ју Цуна и Стивена Алберта. Чини се да је свет сусрета реалан свет, да је примарна приповедна раван, а да други свет, свет романа имагинаран. Из децентриране перспективе проистиче да ако један свет постоји, онда сви могући светови постоје (Хачион 1996: 106). Исто тако ако постоји један пут, тј. онај пут који је у одређеном тренутку одабран, реално постоје и сви остали путеви.

Роман „Врт са рачвастим стазама” је написао Цуи Пен, његов праунук Ју Цун долази код синолога Стивена Алберта који је познавалац Цуи Пеновог дела, од мноштва могућности и путева (као у лавиринту) њих двојица проживљавају само један. Ју Цун убија Алберта како би Немцима послао поруку, бира један од могућих путева и тако настаје приповетка „Врт са стазама које се рачвају”. И како Борхес у приповеци наводи: „[...] питао сам се на који би то начин једна књига могла бити бескрајна. Једини поступак који ми је пао на памет било би испитивање цикличног, кружног тома. Његова последња страница била би

6 Појам неподударане референци помиње и Линда Хачион на 242. страни своје *Поетике постмодернизма*.

истоветна првој, уз могућност да се наставља у недоглед” (Борхес 2006: 61). Приповетка непрестано кружи, наставља се где је престала и тако траје, прожима све временске и просторне равни. Поводом неке замишљене кружне књиге чија би последња страница била иста као прва и тиме омогућавала бескрајно читање Борхес варира своју вечиту идеју низања приче до у бескрај (Тартаља 2012: 893).

Појам који постмодернизам дефинише, а који се може директно повезати са приповетком „Врт са стазама које се рачвају” јесте појам референце. „Историографска метафикција успоставља релацију референци” (Хачион 1996: 237), што значи да се повезују најразличитије реалије на свим равнима. Првенствене постоје два приповедна времена у Борхесовој приповеци: време Цуи Пена тј. време романа и време Ју Цуна тј. време убиства. Ово пресликавање одређених појмова Линда Хачион дефинише као интертекстуални ехо који афирмише везу са прошлошћу (Хачион 1996: 210). Борхес је надградио детективски жанр у коме је релативизовао позиције аутора, јунака и читаоца и довео до њиховог укрштања. Приповетка је сачињена од три основне стазе које се преплићу. Главни ток прати догађаје у вези са Ју Цуном и његовим настојањем да Немцима дојави место савезничке базе. Доминантни мотиви приче о Ју Цуну јесу мотиви потраге и тајне који тај ток спајају са друга два. Други ток представља Меден који треба да предухитри Ју Цуна, а трећи представља Алберт који покушава да открије прави смисао Цуи Пеновог лавиринта (Милутиновић Д. 2012: 326). Свако од њих испуњава задатак, али повлачи и казну тј. смрт. Такође, су ове три основне стазе међусобно изукрштане, усмеравају једна другу и једна другој омогућавају безвременско постојање.

Топос лавиринта и енциклопедијска парадигма

Посебан поступак мешања и прожимања је карактеристичан за постмодернизам. У Борхесовој наведеној приповеци долази до мешања различитих уметности (књижевности и архитектуре) и различитих сфера деловања. Најбољи пример за овакав поступак јесте закључак Ју Цуна: „Сви су замислили два дела; никоме ни на памет није пало да би књига и лавиринт могли бити једно те исто” (Борхес 2006: 60). Роман Цуи Пена је свакако одраз једне уметности, књижевности, док је његова реализација директно везана за другу уметност, архитектуру. Наведено је да тај описани врт постоји, како у свести његовог ствараоца Цуи Пена тако и реализован као макета синолога Стивена Алберта. Поставља се питање: како реално може да постоји и како изгледа макета, опипљива представа лавиринта који нема крај, лавиринта који се непрестано рачва? У том моменту читања Борхес се игра са читаочевом имагинацијом и пажњом. Једно књижевно дело и занимање синолога које је са делом у вези утиче на политичку ситуацију, тј. постојање фантастичног врта са стазама које се рачвају омогућава шпијуну Ју Цуну да пошаље важну поруку Немцима.

Најзначајнији мотиви који упућују на мистичност у Борхесовој приповеци „Врт са стазама које се рачвају” (али и у другим његовим приповеткама) су енциклопедијска парадигма, топоси лавиринта и библиотеке и симболика феникса. Ју Цун своје сећање на детињство повезује са наведеним мотивима, уочи их као познато када ступи у неистражен простор:

„Влажна стаза врлудала је попут оних из мог детињства. Стигосмо у библиотеку с књигама са Истока и са Запада. Препознах неколико томова у жутом свиленом повезу. Били су то рукописи Изгубљене енциклопедије, чији је приређивач био

трећи цар Пресветле династије, а која никада није штампана. Грамофонска плоча вртела се поред једног бронзаног феникса” (Борхес 2006: 59).

Лавиринт је основни топос ове приповетке и представља својеврсну метафору за недокучивост света, за циклично кретање које упућује на митско време. Митско време одликује поновљивост (нужно га понавља свако људско деловање) и, иако је надисторијско, и иако је у вечности, има свој почетак (када јунак установљује праузоре неке делатности или када божанство ствара свет) (Елијаде 2011: 461). Љиљана Павловић Самуровић ће Борхесов лавиринт одредити као својеврсну метафору ограничености људских могућности (Павловић Самуровић 1993: 323). То време је кружно тако да њему одговара и кружни простор тј. лавиринт. Тајна лавиринта остаје неоткривена. Лавиринт представља неку безизлазну ситуацију. Како Роже Којоа објашњава, треба имати на уму да реч лавиринт подразумева два супротна схватања простора. По једном путања је бескрајна и вијугава, али обавезна. У сваком тренутку нуди се само један ходник, иако он непрестано скреће и даје утисак онемо који се њиме креће да се враћа на исто место. Он га, уствари, приморава да прође кроз све тачке постојеће путање и није могуће не ићи напред. По другом схватању лавиринт представља раскршћа. Сваки део ходника полази од једног раскршћа и води до другог које је идентично са претходним. Човек који је залутао у лавиринту пада из једне у другу неразрешиву дилему. Нема могућност да утврди да ли је раскршће на коме се тренутно налази неко од оних на којима је већ био. Не може знати да ли напредује или не (Којоа 1995: 298). Писац романа је збунио своје сународнике, јер су веровали да роман говори о просторном лавиринту без излаза. Ипак, његов лавиринт је изграђен од свих могућих прошлости и будућности и самим тим је без излаза и бесконачан. Метафорично стазе које се рачвају представљају простор, гранање простора, али је лавиринт у Борхесовој приповеци „Врт са стазама које се рачвају” и временски.

Енциклопедија Борхесу служи као извор из ког преузима примарни текст (као на пример у приповеци „Тлен, Укбар, Orbis Tertius”). У приповеци „Врт са стазама које се рачвају” појам енциклопедије се помиње као „Изгубљена енциклопедија”, ако је изгубљена, није могуће препознати је по жутој свили у коју су увијене свеске (Борхес 2006: 59), јер се о њој мало зна, само да је постојала. Та енциклопедија није никада штампана, што говори у прилог чињеници да исписане странице не могу бити уништене, не могу бити изгубљене, а енциклопедија коју препознаје Ју Цун то јесте. Поступак препознавања је већ једном примењен у овој приповеци, али је ово препознавање другачије. Када улазе у библиотеку Ју Цун препознаје оно што га сећа на детињство и уочава најизраженије елементе, док други пут препознаје енциклопедију коју раније није могао видети. Енциклопедијска парадигма од Борхесовог наговештаја постмодернизма израста до Ека код кога постаје материјална и духовна ризница знања и праисходиште свега постојећег (Живковић 2016: 188).

Симболика феникса, птице која се рађа из сопственог пепела и непрестано обнавља свој животни циклус, даје потпуно заокружену слику лавиринта и времена које се непрестано понавља у једној речи. Животни век феникса је попут романа Цуи Пена чија радња бива пресликана у време Ју Цуна и омогућава преношење поруке. Све се понавља са мањим или већим изменама и наставља да постоји, да се дешава, као што грамофонска плоча наставља да се врти и понавља своје кружно кретање, поред статичног бронзаног феникса. То кретање грамофонске плоче је још једна симболична представа непрестаног кружења, бесконачних понављања истих или сличних елемената уклопљених у неке нове целине.

Закључак

Борхес у својим приповеткама представља бесконачан лавиринт. Посветио се тражењу нових светова, нових путева преображајем и мистификацијом. На оригиналан и упечатљив начин, Борхес води читаоца, али га често и пушта да хода сам, као и да разуме и види непредстављиво и непојмљиво. Његов наративни свет је израз ерудиције, увек обојен митом, паралелном стварношћу и вечним кружењем.

„Врт са стазама које се рачвају” је приповетка неисцрпних могућности читања и интерпретирања. Укрштање фиктивног и реалног текста као метатекстуални аспект ове приповетке је нови аспект фантастике, али уједно и нови аспект реалног. Форма класичног текста код Хорхеа Луиса Борхеса доживљава деконструкцију, он увек тежи метафизичкој обради и анализи грађе коју користи у делима. У „Врту са стазама које се рачвају” текст странице „Историје европског рата” и текст Џуи Пеновог романа имају специфичну функцију у новонасталој приповеци. У „Врту са стазама које се рачвају” прошлост условљава садашњост, самим тим организује будућност. Време постаје синтеза прошлости, садашњости и будућности и траје као циклично и вечно.

Борхес је својом поетиком наговестио основне особине постмодернизма, које ће бити дефинисане и означене као особине много касније. Његова дела чине темељ постмодернизма, јер је правац из Борхесовог стваралаштва и из дела сличних аутора црпео материјал за своје теоријско утемељивање.

Извори:

Борхес 2006: Х. Л. Борхес, *Машијарије*, Београд: Паидеа.

Литература:

- Гашић 1997: Н. Гашић, Борхес и време – метафизика тренутка, у: *Хорхе Луис Борхес*, Београд: Српска књижевна задруга
- Елијаде 2011: М. Елијаде, *Расправа о историји и религији*, Нови Сад: Академска књига
- Живковић 2016: Д. Живковић, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Филум: Крагујевац
- Константиновић 1995: Р. Константиновић, *Необично дело Хорхеа Луиса Борхеса*, Београд: Издавачка агенција Драгинић
- Којоа 1995: Р. Којоа, Критичари о Борхесу, у: *Изабрана дела*, приредио Р. Константиновић, Београд: Издавачка агенција Драгинић
- Милутиновић 2012: Д. Милутиновић, прегледни рад, у: *Philologia Mediana*, Ниш: Филозофски факултет
- Милутиновић 1992: З. Милутиновић, *Негајивна и појивна поезика*, Нови Сад: Матица српска
- Павловић 1993: Љ. Павловић Самуровић, *Лексикон хиспаноамеричке књижевности*, Београд: Савремена администрација
- Павловић 1963: М. Павловић, предговор, у: *Хорхе Луис Борхес, Машијарије*, Београд: Нолит
- Солдатић 2002: Д. Солдатић, *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа*, Крагујевац: Нова светлост
- Тартаља 2012: И. Тартаља, Борхесове бескрајне књиге у *Лешојис Машије српске*

Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма*, Нови Сад: Светови

Шопенхауер 1981: А. Шопенхауер, *Свет као воља и представљава*, књига 1, Нови Сад: Матица српска

Шуваковић 1995: М. Шуваковић, *Постмодерна*, Београд: Народна књига Алфа

Ернст 1998: С. Ernest, *Problem saznanja u filozofiji i nauci novijeg doba*, Tom 1, Novi Sad: *Budućnost*

Вучељ 2010: Н. Vučelj, *Andre Žid i poetika : ogled iz estetike književnog stvaranja*, Beograd: Mrlješ

Мекхејл 1989: В. McHale, *Postmodernistička proza u Delo*, Beograd: Nolit

POETICS OF POSTMODERNISM IN THE STORY THE GARDEN OF FORKING PATHS JORGE LUIS BORGES

Summary

In this paper we deal with the properties of Borges's text in the context of the techniques characteristic of postmodernism (eg, intertextuality and metatextuality). It is known that with his poetics Borges announced postmodernism, he was the father of the characteristics which would later be defined by the poetics of postmodernism. In the paper the mythical aspects of his story "The Garden of Forking Paths" are pointed out, as well as the relationship between postmodernism and the dominant motifs of Borges's story. Furthermore, the ideological practices of the story like the intersection of temporal and spatial perspectives and the omnipresence of the past are represented and analysed.

Key words: postmodernism, intertextuality, time, space, labyrinth.

Jelena M. Todorović

Марија Шљукић¹
Београд

ФЕНОМЕНОЛОШКИ ПРИСТУП ПРИПОВЕТКИ СТЕВАНА СРЕМЦА *ИБИШ-АГА*

Рад представља феноменолошки приступ приповетки Стевана Сремца *Ибиш-ага*. Феноменолошки приступ је метода истраживања или критике књижевног дела помоћу чијих анализа и поступака долазимо до сазнања уметничког дела. Естетски предмет који настаје као конкретизација књижевног дела има своју суштинску структуру саграђену од више хетерогених слојева. Сваки од слојева поседује различите особине, али они баш због те своје специфичности сачињавају јединство и чине конструкцију естетског предмета, који настаје као конкретизација књижевног дела. При обради приповетке ради прегледности анализе полази се од Ингареденове поделе на слојеве: слој звучања, слој значења, слој приказаних предмета и слој схематизованих аспеката, да би на крају слојеве повезали у јединствену целину. Феноменолошким анализом приповетке утврђује се да је приповетка као уметнички предмет по својој суштини вишеслојна творевина, која поседује естетски узвишене вредности.

Кључне речи: феноменолошки приступ, Стеван Сремац, приповетка, Ибиш-ага.

У XX веку у теорији књижевности постоје две снажне струје интерпретативно-херменеутичка и аналитичко-научна струја, којој припада феноменологија (као подлога за савремене херменеутике). Феноменолошки приступ је метода посматрања, истраживања, изучавања или критике књижевног дела помоћу чијих анализа и поступака долазимо до сазнања уметничког дела. Он представља веома систематичан приступ књижевном делу. Феноменолошки приступ књижевном делу је један од методолошких приступа који су се током времена изграђивали и примењивали у науци о књижевности. Суштину феноменолошког приступа можемо објаснити једино ако почнемо од Хусерла, који је творац феноменологије, иако математичар, био је веома важан за филозофију и филозофију књижевности XX века, да би се касније прешло на феноменолошке теорије књижевности. Најважније феноменолошке теорије књижевности су теорија Романа Ингардена, немачка школа естетске рецепције (Ханс Роберт Јаус и Волфганг Изер) и француска варијанта тематске критике (Ж. П. Вебер). „Bez podrobnog sagedavanja Huserla, fenomenološke teorije književnosti ne bi bile razumljive. Bez Huserla bi bio neshvatljiv i razvoj t e o r i j e književnosti” (Бужињска, Марковски 2009: 91).

Хусерл је у својим истраживањима дошао до сазнања да унутар целине постоје одређени слојеви, које дефинише као феноменолошке слојеве, што је нашло свога одраза и код других аутора. Конрад разликује четири слоја: гласовних знакова, значења, интендираних предмета и приказаних предмета, али томе додаје још могућност стварања представа, што би заправо значило посебан асоцијативан слој. Ингарденови погледи о слојевима, који су неопходни за конституисање естетског предмета као конкретизације, као објективизације

1 msljukic@gmail.com

књижевног дела слични су Конрадовим, јер и он разликује четири слоја и то: звуковни слој речи и већих језичких творевина; слој значења речи или смисла ширих језичких јединица; слој предметности, у ствари приказаних предмета (људи, ствари и збивања) и слој схематизованих аспеката, наиме видова у којима нам се појављује предмет приказан у књижевном делу. Разлика између Ингардена и Конрада је у уочавању полифоније хетерогених слојева, јер за Конрада то није значајно у погледу књижевног дела, док је, према Ингардену, у тој полифонији изражена структура књижевног дела и његова јединственост. Пре Ингардена Пољак Јулијус Клајнер, теоретичар књижевности, поставио је тезу о раздвајању на различите слојеве, сфере књижевног дела. Клајнер дефинише четири сфере: о целокупном материјалу речи, о сазнавању и прокомпоновању садржаја, о систему представа, које су аналог животной стварности, али изоловане од ње и на одређен начин наметнуте свести, и о духовној снази и вештини, које се откривају у току стварања и обликовања. Н. Хартман разликује седам слојева једног песничког дела: говор или графички знак; предочавање покрета, радње, ликова; намере ликова у радњи; формирање карактера; њихово животно опредељење; идеје које отуда проистичу и опште законе људског постојања. Велек и Ворен анализирају пет слојева: звучање, еуфонију, ритам, метрику; значења и стил; слику и метафору; посебан свет песничког дела, његов поетски мит и посебне проблеме исказа и технике исказа. Кајзер описује феномене унутар четири слоја: садржаја, стиха, језика и композиције. Феномене слоја садржаја и слоја стиха Кајзер је назвао основним појмовима, феномене слоја језика језичким облицима, а феномене композиције проблемима.

Пољски филозоф Роман Ингарден, који је такође Хусерлов ученик, бавио се филозофијом књижевности. Своја истраживања о књижевности изложио је у своја два дела *О књижевном делу* и *О сазнавању књижевног уметничког дела*. У оба дела своја истраживања засновао је на априорним истраживањима књижевности, у којима се бавио суштином при анализи опште идеје књижевног дела и општом структуром сазнајног чина. „Roman Ingarden za koga je književno delo najbolji primer bića koje postoji heteronomno, odnosno koje postoji zahvaljujući aktu svesti, ali koje u samom sebi sadrži nezavisnu egzistencijalnu osnovu. [...] U Ingardenovoj teoriji egzistencijalni status književnog dela je heteronomičan, odnosno nezavistan od čitačeve svesti. Prema Ingardenu, delo u svom materijalnom obliku (umetnički predmet) postoji nezavisno, ali kao estetski predmet zavisi isključivo od čitačeve aktivnosti” (Бужињска, Марковски 2009: 102). У свом делу *О сазнавању књижевног уметничког дела* у *Уводу* Ингарден издваја два начина читања, једно које се односи на неко одређено појединачно дело и представља својерсно искуство и друго које се односи на уметничка дела уопште из чије суштине се сазнају општа схватања структуре и својства. Ингарден својим сазнањима уводи феноменолошко читање уз помоћ којег настоји да сагледа саму идеју књижевног дела.

„Reč je, dakle, o tome šta književno delo kao ‘umetnički predmet’ jeste po svojoj suštini (višeslojna tvorevina, fazno sistematizovana, izgrađena od *quasi*-sudova i koja poseduje estetski uzvišene vrednosti), kao i o tome šta uvek mora biti ispunjeno prilikom njegovog saznavanja kao ‘estetskog predmeta’ (sagledavanje znakova i zvukova, razumevanje značenja reči i smisla rečenica, konkretizovanje predstavljenih predmeta i aktualizacija izgleda, povezivanje slojeva u celinu i sagledavanje ideje). Saznavanje se, dakle, razlikuje od interpretacije isto kao što se svako pojedinačno delo podvrgnuto interpretaciji razlikuje od njegove apriorne ideje koja se otkriva prilikom fenomenološkog istraživanja” (Бужињска, Марковски 2009: 103).

Ингарден у својим истраживањима истиче слојевит карактер књижевног дела:

„Svako književno delo sačinjavaju četiri sloja: 1. zvučanje reči i zvučnih tvorevina višeg reda; 2. značenjske jedinice (reči i rečenica); 3. shematizovani aspekti zahvaljujući kojima se ispoljavaju predstavljeni predmeti; 4. predstavljeni predmeti određeni smislom rečenica. Slojevitost književnog dela dopunjena je njegovom faznom strukturom, odnosno redosledom delova. Ove dve dimenzije čine suštinu književnog dela” (Бужињска, Марковски 2009: 103).

Ингарден се у својим изучавањима књижевног дела бавио и његовом шематском структуром. Књижевно дело као уметнички предмет у себи садржи извесну идеалну структуру, која је присутна у свим делима, а као естетски предмет различите конкретизације, које допуњавају његову схематизовану грађу.

„Svaki čitalac se na svoj način drži scenarija recepcije ugrađenog u delo (Ingarden ovo naziva konkretizacijom), dok se analiza načina njegovog saznavanja odnosi na sve moguće konkretizacije, nezavisne od realnih okolnosti čitanja. [...] Konkretizacija – u Ingardenovoj teoriji: popunjavanje shematske strukture dela koju za vreme čitanja obavlja individualan čitalac. Razlikovanje shematskog umetničkog dela kao umetničkog predmeta i umetničkog dela kao estetskog predmeta konkretno datog čini osnovu Ingardenove i Izerove fenomenološke teorije književnosti” (Бужињска, Марковски 2009: 103–104).

Естетски предмет који настаје као конкретизација књижевног дела има своју суштинску структуру саграђену од више хетерогених слојева. Сваки од слојева поседује различите особине, али они баш због те своје специфичности сачињавају јединство и чине конструкцију естетског предмета, који настаје као конкретизација књижевног дела. При обради приповетке Стевана Сремца *Ибиш-аџа* применићемо феноменолошки приступ, а ради прегледности анализе поћи ћемо од Ингарденове поделе на слојеве: слој звучања, слој значења, слој приказаних предмета и слој схематизованих аспеката.

Први слој је слој звучања. Приповетка *Ибиш-аџа* је као и сваки књижевни текст саздана од речи, реченица и реченичних повезаности. У свакој речи и реченици разликујемо одређени гласовни материјал, који има одређени смисао. Гласовни материјал подлеже феноменолошкој анализи звучања, на тај начин што у анализи обраћамо пажњу на модулацију, лепоту речи, пуноћу њихових слогова, као и на наглашавање и темпо њиховог изношења. Приликом читања ове приповетке осећамо нијансирање појединих гласова, који сачињавају речи и њихово дејство, док се формирају гласовне фигуре. У приповеци *Ибиш-аџа* приповедач се изражава књижевним језиком, а ликови, пореклом из Ниша, говоре својим специфичним идиомом. Приповетка нас усмерава да феноменолошке анализе звучења базирамо на анализи нишког говора, који је индивидуални говор јунака и обележен је дијалектом и локалним особинама језика, који се говори у Нишу и околини, а специфичност се огледа у томе што је тај говор обогаћен примесима турцизама. Сремац је ушао у најкарактеристичније танчине нишког говора, из кога је црпио језичко-стилску снагу изражавања. Нишки говор припада призренско-јужноморавском дијалекту, кога карактерише један тзв. експираторни акценат и поједностављивање падежног система. Сремац у приповеци није наглашавао место акцента, због лакше читљивости текста. У приповеци можемо запазити звучне нијансе речи „стиза” уместо стиже; „прајиш” уместо правиш; „тај реч” уместо ту реч. Употреба турцизама је честа у овој приповеци, па тако можемо запазити облике: *адеџ* – обичај; *булбул* – славуј; *демек* – дакле; *кеиџ* – ћуд; *османлак* – воћњак; *џеише* – дар; *резилак* – стид; *џембелак* – леност; *џоџрак* – завичај; *џуџтан* – сукња.

Особеност нишког говора долази до изражаја у дијалогу Ибиш-аге и његовог комшије, Ставрије:

„– Ставри бе, како си, комшијо, што прајиш бе?

– Исполај на Господа, убаво! – одговара му Ставрија. – Ете, работим си, па си терам век такој?... Ти па што прајиш, Ибиш-ага? [...]

– При пашу мога да седиш ете сас тај твој памет [...] Како пазар? [...] Стиза ли ти од-и занаят?“ (Сремац 2004: 296)

Из овог разговора можемо приметити да је честа употреба речце *бре* у облику *бе*; предлога *сас* уместо *са*; *прајиш* уместо *правиш*; *убаво* уместо *лејо*; *рабојим* уместо *радим*; *мога* уместо *можеш*; *стиза* уместо *стиже*.

„Кој си остану там сагај?“ (Сремац 2004: 294). У овој реченици можемо приметити употребу упитно-односне заменице *ко* у облику *кој*.

„Да сам си од-и Крајналицу, ели од-и Преметарску фамилију, и сас њин кемер, – купија би целу Сагур-Киптијан-Махалу! Ама што да прајим, кад си немам ни за пударску ели пољачку колибу!... [...] Ј а е-ли в и ј а [...]“ (Сремац 2004: 297–298, 307) У овом цитату можемо запазити још једну карактеристику нишког говора, где се везник *или* јавља у облику *ели*.

„– За куповање ми је, што да неје [...] а човек сам, пуж несам, [...] Е, неје, истин“ неје ред! [...] Ако је сиротиња, резилак неје“ (Сремац 2004: 299–300). Презент глагола бити са негацијом се обично појављује у облику *несам*, *неје*.

„– Е, истин“ рече, Ибиш-ага; што да прајим! [...] Па на главу шешир, а на ноге оп“нци; погледаш на горке: господин и учовњак, а погледаш на долке: звер и куче!“ (Сремац 2004: 296–297). У приповеци *Ибиш-аџа* у овим примерима уочавамо да је *љубљење /а/* забележено апострофом.

„Коњи живуваше таг по сто и шесе' години, а човеци јоште повише, по три стотин године“ (Сремац 2004: 297). Још једна од карактеристика је да је код Сремца *суфикс -ува* уобичајен.

„[П]а саг теб'те неће бидне!“ (Сремац 2004: 306) У нишком говору јавља се удвајање личних заменица, што у примеру видимо удвајање заменице *љебе ље*.

„Изгубија си, демек, царство и господство [...] Лепе паре! А убаво знајем дек си ги сас занаят и муку и халап спечалија [...] Бог рекаја! [...] а ја несам до саг реч прозборија“ (Сремац 2004: 298, 304, 306, 311). Битна карактеристика нишког говора је да се у мушком роду једине глаголског придева радног јавља *наљтавак -ја*.

У приповеци *Ибиш-аџа* употреба придева је веома ретка, тек понеки зазвучи епитетски свеже, као што је то случај код описа младе Калине: „лепа, бела, витка, и млада као роса, девојчица у црвеном јелечету и плавим шалварам и зеленом свиленом ферменчићу преко јелечића“ (Сремац 2004: 306).

У приповеци, у дијалозима јунака запажамо велику употребу малих фолклорних форми у облику пословица, изрека и у обичај узетих речи, као што су: *Куд сви, људ и љоли Хасан; Сиројо дејше само си себи љујак врзује; Богајш човек ља си не може како сака, веће како мора; Кој' се с комшију слаже, и себ'ке и комшију љомаже; Од лошога комшије и на махалу зарар бидне; Севай учини, фрли у море; ако риба не зна – Алах ће да зна*.

Приповетка има свој ритам, који се најбоље осети при одређеном читању и супротставља сваком другом ритму, а расподела ритмичког ефекта је веома разноврсна. Прва глава приповетке је у темпу епског приповедања, тек у другој глави долази до његовог убрзавања, када почиње сама радња приповетке. У приповеци се могу приметити дијалози различитог темпа. Писац је целу приповетку и визуелно рашчланио на три неједнака дела, а трећи део је поделио на две целине.

У завршним редовима приповетке радња се одиграва у Јакубовој кафани „Будим град”, где се Ибиш-ага сусреће са Јевђом Мићовићем Мокрогорцем, који је писао за новине, и ту долази до кулминације ритма и момента напетости. Дијалог који су водили Ибиш-ага и Јевђа Мићовић у почетку је ишао уобичајеним ритмичким током, да би се он изменио у својој завршници, када Јевђо хоће да пише о Ибиш-аги и о његовом хуманом делу, а овај заузврат да му плати.

„– Што... што, што... што, бре, рече...? Што, бре? – скочи Ибиш-ага као опарен гледајући на писаћи прибор пред Јевђом. – Што да се писује?! Што да се чети?!

– Ама, Ибиш-ага...

– Јок, јок, јок!... Што кој треба да знаје за моје работе! Јок, јок – заврши љутито Ибиш-ага [...] Ама за тој п и с у в а њ е – хич да неси писаја ниједна реч, тол’ко ти казујем! – рече претећи Ибиш-ага.

– Море, дај ту једну банку, једно кајме, па ја да ти напишем, а ти само уживај...

– Море, т р и банке да ти дам, сал да ги не писујеш! Рече Ибиш-ага и баци преда њ три банке” (Сремац 2004: 312).

У овом дијалогу можемо уочити да Ибиш-ага говори веома љутитим гласом и повишеним тоном, употребљавајући неколико пута *шито*, *бре*, *јок* у своме говору, чиме се, и кроз наглашавање самих изговорених речи, још једанпут потенцира кулминација ритма. Из дијалога можемо закључити да је свака реч Ибиш-аге посебно ритмички обликована.

Други слој у феноменолошком приступу књижевном делу је слој значења. У приповеци *Ибиш-ага* основни носилац значења је реч, а продирањем до њене суштине открива се њено значење. Речи су елементи језика и увек нам нешто саопштавају, тако да сазнање о нечему делимо са другима. Значења речи су елементи реченица и њихова значења се мењају заједно са смислом реченица. Феноменолошке анализе значе стално трагање на релацији реч и њено значење. Феноменологија у својој анализи посветила се како значењу имена тако и значењу речи као што су *и*, *или*, *је* и анализи реченица и њених ширих језичких повезаности. Ингарден, говорећи о феноменолошкој анализи имена, указује на одређене елементе садржане у именима као што су: фактор интенционалне усмерености, материјални садржај, формални садржај, моменат егзистенцијалне карактеризације и моменат егзистенцијалне позиције. Сви ови моменти садржани су у истом гласовном облику неке речи.

У приповеци реч *кућа* појављује се у истом гласовном облику, али у различитим значењима. *Кућа* Ибиш-аге у којој се он родио и одрастао за њега представља дом, док Ставрија Призетко, његов комшија, живи у *кући* свога таста, јер за све године свога живота није успео да купи себи *кућу*. Из овога закључујемо да реч *кућа* има различита значења у свим наведеним примерима, иако је задржала исти гласовни облик.

У приповеци *Ибиш-ага* постоји мноштво дијалога из чијих речи можемо запазити посебна значења, јер унутрашњи живот једног бића можемо открити само путем дијалога. У дијалозима је присутна тензија, која варира и појачава се, напетост се одражава паузама у говору, у напетом ћутању и односу ћутања и говора, да би се завршили са уздахом, смешком и малим коментаром писца. Управни говор у дијалозима следи дијалекатско казивање и језичке особености краја из кога потиче лик из приповетке, да би се тек на крају испољило обележје психологије тог лика. У дијалозима се откривају људи, препознају психолошке особине код домаћег и страног света и односи међу људима у свакодневном животу. Дијалози не одударују од обичног свакодневног разговора и приказују нам

судбине у оквирима личних и приватних интереса (продаја и куповина Ибиш-агине куће). Сетно-меланхоличну тензију дијалога у којима се појачавају иста или слична осећања код Ибиш-аге у разговору у Ставријиној кући: „Разговараше се о свему и свачему, а највише о Нишу. То растужи Ибиш-агу, и он изли читаву тугованку.

–Ах, Ниш, Ниш – уздисаше једнако Ибиш-ага. – Ниш – парађумиш!” (Сремац 2004: 305).

Ибиш-ага сматра Ставрију добрим човеком и комшијом, али зна да је он сиромашан и да нема много пара, да би купио његову лепу кућу, али ипак он жели да је прода баш њему, јер је породичан човек и драго му је да учини добро дело и ослободи Ставрију погрдног надимка Призетко, који он годинама носи и не само он, већ и његова супруга Гица Призетковица. Из дијалога видимо да је Ибиш-ага веома тужан и несрећан што је продао своју целу имовину, што продаје кућу и што мора да напусти Ниш, али је срећан што ће ту кућу купити баш Ставрија, јер ће најзад куповином те куће постати свој газда, имати своју кућу, поштовање од Гице, таста и целе чаршије.

„– Ели си, комшијо, муштерија за једну кућу... демек, овуј моју сагашњу што ми остаде? Ели ти је, демек, з а к у п у в а њ е, де?

–За купување ми је, што да неје... – вели Ставрија, – ама теб’ ти неће бидне за давање.

–Ех, за тој ће ласно бидне! Тол’ко теб’ ти ели треба кућа, тој си ја питујем?... Ја си, Ставријо, ћу, ете, да се преселим у Турско, а човек сам, пуж несам, та да си понесем кућу си на грбину, – та искам, ете, да гу даднем некому добром и убавом човеку ... Искам да гу продам, па ми кеиф ти да гу купиш” (Сремац 2004: 299).

Из овог дијалога закључујемо да је Ибиш-ага веома интелигентан човек и да своју иначе веома тешку ситуацију, због продаје куће, покушава да окрене на хумор и шалу на свој рачун, упоређујући се са пужем, који стално са собом носи своју кућу на леђима, али да је он човек, а не пуж, тако да кућа мора остати тамо где јесте. Ставрија је почаствован што га такав човек поштује и цени. Величину Ибиш-аге видимо у следећем дијалогу, када он од Ставрије сазнаје да хоће да помери венчање кћерке за јесен, због недостатка новца.

„– Јок – вели Ибиш-ага – на Ђурђевден да бидне свадба! У т в о ј у к у ћ у да бидне, и з т в о ј е к у ћ е сакам да се поведе невеста, разбираш ли?

–Ама неће да стиза за паре! – рече танким гласом Ставрија.

–Хич те не питам, Ставријо, хич бригу да не береш. Тој си је м о ј е знање! Јутрос искочи до суд; ти да искочиш сас паре – а ја с тапију!” (Сремац 2004: 304–305)

Великодушни Ибиш-ага, поштујући Ставријине обичаје, иако то нису обичаји његове вере, али дирнут поклоном од Ставријине испрошене кћерке, која свим очевим пријатељима који дођу у кућу поклања шарене плетене чарапе, жели да јој узврати поклоном.

„– Аа, Калино, ејвала! Е па да причекнеш малко, да си не останем ни ја па постидан, – вели задовољно дирнут Ибиш-ага, па се маши за силав и извади ону исту ниску дуката коју му пре пола сахата даде у суду Ставрија с осталим парама за продату кућу. – Еве ти од мен’ пешкеш. Мајка ти овуј исту ниску донесе у оној време татку ти; – а ти да гу сат однесеш на човека ти!

– Што, што... што збориш, Ибиш-ага? – вели му збуњено Ставрија, а Калина се повукла стидљиво па гледа у земљу, а не сме да прими ниску.

– Како: што зборим? – запита мало љутито Ибиш-ага. – Лошо ли прајим ја е-ли в и ја па лошо зборите? Зар ако сам си д р у г а вера, зар зато да не смем, демек, да си по ваш адет чиним?!... Сас алад, море, и сас кејиф прајим!” (Стеван Сремац 2004: 307)

Ибиш-ага веома цени комшијске односе, веома поштује комшију Ставрију и срећан је што је успео да убеди Ставрију и да му по тако ниској цени прода кућу, скоро да му је поклони. Ибиш-ага иако друге вере стекао је поштовање у комшилуку, а Ставрија га је веома заволео, па му је жао што се растаје од Ибиш-аге, што можемо видети из следећег цитата.

„– Па како ће ми без теб’ саг, Ибиш-ага? – пита Ставрија... – Научимо се у комшилак од време јоште... па саг теб’ те неће бидне!
– Неће, Ставријо – рече сетно Ибиш-ага и одмахну руком – ама ће остане, ете, убав спомен и реч и спомињање и од мен’ за теб’ и од теб’ за мен’. Ништо не видимо лошо за тол’ке године и тол’ко живење ни ти од мен’ у султанско, моје, ни ја па од теб’ саг у краљско, твоје време!” (Сремац 2004: 306)

Ибиш-ага се поносно и достојанствено опрашта од свог побратима, од својих пријатеља и мештана поклањајући им многе ствари по којима ће га памтити, када буде напустио своју постојбину, што показује да му новац ништа не значи и да му много више значи то што ће га памтити и причати о њему после његовог одласка. Ибиш-ага је драг спомен на човека највећа вредност у животу. „Ете, имашем си једнога загара – Чапу мојега, знаваш га – да ми даваше човечи за њега петнаесе’ дуката, а ја не теја да си узнем дукате, веће га дадо’, Чапу мојега, за цабе га дадо’ на мојега побратима Калчу кујунцију!... Ете тој напраји! Дукате ћу поарчим, ама Калча ће ме спомиње до смрт за тај пешкеш, па шта ми веће треба! Друство Калчино и достлук Калчин Стамбул вреди!” (Сремац 2004: 300).

Ибиш-ага као миран и уравнотежен човек бива измештен из своје равнотеже у дијалогу са Јевђом Мићовићем Мокрогорцем и претвара се у срдитог и увређеног човека, јер сматра да, иако је учинио добротинство према Ставрији, због комшијских и пријатељских односа не жели да се о томе пише, довољно је само да се о томе говори. Јевђо Мићовић Мокрогорац га је посебно увредио када му је тражио новац за објављивање чланка о њему, па је Ибиш-ага претећи забранио му да то учини.

Феноменолошком анализом стила, којим је писана ова приповетка долазимо до закључка да је он специфичан, јер садржи мноштво дијалогских ситуација, које сачињавају говорни изрази, пословице, изреке и у обичај узете речи. Све ово нам указује на велики естетски значај, јер мале фолклорне форме су пуне мудрости и вековима таложеног народног животног искуства, што у нама изазива високе естетске вредности. Стил је старински развучен и фамилијаран, тако да сасвим одговара доброћудним старинским особама, попут Ибиш-аге и Ставрије.

Трећи слој у феноменолошкој анализи приповетке је слој приказаних предмета, тако да се у приповеци *Ибиш-ага* наша пажња усмерава на предметни слој, на ликове, на ствари, на збивања описана у тој приповеци, јер то су управо они предмети, који се конституишу у нашој свести, као резултат значења, која се формирају унутар језичког слоја. Феноменолошки испитати значи испитати дати предмет као пишчеву интенционалну творевину, у њој логичној пројекцији и пратити како се она конституише у нашој свести.

Док читамо Сремчеву приповетку *Ибиш-ага* наша пажња се усмерава на лик Калине, Ставријине кћерке, коју Ставрија први пут помиње, када у разговору са Ибиш-агом, говори о дукатима, које поседује, да би купио кућу.

„– Имам си сто и петнаесе’ дуката и једну ниску од тридесет дуката... имашем јоште једну од четрдесе’ и пет, ама гу, ете, поарчи спремаећи девојче, знаш, удавам гу... А саг искочија неки лош адет, па искају паре сас девојку (мираз викају), ... а керку саг

удавам има гу повише од-и седамнаест године. А комшијске девојке, њојне другарице, јоште си седе... немају мираз... Лош адет искочија, Ибиш-ага” (Сремац 2004: 301).

Из овог дијалога не можемо закључити ништа о девојци, сем чињенице да се удаје и да има седамнаест година, тако да је овај лик још увек није одређен у нашој свести, али се зато у даљем приповедању одређује њен потпунији физички изглед, када Ибиш-ага долази са Ставријом из суда у његову кућу после куповине куће. „Лепа, бела, витка, и млада као роса, девојчица у црвеном јелечету и плавим шалварима и зеленом свиленом ферменчићу преко јелечића; зато су је ваљда махалски момци међу собом и звали: ‘Калино, чупе зелено!’ пустила оне пуне дуге курјуке далеко испод паса, а трепавицама бацила сенку далеко испод ока, којим смерно и плашљиво погледа. ... Најзад Калина и узнехиску дуката и обеси је о своје бело грло” (Сремац 2004: 306–307). Као што се може видети и овде немамо њен потпуни физички опис, јер не знамо какве су црте њеног лица, боју њене косе и њених очију, као и какав је њен изглед уопште и све нам то остаје у сфери неодређености. Зато је Сремчево казивање о Калини потпуније када се говори о њеним психичким особинама.

„Кад уђе, поклони се смерно и приђе Ибиш-аги и пољуби га у руку, и метну крај њега на миндерлук шарене плетене чарапе, као што је већ ред да испрошена дарује очеве пријатеље који им добу у кућу. ... Калина се повукла стидљиво, па гледа у земљу, а не сме да прими ниску.

–Ајде, узни си, кузун-Калино – храбри је Ибиш-ага. – Узни си, узни, што се тол’ко срамујеш? ... Сас алат ти давам! Од мен’ нек ти је то пешкеш, ... После дужег наваљивања најпре Ибиш-аге на родитеље, а затим свију њих на Калину, приволи се најзад Калина и узнехиску дуката” (Сремац 2004: 306–307).

Писац нам овде показује да је Калина по природи стидљива и патријархално васпитана, јер слуша своје родитеље, придржава се устаљених обичаја и без одобрења родитеља не прима поклоне. Ове особине карактеришу Калину као племениту особу и употпуњавају опис црта њеног карактера, чиме се још јасније сагледава њен лик, како физичке, тако и психичке особине Калине. Свако појединачно значење из овог цитата имају своју незаменљиву вредност у изградњи и откривању особина овог лика.

Даљом феноменолошком анализом приповетке долазимо до отварања у пуној мери проблема перспективе, како просторне и временске, тако и приповедања уопште. Приповедач нам у првој глави говори о Ибиш-аги, који се просторно налази у Нишу, али временски из садашњости прелази у прошлост, јер се сећа како је ишао на хаџилук у Меку. Приповетка *Ибиш-ага* и просторно и временски сачињена је од фрагмената, од исечака обједињених у целину. Писац се током приповедања различито односи према ликовима. Он присуствује невиђен разговору између Ибиш-аге и Ставрије, где их у току разговора просторно оставља у Нишу, у кафани, али често мења временску перспективу, у погледу живота какав су они водили пре овог разговора. Ставрија се у разговору враћа прошлим временима, говорећи о томе како је некада боље живео од свога заната, па се поново враћа у садашњост и говори о новом обичају, да се уз девојку даје мираз.

Феноменологија нам указује да у приповеци ниједан од предмета није приказан у целости, да нам и не може бити приказан као такав, већ само у неким својим аспектима, визуелно или тонално. У одабирању тих аспеката садржана је велика вештина пишчева. У приповеци *Ибиш-ага* сви ликови (Ибиш-ага, Ставрија Призетко, Калина, Јевђо Мишовић Мокрогорац) и сви остали предмети обичног опажања, као што су кућа Ибиш-аге, бунар, башта, кафана и начин живота

ликова по феноменологији су само схеме. Све су то предмети, који се конституишу у нашој свести док читамо ову приповетку. Слој предметности обухвата и односе међу ликовима, међу ликовима и стварима, све што израста из наговештаја о њиховим схватањима и њиховом начину живота.

Ибиш-ага је представљен као богат човек, са великим иметком који продаје, као човек, који пуши и носи фес на глави. „Маши се за табакеру, и стаде правити цигару, а зинуо мало као човек који смишља нешто и очевидно је да не зна како да отпочне. [...] А Ибиш-ага стаде брзо вући и пуштати густе димове један за другим, поручи још две кафе, стаде чистити пепео од цигаре са стола, па после мале паузе затури мало фес” (Сремац 2004: 298–299) Из цитата можемо закључити да је Ибиш-агин почетак разговор са Ставријом веома напет, јер смишља како да га отпочне. Нервоза произилази из његових покрета, када чисти пепео цигарете са стола и помера фес. Све то нам указује на његове психичке особине, јер он је племенит човек, који жели да прода своју кућу баш Ставрији, због пријатељства и добротинства, иако је свестан да овај нема новца, па не зна како да започне тај разговор, како не би увредио доброг комшију, због његовог лошег имовинског стања. За Ставрију знамо да је човек у годинама, као и Ибиш-ага, али његове физичке карактеристике писац нам нигде није нагласио у приповеци, сем једино што сазнајемо из разговора са Ибиш-агом, да је добар комшија, а као човек „убав, богобожљив и кротак”. Ставрија се стиди свога сиромаштва, што можемо видети из чињенице да, када треба да каже Ибиш-аги колико поседује новца, да би му платио кућу, он се стиди и ћути.

Ибиш-ага поседује кућу, која је предмет овога разговора и предмет продаје, о којој сазнајемо да је „једна кућа у Сагир-Киптијан махали, до куће у којој седи Ставрија Призетка, ћурчија. Лепа кућа у њој се родио и одрастао Ибиш-ага и лепо проживео у њој са своје три жене, [...]

– Душа ме боли, кузун-Ставријо – рече и уздахну дубоко Ибиш-ага – што ете, морам да гу продам. Што је јапија, па бина, па доклат, па османлак што је!” (Сремац 2004: 303).

Опис ове куће употпуњује и:

„Па вода из бунар студена што је биљур је, неје вода; како булбул из ружину чашку што веће не знаје што му је доста и стига веће пије, пије – такој и ти неће можеш да се напијеш... после черек сата, ако си ручаја, па иска да ручаш; кол’ко више да гу пијеш, све ће повише да ручаш! А па бакчу што си имадо; све сас јоргован, шебој, ћул, замбак, карамфил и феслиген, и сијасвет цвеће. Па булбули што поју и сабајле и к ноћи. Жал ти да легнеш да спијеш, а мило ти да пораниш, сал да ги чујеш!” (Сремац 2004: 303).

Из описа куће, бунарске воде, баште, цвећа, славуја, проистичу песничке слике о лепоти свих ових предмета, који имају своју суштину. Из пишчевог приповедања о овим предметима (кућа, бунар, башта) настаје нов квалитет у естетском смислу. Циљ феноменолошког испитивања је да се такви поједини квалитети испитају на који начин се они постепено откривају из приказаних предмета и како граде нову предметност. Из целокупне приповетке израста одређена предметност као општи квалитет, она идиличност која чини атмосферу приповедања. У току читања приповетке ми ову предметност, ликове, односе међу ликовима и простор, који су сви заједно уграђени у приповедање као основна интенција пишчева, обједињујемо у целовиту слику и добијамо естетичку хармоничност дела.

Четврти слој у феноменолошком приступу приповетки је слој схематизованих аспеката, који нам указује да је књижевно дело схематска творевина, како у појединим предметима спољног опажања које приказује, тако и као предмет у целини. Предмети описани у њему дати су само у неким својим аспектима и садрже многе неодређености, а читалац ће те неодређености у својој свести на неки начин испунити. На који начин читалац испуњава те неодређености у својој свести је главно питање које улази у подручје феноменолошког испитивања и феноменолошке анализе. Сваки читалац попуниће дату схему аспеката, новим аспектима, које писац уопште није ни споменуо и није заправо, ни имао потребе да их спомене, јер је рачунао да ће уз помоћ својих датих аспеката, активирати друге аспекте у читаочевој свести.

Приповетка *Ибиш-ага* оживеће у нама, у нашој свести, када на пишчеве аспекте, на њихову неодређеност додамо своје аспекте по угледу на оно што се у нашој свести формирало током читања ове приповетке. Сви предмети, ликови, њихови односи, кућа Ибиш-аге, башта, бунар, воћњак и кафана, који су приказани у приповеци, неодређени су и недоречени; па их читалац допуњује својим аспектима, који су се формирали у његовој свести и на тај начин добијамо комплетну слику датог предмета.

Лик Ибиш-аге, богатог Турчина, остварен је кроз дијалоге у којима откривамо делиће, који ће нам помоћи да склопимо мозаик овог лика. Ибиш-ага је човек у годинама и обучен је у турске одоре од веома скупоцених тканина, јер такво облачење одговара његовом статусу. Он је старији господин, коме испод црвеног феса вири седа коса. Лице му је набрано са тамним очима, седим брковима и брадом. У устима му је скупоцена муштика од ћилибара, а у руци округла плехана футрола од те муштikle.

Ибиш-агина кућа коју продаје је израђена у турском стилу са доксатима, али као и све остале куће у то доба има воћњак, бунар, башту са предивним цвећем, у којој певају славуји. Опис ове куће нам сугерише да је то била породична кућа Ибиш-аге, у којој су се рађале и стасавале многе генерације његових предака, кућа у којој се родио и сам Ибиш-ага и срећно проживео свој дотадашњи живот, са три супруге, кућа за коју је он веома емотивно везан, па можемо закључити да је његова жалост што је продаје велика и оправдана. Топос куће за Ибиш-агу везан је за породицу и породичну срећу, што представља разлог зашто он жели да после њега у овој кући настави да живи добар, породичан човек попут Ставрије са својом супругом Гицом и прелепом кћерком Калином. На тај начин, та кућа ће и после његовог одласка наставити свој живот са новим станарима, што у Ибиш-аги изазива срећу, јер, кад већ он не може да живи ту, нека живи ова срећна породица.

Кафана у приповеци *Ибиш-ага* је место где се окупљају мештани, да уз кафу, кифлу, пиво и мастику, воде дуге разговоре о свему што се догађа у њиховим животима и у Нишу уопште. Топос кафане представља аутентичну слику места дешавања приватног и јавног живота људи из те средине.

Феноменолошком анализом приступили смо обради приповетке кроз слојеве, које је дефинисао Роман Ингарден, који сачињавају естетски предмет, а хармонија слојева у свести читаоца је конституисала естетски предмет. Феноменолошким приступом у испитивању Ингарденовог четвртог слоја уведен је читалац као историјска димензија.

Феноменолошком анализом извршили смо конкретизацију приповетке *Ибиш-ага*. Сви ови хетерогени слојеви, слој звучања, слој значења, слој приказа-

них предмета и слој схематизованих аспеката, пружају нам свеобухватну слику о овој приповеци. У полифонији хетерогених слојева изражена је структура књижевног дела и његова јединственост.

Литература:

- Константиновић 1969: З. Константиновић, *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Београд: Просвета
- Сремац 2004: С. Сремац, *Кир Герас и друге приповеишке*, Изабрана дела у пет књига, књига V, Земун: Публик практикум
- Хусерл 2004: Е. Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Бужињска, Марковски 2009: А. Буџињска и М. Р. Markovski, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Službeni glasnik
- Ђурчинов и други 1981: М. Ђурчинов и Н. Колјевић, Н. Ковач, Т. Куленовић, З. Лешић, Н. Петковић, *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево: Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Хусерл 1967: Е. Huserl, *Filosofija kao stroga nauka*, Београд: Kultura

THE PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO A STORY BY STEVAN SREMAC *IBIS-AGA*

Summary

The paper presents a phenomenological approach to a story by Stevan Sremca *Ibisš-aga*. The phenomenological approach is a method of research or reviews of literary works by means of whose analysis and procedures leads to the understanding of art. Aesthetic object created as a concretization of the literary work has its essential structure built from multiple heterogeneous layers. Each layer has different characteristics, but they do not because of their specificity consists unity and form the structure of the aesthetic object, which occurs as a concretization of a literary work. In processing the stories for clarity of analysis starts from the Ingarden division into layers: a layer of sounding, meaning layer, layer the objects and layer shematic aspects, and in the end the layers together in a unified whole. Phenomenological analysis of the stories is determined that the short story as an art object in its essence multilayered creations which owns lofty aesthetic values.

Key words: phenomenological approach, Stevan Sremac, short story, *Ibis-aga*.

Marija Šljukić

Бојана Симић¹
Београд

ФИГУРА ЋАВОЛА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА ЋАВОЛИ ДОЛАЗЕ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Рад се бави истраживањем фигуре ѓавола у збирци приповедака *Ћаволи долазе* Миодрага Булатовића. Циљ рада је да се осветли и препозна фигура Нечастивог у поменутој збирци и то кроз ликове и њихова демонска деловања. Збирка садржи укупно осам приповедака; тако су у раду истражени најупечатљивији мотиви и поступци који указују на фигуру ѓавола и његово присуство у поменутој збирци приповедне прозе. Фигура ѓавола је углавном осветљена преко аналитичке методе. Истраживање је показало да у Булатовићевом делу опипљиве и материјалне фигуре ѓавола нема, већ демонске особине препознајемо у психички поремећеним и у злу огрезлим ликовима.

Кључне речи: ѓаво, зло, Бог, приповетка, Булатовић.

Булатовићеве ѓаволи

Миодраг Булатовић се у српској књижевности први пут огласио педесетих година прошлог века, и то збирком приповедака неуобичајеног назива *Ћаволи долазе* (1955). Књижевна критика је књигу дочекала с негодовањем, тврдећи да *задах шрулежи, болести, нискости и прљавишћине улази на сва вратица ове књиже*. Са овом збирком у нашу књижевност се усељавају ѓаволи, демони и друге хтонске силе, сведочећи о иновативности овог писца и до тада невиђеним садржајима у српској литератури. У *Поетици грошеске* Петар Пијановић о књизи пише: „Свест о изобличеној померености, исконском злу и трагичној несавршености света, који се опет руга свом злехудом устројству и својим јунацима што траже излаз из круга животног пакла, заправо је мера људског усуда, његове трагикомичне моћи и осуђености на историју и сопствену судбину” (Пијановић 2001: 36). За Булатовићеве ѓаволе до сада је речено да су врло карактеристични, будући да су то заправо људи који су огрезли у злу, пороку и греху, и који су на тај начин изгубили обличје људскости. Критика је, такође, запазила да су његови ѓаволи псеудоинтелектуалци и псеудоуметници; лудаца, злочинци, плагијатори и моралне наказе са великим осећањем страха и маније гоњења код којих нема праве патње, јер су то безосећајна створења зазидана у сопствено зло, као да су у гробу (в. Пијановић 2001). Међутим, треба поставити питање у ком облику се Господар пакла јавља у књизи *Ћаволи долазе*, и уколико се не јавља лично, које су то демонске особине и околности довеле до тога да Булатовићеве (анти)јунаци постану ѓавољи следбеници?

Збирка *Ћаволи долазе* садржи укупно осам приповедака: *Излаз из круга*, *Прича о срећи и несрећи*, *Црн*, *Инсекти*, *Љубавници*, *Тиранија*, *Заустави се*, *Дунаве (први гео)* и *Заустави се*, *Дунаве (други гео)*. Што се тиче тематске обједињености збирке, треба напоменути да су прве три приповетке независне и немају много везе са осталих пет, које опет чине једну целину јер се састоје од

1 boxisimic@gmail.com

истих ликова и њихових необичних судбина. Судаћи по насловима, изузев приповетке *Црн*, чији назив може да упућује на Нечастивог (у народу ђавола ретко кад зову правим именом због сујеверја, да не би нешто кренуло по злу, па су тако чести називи за њега: Нечастиви, Репоња, Рогоња, Матори, Зли, Душманин), наслови осталих приповести не одају никакву везу са демонима. Ипак, сам назив збирке директно упућује на ђавола, што је довољно да посумњамо како се унутар свих приповедака уткао ђаво и да суверено господари њима. Премда носи наслов *Ђаволи долазе*, оно што се може запазити у овој књизи јесте чињеница да се ђаво нигде не истиче као материјална фигура каква се, на пример, појављује у *Изгубљеном рају или Фаусту*, већ се ђаво потпуно хуманизовао, његове особине преузима већина ликова које Нечастиви непрестано искушава. У *Принциу шаме* Џефри Расел наводи: „Ђаво само споља може да делује на нас. Он може да нас искушава и у нешто убеђује, али он не може да узме нашу слободу и почини грех. Будући да може да нас искушава, ђаво је посредан узрочник греха, међутим, непосредан узрок је увек сам грешник или грешница” (Расел 1995: 135). Ово је веома важно имати на уму будући да ће неупућени читалац можда очекивати да се сретне са ђаволом лично, као што се среће са Мефистом у *Фаусту* или Азазелом у *Мајстору и Марџарити*, али ће морати да се задовољи ликовима који су се у потпуности демонизовали и на тај начин вешто обманују читаоца заваривајући ђавоље трагове у себи.

Прва прича у збирци носи назив *Излаз из круџа* и говори о сећању одраслог човека на његово несрећно детињство које је проводио у беди и сиромаштву. На први поглед, у приповеци ништа не упућује на ђавола, мада је атмосфера у њој осликана тамом и тескобом. Централни мотив у овој причи – шкорпија, директно се може довести у везу са ђаволом: „Демони се у Новом завету повезују с различитим животињама: скакавцима, шкорпионима, леопардима, лавовима и медведима” (Расел 1995: 51). Шкорпија је за ликове приповетке, два дечака која чувају стоку, веома битна. Први дечак, који је и приповедач, угледавши шкорпију у пољу паралише се од страха. Из његових размишљања сазнајемо да је тај страх оправдан – она је једно велико зло, отровала је његову млађу сестру која је убрзо умрла. Посматрано из овога угла, шкорпија у потпуности одговара прерушеним новозаветним демонима, јер изазива смрт. Она је румена као вишња, а црвена боја се доводи у везу са ђаволом (симболише крв, ватру и црвену земљу). У даљем развоју приповетке наратору се придружује и његов друг чобанин који одлучује да спали шкорпију. У пламену ватре убрзо нестаје шкорпија, али се њеном смрћу зло не прекида. Напротив, у гротескној слици на крају, када је приповедач већ одрастао и постао непоправљива скитница, у лудилу му се јавља мртви чобанин који је запалио шкорпију и опгужује је за сву несрећу што му се касније у животу догодила. Двојица старих другова воде измишљен дијалог о томе како је приповедач оседео, а онај други, убица шкорпије, није, иако су истих година, на шта му овај одговара: „Шкорпије ми нису дале да седим” (Булатовић 1991: 12). Будући да је ђаво неко ко може да управља временом, а чобанинов живот се променио откако је убио шкорпију, долазимо до закључка да та шкорпија заправо има директне везе са ђаволом. Исто тако, жена се често у дијабологији доводи у везу са ђаволом као његов помагач, а чобанин у приповеци за своју жену каже: „И моја је жена шкорпија. То сам увек знао” (Булатовић 1991: 13). Из наведеног се може наслутити да је ђаво присутан, али он се нигде не појављује у својој материјалности већ се у овој приповеци само провлачи кроз причу о злу. Треба напоменути још неке

демонске особине које се у *Излазу из круга* јављају, као што су лаж (приповедача отпочетка називају лажовом, а познато је да је Ђаво отац лажи) или хромост (Ђаво се у предањима често везује за пана и приказује као хром), али то су само елементи који упућују на демонизацију ликова, а не и Ђаво лично.

Прича о срећи и несрећи је приповетка чија је радња смештена у лудницу. Главни лик је опседнут својом машном за коју сматра да вреди неизмерно богатство, брижљиво је чува и крије, све док се на крају том машном не задави психички поремећени судија. Као и у претходној причи, ни у овој немамо физичку фигуру ђавола на делу, већ је он запосео приповедача и отерао га у психијатријску установу. Приповедач има неколико кључних особина које су погодне да га Ђаво узме под своје. Пре свега, наратор је горд и нарцисоидан, за себе каже: „Нисам луд да и даље седим за истим столом са овим типовима. Сви они нису ни за мој нокат (...) Бити с њима – значи бити оно што су они. А ја хоћу да их надвисим” (Булатовић 1991: 17). Булатовићеви ликови махом имају особине гордости и сујете, због тога лако постају ђаволов плен јер је и Принц таме био горд и због тога је изгубио све благодети Царства небеског. Овај сулуди приповедач на неколико места говори о својој сујети и гордости, он се диви себи и својој машни, чак и у лудници сматра да је узвишенији од других: „Још помислих: навикао сам да ми се диве, да ми се сви диве, и овде ми је то потребно” (Булатовић 1991: 17). Психијатријација је следећи корак који главног лика доводи у везу са ђаволом. Наратор гласно размишља и разговара са собом, што даље упућује на његову самоћу, а усамљени људи су најдоступнији плен за ђавола. Из приповедачевих солилоквија сазнајемо да он своју вратну машну велича до гротеске, чак сматра како она и на друге људе делује као да је чудо невиђено. Када му тешко болесни судија затражи машну, то изгледа као да му тражи живот: „Онда бих полудео, шенуо бих, сишао бих с ума, послали би ме у лудницу, тамо бих умро, тамо бих био упропашћен, тамо бих био удављен” (Булатовић 1991: 17). Све више тонући у лудило, његова опсесивна љубав према обичној машни још више га баца у наручје ђаволу, пошто је умерена свест ђавољи домен. С друге стране, и судија, који очајнички жели да се докопа приповедачеве машне, потпао је под ђаволов утицај. Он изгледа као пијаница, често се кикоће (а кикот – сулуди смех, знак је ђавола), да би на крају живот скончао самоубиством, најтежим грехом који постоји (у Дантеовој *Божанственој комедији* самоубице су смештене у девети круг пакла, уз самог Луцифера). Смрт, као још једна веза са ђаволом, запечатила је свет поремећених јунака ове приповетке, којима је ускраћена могућност да се икада спасу. Ово се поклапа са Раселовом тврдњом: „Ђаво се повезује с путеношћу, смрћу, овим светом, а све ово пречи пут успостављању Царства божијег” (Расел 1995: 48).

Приповетка *Инсекти* већ у самом наслову има нешто што би нас могло навести на помисао о ђаволу. Споменуто је да су се одређене животиње, али и инсекти (скакавци), у историји дијабологије доводили у везу са Нечастивим. Исто тако, у Раселовом *Принцу таме* наводи се да се за фигуру ђавола везују и зунзаре и да је управо на Сатану Стивенсон мислио када је писао о Господару мува. Место на ком се одиграва радња Булатовићевих *Инсеката* само по себи је сабласно и упућује на демоне, а то је градско гробље. Наиме, група народа, коју махом чине пропалице и скитнице, окупила се на гробљу да отпрати на последњи починак извесног песника Фотија. Међутим, оно што је најшокантније заправо је чињеница да је Фотије жив, али је исценирао своју смрт како би на тај начин постао популаран песник, кад већ за живота није. Овде Фотије преузима улогу ђавола јер

својом „смрћу” свесно обмањује јавност и окупљени народ на свом спроводу, а познато је како је ђаво мајстор обмане, лажи и преображаја. Друга Фотијева ђаволска особина јесте то што жели на превару да се прослави, а у суштини је пропали песник без талента, вуцибатина и преварант. Цела сахрана личи на циркуски спектакл, а у оквиру њега је и пародирање Христовог васкрсења, будући да Фотијеви пријатељи њему саветују: „Огласићемо да си умро. И кад будемо хтели да те спустимо у гроб, ти устани – тако ћеш постати славан” (Булатовић 1991: 106). Овај савет је потпуно демонски и бласфемичан, с обзиром на то да је ђаво потпуна супротност Христу: „Ђаво је лажов и грешник од самог почетка (1 Јов. 3–8) и заповедник смрти. Он је Христов душманин (Мар. 8.33; Јован 13.2, 13.27), што се најјасније види у кушњама којима испробава Спаситеља не би ли га одвратио од мисије откупљења људи (Мат. 4.1–11; Мар. 1.13; Лука 4.1–13)” (Расел 1995: 48). Међутим, Фотијева демонизација се ту не завршава. Он је толико горд и сујетан да за себе мисли: „Ја сам заиста највећи, закључи по стоти пут и крв му се у удовима узмути” (Булатовић 1991: 110). Ђаво је и лакрдијаш, а један од посматрача на сахрани за Фотија мисли: „Овај у сандуку је најобичнији лакрдијаш, помисли Аћим” (Булатовић 1991: 113). Даље, Фотије је целог живота живео као блудник, добијајући венеричне болести од сумњивих жена са којима је телесно општио (Манов Леверкин је био болестан од сифилиса)²; такође је крао стихове од својих пријатеља и издавао их као своје. Најапсурдније од свега је што Фотије на крају приповетке заиста и умире, престрављен мишљу да ће га полиција ускоро пронаћи због свих превара које је починио. На самрти, он о себи мисли све најгоре и говори да је за живота био лопов, рана, црв, плагијатор – све то можемо довести у везу са ђаволом. Поред Фотија, на сахрани се налазе многи самозвани уметници којима је најизражајнија особина гордост. Тако „песник” Сима о себи и Фотију мисли: „Ја и он смо једини који са својом поезијом могу ван граница ове земље, једини који су велики и непролазни. Сви остали нису нам ни до колена” (Булатовић 1991: 113). Огресли у греху и лудилу, готово сви ликови у *Инсекцима* имају нешто демонско у себи и делају у складу са тим, а то значи да се ђаво искључиво везује за људе који чине зло: „Ђаво није само принц демона, већ и принц злих људи. Овакви људи називају се ђавољим следбеницима или синовима” (Расел 1995: 50).

Најинтригантнија приповетка збирке *Ђаволи долазе* свакако је необична прича *Љубавници*. У средишту збивања је болестан љубавни однос између неименованог приповедача и слабашне Оље, која се у свему покоравала свом доминантном мушкарцу. Ликови ове приповетке успутно се спомињу и у неколико осталих тематски везаних прича, као што су *Инсекци*, *Тиранија* и *Заустави се, Дунав*. Главни лик приповетке *Љубавници*, уједно и њен наратор, јесте човек сумњиве прошлости, пропали поета и уништитељ свега и сваког ко му се имало приближи. Своју бившу девојку Ивану сурово је одбацио кад му је родила кћерку уместо сина, а своју закониту жену Ољу злоставља и мучи на најстрашније начине због тога што у себи осећа сулуди недостатак – не може да осети патњу. У лику овог садистичког љубавника препознају се многи елементи ђавола, могли бисмо тврдити да га у сатанизму нису достигли ни многи слични њему, попут Милана из *Тираније* и Бранка из *Заустави се, Дунав*. Као ни у претходним приповеткама, ни у овој немамо фигуричну представљивост ђавола, али многе његове особине имамо психијатризацијом уткане у лик наратора, које се огледају у

2 Томас Ман – *Доктор Фаустус*

демонском понашању и радњама што их чини. У теорији је познато да лудило и неурачунљивост увек прате модерну идеју о ђаволу, будући да су то хуманизовани облици зла који чине реалистичку мотивацију присуства ђавола у човеку. Већ при првом сусрету са овим ликом ми видимо његов самозадовољан одраз у огледалу, који се сам себи диви. Овде већ имамо два ђаволова елемента – сујету и огледало. За сујету је већ речено колико је значајна за демонске ликове, али огледало представља новост. У обичном свету огледало је само предмет који свакодневно употребљавамо, међутим, у ђавољем свету оно представља демонски предмет и симбол је двојности, света иза овога у којем се приказује наш двојник, она тамна и подсвесна особа у нама. Симбол огледала и двојника посебно је видљив код Црњанског у готово свим његовим делима – *Сеобама* (два Вука Исаковича), *Дневнику о Чарнојевићу* (Рајић и Чарнојевић), *Роману о Лондону* (Рјепнин и Барлов). У свом делу *Филозофија зла*, Лаш Свенсен помиње Андерсеново „демонско огледало” о којем је писац бајки за децу писао: „Жан Бодријар пита где је зло данас нестало и одговара да је оно свуда. То ме подсећа на бајку *Снежна краљица* Х. К. Андерсена, у којој се ђаволово огледало – које избличава на зло све што се у њему огледа – разбија, а крхотине доспевају у очи и срца људи, тако да они виде зло и ружноћу где год да погледају” (Свенсен 2006:18). У Булатовићевим *Љубавницима* приповедач преко огледала посматра позадину кафане у којој седи (кафане и бордели представљају ђавоља места) и уочава њену избличену слику, док себе види као сјајног и прелепог (алузија на Луцифера, некад најсјајнијег анђела): „Мирно сам гледао у огледало. Оно је било саткано од дима, паучине и стакла. Сва лица која сам у њему видео била су наборана и болесна, сем мог. Имао сам младеж на јагодици, који ми је улепшавао изглед. Очи су ми биле нарочито лепе (...)” (Булатовић 1991: 119). Посматрајући кроз огледало пропали кафански полусвет, нарцисоидни наратор види мноштво људи који су или чинили, или имали нечег демонског у себи. Тако Ананије „имао је криву ногу, коју је вукао са собом” (Булатовић 1991: 120), а поменуто је да се хромот појављује као честа ђаволова особина; Ананије и Фотије били су плагијатори јер су „преправљали туђе песме и потписивали их својим именом” (Булатовић 1991: 120); за себе наратор каже да је био даровит песник, али је песништво схватао као лажљивост па му се „то лагање и себе и других није допадало” (Булатовић 1991: 120). Демонизација љубавниковог лика се тиме не завршава, будући да се одлучује на женидбу са женом коју не воли и којој отворено каже: „Ниси ме достојна, али ћу те узети да ми родиш сина јер си здрава” (Булатовић 1991: 122–123). У својој неурачунљивости, он себе доживљава као лакрдијаша, мада се и сам био опробао у улози кловна: „Нису ми помагале циркуске и жонглерске вештине којима сам освајао свет” (Булатовић 1991: 126). Пред крај приповетке, наратор се поново враћа мислима о лакрдијашу: „Жонглерисањем сам започео живот и тако сам хтео и да га завршим. Изгледало ми је да није ружно варати људе, а мислити своје” (Булатовић 1991: 128). Лакрдијаш је једна од најомиљенијих ђаволових улога (јавља се у Гетеовом *Фаусту*, Мановом *Доктору Фаустусу*, *Мајстору и Маргарити* Михаила Булгакова). Премда је лик дворске луде изведен из фигуре ђавола, интелигентног логичара и циника, за кловна (лакрдијаша) може се рећи да је запоседнут ђаволом и да има харизму, која је опет важна због тога што се храни енергијом других људи. У приповеци *Љубавници*, наратора обожава његова друга жена Оља и до крајности му се потчињава, трпећи од њега мучко злостављање током целог живота. Његова демонска харизма наводи је на то да му се диви и не супротставља, иако живи живот недостојан човека. Лакрдијаш

у наратору најчудовишније долази до изражаја након што је извршио демонски чин: некрофилију – обљубу своје мртве жене: „Да бих одстранио од себе ту помисао, почех пред огледалом изводити старе жонглерске трикове. Једино сам био заборавио да имитирам свачији глас” (Булатовић 1991: 129). На самом крају *Љубавника* егоистичном приповедачу се у сну јавља покојна жена, што је веома важно због појма сна који се понекад може сматрати као подручје ђавола, зато што се сан увек везује за неку људску жељу или утопију. Оставши без „хранитељице” своје харизме, поремећеном љубавнику једино преостаје да је тражи у сну, пошто му је потребан неко да га до смрти обожава и одржава у животу.

Обимом најдужа и вероватно највише „обузета” ђаволом, јесте приповетка *Тиранија*. Тиранисање, вређање, ругање, сексуална покуда, самоубиства, само су неки од елемената ђаволовог присуства у овој трагичној причи сумашедших и посувраћених живота. Најграндиознији демон у *Тиранији* свакако је сликар Милан, око ког се и врти радња ове приповетке. Радња приче смештена је у демонски простор, кафану, која је стециште људског отпада, разврата и блуда. Одмах на самом почетку, при првом сусрету са ликовима приповетке који су заправо бивши људи – скитнице, болесници, пијанице, увиђамо да је окупљени свет у кафани под ђаволовом управом и да њим влада Господар пакла лично у виду безосећајног и гордог сликара Милана. У кафани ври као у паклу, мали простор претрпан је дроњавим и знојавим људским телесинама које заударују на прљавштину и расту „брзо као болест” (Булатовић 1991: 134). Тај ђавољи намот тавори дане у беспослици и пороку, уз свакодневне покушаје да једни друге међусобно униште. У загушљивој кафанској атмосфери, зноју и тескоби, ти бивши људи се тискају у малом простору који се сликару Милану, најгоропаднијем од свих, чини као да је пакао. Они се међусобно служе ђавољим језиком у комуникацији, а то су лажи и псовке; тако један од ликова захтева да га сликар Милан лаже, а уколико то не учини: „Онда ћемо ми сами да се лажемо” (Булатовић 1991: 137). Миланова личност је у највећој мери одређена његовом гордошћу. Он је самовољан, сујетан и охол. О себи мисли као о Богу, а самим тим што није Бог, логично се закључује да је бојја супротност – ђаво: „Ни с ким више нећу да разговарам. Ни руковати се ни с ким нећу, јер тако могу добити неку болест. Одсад ћу гледати изнад њих. Јер бити с њима, значи сићи са своје висине. А сићи са своје висине, значи не постојати” (Булатовић 1991: 136). Милан се према свима односи са великим гнушањем и ниподаштавањем; он кафански свет презире иако је и сам део њега, присутне вређа, обмањује, вербално злоставља, назива их чудовиштима, пигмејима и лакрдијашима. Све ове особине истичу сликареву охолост. „Када је Сатанина воља згрешила, први њен грех била је охолост. Сатанина охолост састојала се из љубави према себи која је била већа од љубави према Богу: Сатана није желео да ишта дугује Богу и драже му је било да буде емисар сопствене славе” (Расел 1995: 103). Миланова мегаломанија иде дотле да себе сматра већим генијем од признатих светских сликара, попут Пабла Пикаса. Један од првих предмета са којима се у кафани Милан сусреће јесте огледало, чије смо значење у ђавољем свету већ поменули. Посматрајући свој одраз у њему, самољубиви и самопрозвани сликар мисли: „Ја сам уопште јако леп, али често тога нисам свестан, помисли. То морам искористити” (Булатовић 1991: 142). Расел наводи да је након охолости и зависти, лаж постала трећи Сатанин грех за којим су се низали и други греси. Несвесно улазећи у кожу ђавола, Милан почиње да се користи и ђавољим језиком, те тако почиње да лаже слепог човека како би му овај ослободио централни сто у кафани. Харизма је још једна особина

Нечастивог у Милановом лику. Сликара има невероватну моћ да привуче пажњу људи на своју личност и дело, шармира их само својом појавом, иако, чим проговори, из њега избијају набузитост и осиноност којима обасипа људе око себе: „Људи су се скупљали и пиљили у сваку његову реч. Толико је света било око њега да му је Ева видела само чуперак на темену” (Булатовић 1991: 162). Својом харизмом Милан привлачи две старице сумњивог морала које га прождиру погледима и утркују се која ће га добити на крају. Оне осећају према њему пожуду и нуде му новац како би га поседовале, што нас доводи до закључка да својом ђаволском харизмом привлачи само демонске и тамно обојене нагоне. Завист, као друго осећање које је Сатана осетио према Богу, јавља се и код сликара Милана, премда наизглед делује недодирљиво. Наиме, он је очајнички и безнадежно заљубљен у бледолику ученицу Љиљану која га се плаши и непрестано бежи од њега, а када случајно та девојка прође крај кафане, руку под руку са својим момком, Милан остаје паралисан, по први пут завидећи неком на ономе што он јако жели да има: „Било је нечега чежњивог и преломљеног у његовим очима, нечега помирљивог и злог у исти мах, што је тињало, да би на миг, на реч, плануло и изгорело” (Булатовић 1991: 215). Умишљени сликар, лажњак, мегаломан, ђавољи следбеник кога називају хохштаплером и варалицом, од озбиљног Сатане с почетка приповетке који тиранише „генијалношћу” својих слика све присутне у кафани, на крају постаје мекфистофеловски демон – посувраћени лакрдијаш, обичан лажов и обмањивач. Миланов лик се од грандиозне величине постепено умањивао и срозавао до самог дна, због тога је његов пад утолико болнији и тежи. Када разударена кафанска руља открије да је овај генијални сликар заправо једно велико ништа, будући да су му платна потпуно празна, без иједне мрље, Милан коначно постаје оно што и јесте: сићушни ружни ђаволак којег сви газе и пљују, без трунке негдашње харизме и шарма који су бацали под ноге многе жене, али и мушкарце. Оно што му не помаже да изађе из ђавоље коже јесте лудило које га у самртном ропцу обузима, у тренутку када за себе мисли да је највећи зато што страда. Ово пародирање Христовог страдања доводи до јасне очигледности да је Милан ђаволов следбеник, а од ватре коју су побеснели биртијски гости запалили како би сагорели његове лажне слике, он види „своју” територију – пакао: „Изгледало му је да се људски пакао, изврнут и црн, и с великим ножем у нечијим рукама, окреће сам око себе између кафанских зидова, израслих до мрачног неба, скоро до његове ненасликане слике...” (Булатовић 1991: 225). У паклу, као и на земљи, улога жене је да следи мушкарца и да му се диви (Расел 1995: 115). У *Тиранији* су, од три женска лика која се појављују, два представљена као блуднице, чедна је једино девојка Љиљана, скривена патња сликара Милана, која искрсава на махове, као какво привиђење (једино је уз њен опис приповедач ставио придев *леј*, а њено име има везе са цветом чедности који је Богородичино цвеће). Преостала два женска лика, Боса и Ева, старе су, ружне и похотне жене, огрезле у пороцима и греховима. Обе су опчињене „генијалним” Миланом и утркују се око тога која ће му пре скренути пажњу на себе. Оне су приказане као демонизовани ликови, жене-ђаволице, свака у свом облику и злу. Поред похоте и сексуалне жеље које осећају према младићима у кафани, Боса воли и да клевета своју „другарицу” Еву, завиди јој, лаже и плаћа сексуалне услуге младом Албанцу који је повремено посећује. Ева је још више одређена ђаволским особинама: најпре се њено име доводи у везу са првом женом, Евом, због чије лакомости и похлепе су Адам и она избачени из раја, и због чијих греха испашта цео људски род; Евина коса је обојена у црвено (ђавоља

боја, симбол рата и крви); заводи старе мушкарце (Палишуму, импотентног Живана) и касније их одбацује; покушава новцем да се докопа младог Милана који у њој распаљује страст; о њој круже гласине како је убила свог мужа да би могла распусно живети са младићима које доводи са улице. И Боса и Ева, као демонске личности, на своју душу натоварују по још један грех – два пријатеља, Иван и Живан, извршавају самоубиство како би се осветили њима двојма јер су их одбациле и исмејале. Како је, по Раселу, улога ђаволове жене да прати свог мушкарца и да га обожава, тако Ева велича Милана до највиших граница, диви се његовој харизми, лику и делу, жели да баш он уради њен портрет и осећа сексуалну пожуду према њему. Према се и Ева и Боса на крају покају због своје заслепљености Миланом и жаљале због трагично страдалих Ивана и Живана, оне ипак добијају шта су и заслужиле – огорчена кафанска светина жели да их линчује заједно са њиховим срушеним идолом, те тако остају у кругу пакла чију су ватру саме потпљивале, не могавши да побегну од сопствених демона. Да простором *Тиранције* у потпуности господари ђаво, најбоље можемо уочити у последњој сцени, када охоли Милан који је некад за себе тврдио да је „прототип свих личности свих времена”, у самртном грчу, док се ватрени обруч око њега све више стезао, из свег гласа викао о хаосу (хаосом господари Сагана) који наоколо влада, до краја остајући горд, не желећи да се покаје због учињених недела: „И зато, омче око грла! Дерите своје сопствене коже и од њих правите вешала! Убијајте се једни за другима, у чопорима и буљуцима, јер ћете једино тиме оправдати своју мисију на земљи” (Булатовић 1991: 213).

Приповетка *Заустави се, Дунаве* представља завршницу Булатовићеве збирке *Ђаволи долазе* и састоји се из два дела која су повезана истим ликом – сушничавим „уметником” Бранком. Без обзира што је приповетка подељена на две целине, она се ипак може посматрати као једна прича која у средишту има умно поремећеног младића, Бранка. Ова приповетка је својеврсни наставак *Тиранције*, јер је Бранко на крају те приче, у којој је сасвим маргиналан лик, напустио друштво из биртије, посебно свог идола Милана, и сам се запутио у непознату ноћ. Већ у самом наслову приповетке јавља се река, а познато је да се вода у паганској религији сматрала сеновитом, пошто су се преко ње превозиле душе умрлих у подземни свет који је припадао Хаду (ђаволу старе религије). Веселин Чајкановић у свом делу „Стара српска религија и митологија” о води пише: „Има, међутим, један елемент који је за душе нарочито привлачан и који је право зборно место за душе, њихов велики резервоар – то је вода. Привлачну снагу има зато што у доњем свету, према општим схватањима и семитских и индоевропских народа, влада вечита жеђ” (Чајкановић 1994: 82). При првом сусрету са лажним уметником Бранком запажа се његово лудило у виду различитих привиђења и параноје којом је до краја опседнут. Као и Милан из *Тиранције*, и Бранко је сујетан и горд, за себе мисли да је Творац који је створио свет: „Он је мислио: ја сам измислио угаљ. Ја сам измислио и посадио прво дрво. Прва реч која је изговорена била је моја. Од мене зависе животи оних људи у кафани. Да, све је потекло од мојих руку” (Булатовић 1991: 226). Из наведеног описа јасно се види да Бранко на један пародирајући начин изиграва Бога и карикира прву реченицу из *Јеванђеља по Јовану*, која гласи: „У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Бог беше Реч” (*Библија* 1898: Јов.1. 62). Како обичан смртник никако не може бити Бог, онај који из гордости покушава Господу да се приближи уствари се од Христа удаљава и почиње да припада ђаволу. Са Бранкових мисли приповедач прелази на његов физички портрет према којем је окарактерисан као лутак: „Он

је, ипак, био замишљен. Тај ситни смешак више је личио на грч, на малу сену која се померала с једног на други крај лица. Био је брадат и свакако се нечему чудно” (Булатовић 1991: 226). Бранков грчевит смех ће се на крају другог дела приповетке пренети на плаћеног убицу Пају, али у виду ђаволског смеха – кикота: „Паја се кикотао у сенци. Смех му је био начет и аветињски” (Булатовић 1991: 249). Бранко је приказан искључиво у тоновима црне боје: као скитница, боем, пропали уметник, параноик, туберкулозни, шизофреничар, и на крају убица. Речено је да је у модерном друштву човек луд зато што нешто чини, а не чини нешто зато што је луд. У лику скитнице Бранка сједињене су обе ове ставке, а посебна специфичност која се јавља код њега јесте страх од цркве и њене звоњаве, што га самим тим удаљава од Бога и примиче ђаволу. Пре него што почини најгнусније дело и убије невиног човека, Бранко се и речима поистовећује са ђаволом, алудирајући на Принца таме који је господар хаоса: „Ја сам саздао неред” (Булатовић 1991: 230). Заплет првог дела приповетке почиње када једне кишне ноћи изгубљени младић Бранко, бежећи од хладног времена, долази у берберницу код извесног мајстора Тоше. На први поглед чини се да жели бријање, да бисмо касније закључили да Бранко и не зна како је доспео у берберницу. Посматрајући веште руке мајстора Тоше који га брије оштром бритвом, сумашедши Бранко у својој изокренутој свести долази до закључка да овај хоће да га убије, узима бритву и хладнокрвно пресеца берберинин врат. Довољан је само тај чин да откије демона у Бранковом лику који кривицу са себе пребацује на жртву – у бунилу му се учинило да се берберин кикоће, а у ђаволовом изокренутом огледалу које је висило у берберници видео је мајстор-Тошу како жели да га прекоље. Према Фројду, ђаво је симбол мрачних, потиснутих дубина наше личности, негативан садржај наше душе, проузрокован личним сукобима унутар нас самих. У Бранковом лику сукобљавају се шизофренија и нагон за уништењем свега, а то је пропраћено његовим халуцинацијама и паранојом. Премда га је ђаво лудилом потпуно запосео делајући изнутра и терајући га на злочин, Бранко се правда апсурдном реченицом: „И он је мене хтео” (Булатовић 1991: 239). Први део приповетке *Заустави се, Дунав* завршава се Бранковим бегом са места злочина. Он сав крвав и до пола обријан напушта берберницу, не схватајући шта је заправо урадио. У њему као да постоје две личности, од којих је она доминантнија запоседнута ђаволом и над њом Бранко више нема контроле, нити власти. Лутајући пустим београдским улицама у касне сате, он натрчава на још једног демона у овој причи – тајанственог Пају који га у почетку сажаљева. На Пајино питање да ли је пијан јер је у очајном стању, Бранко одговара у свом стилу, пун гордости: „Нисам пијан, већ свемогућ” (Булатовић 1991: 243). Поредећи и овог пута себе, убицу, са Богом, Бранко поново чини светогрђе и показује ђаволово лице (јер ђаво може узети обличје које год пожели, па и Христово и Богородичино). Наизглед, човек кога Бранко сусреће у глуво доба ноћи, Паја, делује добронамерно и пријатељски расположено, међутим, иза те брижне маске крије се варалица, лопов, пропалица, бивши комуниста и плаћени убица. Тиме Бранко не бива једини ђаво у овој приповеци, већ му се придружује још окорелији и бескрупулознији демон. Њихова повезаност најбоље се види у тренутку у којој стоје један насупрот другом, као да се гледају у огледалу: „Читав тренутак њихова лица остадоше загледана једно у друго: једно је било мирно и брадато и с траговима сапунице око уста, а друго зацерекано, згужвано и запаљених очију” (Булатовић 1991: 245). Њих двојицу поред скитничког живота повезују и злочини које су починили, а да се и ђаволи међусобно сукобљавају уверавамо се кад помахнители Бранко покушава да за-

коље Пају, јер сматра да га је он саздао и да ће га он уништити. Међутим, сукоб између два демона завршава се тако што ни један не страда, иако Бранко у бунилу мисли да је надјачао Пају: „Уништио сам те, сотоно” (Булатовић 1991: 250). Приповетка *Заустави се, Дунав* завршава се разилажењем двојице крвника, Бранко и даље остаје унезверен и усамљен у касној београдској ноћи, а Паја одлази у своју тмину. На крају је мотив самоће, који је у директној вези са ђаволом, тријумфовао, иако се самоћа јавља од почетка приповетке, откако се први пут сусретнемо са изгубљеним Бранком који се одвојио од свог друштва пропалица и почео сам да тумара кишним улицама, бивајући на тај начин доступан ђаволу који из прикрајка вреба усамљене душе. На крају, можемо закључити Раселовом констатацијом која се везује за ликове Достојевског: „Зли људи су инкарнација ђавола, као што је то интелектуалац који без љубави трага за знањем; лажов који изопачава људске односе; сумњало и циник; индивидуалиста који ужива у сопственој изолацији, презире људе и нема осећај за заједницу. Пакао у коме бораве ови опаки људи је отуђеност од заједнице, од љубави, од Бога” (Расел 1995: 235).

Закључак

Рад се бавио истраживањем фигуре ђавола у првом Булатовићевом остварењу симболичног назива, *Ђаволи долазе*. О ђаволу смо се упознали преко књиге Џефрија Расела, *Принц шаме*. Расел је у својој књизи детаљно истражио и исписао историјат ђавола од почетка света, па све до данашњих дана. Некада се Сатана појављивао у физичком облику, док се у модерном друштву изгубила његова материјалност будући да се почео појављивати у виду разарајућих и тамних човекових нагона – лудила, пожуде, деструкције, суицидности, насиља и томе слично. Циљ рада био је да се најупечатљивији мотиви везани за ђавоље присуство у збирци приповедака истраже. Оно што се на први поглед уочава при читању приповедака јесте модерна представљивост ђавола у њима – нигде се не издваја фигура Нечастивог у свом материјалном облику, као што се јавља у Гетеовом *Фаусту* или *Браћи Карамазовима*, већ се његове особине и присуство у ликовима наговештавају кроз поступке (анти)јунака или кроз њихову помрачену свест. Премда сам наслов дела упућује на појаву ђавола у књизи, тек након ишчитавања сваке појединачне приповетке увиђа се оправданост оваквог назива, јер ђаволи извирују готово из сваког кутка Булатовићеве прозе – из ратом захваћене средине, смртоносних шкорпија које убијају људе, луднице, злочинаца и плагијатора какви су Фотије, Милан и Бранко; и на крају из затвореног демонског круга из којег више нема излаза, а ни прочишћења. На један симболичан и метафоричан начин, Булатовић је сликом човеколиких ђавола приказао опште расуло и пропаст свога времена, али се та слика проширила и до дана данашњег у којима ђаво све сувереније влада, а чини се, никог нема да му стане на пут. На крају, могли бисмо увидети сличности између Булатовићеве црне визије света и Русоовог закључка о друштвеном злу; у одређеној тачки ђаво се више не одваја од човека већ се стапа са њим: „Човече, не осврћи се око себе тражећи творца зла; ти си он” (Расел 1995: 204).

Литература

- Библија – *Стари и Нови завети*, превео др Лујо Бакотић, Нови Сад: Добра вест, 1989.
- Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске – иривоједачка уметности Миодрага Булатовића*, Београд: Народна књига Алфа.
- Чажкановић 1994: В. Чажкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: Српска књижевна задруга / БИГЗ / Просвета / Партенон М.А.М.
- Bulatović 1991: М. Bulatović, *Đavoli dolaze*, Београд: BIGZ.
- Расел 1995: Dž. B. Rasel, *Princ tame*, prevod Milena Petrović Radulović, Београд: PONT.
- Свенсен 2006: Fr. H. L. Svensen, *Filozofija zla*, Београд: Geopoetika.

ФИГУРА ЧЁРТА В КОЛЛЕКЦИИ КОРОТКИХ РАССКАЗОВ МИОДРАГА БУЛАТОВИЧА ЯВЛЕНИЕ ЧЕРТЕЙ

Аннотация

В статье исследуется фигура чёрта в коллекции коротких рассказов Миодрага Булатовича «Явление чертей». Цель состоит в том, чтобы выделить и распознать фигуру Дьявола в упомянутой коллекции, через персонажи и в их демонической активности. Коллекция включает в себя в общей сложности восемь коротких новелл, таким образом в работе исследуются самые запоминающиеся мотивы и действия, которые указывают на фигуру дьявола и его присутствие в вышеупомянутой коллекции повествовательной прозы. Фигура чёрта, в основном, представлена с помощью аналитических методов. Исследования показали, что в работе Булатовича материальное фигуре чёрта а да нет, но мы признаем демонические качества в душевнобольных и в злых персонажей.

Ключевые слова: чёрт, зло, Бог, сборники рассказов, Булатович.

Бојана Симић

Снежана С. Николић¹
Нови Саг

ПЕВАЊЕ И МИШЉЕЊЕ ЕСЕЈИСТИКЕ ДУШАНА МАТИЋА

Есеји Душана Матића су још један у низу начина на који је он могао испољити своју мисао о жанровској разноликости. Све што је Матић писао има за основу препознатљиви облик са аспекта теорије и има за циљ разарање истог. Циљ овог рада је да прикаже основне одлике његових есеја (у избор су ушли његови најважнији есеји као и они о којима је било мање речи, али који су у овом случају послужили при анализи одређених аспеката), а затим да укаже на неке од основних појмова којима се у њима бавио, а то су: поезија/стварност, критика, појединац/заједница, модерно, ново итд. Централни појам за овај рад биће поезија, тј. Матићево промишљање о односу поезије и стварности у литератури, али и у његовом делу, чиме ћемо на тај начин истакнути и основна поетичка начела Матића као есејисте и песника.

Кључне речи: есеј, поезија, стварност, модерно

Лејоша шек зајим долази

Приликом тумачења, есеј нас можда највише обавезује на нејасност, односно природа његове форме по много чему и дан-данас изазива нејасноће. У том смислу, реченица Душана Матића којом је насловљено ово поглавље, усмерава нас на коначност есејистичког процеса који подразумева „одмеравање” појава и „покушај” да се оне искажу по личном убеђењу и духу онога који је њима подстакнут, а „лепота тек затим долази”. Такође, поновљена једнако у једном есеју и интервјуу, она осликава Матићеву визију живота и стварања на начин њиховог заједничког деловања на путу трагања за истином, па чак и кад речи „не кажу целу истину (а ко је већ данас целу може рећи?), гори жар живота, давање целог човека” (Матић 1974: 259). У једном интервјуу, на питање о разноликости жанра, Матић одговара:

„Вас интригира моја разноврсност, а ја се понекад питам – да ли сам био довољно разноврстан. Најзад, писање је не кажем одраз већ неко неизбежно одговарање животу непрекидно да или не том животу. А живот је толико разнолик и пун различитих ситуација. Па према томе и облици писања којима ми одговарамо морају да буду донекле бар исто толико разнолики: роман, есеј, песма итд. И ту је не да између њих бирамо своје професије, већ да нам само помогне да изразимо оно нешто што је више или ниже од романа, од песме, од есеја, да изразимо то што бих назвао нашом сензибилношћу па макар успут окрзнули утврђене разлике између устаљених облика литературних и других, лично могу да зажалим што нисам написао који роман више, песама и још више есеја. А ако ме већ питате и ако се сам упитам, чини ми се да га готово не примећујем кад нешто имам да кажем да ли ће то бити роман, песма или есеј, или неки интервју, као данас овај са вама. Ја се једино трудим да са истом тежином па када је у питању и најлежернија опаска о ономе што ме питате или на сва питања која сам себи постављам одговорам са истом одговорношћу. [...] Мени се чини да су прошла времена ремек-дела. Остаје нам само да пишемо. Не да лепо пишемо већ тачно, приближно тачно да пишемо о ономе што имамо да кажемо. Лепота ће доћи касније” (Матић 1969: 225).

1 nikolicsnezana90@yahoo.com

Осим што су увод у плодно тле есејистике, у овим речима се назире етика његовог стварања – Матићев константни напор да се буде у животу, да се ствара прожет животом и искуством, па с тим у вези и проистиче хибридна књижевних врста карактеристична за његове текстове који су често на граници (нпр. песма или есеј, или белешка, или лирска проза).

Тај Матићев став о садејству апстрактног и стварног постаје јединствена визија његове прозе, поезије, есејистике, чак, било који облик исказивања постаје облик за истрајавање тог аутентичног погледа који ауторитет стиче у самом процесу трагања. У томе је, чини се, и тајна есеја чија је природа неухватљива, хибридна, о чијој суштини је, како каже Сретен Марић, нелагодно говорити. И то што „сви говоре о својим проблемима *поводом* есеја, мало о његовој суштини” (Марић 1979: 12), можда је и најистинитији пут његовог дефинисања. Есеј је, дакле, *пуш до есеја*, или пре, есеј настаје на путу откривања неке истине. Сваки покушај да се пише о нечему, па чак и о есеју, најчешће ће резултирати есејом. Његове главне одлике: субјективност, отвореност, необавезност (у смислу да не „полаже рачуне” унапред задатом облику), самим тим и могућа недовршеност (есејиста углавном пише поводом дате појаве која му је узбуркала унутрашњост, било то интелектуално било осећајно, без обзира да ли ће исход бити есеј или нпр. белешка) пријањају коначно уз Марићево мишљење, не без алузија на зачетке есеја још у антици (Платонов *Дијалози*), да он представља разговор, јер есејиста „пише као што би разговарао или настављајући разговор” (Марић 1979: 8). По Матићу, било да се ради о песми, есеју или роману, ради се увек о разговору (и то, дијалогу са човековим постојањем), о потреби да се нешто исказе, а у зависности од сензибилитета дела је и његова коначна форма. Због тога је Христић за његове текстове и напоменуо да је њима облик нешто секундарно, док је примарно само откривање, суштина која се „обликом не може захватити” (Христић 1994: 19). Према томе, *унутрашњи пуш* есејистике Душана Матића означен је у његовом разговорном трагању, а оно се састоји у константном преиспитивању ставова које покушава да постави у својој поезији и у свом писању уопште. Осим специфичности у теоријском смислу, незаобилазно је и то да Матић спаја, за њега, два најважнија облика: уметничку и животну стварност. Према томе, метафором завесе Вирџиније Вулф која читаоцу омогућује подједанко присуство у оба света, можемо описати и Матићево стварање, али и модерну мисао о књижевности која не инсистира на стварању *имагинарне рује* за читаоца, већ је њена сврха да га одржи будним, тј. приступим у стварности.

Основне одлике

Неки од најпознатијих есеја Душана Матића су о српским и француским писцима, па тако и о појму поезије уопште, о модерној поезији, о модерном роману, о теорији прагматизма са филозофске тачке гледишта, о догматизму и критици итд., а теме као живот, морал, сан, надреализам остале су забележене у виду интервјуа, бележака, краћих лирских записа. Писао их је и у годинама настајања надреалистичке праксе и у годинама када је већ деловао самостално ван тог литерарног круга. У часописима су углавном објављивани програмски текстови о надреализму док су се есеји нашли у засебним издањима, најчешће не програмског или аутопоетичког карактера. Али, како каже сам Матић, у својим есејима је износио ставове које је покушавао да постави и у својој поезији и у свом писању уопште (в. Матић 1969: 254). У томе изражава јединствено мишљење да облик

заправо није пресудан, наместо њега је став и сензибилитет који тај облик испостављају. И то јесте премиса модерне књижевности, с тим што Матић није од оних који свесно разарају облик сходно мисли о распаду тоталитета, баш напротив, он је тај који се мири са стварношћу (литературом) каква јесте – „фрагмент фрагмента” (често је наводио у есејима ту Гетеову мисао). Јован Христић га је управо у томе видео као једног од ретких мислилаца који није допустио себи да буде заведен идејом апсурда, „у својој основи естетичка идеја, којом изражавамо своје очајање што свет у коме се крећемо више није складна естетичка целина, и што наша мисао не може да у једном јасном и развојном млазу потекне из једног јединог чврстог извора, једне сигурне претпоставке” (Христић, 1994: 79). За Матића, живот, какав-такав, још има да понуди лепоту, а она се управо и састоји у том гранању, у опречностима и разноликостима, никако у елиминацији једног зарад другог: „У канту ђубрета, можда, залутао је неки бисер, у том шљаму, нека душа” (Матић 1969: 61). То супротстављање Паскаловом амбису „већ осуђених” значило је управо – „чувати се естетизма” (Матић 1969: 63) и даље, супротставити се тој модерној наивности „пунокрвношћу” облика. И управо у том својеврсном супротстављању настају „разорени облици”, односно облици који су пратили „дијалектичку моћ кретања” мисли, а не унапред утврђену форму. Тако, његова есејистика и стваралаштво уопште произилази из тог руба амбиваленција, и стилски и формално.

Међутим, поред наведених, најочљивије су оне вредности које проистичу из тесне везе са поезијом (*Багдала* је добар пример такве збирке сливања есеја у поезију, поезије у есеј). Она је његовом есеју дала потребну меру заводљивости, док фикционализација појединих сегмената наликује прозном причању (пример за то је есеј *Трагедија збирке песама*). Оно што Деретић приписује француској лежерности, осим што је логична премиса када је Матић у питању, види се управо у том лакој варирању у приступима и размишљању. Ближи говорном него писаном, нису му страни ни чисто реторички упади, али не на страну патетичности. Сходно томе, Палавестрин закључак да су Матићеви есеји пенушави и чипкасти као ноћна ђаскања (в. Палавестра 2012: 191) одговара понајвише описаном француском сензибилитету, али, рецимо, у есејима *Истина као конструкција*, *Поезија*, *непрекидна свежина света*, *Догма и стваралаштво*, *Post-scriptum*, *Виктор Иго или мисија песника*, *Уводна белешка за поновно читање Андре Жида* његова мисао тежи одређеној егзактности, а наизглед „несистематично” уме постати уравнотежено, филозофски и лирски компактно, уједно речено, Матић је у најбољим есејима пажљив и надахнут мислилац. Ту Матићеву способност „понирања у дубине” Слободан Лазаревић види као успешно укрштање критичког, поетског и филозофског које не долази само из Матићеве ерудиције већ из брижљивог контакта са предметом, анализом која у себи складно сједињава интуицију, машту и опсервацију (в. Лазаревић 1983: 226), с тим што „критички” треба читати „са опрезом”.

Матићево „критички” је „аналитички”, али не без удела импресионистичког. И опет, импресије су за њега најприсније везане са идејом о „човечности”, јер је Матић веровао у она дела која наше „нечовечности” могу изменити у „човечности”, веровао је у онај стих који може превагнути „у тој антитези између стиха и атомске бомбе” (Матић 1974: 278). Врлину Игоовог песништва види баш у томе што, како каже, када га човек чита, он осећа како расте у њему човек, она боља половина човека (в. Матић 1974: 266). Та идеја је свакако и део оних великих визија, пре свега авангардних уметника, да поезија, уметност уопште, може про-

менити свет. Међутим, његово размишљање поводом критике најбоље можемо видети у есеју *Доџа и стваралаштво*:

„Критика је у исти мах и нешто више и мање од естетике. Више: она је израз самог живог односа људи према уметничком и песничком делу; она га посматра у свој његовој сложености – она има да га сагледа у пуном значењу, а не само у његовом естетском виду. Она извире из самог уметничког и песничког доживљаја, и нужна је, према томе и неизбежна овде и данас, без одлагања. Мање: она је самим тим ‘хибридна’: унутар ње у сваком тренутку делују и реагују многобројни чиниоци, чији закони остају често тек да се открију (на пример естетски) и досада су их наслућивали само њух и такт уметника, песника и критичара, који граматиком и синтаксом, не мислећи на њих, и рукују правилно, иако често нису у стању да формулишу правила којима се спонтано покоревају” (Матић 1974: 176).

Насупрот догматском критичару чији рад сматра „шеретлуком” и пуким суђењем, Матић поставља на месту стваралачку критику, односно, ону која „се не завршава у себи самој, већ тежи да продре у корен друге творевине: она је као неко рекреирање...” (Матић 1974: 179), чиме скреће пажњу на потпуну усмереност у дело и читање из дела, уз што мањи ризик на околности или, у најгорјој варијанти, предрасуде самог критичара. Таква критика је за Матића нека врста „негатива” песничке креације, док је „стваралачки” критичар онај који продира у корен уметничког дела умно и емоционално, који посредством властитог доживљаја успева да изврши његово „рекреирање”. Такав критичар, осматрајући дело, на неки начин га довршава својом маштом, увиђа разлике у односу на своје лично осећање, не тражи му недостатке по сваку цену.² И тек тако схваћено дело за Матића је и остварено дело.

Поезија и стварност

Душан Матић је, изнад свега, писао о поезији, покушавајући да докучи њену суштину. Осим тога, може се рећи да је и писао увек на жанровској граници поезије и есејистике, будући да му поезија често тежи ка интелектуалном уобличавању непосредних доживљаја, а неки есеји се асоцијативно расипају у доживљаје, сећања лирски интонирани пејзаже. Његове контемплације над било којом појавом, поред естетског и критичког проматрања, не бивају сагледане без животне димензије којом изнова потврђује и сугерише „да је та многострукост још сложенија него што нам се у први мах чини” (Христић 1994: 30). За Миодрага Павловића, „Матић – мислилац, јесте културолошки акт отварања, сазнавања лудичног свођења ствари. Матић – песник јесте мисао која остварује свој идентитет у живљењу, у постојању, у језику тог постојања. Мисаони токови Матићеви, разаслани у различитим правцима, сустичу се и поново стапају у Матићевој поезији, у том дрхтају речи најближем животу самом” (Павловић 1994: 43). Његови есеји о домаћим писцима, о страним писцима, о културној и научној клими итд., „састају се” једнако у мислима о поезији, о поезији и животу.

2 Можемо о томе говорити и у оквиру појма „отворено дело” Умберта Ека, који постаје једна од значајнијих одредница авангарде и модерне мисли. „Отворено дело” укључује и публику у своје креирање, она нема више само улогу референта. У тој тежњи да се сруше епигони међу писцима, па и међу критичарима, постоји управо и жеља за рушењем свих учвршћених, неприкосновених, учмалих норми „прављења” дела, производње форми мишљења и „таблица апсолутних естетских вредности”. Према томе, да се замислити баш на тај начин критичар о којем је реч – он је један од читалаца који својим интелектом, маштом и емоцијом поновно ствара створено дело у којем је уметник показао своју личност „откривајући сав њен домет, али исто тако и границе свог талента” (в. Матић, 1974: 180).

Осим што је мисаона, то је и егзистенцијална преокупација, потреба за сагледавањем што разноврснијих манифестација стварности и што је теже – борба да се све оне прихвате, усвоје бићем. Поезија и стварност, дихотомија о којој полемише сваки песник, учествује у креирању основних поетичких премиса. За Матића, то није само нека група изграђених „правила” већ је порив за постојања у чијем разумевању види круцијални значај за афирмацију човека и песника. Тиме жели да сруши мит о уметности као нечем потпуно засебном од живота сваког човека, без страха да ће је снизити, са сигурношћу да је њена многострукост утолико већа што је многострукости живота наклоњенија. „Ни живот, ни истина, ни поезија – све сам присније почињао да схватам – не налазе се никад пред дилемом да их треба или провући кроз иглене уши једне једине уске и тегобне концепције, ма колико иначе она била узвишена и пламена, или да буде предмет алкаве и прљаве брбљарије” (Матић 1974: 158–159). На концепцији „живот, истина и поезија” изграђује се Матићево мишљење о уметности. Разматрање појма истине у оквиру филозофије прагматизма (есеј *Истина као конституција*) служи као полазна основа за разумевање Матићеве контемплације о стварности и књижевним делима. У овом есеју се жели указати на критеријуме истине које треба тражити у садржају, а не само у форми. Тиме отвара две своје опсесивне теме: прва се тиче управо форми и самог процеса настанка дела, а друга нашег односа према стварности. Разматрајући амбис интелектуализма и прагматизма понаособ, Матић увиђа колико је процесуалност конструисања истине важан критеријум у распознавању истине: „Једна важна консеквенца таквог схватања јесте да разум није дат а priori, већ да се развија и еволуира. У додиру са стварима, да би могао да их обухвати, он мора да формира нове принципе, да руши старе категорије” (Матић 1974: 18). Матић је настојао да истину одвоји од чисто интелектуалног уопштавања без контакта са стварима (у том смислу је *представа* као термин интелектуализма неадекватан), док је у прагматизму увидео термин *акција* – акценат ставља на динамизам и ситуацију која би показала „адекватност сазнавајућег акта”. Тиме је показао „како је немогуће третирати Стварност и Сазнање као два засебна термина” (Матић 1974: 21), јер је за утврђивање истинитости најважнија интеракција та два. Такође, Матић руши представе о томе да је стварност сазнатљива, јер је адекватна једино потрага посредством наших унутрашњих реакција на предмет, не и затварање у један систем. Свака фиксација или догматика је „смрт” садржини и пуко суђење форми. На тај начин, истина није нешто дато, „истине не постоје, већ постају” и „истина није откриће, већ изум” (Матић 1974: 16). Дакле, прихватајући истину као низ питања, а не као низ одговора, Матић је, како каже Христић, имао храбрости да се суочи са бескрајем и да се, парадоксално речено, „ограничи” стварношћу: „Све ми се мање чини да треба бирати, као да се ради о животу или о смрти, између те игленушне концепције поезије, и према томе и живота, и такозваних ‘тричарија’ живота. Измеђе ‘немерљивих сила’ живота и заноса и тих фамозних ‘анзискарти’ наше свакидашњице. Поезија сама и живот сам томе су ме свирепо учили, ради се пре о њиховом крвававом споју, магнету, трофазној струји: и то, и то, и то” (Матић 1974: 159). Тај појам ограничавања стварношћу потиче од Хегела, и Матић се веома често служио његовом филозофијом у својим есејима. Тиме се указује на човеково постојање које не треба да буде ограничено тј. утрешено у апстракцијама, јер он постоји тек када заиста пребива у стварности. На тај начин, Матићу је потпуно одговарала његова мисао о поезији која је „награда за тешки рад у стварности”, о поезији која треба да *превлада* стварност, не да је

подражава. „Као творевине оне *превазилазе* услове под којима су настале; иначе би биле просто фатаморгане које би се распале чим нестану услови који су их детерминисали” (Матић 1974: 248). Поезији сама апстракција не значи ништа, али да и апстракција која цезне за целовитошћу оствареном кроз живот. Матићу је тај став био и окидач, и порив, и морање да се пише.³

Из изложеног можемо закључити да се говор о поезији, најфреквентнијем појму Матићеве есејистике, остварује преко питања о истини и стварности која је себи непрестано постављао, остављајући увек све недовршено и отворено. Слобода да се отвори ка садржајима живота и садржајима поезије лишила га је формалности и тзв. индивидуализма модерног духа. Проблем индивидуализма Матић види у свемоћи и немоћи изоловане индивидуе, која се кроз постављање граница око себе, апсолутизује и конкретизује у себи. Апсолутизовање нашег Ја наспрам апсолутног је за њега дијалектичка грешка која управо одузима „синтезишућу моћ дијалектичког кретања” (в. Матић 1974: 101). Дакле, укинуће материје је укинуће „тајног пламена”, а укинуће разговора⁴ је укидање и саме поезије, или бар оног највећег дела који Матића чини Матићем.

„Поезија није ни наука, ни филозофија, ни етика, ни социологија, ни тенденција. Покуша ли то да буде, а нема песника коме се то није десило, онда је то њихов промашај, сурогат. Поезија је, међутим, и мање и више од свега тога. Мање, јер она је сазнање које нема могућности да то провери математичким резоновањем, иако дубоко у себи броји, али броји као пламен; и мисао, али мисао без доказа и без силогизама; морални став, али без таблица вредности; дубоко осећање заједништва; песничко ‘ја’ увек далеко шире захвата од субјективног ‘ја’ песника као појединца; и тенденција је, али одједанпут ослобођена ускогрудости. Међутим, у исти мах више и од науке, и од филозофије, и од етика, и од социологије, и од тенденције. Она се једина, макар у магновењу, као муњевита истина, усуђује да каже, упркос свим очигледностима, онај човеков тоталитет, који стоји иза свега, и где више не постоји граница између оствареног и неоствареног, између стварног и могућног, па и немогућног: једина је поезија која се усуђује да решава онај *шопални проблем* човека и његове егзистенције, проблем који евоцира, не решава: у њеној бити није да замењује живот, већ само да га чини присутним” (Матић 1961: 48–49).

У овом цитату, можемо слободно рећи, сумирана је већина Матићевих ставова о поезији као појединачном пламену који у себи евоцира заједницу дубоким осећањем те исте заједнице. Поезија, не само чежња за тоталитетом, него и његов израз сам, није сврховитост животу, није ни његово пресликавање, она нас опомиње на живот и чини га подношљивијим. Матићеве стихови: „Антигоно девице луда / Што жива си сишла у гроб / Рад луде једне верности / (Једине верности животу) / Жива у гроб сишла нетакнута / Ти / ‘за љубав не за мржњу рођена’ / Нетакнута и плаха / Као пролеће / И пуна чежње за животом // Огромне као што

3 Многе његове песме карактеришу оваква поетичка исходишта. За пример навешћу, можда и најпознатију, поему *Море*, која по структури и сензибилитету највише одговара његовој мисли о амбивалентној стварности. Њом је најјасније изразио свесност субјекта о вечном постојању њена два пола: стварност је и бескрај и амбис, и лепота и опасност, а човек који посредством утисака сазнаје о њој има ту привилегију не да се лиши једног од полова, већ да осећа и разумева посредством и једног и другог. Матићев лирски субјект није онај који очајава, већ онај који се мири са природом стварности, онај који и спава и бди, онај који трага.

4 У Матићевој познатој песми „Само пева тајни пламен” стоји напомена у загради која гласи: „Неопходно је да се вашем гласу, при читању, придружи други глас, који изговара речи у загради” (в. Матић 1974: 88). Поред тога, акценат је на говорењу, на гласу, што потврђује и у поезији изнету мисао у есејистици о томе да је поезија пре глас него писана реч у свом основном значењу (в. Матић, 1974: 211).

је сав живот огroman” (Матић 1976: 67) репрезентују његов став о трагичности, тј. заслепљености једном „верношћу” која нас у том случају може одвојити од непосредности живота.

Осим у поређењу са стварношћу, Матић је проматрао поезију у односу са филозофијом, затим са жанром романа (о томе читамо у неким његовим интервјуима, ништа мање вредним од есеја по снази анализе и заинтересованости за одређене појмове и појаве), па и са науком – када сагледава модерне токове поезије вољом да разуме дух времена који долази. Однос поезије и филозофије увек је био проблематичан због честог задирања поезије у филозофију (у српској поезији, познато је, најризицијнију границу међу њима успоставио је Бранко Миљковић). До забуне може доћи када се каже „рефлексивна лирика” јер се та инстанца рефлексивности, осим мисаоности, углавном приписује и филозофичности. Међутим, како раздвојити та два „чуђења” – чуђење у оном Шимићевом смислу и чуђење у Аристотеловом смислу (в. Каштелан 2005: 399–400)? Матић је покушао да да одговор, приписујући поезији домен доживљаја, сензибилности, слика, метафора, а филозофији домен појмова, рефлексивности и апстракција. Такође, филозофија је ту да утврђује нешто, а поезија доживљава кроз свет и друге. Последњом карактеристиком обратио се заправо њиховим референтима, говорећи да је филозофија писана за друге, а песник сведочи за себе, повезан са конкретним сазнавањем света којем ниједна филозофска апстракција не може бити замена за поетско виђење (в. Матић 1969: 252).

Појам *модерно̄* и *ново̄*

На крају, у Матићевом писању о поезији веома је битан и појам *модерно̄*. Можемо рећи да постоје две оријентације. Једна се тиче разматрања естетизма у оквиру симболистичке школе где је акценат на перципирању света и апсурда. Друга се тиче његових слутњи везаних за поезију која ће доћи у свету науке и технологије. Пре тога, важно је напоменути Матићево схватање традиције. Она није за њега нешто статично и непроменљиво, она је „сноп динамичних тежњи које нас приморавају да и ми бирамо” (Матић 1974: 237). За њега, ниједан човек није ван своје традиције, он је њоме већ оформљен и у тој примљеној форми њему су све могућности на располагању да измени постојеће тежње, да у том отвореном пољу отвара нова јединства у противуречностима. Те писце назива великим писцима, а традиција се наставља са њима „промењена, проширена, продубљена, дубоко укључена у савремени живот, и самим тим постаје оригиналност” (Матић 1969: 238).

Размишљање о категоријама: самоћа/заједништво и разумљивост/неразумљивост поезије везују се уз прву оријентацију о модерном и тиче се највише његовог схватања симболизма. Видели смо колико је Матићево виђење света и поезије обузето том дистинкцијом самоћа–заједништво, односно залагањем да се укине било каква опозиција. И, у зависности какав је став заузимао појединац према својој заједници, можемо наслутити дух једне књижевне епохе, а њена модерност је, како каже Матић, осим у противуречностима функције песника, и у његовој тежњи да слије у исту групу глас човека, глас природе и глас догађаја, јер свако од њих има свој. Затим, симболизам као *усамљеничка школа* извршио је велики утицај на песнике послератног периода. У односу на међуратну ангажованост и дозу колективизма, јавља се симболизам који пропагира сасвим супротне идеје. „У славу поезије” и под утицајем модерне мисли о апсурду, песник

доживљава свет као одвратно место, проналазећи своје станиште у поезији (у кули од слонове кости), као узвишенијој стварности. Матић се није сложио са тим постулатима песника усамљеника: „Самоћа поезије, али и заједништво песника с људима. То противуречје као да је нашло своје разрешење у животу самог песника, у животу који је у корену саме поезије. Песник је човек међу људима. Самоћа и заједништво се, према томе, не искључују” (Матић 1974: 351). Стога, говорећи о симболизму, заправо говори о погрешним поставкама симболизма које је прочитао из Малармеове „дијагнозе” песника: „За мене, случај једног песника, у том друштву које му не допушта да живи, то је случај једног човека који се осамљује да би вајао свој сопствени гроб” (Матић 1974: 228). Матић увиђа недоследност у појмовима као што су „конечна уметност”, „стабилност” и „нестабилност” једног друштва јер уместо „потребе за индивидуалитетом” пред недовршеношћу друштва, која је „сопствени гроб”, могла би постојати и потреба да се ваја „статуа универзалног живота”. У човечанској будућности, по Матићу, има места и за песника, уместо те концепције „сна” и „симбола”, где нема места ни човеку (в. Матић 1974: 228–229).

Када су у питању парадигме разумљивости и неразумљивости поезије, уместо склоности да прихватимо представе о „херметизму”, „декаденству” и „изгубљености” песника симболизма, Матић нуди другачији и, наизглед, веома једноставан кључ за читање „херметичне” поезије. То читање не подразумева никакву врсту „цепидлачења” *ред по ред*, већ се он залаже за неку врсту ослобађања субјективности код читаоца.

Што се тиче његове слутње поводом *нових*, ипшчитавамо је у есеју *Писање и говор*, где се бави савременим токовима науке и технологије, о веку који ће својим научним постигнућима изменити саму срж материје, природу самој природи, као и природу самог човека (Матић 1974: 348). Матић примећује све већу улогу компјутера у животу човека и у томе види извесне промене по саму поезију. Догађај у Женеви из 1965. ће га подстаћи да пише текст на тему поезије и машине *Поезија полаже испишић пред машином*, који може послужити као интересантан, у том смислу проницљив, „плакат” за доба које долази, доба са знатно измењеним комуникацијским режимом у којем је техника, својим посредовањем, изменила поезију и начин гледања на поезију. У том смислу, дочекало нас је време ослобађања од разних спецификација поетског жанра, пре свега поетичности. То је традиција коју превладава савремени песник. Наиме, када је Матић 1965. присуствовао заседању Женевских међународних сусрета, Луј Куфињал, француски кибернетичар и математичар, поделио је присутнима у сали два поетска текста без наслова: један је написао „прави” француски песник, а другу електронска машина. Публика је требало да их прочита и изјасни се која је песма поетичнија, на шта је уследио одговор већине да је песма коју је написала електронска машина „Калиопа” много поетичнија од оне коју је написао песник. Матић тај тренутак осећа као историјски, дакле, то сазнање да резони инспирације и дара могу припадати и машини коју је створио човек. Том сликом „механичког бога” који удахњује уз помоћ човека извесне информације: граматику, синтаксу, речи, „поетски стил” (Матић 1966: 318), а издахњује „поетичне песме” по унапред задатом калупу, осим што се негде алудира на „расипање” песничког талента и његову комерцијализацију, њом се поставља и питање аутентичности.

„Узалуд су, још давно, неки песници, а с неким упорним инсистирањем нарочито надреалисти, сматрали да права поезија и није ‘поетична’, да је прави чин сваког иоле аутентичнијег стваралачког чина једног песника да се хумором ослободи ‘пое-

тичности, поетичности свога времена, настале из наслага поетизирајућих ликова и навика, да би дошли тек до неког правог извора поезије” (Матић 1966: 136).

Дакле, Матићево *модерно* није по сваку цену пасти у „заблуде” које детронизују стварност, а уздижу поезију. Он је уздиже посредством живота, а песник који је предан једнако и животу и поезији, онај који послушује свој живот и епоху у којој живи, он је и модеран. Све друге апсолутизације посредством јачања индивидуалности и самозатварања нису нешто у шта би он као песник и као човек могао полагати себе.

Закључак

На основу оваквог избора из есејистике Душана Матића покушали смо да утврдимо њене основне одлике, а потом и његове најважније ставове поводом књижевности. Показало се да есеј, по својим инхерентним карактеристикама, одговара Матићевом начину излагања и току мисли. Он је по својој природи сличан говору јер Матић и у поезији и у есејистици инсистира на том разговорном начелу језика. Зато некад „ћаска” са својим читаоцем, али се у многима показује као озбиљан читалац књижевности и одличан мислилац који у себи, поред тог филозофског и критичког аспекта, има изграђен осећај, машту и луцидност којима проматра ствари. Било да је реч о књижевности, некој другој уметности, стварности или напосто његовом личном доживљају, Матић у свакој категорији показује своју склоност ка хибридности облика јер је приоритет „жива” мисао.

Други аспект овог рада осветлио је основне појмове његове есејистике (поезија, живот, усамљеност, заједница, критика, симболизам, модерно и ново) са акцентом на појмовима поезије и стварности јер је приметно да то и јесу најфреквентнији појмови. Такође, можемо закључити да их Матић не користи као аутопетичке образце. Његови есеји не објашњавају експлицитно његову поетику, али у овим есејима јесу неки од основних херменеутичких кључева за читање његове поезије, или, прецизније речено, без обзира којим предметом се баве дати есеји, Матић пева своју најважнију мисао и у есејима и у поезији.

Литература:

- Вулф 1956: В. Вулф, *Есеји*, Београд: Нолит
- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Требник
- Каштелан 2005: Ј. Kaštelan, *Izabrana djela*, Novi Sad: Bistrica
- Лазаревић 1983: С. Лазаревић, *Есеј Душана Матића*, Београд: Просветни преглед
- Марић 1979: С. Марић, *Проиланци есеја*, Београд: Нолит
- Матић 1961: Д. Матић, *На шапеш дана*, Нови Сад: Матица српска
- Матић 1966: Д. Матић, *Избор њекстива*, Нови Сад – Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга
- Матић 1969: Д. Матић, *Проиланак и ум*, Београд: Нолит
- Матић 1974: Д. Матић, *Нова Анина балска хаљина*, Београд: Нолит
- Матић 1976: Д. Матић, *Тајни йламен*, Београд: БИГЗ
- Павловић 1994: М. Павловић, „Душан Матић данас”, у: М. Марковић (ред.), *Критичари о Матићу*, Нови Сад: Прометеј, (стр. 43).

Палавестра 2012: П. Палавестра, *Послерајна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник

Христић 1994: Ј. Христић, *Есеји*, Нови Сад: Матица српска

POETRY AND THOUGHT OF DUSAN MATIC'S ESSAYISTICS

Summary

Dusan Matic's essays are yet another way in which he can manifest his notion of diversity of genres. Everything that Matic has written has a recognizable form for basis from the theoretical point of view and the destruction of that same form for its aim. The goal of this thesis is to showcase the basic characteristics of his essays (his most important essays are in this selection as well as the one that are not so talked about but are used in this case for the analysis of certain aspects), and then to point out some of the fundamental terms that he was working on, and they are: Poetry/reality, critique, individual/community, modern, novelty, and so on. The main concept of this thesis will be poetry, ie. Matic's reflection on the relationship between poetry and reality in literature, in his work though, by which we will point out the basic poetic principles of Matic as an essayist and a poet.

Keywords: essay, poetry, reality, modern.

Snežana Nikolić

Љиљана Самарџић¹
Сомбор

АНАЛИЗА ТУРНИЈЕОВОГ КРАЉА ВИЛОВЊАКА У КОНТЕКСТУ ИДЕОЛОГИЈЕ И ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОГ ПОИМАЊА МИТА

Компаративним приступом анализира се постмодернистички роман *Краљ виловњак* Мишела Турнијеа. Овом анализом жели се утврдити у којој мери налазимо паралеле са Гетеовом истоименом баладом, те на који начин нацистичка идеологија као миље утиче на развој главног јунака. Аутор романа мит из скандинавске митологије премешта у модерно доба, доба цветања нацистичке идеологије, у којој се налазе повољни услови за развој монструозних особина човека. Такође се анализира и сам главни јунак, који је специфичан већ по свом имену, које наговештава и карактеристике, те поларност саме личности. Постмодернисти дају опиљивост митовима трансформишући их, постављајући их у садашњост, у савремену свакодневницу обичног човека и имају за циљ да укажу на нестабилност традиционалног јединственог идентитета, постављајући мит у потпуно другачије окружење, истичући улогу читаоца и сваког појединца у интерпретацији митова.

Кључне речи: Краљ виловњак, идеологија, мит, постмодернистички роман, симбол.

1. Увод

Екс-центрично, ван-центрично: неизбежно је идентификовано са центром за којим жуди, али га и пориче. То је парадокс постмодерног, а његови ликови су често девијантни [...] чудовиште је оштри пример (Хачион 1996: 111).

Главни лик постмодерног романа „Краљ виловњак” је чудовиште управо као општи пример. Урањајући главног јунака и имена осталих јунака у митове, роман бива прожет грчким и германским митовима, библијским мотивима, те историјом коју сматрамо непобитном чињеницом, објашњеном већ довољно пута и на јасан начин. Но, да су путеви злочиначких умова, родитеља различитих -изама у потпуности искристализовани, не бисмо имали потребу да се изнова преиспитујемо и покушавамо да пронађемо логична, односно, нашем разуму прихватљива, објашњења на питања како и зашто.

„[Турнијеово] представљање нацизма у *Краљу виловњаку* је обазриво осуђено и базирано је на исцрпном истраживању историје. Стога поставља посебне захтеве читаоцима, који су позвани да оцене допринос овог романа нашем разумевању проблема који би требало још једном да натера Европљане да ставе прст на чело”² (Платен 1999: 84).

Централни део је дат, условно речено, људождеру, монструму, који би био сматран друштвено неприхватљивим због педофилских склоности, а нацистичка колевка љуљуска и гаји оно скривено у њему, потиснуто моралношћу друштва. Рат брише све моралне принципе и дозвољава фантазији да се у потпуности развије, колико год она настрана или чудовишна била. Овај лик је добио

1 panteraster@gmail.com

2 прев. аутора

карактеристике најпоштованијих људи у древним цивилизацијама – особине филозофа и свештеника (пророка) – што наговештава његову двозначност. Он сам себе сматра монструмом, односно он је нешто што, према његовим речима, етимологија карактерише као непожељно, нешто у шта се показује, упира прстом као друштвено неподобно, другачије (Турније 2002: 11).

Постављање монструма у центар збивања романа није пуко премештање човека са маргине у средиште. Постмодернизам „толико не преокреће вредновање центара у вредновање периферија и граница, колико *искоришћава* такав двоструки положај да би критиковао унутрашњост и споља и изнутра” (Хачион 1996: 135). Самопреиспитивања главног јунака у роману и преиспитивања која врши читалац представљају уједно и анализу нацистичке идеологије, двојбе у самом човеку да ли да буде лојалиста или опортуниста.

2. Гетеов Краљ вилењака као митска и филозофска основа

Оно што називамо постмодернизмом „у основи је противречно, одлучно историјско и неизбежно политичко” (Хачион 1996: 18), али не са призвуком носталгије. Жељени чин подразумева грабљење историје и преобликовање, подривање на својеврстан начин. Као када би археолог узео грумен земље са археолошког налазишта, смрвио га, преобликовао у фигуру, дао нови облик. Она суштински садржи историју, али има нову форму. Историја је само конститутивни елемент. Тако је мит о краљу вилењака суштински саставни елемент Турнијеовог дела. Чувени краљ, о чијем пореклу у Гетеовој машти се и данас нагађа, заузима веома важно место у делу, што се наговештава и самим насловом романа, а главни јунак је прожет његовом злослутном особином – пожудом која је демонске природе, погубна по околину.

Поларност, онако како је Гете доживљава, јесте први корак ка самоспознаји (Свасјан 2010: 32). У суштини, у сваком човеку налазе се различите опречности – добро и зло, лепо и ружно, себичност и дарежљивост, попустљивост и категоричност и тако даље. То су увек две крајности нечега. Оно на шта Гете покушава да укаже је неопходност подједнаког развоја сваког пола, никако давање предности једном или другом. Човек је углавном склон да развија једну крајност – те да буде светлост или тама, тело или душа, дух или материја, небо или земља, добро или зло (Свасјанови примери) – и тиме се одриче четвртог лајтмотива Гетеовог филозофског става, а то је пуноћа и целовитост. Стога, Свасјан објашњава да је пуноћа успостављена „спознајом принципима поларности, али то је – хаотична пуноћа која прети лудилом и самоуништењем. Ствар је, дакле, у њеној *органализацији*” (Хачион 1996: 37). Појам потпуности, односно, пуноће, налазимо и код Турнијеа када Тифож, усред свог лова на фотографије, тврди: „није потребно да фотографишем *сву* децу Француске и целог света да бих задовољио своју потребу потпуности која ми је главна мука” (Турније 2002: 122). Он налази своју златну средину уздижући једну фотографију на степен општости и генерализовања. И поларност се јасно уочава кроз призму Тифожеовог интимног живота. Успешно је одржавао хетеросексуалну везу са Рахаелом, али након раскида те везе, почиње да пише *злослутни* дневник, који испољава другу крајност која се потајно развијала у њему упоредо са формирањем и одржавањем хетеросексуалне везе са женом (одраслом јединком), а то је хомосексуални порив педофила. Но, суштинска поларност се не налази само у његовој сексуалности. Градећи свој свет и свој систем симбола, он издваја Св. Кристофера као главни узор, као

главног носиоца детета Христа на својим раменима. Он сматра да му је то једна од главних улога на овом свету. С друге стране, имамо Краља вилењака, митску фигуру која исто носи дете, али он симболизује смрт, а не спас. Он и Св. Кристофер су два супротна пола. Као неко ко је одабирао младиће за потребе нациста, Абел Тифож преузима улогу негативне крајности, постаје тама. Осим тога, Турније 21. марта 1939. године доводи Тифожа до интуитивне спознаје „као да убудуће сјај и беда морају да буду у равнотежи с обе стране” (Турније 2002: 119) његове будуће животне стазе.

Поларност се не очитује само у главном лику, већ и у националним питањима. Наиме, Тифож је Француз који доспева у немачко заробљеништво. Да би Турније придобио читалачку публику у Француској, сарадња главног јунака са Немцима је морала да буде мотивисана, а до ње долази због поларности Тифожеовог карактера – да ли ће овладати у њему опортуниста или национални дух условљено је његовим аспирацијама. Као колаборациониста, имао је отворен приступ великом броју дечака, а и био је изврстан „скупљач” одабраних дечака за потребе националсоцијалистичке машине.

Гете је сматрао да је Спинозина врста сазнања коју је овај филозоф називао „*scientia intuitiva*”, односно интуицијом, веома занимљива. Та интуиција је нешто попут шестог чула, представља целовито спознање и „манифестује се управо у ‘духовном захвату’ свих” (Турније 2002: 131) чула. Гете сматра дете мудрим док се оно задовољава управо чулним, а у опасност да изгуби мудрост и снагу интуиције долази уласком у свет одраслих. Тифожа привлаче дечаци одређеног узраста, док још не прелазе праг на којем почиње процес сазревања. Неоформљена, несазнатљива и непозната материја у виду краља вилењака прогони логику и разум ових дечака и прети им смрћу у Гетеовој балади. Код Турнијеа, мит постаје стварност, родитељи могу сасвим јасно да виде краља вилењака који им односи децу, али, као ни код Гетеа, они не могу много тога да учине да би спасили своје дете. Можемо ту ситуацију упоредити и са Пекићевим размишљањима у вези са хапшењем, одвођењем.³ Наиме, када је прави тренутак за бег? Када нас одводе, воља је забављена другим стварима и не мисли о бегу, а када доспе у заробљеништво и када више нема прилике за бег, воља постаје велика.

Као што се види на основу претходно реченог, осим филозофске паралеле са Гетеом, код Турнијеа налазимо и митску паралелу. Постмодернистички дискурси имају потребу за митовима (Хачион 1996: 90), али не да испитују његово постојање, већ да га измештају. У роману аутор мит о Краљу вилењака премешта у садашњост, стварност, не остављајући читаоцу сумње у његово постојање. Аутор миту даје људску форму. Он је постојао, звао се Абел Тифож и живео је у Француској у време светских ратова. Престаје да буде мит, не тражимо његове трагове који се губе између Хердера и Гетеа, нити трагамо за њим у скандинавској или ма којој другој митологији. Мит је срушен и поново уздигнут и постављен у средиште стварности – гнусне стварности, у којој страх и опијеност идеалима постављају темеље огољеној људској настраности. Абел се кроз роман све више утемељује као истински Краљ вилењака, одајући своју демонску природу. Наиме, она се очитује у ходу јунака од релативно невиног посматрања школараца и њиховог фотографисања, до купљења косе својих „заточеника” у кампу за обуку немачких дечака и младића. Нагласак стављен на невербалну комуникацију и оглашавање представљају неупитну митску позадину:

3 в. Борислав Пекић, Отпори и комодитети у роману „Године које су појели скакавци”, I део

„Тифожева сопствена визија јаука, људождерова рика, указује на неартикулисану патњу и очај наказе која је заувек изопштена из људског друштва“⁴ (Платен 1999: 109).

Тифож у свом дневнику, који роману даје значајну ноту Bildungsroman-а, наводи да кроз писање о својим тајним навикама жели да се, на неки начин, искупи за њих. Његово јеленско рикање „је у исто време изражавање безнађа и нека врста обреда којим желим да превазиђем безнађе“ (Турније 2002: 54). Рикање, урлик је начин на који животиње или чак звери, демони изражавају своје емоције. Он је већ сврстан у ту групу, јер људима у потпуности не припада. Сама Рахаела га је на почетку исповести, *Злокобних записи*, назвала људождером, што га је нагнало да у свом дневнику призна своје истинско и заиста дубоко уверење у сопствену „вилинску природу“ (Турније 2002: 11) и потицање „из праноћи времена“ (Турније 2002: 11).

3. Идеологија као историјска основа

Осим несумњиве паралеле са Гетеовом баладом, неизоставна је анализа идеологије уопште, поготову нацистичке, која у роману заузима важно место, будући да се радња одвија за време Другог светског рата и да управо она теточи и гаји чудовишта попут Тифожа.

Рат је за Тифожа био спасавајућа околност јер је на тај начин избегао одмазду за злочин над девојчицом Мартином, у којем остаје магловито и нерешено ко је заиста био починилац. Осим што је рат хтећи пригрио злочинца и тиме показао своје предности, злочин је и другачија значајна прекретница за Тифожеву личност – мада је желео да провери да ли је епифанијско искуство могуће са девојчицама исто као и са дечацима, дошао је до поуке на основу Мартиног оптуживања. „И даље ћу да обожавам децу, осим девојчица“ (Турније 2002: 147).

Саме размере рата у смислу зверстава, неправде и разарања Тифож није схватао у довољној мери. Као неко ко је имао проблема са видом, у војсци је био распоређиван на места која нису била у вези са директним сукобима. Поред тога, био је прилично усмерен на потрагу за знаковима, њиховом евентуалном анализом и сопственом судбином која се налази на крају пута попличаног управо знаковима на које наилази. Прилично брзо је добио релативну самосталност у војсци. Ишао је у потрагу за одговарајућим голубовима који би били способни за преношење војних порука. Већ ту се открива његова ловачка страст, потрага за раритетима, бескрупулозно отимање ствари до којих је другима стало. Ту се прилично јасно открива његов „неодољиви нагон грабљиве звери који је био његова најнеприкосновенија и најнељудскија особина“ (Турније 2002: 168). Убрзо након тога следи његово заробљавање у Стразбуру, након чега су све заробљенике водили преко Рајне, што је за Тифожа значило да заувек напушта Француску. Он је то схватао као померање ка његовом крајњем циљу, ка његовој узвишенијој сврси. Као што то често буде, митски јунак мора да пређе неки праг, да оде од свог дома у потрагу, у овом случају за симболима и својом веома важном улогом. У Немачкој је прилично брзо стекао поверење (увек уз дозу опреза) непријатеља и прикључио се њиховој страни, но не са свешћу која би га несумњиво осудила као велеиздајника. У томе се налази један парадокс јер су Французи првобитно били заклето непријатељи Немачке. Као такав, он је једно време имао директан

4 прев. аутора

уплив у надгледање и прегледање немачких Jungmannena. У потпуности је изгледао као немачки војник:

„Спустио је поглед на своје чизме, лепе црне и мекане чизме господара Калтенборна, које је још јутрос очистио и изгланцао сопственим рукама. Заробљеници су сада пролазили испред њега истишавали гласове, сматрајући га Немцем” (Турније 2002: 395-396).

Идеологија које је био део, почивала је на мржњи, која није била вођена искључиво антисемитизмом, као што је уврежено мишљење. „Сви демагози, свеједно да ли се ради о политичким или религијским демагозима, делују по рецепту да треба измислити ђавола, да би онда људе ослободили тог ђавола” (Фон Кроко 2001: 29). То су управо чинили и Немци, с тим што су стално измишљали „ђаволе” којих се требало ослободити, а добар вођа успева свом народу да представи више непријатеља као припаднике једне те исте категорије (Фон Кроко 2001: 31).

Остаје, ипак, највише запамћена мржња према Јеврејима, јер су они били распрострањени свуда по свету, те је хајка на њих била општепозната. Гроф Кристијан фон Кроко (2001: 32) наводи да је управо њихова распрострањеност била један од разлога, јер то даје оправдан улазак на било које тло уколико улазак тежи вишем циљу - истребљивању непријатеља. Ту је и вера у њихове тајне моћи, као и слика Јеврејина као зеленаша, као образованих пијавица друштва. Другим речима, „богатство без видљиве функције много је неподношљивије јер нико не може да разуме зашто би се оно толерисало” (Арент 1998: 4). Нагласак је на стварању слике, а „[п]сихагогија слике је, као и психагогија речи, толико снажна и толико су прецизни и неумитни њени учинци на свест, да простора за слободу воље нема” (Драшкић Вићановић 2012: 115). Јевреји су после више од сто година изгубили своје функције и таман када је „Хитлер дошао на власт, немачке банке биле су скоро потпуно јуденrein⁵” (Арент 1998: 4). Владала је и врста дискриминације, под велом хришћанских аргумената, која је „покушала да за Јевреје затвори универзитете тиме што ће их искључити из грађанских служби” (Арент 1998: 32) и тиме им одузме функције у друштву, те обесмисли постојање њиховог богатства. Владар је успео да рашири мржњу према овом непријатељу, који је често држао значајан капитал у својим рукама у свим земљама. „Јевреји су врло јасно били једини међуевропски елемент у национално издељеној Европи. Изгледало је просто логично да њихов непријатељ треба да се организује на истом принципу ако хоће да победи наводне тајне манипулаторе политичке судбине свих нација” (Арент 1998: 40). Отуда је и Тифож открио управо ову „мржњу према човеку с наочарима које су за њих представљале интелигенцију, учење, размишљање, једом речи Јеврејина” (Турније 2002: 238). Парадокс у вези са овом темом се налази у сазнају да је Тифож носио наочаре, што до самог краја романа уопште није било познато.

Болну истину о антисемитизму, који су не само речима и гађењем на наочаре изражавали његови „усвојени” сународници, Тифож је сазнао када је наишао на полумртво тело дечака јеврејске вероисповести Ефраима. Ефраим је представљао сав свој народ, стармалог дечака који је Тифожа подвргао свом управљању, Јевреја који је непријатељу отворио очи, непријатељу који је и сам учествовао у каљању детињства, спремајући дечаке за сигурну смрт у „млину за децу”. Његово појављивање, као прст судбине, најавио је дечак из тресетишта, као и голуб

5 очишћен од Јевреја

којег је Тифож нашао поред пута, „полумртво од глади и зиме, недоношче” (Турније 2002: 168).

Сва огавност, језовитост и покушај давања научног карактера свему томе налази се у једном лику, Мефисту у белој блузи (Турније 2002: 290), професору доктору Оту Блетхену, који је радио своје нељудске експерименте у Центру за расологију. Његов углед је и врхунац злочиначке машинерије – „сто педесет стаклених тегли обележених од један до сто педесет етикетама HomoJudeausBolchevicus. У сваком бокалу је по једна људска глава, изванредно очувана, пливала у раствору формалина” (Турније 2002: 291).

Долазак руске војске и надирање кроз немачко утврђење може да се протумачи и као смена идеологија. Ниједну од њих не одликује постојаност и сигурност мајчиног загрљаја. Када доминантну идеологију смењује друга доминантна идеологија, човек задојен идеалима остаје појединац, индивидуа, откинут од сигурности коју му је илузорно стварао појединац способан да фасцинира и омађија масе. „Једна од најупадљивијих одлика тоталитарних покрета, али и славе њихових вођа, јесте запањујућа брзина којом они падају у заборав и лакоћа са којом се могу заменити” (Арент 1998: 313).

4. Краљ виловњак – човек другачијих вредности

Абел Тифож је истинска реинкарнација Краља виловњака и његов развој се представља у епистоларној форми помешаној са јасним присуством наратора. Гете је створио неухватљиву утвару без јасних обрису, без јасних намера, логике појављивања. Оно што је јасно јесте да је он краљ јова, које се и код Турнијеа провлаче готово неприметно, као знакови које би требало да пратимо, који би требало да нас укључе у животни изазов Абела Тифожа.

Није дат физички опис главног јунака, али је јасно наговештено да је он необично крупан човек, али нежних шака и нежног додира. На крају романа је споменуто да је изгубио своје наочаре, за које нисмо били ни свесни да постоје, посебно стога што су га припадници немачке војске, као и они са највишим чиновима, прихватили без познате „гадљивости” на људе са наочарима.

Својеврсне особине се крију у његовом имену. Абел је у вези са библијским ликом Авељом кога убија његов брат, а Тифож је назив дворца у којем је живео Жил де Реј, убица деце и, верује се, отац серијских убистава. Поларност, о којој је било речи, крије се, дакле, и у самом имену. Физички је јасно подсећао на монструма, на нешто што привлачи пажњу. А оно што на крају романа оставља утисак зачуђености јесте чињеница да је Абел Тифож носио наочаре, симбол интелектуалца, Јевреја, непријатеља нацистичког система у којем је Абел имао значајану улогу. Огољен, он у себи не носи ништа митско нити праисконско као што себи приписује. Исто као ни Ајхман, ако га посматрамо као представника нацистичких зликоваца, монструма. „Проблем да се Ајхман разуме био је у томе што он није поседовао ‘демонске’ особине које бисмо очекивали код особа која је крива за тако ужасан злочин. Није изгледао ни као неки загрижени фанатик. Није имао класичне, изопачене карактерне особине за које се претпоставља да један такав злочинац има – једва да је уопште и имао карактер” (Свенсен 2006: 138).

Тифожа можемо посматрати из неколико углова – као скривеног монструма, као пророка који стрпљиво иде ка својој судбини тумачећи симболе који му се појављују на путу, као патолошки случај, психијатријског болесника. Списак може да се продужи. Он не изазива страх као његов имењак из Гетеове баладе,

јер је Тифож ближи људској него демонској природи, има назнака позитивних емоција⁶, можемо да га ухватимо и зауставимо у извршењу неких дела, за разлику од демонске утваре из мрака која је невидљива до извршења својих намера. Сличност налазимо у оној социјалној невидљивости, када појединац има „камелеонску” способност да се стопи са околином, оставши неприметан, остављајући нејасну слику у сећању.

Тифож стоји наспрам Гетеовог безименог монструма и обмотан чауром модерног друштва приказује све оне фантазије за које сумњамо да демон из баладе има, али ни једног момента немо сигурни у то. Тифож нам показује да преласком у модерно доба нема великих мистерија – педофилија није нерешива загонетка, то је душевно стање човека. Он се враћа као реинкарнација свог претка из прошлости, краља јова који вреба из мрака, из шуме и чека пролазнике како би ухватио свој плен. Тифож не чека, он се имплементира у друштво и узима оно што му је потребно.

Јавља се необјашњива глад за сировим месом и млеком код Тифожа, која се смањује након што фотографише дечаке из школе и потом их, као своје сувенире или трофеје, носи у свој дом:

„[...] откако се интензивно бавим децом, рекао бих да имам слабији апетит. Примећујем да ми излози млекара и тегзе месарница не изазивају прождрљивост као раније. Чак сам напустио живо месо и пресно млеко [...] као да додир са децом утољује моју глад на суптилнији и, рекао бих, духовнији начин [...]” (Турније 2002: 132).

Та неодржива потреба за свежим месом може да симболизује мушку доминантност, праисконску глад. Сирово млеко је могућ симбол дечаштва, неискварености, дечје незрелости, јер дечаџи који су сфера његовог интересовања још увек миришу на мајчино млеко. Савршенство се огледа у дванаестогодишњаџима, који су граница до оне мушкости коју Тифож презире:

„Сва ругоба мушкости – та рутава прљавштина, та самртничка боја сазрелог меса, бодљикави образи, тај несразмеран магарећи уд, безобличан и смрдљив – сручују се на малог принца збаченог са престола” (Турније 2002: 112).

Модерно друштво му даје одрешене руке. У вихору рата, он бива ослобођен веома озбиљних оптужби за силовање девојчице. Само је његова воља да ли ће своје фантазије да материјализује и на који начин:

„Тифож се препустио свом нагону за моћ, понекад са врло настраним уживањима, о чему сведоче његови *Злокобни записи*. Ионако му је погоршање прилика дозвољавало све већу слободу” (Турније 2002: 368).

Постанак таквог карактера је охрабрио боравак у интернату и малтретирање вршњака. Можда Тифож не би био нежни див који воли дечаке да није кључни део одрастања провео у злостављачки настројеном простору.

Оно што је такође важно сагледати је његова улога пророка, тумача симбола на путу. Симболи му најављују његову судбину. Временски размак није одређен. Један од кључних знакова је откривање Краља вилењака у тресету, као и главе детета на истом месту. Краљ вилењака је већ ту, само је потребно и дете, за које се испоставља да је Ефраим. Немачки поручник Тешемахер је уочио сличност „човека из тресетишта” са Тифожом до те мере да је помислио да је леш његов. Овај краљ јова је наговешавао већ назначену повезаност садашњости са прошлостју:

6 У додиру са животињама и децом, односно са онима које свет још није успео да исквари, да укаља.

„Професор Кајл, доведен из Кенигзберга (Кантово родно место) да испита ексхумираног Краља вилењака, придаје интелектуални кредибилитет људождерској визији да би поткрепио веродостојност старих Германа да је будућност заснована на поновном открићу прошлости: ‘Али, како време пролази, прошлост нам се све више приближава’ (КВ, 219-220)”⁷ (Платен 1999: 93).

Но, није само Краљ вилењака укључен у пророчанство. Тифож налази симбол Атласа, који носи на својим раменима по један стуб. Стубови ће бити ноге јеврејског дечака. Али, зашто баш Атлас? По грчкој митологији, Атлас је држао стубове неба за казну, као искупљење. Тифож носи жртву насиља, жртву нацистичке идеологије на својим раменима, чиме искупљује своју монструозну природу, свој људождерски нагон за ловом и свој директни уплив у гајење топовског меса за потребе Фирера - непријатеља здравог разума.

Судбина Тифожа и Ефраима остаје загонетка. Својеврстан ребус је и смрт три необична дечака које је Тифож ловио за потребе храњења хитлеровског „млина за децу”. Загонетке остављене читаоцу имају решење: нема здраворазумског објашњења за све злочине, за злочиначки ум.

„Представљањем слике о три Хитлерова младића гротескно набијених на оруђе њиховог претпостављеног наслеђа, убиство три невина створа који су били врховне иконе патолошког политичког феномена, чини се да Турније жели да каже како постоје неке појаве - а овде се то односи на нацистичку Немачку - које се одуширу разумном објашњењу”⁸ (Платен 1999: 101).

Закључак

„Писац је створац илузија, он је у стању да наруши танку ниш између дискурса који нас воде ка историјским чињеницама и оних који служе у сврху имагинације. Јер књижевна прича је конструирана, написана, саздана, кроз необичну игру истине и лаж, стварности и фикције, замисљеног и стварног, у коју смо увучени и као људи и као читаоци” (Гвозден 2011: 49).

Циљ овог рада је било откривање историјских, митских, филозофских почетака на које се аутор романа *Краљ виловњак* ослањао, те сазнавање шта је то у средишту његовог критичког осврта на основу поменутих полазишта. Постмодернистичка дела, попут овог романа, кроз нарацију „нуде фиктивну опипљивост уместо апстракције, али, истовремено, теже да фрагментују или да бар изразе нестабилност традиционалног јединственог идентитета и субјективности личности” (Хачион 1996: 158-159).

Кроз роман нам је представљена идеологија нацизма, која је покренула читаву масу људи, омађијала и ослободила за многе нељудске чинове, убеђујући их да дају непобитан значај историји човечанства. Представљен нам је и човек, изнедрен из вршњачког насиља, крутости, одсуства топлине дома, те поздрављен и прихваћен од једне овакве настране идеологије попут нацизма. Стварање је оно за шта су идеологије задужене, чега смо и данас сведоци. Сведоци различитих личности које владајуће идеологије окарактеришу као зле, као представнике нечега што је лоше. Како наводи Хана Меретоја (2004: 215-229), Турнијеов роман показује да зло није власништво неког човека, посебно оних окарактерисаних као монструми, већ могућност која се крије у свакоме од нас, а да ли ће превлада-ти оно добро или лоше у нама у значајној мери зависи од утицаја друштва.

7 прев. аутора

8 прев. аутора

Турније као постмодерниста покушава да нас подсети да смо сами одговорни за сопствено тумачење митова и да морамо бити обазриви када нам други митове представљају. У роману, како примећује Меретојева (2004: 215–229), прави се паралела између начина на који Тифож гради свој свет митова и симбола, тумачећи и усвајајући их према сопственим потребама, и начина на који Нацисти граде свој свет исто тако користећи се свим расположивим средствима у сопствену корист, што је уочљиво на најпознатијем симболу свастике. Ни Тифож ни нацисти не увиђају да је њихов систем дело личне интерпретације, већ га доживљавају као објективан поредак ствари.

Мит нестаје и претвара се у стварност, преузима човечији лик, показујући да су људске звери способније за већа злодела од митских демона. Турније подсећа на нашу улогу у интерпретацији митова. Наш свет је њима прожет, али морамо се према њима критички односити.

Литература:

- Арент 1998: Н. Арент, *Izvori totalitarizma*, Београд: Feministička izdavačka kuća 94
- Гвозден 2011: V. Gvozden, *Književnost, kultura, utopija*, Нови Сад: Adresa
- Драшкић Вићановић 2012: I. Draškić Vićanović, *Psihagoška teorija umetnosti, Theoria*, Београд: Српско филозофско друштво
- Меретоја 2004: Н. Meretoja, *The Ethical Ambiguity of the Monster: Good and Evil as Human Possibilities in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes*, у: Paul L. Yoder and Peter Mario Kreuter (eds), *Monsters and Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press
- Пекић 2013: В. Пекић, *Godine koje su pojeli skakavci*, Београд: Laguna
- Платен 1999: D. Platten, *Micahel Tournier and the Metaphor of Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press
- Свасјан 2010: К. Свасјан, *Гетеов филозофски поглед на свети*, Београд: Логос
- Свенсен 2006: L. Fr. H. Svensen, *Filozofijazla*, Београд: Geopetika.
- Турније 2002: М. Turnije, *Kralj Vilovnjak*, Београд: Mono&Manana Press
- Фон Кроко 2001: К. Фон Кроко, *О немачким митовима*, Нови Сад: Светови
- Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, Нови Сад: Svetovi

THE ANALYSIS OF TOURNIER'S *THE ERL-KING* IN THE CONTEXT OF IDEOLOGY AND POSTMODERN INTERPRETATION OF THE MYTH

Summary

A comparative approach is used to analyze Michel Tournier's postmodern novel *The Erl-King*. The analysis is meant to determine to which extent the novel parallels Goethe's poem of the same name, i.e. the way Nazi ideology as a milieu affects the development of the main character. The author of the novel relocates a myth from the Scandinavian mythology into the modern time, the era of the blossoming Nazi ideology, which provides ample prerequisites for the development of the gruesome aspects of the human personality. Also analyzed is the main character himself whose peculiarities begin at his name, which already makes a hint of his characteristics, i.e. the polarity of his personality. Postmodernists make myths tangible and aim to point out the instability of the traditional unique identity, place the myth into a completely different environment, stressing the role of the reader and every individual in the interpretation of the myth.

Key words: The Erl-King, ideology, myth, postmodern novel, symbol.

Александра Пауновић¹
Београд

ЉЕСКАЊЕ ДУШЕ И/ИЛИ ЉЕСКАЊЕ СОПСТВА – ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА ИВЕ АНДРИЋА

Изучавање *Знакова поред пушта* Иве Андрића (делом према *Ex Pontu* и *Немирима*) у овој раду покренуто је проблематизовањем односа искуства субјективности и душе. Искуство субјективности разумевамо, на једној страни, у зависности од форме *писања о себи* (*l'écriture de soi-même*) и дискурзивних пракси, а на другој, у зависности од концепта бриге о души/бриге о себи (*epimeleia heautou*) и стоичке духовне праксе *бављења шелом и душом*. Територија самоделања, културе сопства, Андрићевих медитативних фрагмената је жижно место тумачења, јер се унутар односа сопства ка сопству, појављује свет и историја, проблем Истине, спаса, вечности и душе. Како бисмо разумели самооднос и светооднос ауторског ја, посветили смо један део истраживања концептуализацији медитативног гласа (*voix*) и контекстуализацији појма *душе*, која се остварује у дијалогу са наслеђем (античке) филозофске мисли и јудео-хришћанске традиције. Ослањајући се на медитацију као модел вежбе сопства, истражићемо хоризонте у опусу Иве Андрића на којима је (не)могуће постојање душе.

Кључне речи: Андрић, душа, сопство, херменеутика субјекта, медитација.

Знакови поред пушта Иве Андрића остали су за писцем распоређени у фасциклама, у рукописној форми дактилотекста са исправкама, незавршени и несређени и о њима језгровито можемо рећи да је књига која живи парадокс своје структуре и генезе – отворена и незавршена, положена у само средиште стваралачког процеса, поседује у тој нецеловитости, у смислу нефинализованости ауторске воље, непоредиву *пунину* уметничког дела – пунину исписивања укупности једне целоживотне мисаоне и искуствене праксе. Међутим, непосредно искуство читања 'ометено' је издавачком праксом која је компромитовала изворни облик књиге, онакав какав је остао за Андрићем. Многобројне и разнолике приређивачке интервенције (припајање грађе ван самих *Знакова*, самостално именовање и формирање делова књиге, урушавање изгледа почетка и краја...) начиниле су усек у текстовну компактност *Знакова*, изневеривши ауторову вољу у *хронолошком смислу*. Тешкоћа сусрета са Андрићевом књигом *медитативних фрагмената* и/или књиге *мисли*, међутим, није само филолошке и текстолошке природе. Она се у битном смислу намеће као питање, које је у темељу свих других (херменеутичких) питања: *како читати* дело које је у бити усидрено у *почетности* без достигнутог краја, где су могућности писца и његовог писма/писања прекинуте смрћу, остављене као пулсирајуће ткиво, жилиште коме не познајемо до краја смер раста?

Оно *делско* у *Знаковима поред пушта*, хајдегеровски речено, настаје на темељу дискурса писања о себи (*l'écriture de soi-même*), али остаје да се опише која је то генеративна снага што окупља и држи флуидну форму *медитативних*

1 ale.paunovic@gmail.com

фрагмената и/или *мисли*² – шта је то што њихов разгранати тематско-мотивски и жанровски садржај чини уцеловљеним? Потребно је, дакле, да се уско књижевнотеоријско питање жанра мисли/медитативног фрагмента, али и питање форме *писања о себи* раствори на фону филозофије књижевности како би се размакнуле епистемолошке границе које одређују домет и поље науке о књижевности. Јер, говорити о активностима самоодношења и светоодноса ауторског ја, садржајима свести која се *исписивањем* мишљеног и искуственог конституише у оквирина жанра и поетичко-естетичких одредби, подразумева захватање не само појединачног и *исказано* већ намеће и обавезу откривања нивоа *исказиво* које пребива у укупности садржаја *Знакова поред пушта*.

Практиковањем филозофије књижевности која настоји бити свеобухватна, али несистематична, изван догме, овладава се демоном теоријско-научног приступа и снажи критичко усмерење у напору да се изнађу упоришна места у разумевању односа Истине и књижевности.³ Доћи до истинитог у *Знаковима поред пушта* попут вађења бисера испод традицијом формиране шкољке, значи изложити оно *шицајуће* јасу мишљења, а *шицајуће* се у Андрића, на најшире заснованом хоризонту, остварује унутар интереса за историју. Александар Јерков у огледу *Немоћ историје, историја немоћи* проблематизује однос према историјском знању/сазнавању унутар контекста прозе српског модернизма и постмодерне, спроведећи једну *археолозију приповедања*:

„Спознајни интерес историјског романа у српској књижевности више није исти. Чињеница, до сада неуочена у историји савремене књижевности, да се „авлија од мора до мора” не протеже само у Андрићевом роману већ и у „Гробници за Бориса Давидовича” Данила Киша као и у „Како упокојити вампира” Борислава Пекића, показује једну изразиту и уметнички доминантну поетичку линију. У њој приповедач више не узима лик историчара да би својој имагинацији подарио историјску заснованост, већ је историчар постао приповедач који за књижевно обликовање мора понудити задовољавајућу аргументацију и евиденције о спроведеном истраживању обликованог света” (Јерков 1996а: 441).

Процес присвајања историјског знања унутар опуса Иве Андрића, у његовом самом поетичком епицентру, прелази из делокруга историчара у делокруг приповедача, тј. сазнање историје ‘потпада’ под територију интерпретативне моћи наратора и из њене власти и на њен начин оно бива ослобођено кроз приповедање. Упркос промени сазнајног интереса, аутор говори о јединственом генеричком пољу историјске свести код И. Андрића. Наиме, Андрићево приповедање је безинтересно у погледу расветљавања светскоисторијске димензије прошлости: „Андрић се одлучио за перспективу обликовања ликова”, те историја даје „пуноћу приповедању” (Јерков 1996а: 78). Пуноћа приповедања и у њој постигнута метафизичко-егзистенцијална вертикала ликова која еманира спектар психолошко-иррационалних, ониричких, етичких, друштвено-политичких, антрополошко-социјалних, сексуално-еротских, физичких (у смислу *physis-a* људског тела) вредности/одлика људског лика, али са истовременом еманацијом контра-спектра њихових разнородних патолошких, соматских искривљења, подразумева донекле *парадоксално* позиционирање Андрићеве историјске свести.

2 О двојаким жанровским одређењу *Знакова поред пушта* погледати студије Радомана Раца Станишића *Медијативни фрагменти Андрићеве прозе*, Никшић, 1984. и Драгана М. Јермеића „Иво Андрић као моралиста” у *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд, 1980, 559–586.

3 О односу филозофије књижевности и науке о књижевности, више у Солар 1985.

Она не иде у смеру расветљавања „светскоисториских кретњи”, дакле, не креће се ка средишту својих питања, односа *свеи-историја*, већ постоји кроз перспективу појединачног, кроз појединачно одношење, сусретања ту-бивствујућег са светом који се при том сусрету објављује *повесно*.⁴ Историчност, свест о њој је неотуђиви део Андрићевог *погледа* у бит човека, на његово *лице*, јер поставити питање о човековој *проблематичности*, открити да је „живот строго укључен у васељену” значи наћи се на „путу повести” на чијем је почетку „човек свемоћни роб живота, али ту још има природни свет и његове богове, службу која им иде на руку, уметност у којој се та служба изражавала и повезаност с боговима. На свом новом путу све то ставио је на коцку” (Паточка 2013: 92).

Осврћући се на Дилтајево запажање да преостаје само историјски условљена индивидуа као примордијална суштина, А. Јерков наглашава условљеност разумевања историје: „да би пак разумео да је историјски посредован, човек мора историји погледати у очи”, а из таквог погледа настаје „историјски роман као плод саморазумевања” (1996: 439), што је у најширој заснованости: саморазумевање *оистанка*⁵ у којем је „присутно разумевање онога што значи *бити*” (Паточка 2013: 75). Међутим, са којег места и када се историја може погледати? Шта је оно што таквом погледу *претиходи*?

Како бисмо превладали провалију између интенционалности и појмовног инструментаријума, која је била позната, према Гадамеру, још Платону и Аристотелу, наше трагање за моментом саморазумевања у *Знаковима* одвијаће се применом херменеутике субјекта, тј. мишљењем *под-мејка* из чијег је темеља *про-изведен* говор/*писање о себи*. Наша теза о постојању *душе (psyche)* заправо измешта интерпретативни фокус са појединачних исказа, смештајући га у дубину дискурса, у средиште медитативне праксе као вербалног отиска покрета (о)кретања *медитативног ја* од себе према себи који обухвата свет, начела којима *свешује*. Овакво читање Андрићевих *Знакова*, у међусобном сустицају филозофије књижевности и науке о књижевности, дакле, подиже координатну решетку кроз коју је пропуштен *ауторски глас-у-исписивању*, тј. оно је читање *трага* као *знака* искуства субјективитета и његовог (ре)презентовања у одређеном времену (о смислу андрићевског *знака* и *знаковности* биће речи касније), али је истовремено и *траг* појављивања бића у присуству језика.⁶ Моделативни оквир *писања*

4 Чешки феноменолог, Јан Паточка инсистира на *повесном* заснивању европског човека, по његовом суду родно место човековог филозофског мишљења истовремено је и родно место мишљења о повести, стога цивилизација и не постоји по себи, већ човек који признаје своју повест (видети „Јеретички есеји из филозофије повести” у Паточка 2013).

5 Коментаришући поставку Мартина Хајдегера о бивајућем које се појављује у људском постојању у *Прешиповесним размишљањима*, Паточка следи Хајдегерову (квази)етимологију у немачком језику којом је *Dasein* доведен у везу са *da* (ту) и *sein* (биће) из чега је изведена формула: (људски) опстанак *Dasein* јесте *Tu(da)* бића(*sein*) и *Dasein* преводи са „опстанак”. Оваквим одређењем Јан Паточка постулира човека као „могућност разумевања онога што значи *бити*”, јер једино је у (човековом) *оистанку* могуће појављивање/приказивање бивајућег „онаквим каквим јесте”. Крајња консеквенца оваквога филозофског увида јесте и да без *оистанка*, опстајања у времену, стајања на путу повесном није могуће „доћи до свог бића, показати се као феномен”, што ‘практично’ значи: да би се нешто изручило нашој свести као феномен, наша свест мора поседовати повесни карактер (2013: 75).

6 М. Солар, начинивши разлику између језика у књижевноуметничком делу и језика који свакодневно упражњавамо, истиче да није само реч о пукој промени функције, него је реч о трансцендирању функционалности језика: „Не функционира језик у књижевном дјелу на особит начин, него се у књижевном дјелу појављује у димензији непосредне присутности” (1985: 126). Дакако, ови Соларови увиди о непосредном присуству језика у књижевној творевини којим делатност

о себи, дакле, настаје не само у стратегијама аутофикције/аутотематизације већ у *пуроњи* присуствовања или неприсуствовања регије сопства и њених чиниоца, у „изручењу” битка унутар егзистентних структура *пуро-бисвиствујућег*. Форма *писања о себи* је, најзад, фукоовски казано, продукт целокупне *еписистеме* под чијом је опном (за)дана, те о њеном ‘премрежавању’ територије сопства ваља мислити.

Проблематизујући статус односа *душе* (*psychē*) и субјекта у опусу Иве Андрића ми овде, заправо, бистримо једну унутрашњу генеологију искуства субјективитета, успостављену на хоризонту иманентне поетике Иве Андрића, у тезу од поетске прозе до медитације, у форми *писања о себи*, која је, видећемо, графички (и естетизован) траг *бриге о души/бриге о себи* (*epimeleia heautou*)⁷ у повесном току.

Знак у прстену *ајејрона*

Флуидна форма *медитативних фрагмената* Андрићевих Знакова или *мисли*, њена разгранатост и урођеност у разноврсне жанровске моделе опстојава, чини се, на чврстом темељу, на одређујућем и опредељујућем односу субјекта/сопства према истини, односа који је натопљен корозивном свешћу *медитативног/ауторског ја*⁸ о немогућности да се Истина као целина сазна, учини делом

књижевног језика постаје не програмирана, већ *програмирајућа* дозивају филозофску мисао Мартина Хајдегера о језику као *кући бића*.

- 7 Удвојеност термина *брига о души/брига о себи* проистиче из двојаког, начелно супротстављеног приступа у (ре)интерпретацији Платоновог учења о души у филозофијама Јана Паточке и Мишела Фукоа. Наиме, Јан Паточка, заснивајући самопромишљање филозофије историје на тлу Европе у есејима здруженим под насловом *Платон и Европа* (1973) и *Јеретички есеји из филозофије историје* (1975), инсистира на интерпретацији текста Платоновог *Државе* и поставља тезу да је европска мисао о повести укоренења у платоновском појму *брига о души*, односно да је *брига о души* истовремено родно место античке филозофије и почетка *повесног* кретања (видети Паточка 2013: 290–291).

Насупрот оваквом „источноевропском” разрешењу античког појма *epimeleia heautou*, поставља се тумачење Мишела Фукоа које његову „рехабилитацију” у историји западноевропског мишљења изводи на „штету” појма *gnōthi seauton* („упознај самога себе”). У течају одржаном 1982. године на Колеж де Франсу, Фуко разрађује појам *старања о себи*, у менама историје мишљења, проблематизујући *gnōthi seauton* као оснивачку формулу западноевропске мисли, закључујући на основу интерпретације завршног дела *Алкибијада* да је: „Старање [...] тло, основа од које се полазећи оправдава императив ‘упознај самога себе’” (2003: 20). Овакав суд подразумева Фукоово дистанцирање од појма *душе* из Платонове *Државе* која је уређена према хијерархијској институцији. Наиме, Фуко на темељу тумачења дијалога *Алкибијада*, тренутка када се у њему каже „Оно чиме се треба бавити јесте душа, сопствена душа”, под појмом *epimeleia heautou* подразумева *старање о себи*, о сопству (*auto to auto*) и пориче да је Платон открио душу-супстанцију, истичући да је реч о души-субјекту: „[...] душа је субјект свих телесних, инструменталних, језичких радњи: душа као она која се служи језиком, инструментима и телом” (2003: 79). У питању шта значи сопство у *Алкибијаду*, М. Фуко види „померање питања са ‘шта је сопство’ на: ‘која је то раван у којој ћу наћи идентитет?’” (2014: 89), чиме утврђује генеологију конституисања субјекта са почетним моментом у античкој филозофској мисли.

- 8 У наратолошкој терминологији апаратури *ауторско ја*, као једна од врста/облика приповедачког гласа (*voix*) који конституишу појединачан наративни дискурс, начин на који су догађаји исприповедани, идентификује се са стварном особом, са личношћу чије је име на корицама књиге. Постојање ауторског ја у тексту је индикатор за његово поимање као извесног *сведочанства*, односно материјалног доказа аутентичног сведочења аутора. Филип Лежен говори о постојању *аутиобиографског споразума* између аутора и читаоца којим се аутор обавезује да ће тачно и истинито испричати свој живот или неки део свога живота (2009: 47). Са друге стране, дискурзивна пракса сведочења остварује *ајелативну функцију*, тј. настоји да пробуди свест код читалаца да чином читања постају „сведоци туђег сведочења” (Златар Виолић 2009: 41). У контексту *Знакова*, значење сведочења о *стварном* померено је са чисто емпиријско-конкретне равни на раван дожи-

свакодневног искуственог поља, јер је као таква немогућа и када је најочигледнија: „Мислим да сте сви увидели како је тешко сагледати најочигледнију истину, како човек, уопште, споро учи и како скупо плаћа то мало што у свом кратком веку научи” (Андрић 2011: 105). Тешко је и спознање другог, говор о истини о њему је постављен тик уз границу немогућег, не толико што говор о Другом подразумева парадоксалност покушаја да Ја говори о Другом, покушаја који увек има за последицу порицање Другог, укидање њега беседом о себи самом: „Je veux dire l'Autre [...] et, en dissent l'Autre, je le nie et me dis moi-même” (Пажо 1989: 137, истакла А. П.), колико је то чињеница да је истина о Другом недоступна као и сама Истина:

„Често ми се чини да сам потпуно прозрео, оценио и измерио једног човека или једно његово дело, да знам истину о њему. Па ипак, тешко ми је да кажем ма коме, а понајмање човеку самом. Просто не налазим у себи (истакла А. П.) снаге за то. Утолико мање што редовно осећам да моја истина није цела, свеобухватна и коначна” (Андрић 2011: 41, истакла И. А.).

Између „моје истине” и оне друге: *целе, свеобухватне и коначне* постоји неједнакост, трајни расцеп произашао из условљености човековом природом, те се њена недоступност осећа као немогућуство овладавања њоме у пољу светоодноса, јер је случај, случајност њен начин (само)објављивања:

„До највећих и најважнијих истина у животу, и о животу, ми не долазимо неким свесним и планским радом, не налазимо их одједном готове и изљуштене као што се налази самородан драгоцен метал. Истина нам се „објављује” неким чудом, у тренуцима надахнућа; не откривамо је ни у најискренијим људским признањима. Ми до истине долазимо узгред, често случајно [...]

Размишљајући о ономе што смо у свету чули и видели, ми у срећним тренуцима наслућујемо, назиремо и, најпосле, сазнајемо – ту истину” (Андрић 2011: 157).

Истина, дакле, није самородна, не налази се „готова и изљуштена”: „[...]није једном заувек дата, нити је пак ствар пуког опажаја и освешћивања, већ је „целоживотна, испитивачка, самоистражујућа, самосједињујућа мисаоно-животна пракса” (Паточка 2013: 140); она се љуспањем, скидањем оног „извањег слоја боје којима је тело опалено” (Платон 1977: 125) објављује однекуд у „срећним тренуцима” мишљења. Истина је једино човеково достојанство, али и врхунац његове трагедије, јер је „[...] у њему побуђена свест да истина постоји, да је треба тражити и са њом стајати и падати, а да је без ње живот лишен смисла и достојанства” (Андрић 2011: 92). Упркос неизбежном трагичком положају, сав дигнитет људског бића остаје ‘привезан’ за снагу његове свести да обухвати истину, „нагу”, „на тамном тлу”:

„У основи желимо само једно: истину. Ослободити се овога хука речи и пробити кроз ову схему слика и доћи до истине, наге, просте, па ма и смртоносне. После свих јадних прича, из ћутања самог, отпочети на тврдом и тамном тлу, не видети, не дисати, не живети, али последњим пламсајем свести обухватити истину, једино достојанство” (Андрић 2011: 210).

Пред Истином као пред заводљивом сиреном, *медитативно ја* постављено је пред двоструким амбисом: кажњено, ако је не открије, у смртној опасности, ако је пак досегне. У сваком случају, једном побуђена свест о постојању Истине као једном чувена песма сирена, судбински пресудна, гура ка исходшту, ка про-

вљаја/мишљења, тј. медитативне праксе, стога термин *ауторско ја* користимо условно, у оквиру радне тезе, са измаком од жанровског значења које га везују за ‘чисто’ аутобиографске текстове.

валији. Проблем истине, сазнања и позиција гласа/субјекта у *Знаковима* може се сагледавати и у домену форме *парезије*:⁹ „слободном, отвореном, апсолутном слободном говору” (Фуко 2013: 15). Међутим, медитативни дискурс *Знакова* и њихов парезијастички карактер подразумева апоретичан положај *parrhesiastes*-а, јер његову вољу и месијанску тежњу „рећи истину” докида сопствена немоћ приступања *истининој заједници*, тј. *libertas* као укупност говора ограничен је унутар себе, мером необухватљивог – неизрецивог.

Медитативно ја иако ‘немогуће’ по изопштености из заједнице са Истином, окрњено, по недостижној самофинализацији онога „који говори истину”, приказује се кроз специфично заједништво које идејно ‘уоквирује’ медитативну праксу у *Знаковима*. Под ‘уоквирењем’, у овом контексту, подразумевамо чињеницу да *све* што је медитативно ја изнело пред нас као свој мишљени и вербални *praxis* положено је у идејни супстрат о заједништву. Његове индикаторе и опис налазимо на самом почетку књиге:

„Има народних прича које су толико општечовечанске да заборавимо кад и где смо их чули или читали, па живе у нама као успомена на наш лични доживљај. Таква је и прича о младићу који је, лутајући светом и тражећи срећу, зашао на опасан пут за који није знао куда га води. Да се не би изгубио, младић је у дебла дрвета поред пута засецао сикирицом знаке који ће му доцније показати пут за повратак.

Тај младић је оличење опште и вечне људске судбине: с једне стране опасан и неизвесан пут, а с друге, велика људска потреба да се човек не изгуби и снађе, и да остави за собом трага. Знаци које остављамо иза себе неће избећи судбину свега што је људско: пролазност и заборав. Можда ће остати уопште незапажени? Можда их нико неће разумети? Па ипак, они су потребни, као што је природно и потребно да се ми људи један другом саопштавамо и откривамо. Ако нас ти кратки и нејасни знаци и не спасу од лутања и искушења, они нам могу олакшати лутања и искушења и помоћи нам бар тиме што ће нас уверити да ни у чему што нам се дешава нисмо сами, ни први ни једини” (Андрић 2011: 7).

Из унутарњег, семантичког потенцијала почетног места књиге (мото) садржај *Знакова* се указује као остваривање алегоријске представе (*алегорезе*), као целина *про-изведена* из појединачних знакова, из њиховог супстрата *знаковног*. Супстанцијалност *знака* садржана је и одређена односом према темпоралности и (не)кретању која се у овде наведеном *медитативном фрагменту* оцртава у аутопоетичкој равни, где се излаже симболички улог *знакова* у појединачном *ојстианку*, смисао њиховог ‘резивања’. Наћи се на путу *повратка*¹⁰ значи наћи се на путу разумевања остављених *знакова*, при чему се између херменеутичке делатности духа/појединачног трагања и (за)датости *знакова* конституише простор *повести* као простор *dialogos*-а, у индивидуалном захватању *понављајућег*

9 Мишел Фуко у раду *Дискурс и истина* дефинише позицију парезијастеса, онога који се служи парезијом, двојакшћу: „У парезији говорник истиче чињеницу да је он истовремено и субјекат јасног изражавања и субјекат енунцијандума – да је субјекат о којем говори” (2007: 15). Сам пак облик парезије *parrhesia* одређује на следећи начин: „[...] парезија је врста вербалног деловања у којој говорник има одређен однос према сопственом животу кроз опасност, одређен тип односа према себи или другима кроз критику (самокритика или критика других) и одређен однос према моралним законима кроз слободу и дужност. Тачније речено, парезија је вербално деловање у коме говорник изражава сопствени однос према истини и ризикује живот зато што казивање истине сматра својом дужношћу [...]” (2007: 17).

10 Повратак и питање чему се то човек може вратити, чему се враћа у кретању ка смрти раскриљује епицентар онтолошких и метафизичких значења медитативних фрагмената. Чији ли нас то *знак* враћа, враћамо ли ми кога сопственим *знаком* јесу питања која остају отворена, уроњена, како би рекао Ж. Дериде, у ентелехију читања књиге.

– биhevног у *оистинку*. Понављајуће, међутим, није одраз ‘осећања историје’ заснованог на *кружном принципју понављања и обнове*, како је то забележио П. Палавистра: „Андрић је у кружном поретку видео могућност да се човечанство одупре терору историје и да се искорак у оно свежаће и бесмртно спасе од недаћа и тривијалности” (1991: 98). Јер, свест „да ни у чему што нам се дешава нисмо сами, ни први ни једини” јесте свест која одговара на питање о човековој укључености – *не бити једини* имлицира одређујући однос којим је *неједино* као такво (за)дато, предато свеопштој (по)везаности у *поновљивом*, изручено-стој света *који се вечно мења и увек је исти*.¹¹ Насупрот, дакле, књижевнокритичкој мисли која смисао историјске димензије у Андрићевом опусу разумева као пројекат спасења/искорачења или пак као циклично кретање унутар фолклорно-митолошке слике света (в. Џаџић 1992), андрићевска историјска свест постулира, унутар приповедачке имагинације, мишљење *парадокса њемпиралности*: мењања и истости, онога што остаје у протицању, отварајући се на хоризонту који је заснован на самом почетку филозофије, у моменту њене *почетности*. У студији *Почетак филозофије* Ханс-Георг Гадамер (2007: 145), тумачећи јонско мишљење у Аристотеловој *Физици*, (ре)интерпретира Анаксимандров појам *ајејрона* (*apeiron*), истичући да он не значи само нешто бесконачно већ непрекидну периодичност универзума, „прстенасто нешто што је у себе увијено и што се у себе враћа”.

Закључујемо, стога, да, иако је Андрићево приповедање безинтересно у погледу расветљавања светскоисторијске димензије прошлости, као што смо већ напоменули, његови *Знакови поред њуша* у овом смислу, *од-говарају* императиву саморазумевања, императиву *старања о души/старања о себи* у повесном току, у бивању унутар *ајејрона*. Типографија *Знакова*, стога, може се рашчитавати и као топографија *душе*¹² у њеном *самоодносу и свећоодносу*, у забележеним знаковима (траговима) тога односа као *душине структуре* у чијој се суштини превладава апорија саставног односа мењања света и његове вечне истости, тј. противречност између кретања и постојаности.¹³ Одблесак такве структуре интегрише *писање о себи* (*l'écriture de soi-même*), које је ‘рам и оквир’ Андрићеве књиге, унутар слојевитости исписаног, у сусрету *исказа и исказивоџ* – онога што генерише облик, садржај и уцеловљеност појединачног *знака/медитативног фрагмента*.

Однос/пракса према *души* је, дакле, изворни идејно-филозофски супстрат *Знакова* који се, понајпре, читава у односу субјекта и истине. Међутим, тај однос бременит је напрслином, насталом из фигуре *немогућег парезијасисеса*, са једне стране, док је са друге, ‘угрожен’ чињеницом да *медитативно ја* тему

11 „Осећа се лака а велика и моћна као свет, који се вечно мења и увек је исти, мирна и срећна у оквиру доброг тренутног затишја” (*Жена на камену*, у Андрић 1976: 225).

12 Појам душе овде разумевамо на темељу Платоновог филозофског система у којему је душа значила „орган” мишљења, те је свако ваљано и достојно промишљање спадало у одгајање душе, тј. *брига о души* је значила способност мишљења целине: „[она] је практична форма оног откривања космоса и изричитог мисаоног односа према њему до кога је дошло још у јонској прафилозофији” (Паточка 2013: 140, додала А. П.).

13 Ханс-Георг Гадамер запажа Платонову намеру да кроз покренуту дијалектику истог и различитог, мировања и кретања, повеже онтолошки статус душе, мишљења и свести. Платон, наимае, у Десетој књизи *Закона* сугерише идеју да постојаност бивствујућег није искључена тиме што оно учествује у темпоралности као кретање, а у *Пармениду* проблем *тренујка* мисли структуром *душе* (2007: 78–79).

постојања *душе* не узима за свој *praxis*.¹⁴ Поставља се, дакле, питање постоји ли *душа* у *Знаковима*, ако смо суочени са њеним сталним тискањем у *тврдишину* дискурса, у ћутање и прећутано.

Знак и место за *душу*

Морамо се, дакле, запитати о двома стварима: зашто је *душа* у *Знаковима* препознатљива, а ипак толико недоступна мишљењу (1) и где је њено место *описанка* (2). Од *Ex Ponta*, *Немира* до *Знакова поред пута* кроз форму *писања о себи* (*l'écriture de soi-même*) као првостепену дискурзивну праксу конституисања/представљања субјекта, остварује се *дијалектичко* кретање мишљења *душе*, један костихевски *раз-а-склад* у односу према њој. Драматски набој прве Андрићеве књиге концентрише се око тамничког усуда „вјечно жедног и вјечно свјесног: ја” (Андрић 2011а: 39) које се у покретима саморазумевања, у празноти (затвореног) простора прелама кроз незатајени простор *душе*: „Немојте дрхтати као да је свијет хладна и празна соба, не затајите своје душе никад, никад, јер је дивно и неразумљиво ускрсавање истина” (Андрић 2011а: 53). У име истине, истине једне *душе* и „њених великих и вјечних захтјева” (Андрић 2011а: 7), посвећене другима настаје *Ex Ponta*, књига где воља за саопштавањем себе другима значи чежња за, како би то Петер Слотердијк живописно рекао, изградњом протетичких оклопа сопству, за бивањем унутар *сфере* са другим кога је задесио велики, истински бол.

Са друге стране у *Знаковима*, унутар свести *медитативног ја*, која може да сагледа живот какав *јесте*: „Како је лепо и страшно и тешко кад човек на домаку седамдесете године, а то значи, без нарочите храбрости речено, под сам крај живота, одједном угледа пред собом свет онакав какав јесте и каквим га до сада никад није могао видети”¹⁵ (2011: 143), постоји нешто што омета сводивост/појављивање феномена душе у пољу самоодноса. ‘Ометајући фактор’ проблематизоваћемо са два аспекта: са феноменолошког и са аспекта дискурзивних пракси. У феноменолошком смислу, ‘ометајуће’ се појављује у самом погледу на свет: у *присорљивости* света је разводњен појам душе као личносне одредбе, јер се сусрет са самим собом, са феноменом не дешава кроз душу – душа се не перципира као место појављивања бића. Са становишта дискурзивних пракси, несводивост *душе* условљено је субјекатском позицијом у медитацијама, односно са инстанцом *медитативног ја*. Како бисмо одредили особености концептуализације медитативног субјекта, протумачићемо фрагмент *Човекова молишва*, који посведочава одређен тип самоодноса, а одатле и светоодноса:

„Обраћам се Теби, овом молитвом без краја и циља, не што сам уверен да је Ти чујеш, него што знам – и то је једино што знам поуздано – да је ја изговарам.

Ја идем обасјаним путем, здрав сам, и осећам као сласт и раскош време које пролази – други леже сад у беди, у боловима, под тортуром непомичних сати.

Ја имам кров над главом и прострт сто на коме претиче, и жену и децу која ме чекају – толики живе жељни свега, без љубави, без циља и стрепе од вечера које је за њих самоћа, студен и ужас.

Ја имам у души светлост која се, истина, повија и смањује, али никад не гаси – хиљаде њих живе у једном мраку.

14 Душа се у *Знаковима поред пута* никада не узима као тема појединачног медитативног фрагмента, већ се налази тек на нивоу употребљене лексикографске грађе (именица „душа” и придев „душеван, -а” употребљени су свега шест пута).

15 Запис датиран: 16. V 1962.

Ако ме још несвет и небиће заиста чека на крају свега овога, онда мојој благодарности краја нема. Онда ће као главно и последње осећање остати од мене ова безгранична захвалност. Ја је упућујем Теби. А ако у просторима које ми насељавамо нашим слутњама заиста нема никог да је прими и ако си ти само једна потреба и део мога осећања, онда нека остане ова моја захвалност као једини стваран знак да сам ја живео и да си Ти могао постојати” (Андрић 2011: 170, истакла А. П.).

У овом парадоксалном, изокренутом молитвеном говору са ишчезлим адресатом индикативно је дефинисање Ја које се обраћа. Шта значи то да је једино поуздано знање: *што знам да ја изговарам?* Ја које је присутно у гласу, у гласу као „талогу, заостатку фонолошке операције” (Долар 2012: 51), чије је присуство опипљиво, сазнатљиво кроз телесну механику устију која прати изговор. *Тело* је имплицирано гласом/изговарањем, тело које иде обасјаним путем, *здро*во тело које осећа „сласт времена”, тело човека у успостављеној хармонији са жениним телом, потомством, са простором куће/*бивања-код-себе*.

Са друге стране, *знам да ја изговарам* подразумева и самочување, минималну форму сопства успостављеној на „елементарној формули нарцизма: чути себе” (Долар 2012: 54). Ако следимо Лаканову поставку о проблему гласа и присуства, која се супротставља Деридиној, видећемо да са гласом нешто ‘дубоко није у реду’, инхерентна двосмисленост, која почива на појави гласа као објекта у форми централног места самоодређења, урушава аутоафекцију и уноси расцеп у језгро самоприсуства, јер објекат је нешто што по себи не може бити присутно (видети *XI семинар*, поглавље *Схиза ока и њогледа*, Лакан 1986). Конституисање субјекта се обзнањује као немогућност присуства, а глас „као рез у средишту пуног присуства” води нас ка празнини „у којој глас почиње да одјекује” (Долар 2012: 59).

Одјекујуће ја чији извор остаје ван моћи (само)сознања можда је најприближније одређење *медитативног ја у Знаковима*, које самодистанцирано, заглавано у амплитуду гласа и присуства, тела и сопства проблематизује однос према себесазнању, а потом и саму могућност заснивања истиносне зајднице. Неразрешен/неразрешив проблем себесазнања нарушава и само делфијско упутство *Познај самога себе*.

„У четвртном разреду гимназије нашао сам у читаоници грчког језика први пут реченицу: *Gnōti seauton*. (Познај себе.)

Те грчке речи умео сам да преведем сваку за себе, али шта значе обе заједно и чему треба да нас поуче (јер све што је у читанци мора нешто да значи и нечем да нас учи), то нисам знао. Ни оне које сам питао нису знали да ми кажу право њихово значење, или ја нисам могао да схватим њихова објашњења. Тако је било и тако остало и у доцнијем животу. Како да се упознам? И зашто? И шта значи *себе*? Који је то „ја” кога треба да упознам? [...] и даље свуда око себе сретао, као опомену, као претерано строг захтев, као освештано правило које, изгледа, нико тачно не разуме, али против којег се нико не буни: „Познај себе”.

А данас у Волтеровом „*Dictionnaire philosophique*” нашао овај став: „*Connais-toi même est un excellent précepte, mais il n'appartient qu'à Dieu de le mettre en pratique: quel autre que lui peut connaître son essence?*”¹⁶

Одлакнуло ми је после толико година” (Андрић 2011: 494, истакао И. А.).

Непознавање себе на месту делфијске максиме упућује да је самосазнање немогуће, у својој епистемолошкој заснованости: сам предмет сазнања мутан

16 Познај себе, изврсно је упутство, али једино Богу пристоји да га изврши: ко други до он може да познаје своју бит? (превод према издању *Знакова*).

је и неодређен (*Коју је то ја?*), подједнако као и његов *telos* (*И зашто?*), јер подручје тога Ја измиче искуству у процесима игре удвајања: „Игра са самим собом. Ја и онај што живи у мени. Сретнемо се понекад лицем у лице” (Андрић 2011: 498, подвукла А. П.), преламања између простора жеље и стварносног момента, између сна и буђења, у двојништву/плуралитету сопствене представе о себи „што јесмо [...] што бисмо желели да будемо или што се бојимо да не будемо”, представе „која никад није тачна; често се мења, а понекад је потпуно неверна” (Андрић 2011: 54).

Медитативно ја Андрићевих *Знакова*, ја свесно свог непознавања себе, „у чуду и несналажењу”, у немоћи да буде јасно, фиксирано као такво јесте поље *сопства*, којег ваља посматрати у оквиру целовитог искуства субјективитета у *Знаковима*. То искуство је положено, својом једном страном, у модернизам као у друштвено-историјски контекст и духовно-естетски климат, а другом страном, видели смо, у поље самоодноса/светоодноса, у поље *бриге о души/бриге о себи* као самоокрепљујуће делатности. Међутим, морамо узети у обзир размимоилажење *бриге о души* и *брига о себи*, које на оси самоодноса медитативног ја ствара егзистенцијално-метафизичку дистанцу према појму *душе*, напетост између *исказа* и *исказивоћ*. Дистанца као даљина према *души* посредством које се она ипак одржава огледа се понајвише у порекнутој вечности, те једина извесност узима успостављање вештине живљења (*tekhnē tou biou*)¹⁷ која би интегрисала унутар себе идеју о вечности, упркос узнемирујућој свести о немогућности њенога остварења:

„Требало би живети и радити тако као да неки облик вечног живота (и у њему нека човекова лична одговорност) заиста постоји, у исто време знати да таквог живота нема и не може да га буде, и још имати снаге да то сазнање стоички поднесе, и то не само у младости и у здрављу него све до последњег знања и минута” (Андрић 2011: 69).

Души у *Знаковима* није понуђена трансисторијска вечност *homo religiosus*-а, јер је вечни живот „у сазнању да су све наше границе, сва стања и све промене само уображене и наслеђене заблуде, а ускрснуће је у открићу да нисмо никад живели, него да, са животом, постојимо одувек” (Андрић 2011: 188). Став да „живе религије и њене организације” чине од човека „бесловесно послушно створење” (Андрић 2011: 242) којим се религијска пракса сагледава са политиколошког, социолошког и антрополошког становишта у распореду линија моћи унутар друштвеног система *рашчињава свет*¹⁸ од „магијске ауре” другог света који је осветљен сопственом фикционалном природом: „Све што су измисли-

17 Тематизацији старости, болести, тела у пропадању отвара нужно дијалогски простор Андрића и стоичке лектуре коју је читао, тј. дијалог са списима Марка Аурелија *Самом себи* и *Приручником* Епиктета. У покрету субјекта према себи у *Знаковима* утиснута је снажна свест о присуству човековог тела, које не уоквирује душу или мисао која сазнаје, већ је и оно само место додира/сусрета са светом, те се феномен *брига о себи* унутар *Знакова* да тумачити у оквиру стоичке праксе бављења собом.

18 Француски мислилац Марсел Гоше (Marcel Gauchet) у студији *Рашчињавање света* који проучава религију као историјски феномен, друштвено-политичку праксу већ на првим страницама закључује: „(Религија је) начин да се *институционализује човек против самог себе*, тј. истина организације човека у ономе што је њој особено: то је стање суочавања, с обзиром на оно што чини структурално немогућим да се он у њему настани и да му се прилагоди, које га неодољиво повећује преображавајућем неприхватању, било да је у питању природа, коју не може оставити у том стању; (било да су у питању) његови ближњи, које поима у знаку њиховог могућег уништења, (било да је реч) о култури у коју се уврћује, коју може, ма каква да је, само мењати, (било да је реч), најзад, о властитој блиској реалности, коју, ипак, не треба порицати или мењати” (2006: 30–31, курзив Гоше).

ле религије и створили векови друштвеног живота у вези са смрћу и нестанком оних које волимо и ценимо, малено је и слабо да затрпа или премости огромну и страшну празнину која зјапи између смрти и живота” (Андрић 2011: 38). Ништа се, дакле, не може понети из цивилизацијске „имажерије” (*imagerie*), ниједна њена сатворена слика (*image*) не поседује моћ која затрпава „крваву рану у снегу” са почетка *Проклетие авлије* (1954). Нерасветљен и необјашњив метафизички јаз између смрти и живота је несавладив:

„Вредело би, заиста, да постоји *живот* и *свест* после наше физичке смрти. Вредело би већ зато што бисмо се с времена на време могли слатко насмејати свим обзирима, бригама и страховањима, и свему ономе што нас сада узнемирује, мучи и сатире. А како, по свему судећи, таквог живота нема и не може га бити – смејмо се сада. Одмах!” (Андрић 2011: 127, подвукла А. П.)

У цитираном фрагменту постојање душе се не имагинира ни као *жеља*¹⁹ у немогућности њенога остварења после физичке смрти – све је у предоченој могућности *да постоји животи* и *свести* чиме смо суочени са нултим местом за душу, јер је уздрман спокој са којим је узимано постојање *душе* у *Ex Pontu*, *Немирима* и појединим песмама насталим у ‘раној фази’. Када Аристотел дефинише *душу* као *усврховљености* тела, он под тим подразумева понајпре јединство органичког тела и душе у могућности, а душа је ентелехија таквог тела: „Дакле, ако треба рећи шта је *заједничко за сваку душу, то би било то да је она прва усврховљености природног органичког тела*” (2012: 80, 82; курзив према издању). На шта Аристотел тачно мисли када каже *прва*? С. Благојевић коментаром објашњава да Аристотел плеонастички каже *прва усврховљености*, јер органичко тело „мора имати ту усврховљеност и ниједну другу, и да то важи за *свако* органичко тело. То је минимални захтев да би се нешто назвало *живим* (Аристотел 2012: 81, коментар и курзив С. Б.). Душа и тело јесу и нису једно, јер душа јесте, али и надилази тело, тело које је у *Знаковима* увек угрожено, „убого људско тело” (Андрић 2011: 394). Његово постојање, као део онога што је човеково, обележено је заједничким спуштањем и пропадањем са светом (Андрић 2011: 114). Про-падање је супстанцијална и исходишна одлика *свега*, осим непостојања, онога које је једино трајно: „Трајно је само оно што није добило облик ни име, што никад није напуштало бескрајне и вечите пределе непостојања” (Андрић 2011: 128). Не јавља ли се у оваквој онтолошкој заснованости бивства, његове бити као про-падања, раскол у ентелехији људског бића, пукотина кроз коју отиче цивилизацијски (зло) употребљен појам људске *душе* и утиче празнина? Ваљало би онда говорити/писати о души *кроз фукошину* са погледом у непомично непостојање/Небиће и са свешћу о прекиду свега, а то није оно што се дешава у *Знаковима*, јер човек који пропада није рођен да пропадне:

„[...]Човек није цвет да процвета, блесне на сунцу и, свршивши своје, опане и пропадне. Човек је тамно и сложено биће које живи дуго, опасно и страховито дуго [...]”

19 Истиснута жеља за душом из дискурзивног поретка *Знакова* проистекла је, фукоовски казано, из „насиља које чинимо над стварима”, тј. из процеса смештања дискурса у објекат жеље – моћи коју треба задобити (Фуко 2007а: 9, 40). Како овладавање дискурсом подразумева и „процесе искључивања”, одсуствовање жеље за душом као одсуствовање медитативне праксе на темељу ње у *Знаковима* коегзистентно је ‘поткожним’ кретањима унутар дискурса које тискају *душу* у невербализовано, а условљене су елементима иманентне поезике Иве Андрића – поетичко-естетичким простором *безименог, неизрецивог*, *неизрецивог* који је законмеран на хоризонту целокупног стваралаштва (уп. Јерков 1999).

Да, несумњиво, човек није такав цвет, није, ми то знамо и видимо, али како одредити и казати јасно и тачно шта јесте. То не знамо и не умемо. Нико нас томе није могао научити, а сами нисмо способни да откријемо целу истину. Само, зашто онда због тога незнања бивамо тако строго кажњавани?” (Андрић 2011: 94)

Овакав поглед омета говор о *души*, жаришту човекове бити и ствара празно место услед неумења да се тачно одреди и каже шта човек јесте, неумења које, једним делом, баштини Алкибијадов одговор на Сократово питање *шита је човек*. Алкибијад у истоименом Платоновом дијалогу о томе *не зна ништа да каже*, те ништа и не говори свом учитељу. Остала је, дакле, чињеница да *lexis* и *logos* бивају сапети питањем које их надилази. Противречности човековог „тамног бића” које исклизавају јасу свести и вербализацији, непротивречно је могуће разрешити тек у ћутању – изван скопчаности *lexis-a* и *logos-a*, јер „Најлепше и најстрашније ствари ипак нису никад казане” (Андрић 2011: 209). Оставити *најлепше* и *најстрашније* ствари с ону страну гласа, у *тишини*, јесте највећи степен андрићевске доследности и одговорности у естетском захватању бити бивства, у изношењу суштинског из „дубине постојања” (Паточка 2013: 67). Неречено, неисприповедано, неисповедано, неисписано у *Знаковима* чува искристализовану човекову есенцију као логосну *тајну* у тишини, која спречава њену потпуну дезинтеграцију и нестанак са хоризонта. Отуда је нужно да се андрићевске мисли о значају ћутања контекстуализују не само кроз паралелу са гвичардинијевском бригом о ћутању и старању о тајни (видети Тартаља 1988), већ и кроз онтолошки пресек заснованости самоодноса и светоодноса *медитативног ја*, у коме је последња истина света, свеобухватна закључана у тишини, несазнатљивом простору тајновитости и незнани:

„[...] Тако смо саздани и такав је наш положај у овом свету да од њега можемо да сагледамо повремено, на махове, делић по делић, само малобројне, различите и противречне видове његове. [...] А наша открића и сазнања на том путу само нас збуњују и заслепују, као прејак севање муња. Лутамо и лутаћемо, а оно што при том умемо и можемо да кажемо личи на бунцање које ствар чини само гором и тежом”²⁰ (Андрић 2011: 95).

Разазнавање сопственог положаја сопству у *Знаковима* омогућује „схватање да су сви наши кључеви недовољни за богатство које се пред нама отвара”, схватање које је природно и могуће једино човеку *са душом*, човеку који „има смисла за суштинску тајну свих ствари” (Паточка 2013: 67). Дакле, *душа*, иако тематолошки неопипљива у *Знаковима*, пројављује се као супстанција/личносна одредба која ствара *поглед*, могућност *ошворености* бивствујућег према битку. Међутим, сви феноменолошки увиди које смо досад изнели не потичу из појединачних исказа, стога морамо одговорити на питање шта њих омогућује – где пребива Ја које има *душу*? Могуће одговоре осим на тематско-мотивској равни можемо потражити и на хоризонту смисла медитативне праксе. М. Фуко медитацију дефинише двоструко, у односу на позицију читаоца и позицију аутора. Наиме, медитације:

„[...] захваћају двојако читање: једно скупа тврдњи које творе *систем*, и кроз које сваки читалац мора да прође ако хоће да искуси истину; и једног скупа модификација што творе *вежбу*, коју сваки читалац мора да изведе тако да она остави трага у њему ако и сам хоће да буде субјект који ту истину исказује за самог себе” (Фуко 2013: 628, истакао М. Ф.).

20 Запис датиран: 22. VI 1961.

Прошивни бог који уцеловљује позицију *одјекујуће* ја у *Знаковима поред њуша* ‘провучен’ је кроз нестално поље, поље кретања, јер „искази формално повезани, мењају субјекта у мери у којој се развијају, у којој се ослобађају његових уверења, или, обрнуто, у којој уводе системске сумње [...]”, тј. сам идентитет *медитативног* ја испољава ‘лабаве копче’ услед његове неухватљивости, несводивости на фиксну одредбу у сусрету дискурса и процеса који производе субјективност (Хал 2001: 220). Реконцептуализација душе – промишљање на измештеној позицији из исказног поља, а у оквиру дискурзивне парадигме *Знакова* – подразумева, дакле, свест о активности дискурса, о субјекту у кретању, са једне стране, а са друге, активну позицију читаоца који прати трагове те активности „ако и сам хоће да буде субјекат који ту истину исказује”. Скуп модификација покрета *одјекујуће* ја у његовом самоодносу и светоодносу чува дискурзивна пракса, и зато његовим ослушкивањем, кретањем ка остављеном *пфраџу*, читалац тражи жариште његовог бића, *душу*.

Та душа је могућа тек као *душа Знакова*, као *прво усрховљење* форме *писања о себи (l'écriture de soi-même)*, као учинак њеног *dynamis-a*, јер, да би поље сопствености било перципирано као *живо* унутар *Знакова поред њуша*, дискурзивно устројство мора изнедрити *минимум* те условности, а читалац, прихватајући себе као субјекта који исказује истину текста, читањем чини покрете ка себи, оживљавајући изнова и изнова драму (о)крета сопства у *Знаковима*, обезбеђујући њиховој души *оистанак*.

Закључак

Наше истраживање у овоме раду било је покренуто проблемским местом постојања *душе (psyhē)* у *Знаковима поред њуша*, питањем да ли је и на који начин усидрена, укоренења у целину културе сопства. Приступили смо души из самог њеног средишта, из техника самоодноса *бриге о себи/бриге о души*, заобилазећи делфијску максиму *сјознај самога себе*. Са становишта гласа (*voix*), који се препознаје у *Знаковима*, дефинисали смо субјекатску позицију, на једној страни, местом *одјека* несазнатљивог извора, а на другој, апоријом незавршеног парезијастеса, која описује амбивалентну динамику односа субјекта *медитација/медитативног* ја и Истине.

Разасутост текстуре, фрагментарни текст указао се, дакле, као илузија – траг/знак љескања *душе* у путањи њеног *зрења* унутар *ајејрона*, непрекидне периодичности универзума. Удаљеност душе од себе саме у *Знаковима поред њуша* је управо она мера путем које се *одр(а)жава*, те се распареност *душе* од места субјекта укида динамиком *исказа* и *исказиво*г, појединачног *знака* и укупности дискурзивних пракси. Упркос објашњењу Борислава Пекића зашто нам је сизифовски камен једино право наслеђе „јер можда се иза врха ништа и не налази” (1984: 96), са хоризонта Андрићеве ‘књиге над књигама’ отвора се прилика да, не тражећи место спокоја и утеху, погледамо ипак са врха, у оно *иза*, и *можда*, отварајући *шкрињу* једног целокупног мисаоно-животног самоодноса и светоодноса, сусретнемо сами себе, у чувењу себе у *одјеку* – онога што нас чини *живима*, по чему *јесмо*, и *то је заносна мисао, заноснија од било које дргуе*.

Литература:

- Андрић 1976: И. Андрић, *Јелена, жена које нема: њриповејке*, Београд: Просвета
- Андрић 2011: I. Andrić, *Znakovi pored puta*, Novi Sad: Budućnost
- Андрић 2011a: I. Andrić, *Ex Ponto, Nemiri, Lirika*, Београд: Dereta
- Аристотел 2012: Aristotel, *O duši: parva naturalia*, прев. и коментари Slobodan Blagojević, Београд: Paideia
- Виолић Златар 2009: A. Zlatar Violić, *Autobiografija: teorijski izazovi*, Novi Sad: *Polja*, 459, Novi Sad, 36–43.
- Гадамер 2007: H-G. Gadamer, *Početak filozofije*, Београд: Fedon
- Гоше 2006: M. Goše, *Raščaravanje sveta: politička istorija religije*, прев. Radomir Kordić, Београд: IP „Filip Višnjić”
- Долар 2013: М. Долар, *Глас и ништа више*, прев. Иван Ненић, Београд: Службени гласник
- Јерков 1996: А. Јерков, *Оглед о спознајном интересу историјског романа: прилог пост-модерној археологији приповедања*, у: М. Матицки (прир.) *Историјски роман*, Београд: Инститит за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност
- Јерков 1996a: A. Jerkov, *Nemoć istorije, istorija nemoći*, Београд: *Reč*, 28, Београд, 73–80.
- Јерков 1999: А. Јерков, *Неизрецива мисао о смрти и неименљиво у Проклетој авлији: смисао Андрићеве поетике*, Београд: *Свеске Зајужбине Иве Андрића*, 15, Београд, 185–241.
- Лакан 1986: J. Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*, прев. Mirjana Vujanić-Sednicki, Zagreb: Naprijed
- Лежен 2009: F. Ležen, *Autobiografski sporazum. Dvadeset pet godina kasnije*, Novi Sad: *Polja*, 459, Novi Sad, 44–54.
- Палавестра 1991: П. Палавестра, *Андрићева историјска свест*, у: *Књижевности – критика идеологије*, Београд: СКЗ, 90–106.
- Пажо 1989: Daniel-Henri Pageux, „De l’imagerie culturelle à l’imaginaire”, *Précis de littérature comparée*, Paris: Press Universitaire de France, 133–161.
- Паточка 2013: J. Patočka, *Izbor iz filozofskih spisa*, прев. Tihana Hamović, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Пекић 1984: Б. Пекић, *Одбрана гела I*, Београд: Партизанска књига
- Платон 1977: Platon, *Državnik; Sedmo pismo*, Zagreb: SNL
- Солар 1985: M. Solar, *Filozofija književnosti*, Zagreb: SNL
- Фуко 2003: M. Fuko, *Hermeneutika subjekta*, прев. Milica Kozić i Branko Rakić, Novi Sad: Svetovi
- Фуко 2007: М. Фуко, *Дискурс и истина*, прев. Наташа Пралица, Нови Сад: *Златина зрега*, 66, Нови Сад, 15–20.
- Фуко 2007a: М. Фуко, *Поредак дискурса (њриписујно њредавање на Колеж де Франсу, одржано 2. децембра 1970)*, прев. Дејан Аниччић, Лозница: Карпос
- Фуко 2013: M. Fuko, *Moje telo, ovaj papir, ova vatra*, у: *Istorija ludila u doba klasicizma*, прев. Jelena Stakić, Novi Sad: Mediterran publishing
- Фуко 2014: M. Fuko, *Tehnologija sopstva: spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, прев. Vedrana Veličković, Olja Petrović i dr., Loznica: Karpos
- Хал 2001: S. Hall, *Kome treba ‘identitet?’*, прев. Sandra Veljković, Београд: *Reč*, 64/10 Београд, 215–233.
- Џадић 1992: P. Džadžić, *Mitsko u delu Ive Andrića: Hrastova greda u kamenoj kapiji*, Београд: Научна књига

**RADIANCE OF THE SOUL AND/OR OF THE SELF
– ZNAKOVI PORED PUTA, I. ANDRIC**

Summary

This article is analyzing the soul (*psychē*) and the subject as phenomena in Andric's book *Znakovi pored puta*. Understanding the soul following the heritage of antique philosophy, hermeneutics of the subject and the discourse theory, the article tends to explain the capabilities of the text to witness the wholeness of life experience and thought. By interpreting the relation of the Truth and the author's self, the temporality, unison of *sign (znak)* and the wholeness of the discourse, the point of radiance of the soul of the very book *Znakovi pored puta* is being reached.

Key words: Adric, soul, self, hermeneutics of the subject, meditation.

Aleksandra Paunović

Светлана Стевановић¹

Крађујевац

ЕРНАН КОРТЕС ВИЂЕН ОЧИМА КАРЛОСА ФУЕНТЕСА

Рад има за циљ приказивање Ернана Кортеса кроз перспективу Карлоса Фуентеса који је дао анализу његове личности како у својим есејима и интервјуима, тако и у делу *Наранџа*. Полази се од тога да у званичној историји, сроченој на основу записа *Писма*, чији је творац сам Кортес, постоје многе празнине које се тичу овог освајача Мексика. Стога рад настоји да представи како је Карлос Фуентес успео да попуни дате празнине, будући да је према овом мексичком гласноговорнику улога писца управо да попуњава празне стране Историје. Долази се до закључка да је Фуентес, путем поновног исписивања и фикционализације историје, открио антиепску или антијуначку страну Кортесове личности. На тај начин ставио је на видело обновљену верзију његовог живота и пружио реалистичнију слику истог, а све у циљу хуманизације личности овог Естремадурца, с обзиром на то да Фуентес сматра да је Ернан Кортес најважнији човек Мексика.

Кључне речи: Ернан Кортес, Карлос Фуентес, историја, *Наранџа*.

Карлос Фуентес (*Carlos Fuentes*), писац који се убраја међу најдостојније представнике Мексика, један је од зачетника новог хиспаноамеричког романа (*nueva novela hispanoamericana*), чије идеје постоје паралелно са идејама такозваног новог историјског романа (*nueva novela histórica*). Нови историјски роман се на тлу Хиспанске Америке јавља 70-их година прошлог века, а његове главне карактеристике су деконструкција, скептицизам, демистификација и повратак на фрагментарно и интраисторијско, у складу са постмодернистичком визијом света (Бруња Брагадо 2006: 86). Теоретичари новог историјског романа Сејмор Ментон (*Seymour Menton*) и Фернандо Аинса (*Fernando Ainsa*) истичу Фуентеса као једног од аутора који је, на тлу Хиспанске Америке, међу првима, ако не и први, раскринкао традиционални историјски роман и постао предводник нове струје, која историју разматра као људску конструкцију, као дискурс који је неретко производ владајуће идеологије (према Сејдел 2002: 58). Дато схватање историје створило је основу за преиспитивање садржаја из прошлости путем фикционализације историје, односно путем поновног критичког ишчитавања докумената из званичне историје.

Карлос Фуентес је, како у својим есејима тако и у интервјуима, на више места управо истицао да би писац новог хиспаноамеричког романа требало да се постави радикално пред прошлосту и започне њену ревизију од једне очигледне чињенице, а то је недостатак језика, који се увек налази у спречи са владајућом идеологијом. Обавеза писца се, према Фуентесу (1969: 30-33), састоји у у критичкој разради свега онога што није речено у дугој историји лажи и прећуткивања. Његова обавеза је да измисли језик, а то значи рећи све оно што је историја прећутала. Због тога писац *Тера Ностра* (*Terra Nostra*), *Наранџе* (*El Naranjo*), *Новог хиспаноамеричког романа* (*Nueva novela hispanoamericana*) у својим делима изокреће званичну верзију историјских догађаја, нуди пародичну верзију

1 ssvetlana91@yahoo.com

истих, и то ради путем проблематизације историје. Наиме, он задире у корене садашњих догађаја и покушава да их објасни путем преиспитивања догађаја из прошлости, како би на тај начин осветлио будућност. У Фуентесовој концепцији историје посао писца налачи на посао археолога који из историјског дискурса ископава лаж, открива несреће и покушава да на тај начин излечи амнезију свог народа, како би дошао до сазнања о томе ко је (у времену садашњем), али и ко је био у смислу предака (Лопес Гонсалес 2011: 20).

При томе, важно је нагласити да Фуентес (2011: 28) не негира званичну историју у потпуности, већ скреће пажњу на њене недостатке и покушава да попуни њене празнине. Улога писца је, према Фуентесу (2005: 155), управо да попуњава празнине Историје са великим И, да запише све оно што историчари заборављају или намерно изостављају. Због тога у његовим делима алтернативна историја, некада настала као производ попуњавања историјских празнина, не замењује званичну, већ увек оставља отворен дијалог између званичног историографског дискурса и романа као књижевног и ревизионистичког дискурса (Лесли Вилијамс 1996: 230). Вреди запазити да је попуњавање историјских празнина једна од тежњи постмодерног или новог историјског романа. Примера ради, Линда Хачион (*Linda Hutcheon*) (1996: 181), дефинишући одлике онога што назива историографском метафикцијом (*historiographic metafiction*), инсистира на томе да историчари имају исту могућност као приповедачи, а то је да прећуте, искључе или изоставе извесне догађаје и личности из прошлости. Најбољи начин за поновно оживљавање прошлости, изгубљених верзија прошлих догађаја и попуњавање празних страница Историје јесте, према Фуентесу (1969: 96), поновно измишљање и интерпретирање историје уз помоћ језика и маште, имајући на уму да, како то овај мексички писац запажа у *Наранци*, када се помешају реч, лаж и машта њихов изданак је истина (Фуентес 2000а: 22). У светлу реченог треба запазити да, према Фуентесу (2000а: 117), душу историје чини предвиђање успомена, емотивна фикција и представа, све оно што је саставни део књижевних дела, нарочито романа. Услед реченог роман додаје Историји онај незаписани или неизречени део, стварајући путем маште једну нову стварност, која није мање стварна од саме добро познате историјске стварности (Фуентес 1969: 19).

Званична историја бележи доста празних места, која се парадоксално тичу добро познатих историјских личности, о којима постоји уврежено мишљење да је све већ речено. Међутим, показујући интересовање за такозване славне историјске догађаје и њихове протагонисте, Фуентес је доказао да је територија незаписаног увек већа од територије записаног (према Солдатић 2002: 185). Бирајући да кроз своја дела представи неке од најпознатијих историјских личности, између осталих оне које се везују за период открића и освајања Америке, Фуентес је указао на постојање сенке која прикрива судбину ових, према документима из званичне историје, славних фигура. Представљајући Колумба, Филипа II (*Felipe II*), Ернана Кортеса (*Hernan Cortés*) открио је да се ради о сенкама које се тичу њиховог унутрашњег живота, намера, мотива, интима, свакодневице, онога о чему званична Историја не пружа податке, јер није могла да завири у мисли и осећања ових протагониста историјских дискурса.

Надовезујући се на речено, може се запазити да се Фуентесове идеје налазе у корелацији са оним што Брајан Мекхејл (*Brian McHale*) (1987: 87) назива мрачним местима (*dark areas*), а у која, поред реченог, убраја и приватни живот, разговоре супружника или љубавника, као и пројектовање сусрета између стварних историјских личности који се, на основу онога што званична историја

саопштава, никада нису одиграли. Неретко се путем мрачних места представља и антиепска или антијуначка страна појединих славних историјских личности тако што се приказују све њихове грешке, порази и личне пропасти (Понс 2000: 153). За разлику од историчара који увек приказују њихову славну страну, Карлос Фуентес, као и други писци новог историјског романа, десакрализује познате историјске фигуре. То чини путем откривања бројних контраверзи, љубавних афера, али веома често и описивањем датих личности у беспомоћном стању, као остареле и болесне, неретко и на самртничкој постељи, када немају контролу над својим телесним функцијама (Понс 2000: 154). Сва наведена мрачна места пружају слободу писцу да да ревизију чињеница, да задре у њих и тако преиспита сам ток Историје.

Једна од историјских личности у чију судбину је, путем маште, Фуентес покушао да задре јесте, као што је већ напоменуто Ернан Кортес, чувени освајач Мексика, шпански капетан који је успео да порази најмоћнијег астечког владара, Моктесуму, освоји астечко царство и постане једна од, како то Фуентес (2013: 49) запажа, најзначајнијих фигура европске историографије у доба ренесансе. Ради се несумњиво о историјској личности која је, држећи се концепције Мекхејла (1987: 85), високо симболична, те код читаоца може моментално да изазове неку реакцију, било привлачности било одбојности. Реч је о једној од најзначајнијих личности које се везују за историју Мексика и читаву мексичку нацију, што је један од кључних разлога због којег Фуентес одлучује да проговори управо о њему. Наиме, Фуентес (2012: 11) је мишљења да је увек неопходно присетити се прошлости у садашњости, како би један народ имао живу будућност. Самим тим, да би Мексико могао да има било какву будућност, не сме сахранити прошлост, већ је се мора сећати. Мексико не сме протерати из свог сећања Ернана Кортеса, већ мора држати живом успомену на њега.

Кортес је творац записа *Писма* (*Cartas de Relación*), која су један од главних извора који и данас постоје о освајању Мексика и личности самог освајача. Кортесова *Писма* убрајају се у род хроника, које Овиједо (2003: 77) дефинише као хибридни жанр који се налази између историјског и књижевног текста, где се објективне намере извештавања о новооткривеним земљама мешају са субјективношћу и маштом онога ко је био сведок догађаја које описује или којих се присећа. Кортес је заправо први освајач који испољава политичку свест о важности својих дела и пише са јасним политичким намерама, при чему је свестан да треба да задовољи амбиције онога коме су писма упућена, а то је био Карлос V (Тодоров 1998: 107). Захваљујући томе што писма комбинују два аспекта, епитоларни и аспект извештаја, Кортес може да утка своје субјективно мишљење, а да истовремено документује стварност и начини од својих писама правни документ. Као таква она бивају унапред схваћена као објективни и документарни запис у којима је осигурана истинитост информација (Серна 2003: 74). Међутим, једно од главних средстава којима се овај Естремадурац служио приликом писања била је елипса. Стога у *Писмима* долази до свесног модификовања и изостављања одређених историјских чињеница. Примера ради, намерно прећуткује све податке који би замаглили идеализовану слику освајача као верног вазала, одабраног од Бога да служи краљу у подухвату који је предузео, а све са намером спречавања било чега што би омело стварање новог краљевства у којем би он био апсолутни монарх (Серна 2003: 79). Тако се у његовом запису не могу пронаћи подаци који би умањили његову улогу у процесу освајања, који на пример говоре о евентуалним стратешким грешкама, нити они који се своде на свако-

дневан и лични домен, будући да се такве информације не би уклопиле у слику епског јунака какву је тежио да створи о самом себи. У том смислу изоставио је скоро у потпуности Малинће (*Malinche*), жену коју су му Астеци продали као робљу, убацујући у свој запис само дискретне алузије које се на њу односе, а које увек у први план стављају њену улогу као преводиоца, да би потпуно изоставио улогу коју је имала у његовом животу као љубавница (Арасил Барон 2009: 68). На тај начин, манипулишући дискурсом, приказујући друге освајаче као издајце, успео је да од побуњеника постане јунак, протагониста искључиво славних подвига, савршен како у смислу моралних, тако и у смислу војних и политичких квалитета (Серна 2003: 78). Одмерено и трезвено говорећи о самом себи лако је убедио и хроничаре и будућу читалачку публику у истинитост својих речи које су брзо постале део колонијалне историографије, вођене ренесансним схватањем историје према којем је превасходни циљ био сећање на велике јунаке и догађаје који су вредни памћења (Арасил Барон 2009: 63).

Осврћући се на улогу коју је Кортес приписао сам себи, Фуентес (2013: 58) у есеју *Закојано огледало* (*El espejo enterrado*), као и у причама „Две обале” (*Las dos orillas*) и „Конкистадорски потомци” (*Los hijos del conquistador*), које се налазе унутар дела *Наранџа*, истиче да је жеља шпанског освајача била управо да живи као краљ, да у Америци, која је била својеврсна утопија за све освајаче, конкретно у Мексику, буде оно што због друштвеног положаја није могао да буде у отаџбини. Дошао је у Мексико како не би поновио очеву судбину, како би се издигао изнад статуса млинарског сина и како би створио сопствену судбину, која би се огледала у поседовању моћи, богатства, славе (Фуентес 2000а: 56). Кроз *Писма* Кортес је настојао да покаже да је у томе и успео, но Фуентес ће кроз своје романе, есеје и интервјуе указати на то да је верзија коју о свом животу пружа Кортес само једна у низу могућности, а на писцима је да представе друге могућности, будући да, према Фуентесовом схватању (2012: 12), историја коју пишу романописци јесте управо историја могућности које се нису оствариле, а које још увек могу да буду остварене. Управо због тога што увек постоји оно што је прећутано и свесно изостављено, ради постизања одређеног циља, историја никако не може бити једна, нити можемо говорити о једној историјској истини. Историјска истина је само кап у океану различитих могућности маште (Фуентес 2012: 12). Дуго времена се веровало да су Кортесови текстови објективни и потпуно истинити, но сама чињеница да је манипулисао подацима указује на то да је појам историјске истине и објективности у овом случају неодржив. Таква манипулација и прећуткивање неминовно води ка томе да се, сматра Фуентес (2000а: 130), „историјски текстови никада не смеју наводити дословце, него интерпретирати”².

Епској слици јунака Фуентес супроставља слику која је умногоме реалистичнија и која доприноси хуманизацији личности шпанског капетана, а преко које је показао његово право лице, ослобођено маске јунака. Водећи се мишљењем да праву историју не пружају архиви који су мртва стецишта папира, већ жива историја, која је резултат сећања, успомена и жеље, Фуентес (2000а: 63) је кроз причу „Конкистадорски потомци” представио Кортеса из најинтимније перспективе, будући да о њему говоре његова два сина, Мартин I и Мартин II, представљајући обе стране његове личности, како ону коју је он сам исконструисао преко писама, а која се преноси кроз званичну историју, тако и ону скриве-

2 „/.../ los textos jamás deben citarse textualmente, sino interpretarse” (Фуентес 2008: 157).

ну, прећутану која се тиче најдубље интима. Пројектујући сусрет два Кортесова сина, који се, на основу података из званичне историје, никада није одиграо, Фуентес се поиграва оним местима која мало пре наведени Мекхејл (1987: 87) назива мрачним, а преко којих се свесно искривљује Историја. Два сина, два Мартина, мешанац и креолац, јесу две половине од којих једна не би постојала без друге, јер све коегзистира са својом супротношћу, на граници где се спајају теза и антитеза (Еган 2006: 326). У разговору који синови воде Мартин II (плод Кортесове везе са Малинће, одбачени син мешанац-*mestizo*) не пориче очеве вредности, ону страну његове личности која је многима знана, у смислу славног човека који је освојио Мексико, али ни не сакрива ону другу страну, Кортеса са свим пороцима и манама, Кортеса који му је завео мајку да би их потом обоје напустио чим су му засметали у брачним и политичким намерама (Фуентес 2000а: 57).

Оно што Мартин II преноси јесте жива историја која потиче из сећања (Фуентес 2000а: 63), а преко које попуњава празна места из званичне историје, откривајући нам љубавни живот, афере, промискуитет свог оца, с обзиром на то да је он имао два лица, једно, које је било свима знано, и друго, прикривено (Фуентес 2000а: 57). Са огорчењем онога ко је напуштен, потајно се веселећи његовим недаћама (Фуентес 2000а: 57), Мартин II веома пародично и иронично, али при томе, како сам казује, искреније од свог брата (Фуентес 2000а: 65), говори о тој скривеној очевој страни, представљајући га као човека који је „многе женскиње опао, онолико колико је земље запосео”³ (Фуентес 2000а: 53), сејући децу на све стране. „Одвећ лукав, но и одвећ тупав”⁴ (Фуентес 2000а: 65) оставио је синовима у наследство једино парничења и пустош (Фуентес 2000а: 59). У Фуентесовом тумачењу Кортес је човек који, као и сваки други, није одолео чарима једне жене и који се у потпуности предаје страстима и осећањима, што је у потпуном контрасту са сликом коју је Кортес о себи изнео у већ споменутих *Писмима*, записима који су политички, одмерени, формални, учени и у којима нема препуштања осећањима (Серна 2003: 74).

У светлу реченог може се закључити да Ернан Кортес у схватању Карлоса Фуентеса нема један фиксирани идентитет, већ је пре реч о личности која има вишеструки идентитет који се налази у сталном процесу трансформације. Наиме, његова душа је „мешавина разума и химере, воље и слабости, скептицизма и прекомерне простодушности, среће и зле коби, племенитости и подсмеха, врлине и пакости”⁵ (Фуентес 2000а: 14). Са једне стране налази се неприкосновени освајач, чија је константна брига какав ће утисак оставити, коме је битан привид и који води рачуна о свом спољашњем изгледу, облачи величанствене одежде, кити се перјем и накитом, а са друге губитник који је својој деци у наследство оставио само пустоши (Фуентес 2000а: 59). Кроз Фуентесове приче намеће се једна болна слика Ернана Кортеса, којег власти развлаче по судовима, који је предмет изругивања на двору, чија мајка умире од глади, а он, не у жару битке, како је себе увек представљао, наводно не хајући за сопствени живот, већ у дуговима и воњу сопственог измета (Фуентес 2000а: 55). На основу реченог да се запазити да се Фуентесово схватање Кортеса огледа у карневализованом погледу на овог освајача Мексика, имајући на уму да је карневалески поглед на свет онај који

3 „Mucha carne abarcó nuestro padre, tanta como tierra conquistó” (Фуентес 2008: 63).

4 „Muy colmilludo pero también muy pendejo” (Фуентес 2008: 78).

5 „.../ mezcla deslumbrante de razón y quimera, de voluntad y flaquezas, de escepticismo y de candor fabuloso, de fortuna y mal hado, de gallardía y burlas, de virtud y maldad /.../” (Фуентес 2008: 17).

је супротан официјелном и потиче из народне културе, те стога у њему долази до мешања високог са ниским, мудрости са глупошћу, а све у комбинацији са хумором и гротеском (Марковски 2009: 169). Као такав, карневализовани поглед на свет, у датом случају, служи као добра допуна онога што је о Ернану Кортесу изостављено из званичних докумената.

Осврћући се на речено, Фуентес (2000б: 10) шпанског капетана посматра као човека кога су поразиле црква и шпанска круна, као освојеног освајача, будући да се његово освајање Мексика 1521. године подударило са поразом који су доживели такозвани *cotineros* (велепоседници) у Кастиљи од стране Карлоса V. Кортес је поражен чак и на сопственој територији, у Мексику, а поразила га је нико други до једна жена, његова љубавница Малинће која га је, сматра Фуентес (2000а: 27), симболички кастрирала, тако што је „ишчупала шпански језик из Кортесовог уда, исисала га, *кастрирала*, а да он тога није био свестан, бркајући сакаћење са ужитком...”⁶. Но, управо је кастиљански језик, над којим је овај освајач имао својеврстан монопол, ставка због које је, како је то сам Фуентес изјавио у једном интервјуу из 1977. године, Ернан Кортес најважнији човек Мексика. У споменутом интервјуу овај мексички гласноговорник изјавио је да његова жеља није да од Кортеса начини монструма, већ да истакне његову важност, у смислу да је овај освајач узео благо на које је наишао, али исто тако је и оставио највеће благо, кастиљански језик, који на тлу Хиспанске Америке постаје језик побуне и наде, живота и смрти, језик који је, како то Фуентес (2000а: 47) запажа, „још отпре био научио да прича на феничанском, грчком, латинском, арапском и хебрејском”⁷ и који је са доласком Кортеса у Мексику „био спреман да прихвати допринос Маја и Астека, да се обогати њима, да њих обогати, начини их окретним, маштовитим, подари им писмо, све их преобрати у живе језике”⁸. Иако је постао жртва игре политичких амбиција које су биле усмерене ка изнуривању „како ни једном конкистадору не би пало на памет да се издигне изнад моћи круне”⁹ (Фуентес 2000а: 47), иако је унижен медиокритетима и угушен бирократијом, Кортес је према Фуентесу јединствена фигура која је допринела свеукупном културном мешанству. При томе не треба заборавити да је Кортес, тако што је добио сина са Малинће, постао отац мексичке нације, мешанаца, која, како то Фуентес (2000а: 34) наводи, премда зачета на темељу напуштености, издаје, копиластва данас чини већину у земљи у којој су сви браћа и сестре (Фуентес 2000а: 86). Ступање Кортеса на тло Мексика довело је до прожимања култура, а служећи се Фуентесовим речима (2000а: 45) „из прожимања култура настаје насељена у исто време нова и опорављена, порозна, сложена, плодносна...”¹⁰.

6 „/.../ le había arrancado la lengua española al sexo de Cortés, se la había chupado, se la había *castrado* sin que él lo supiera, confundiendo la mutilación con el placer...” (Фуентес 2008: 33).

7 „/.../ ya había aprendido [la lengua española], antes, a hablar en fenicio, griego, latín, árabe y hebreo /.../” (Фуентес 2008: 57).

8 „/.../ estaba lista para recibir, ahora, los aportes mayas y aztecas, enriquecerse con ellos, enriquecerlos, darles flexibilidad, imaginación, comunicabilidad y escritura, convirtiéndolas a todas en lenguas vivas /.../” (Фуентес 2008: 57).

9 „/.../ para que ningún conquistador sonara con colarse por encima del poder de la Corona /.../” (Фуентес 2008: 57).

10 „/.../ un universo a la vez nuevo y recuperado, permeable, complejo, fecundo, nació del contacto entre las culturas /.../” (Фуентес 2008: 55).

Литература:

- Арасил Барон 2009: B. Aracil Varón, Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe, Concepción: *Atenea*, núm. 499, 61-76.
- Бруња Брагадо 2006: M. J. Bruña Bragado, La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes, México, UNAM: *Literatura mexicana*, Vol. XVII, núm. 1, 83-93.
- Бужинска и Марковски 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, prevela I. Đokić, Beograd: Službeni glasnik.
- Еган 2006: L. Egan, El naranjo, o los círculos narrados de Carlos Fuentes, en P. Brescia y E. Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*, Madrid: UNAM, 313-339.
- Фуентес 1969: C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial de Joaquín Mortiz.
- Фуентес 1977: Carlos Fuentes, Entrevista a Fondo <https://www.youtube.com/watch?v=e8DUO0gbo58> [20.4.2015.].
- Фуентес 2000a: K. Fuentes, *Narandža*, preveo Milorad Todorović-Kapiten, Beograd: Beoplolis.
- Фуентес 2000b: C. Fuentes, Hernán Cortés, Madrid: *Letra internacional*, núm. 67, 9-10.
- Фуентес 2005: K. Fuentes, *Ono u šta verujem*, prevela Sandra Nešović, Beograd: Narodna knjiga - Alfa
- Фуентес 2008: C. Fuentes, *El naranjo*, Madrid: Alfaguara.
- Фуентес 2011: C. Fuentes, Obra premiada: Terra Nostra, en: Boris Caballero, Gabriel Payares (eds.), *Utopías en movimiento. Discursos de los ganadores (1967-2011)*, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 23-45.
- Фуентес 2013: C. Fuentes, *El espejo enterrado*, editorial: Leer-e (ebook)
- Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija i fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Лесли Вилијамс 1996: R. Leslie Williams, Carlos Fuentes: The Reader and the Critic, *Hispania*, Vol. 79, núm. 2, 222-233, <http://www.jstor.org/stable/344884>, [02.07.2011.]
- Лопес Гонсалес 2011: A. López González, Cámara de ecos: la novelística de Carlos Fuentes, México, UNAM: *Iztapalapa*, núm. 71, 17-32.
- Мекхејл 1987: B. McHale, *Postmodernist fiction*, London: Routledge
- Овиједо 2003: J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, 1. De los orígenes a la Emancipación*, Madrid: Alianza Editorial
- Понс 2000: M. C. Pons, La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo, México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales: *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 15, 139-169.
- Ризанте 2012: M. Rizzante, Todo es presente, traducido por Carmen Ruiz de Apodaca, México: *Revista de la Universidad de México*, núm. 102, 5-13.
- Сејдел 2002: U. Seydel, Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones, México, UNAM: *Revista del Centro de Ciencias de Lenguaje*, núm. 25, 49-85.
- Серна 2003: M. Serna, Introducción, en: *Crónicas de Indias: Antología*, Madrid: Cátedra
- Солдатић 2002: D. Soldatić, *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*, Kragujevac: Nova svetlost
- Тодоров 1998: T. Todorov, *La conquista de América, el problema del otro*, traducido por Flora Botton Burlá, México: Siglo veintiuno editores

HERNÁN CORTÉS VISTO POR CARLOS FUENTES

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo presentar a Hernán Cortés desde la perspectiva de Carlos Fuentes, quien elaboró un análisis de su personaje tanto en sus ensayos y entrevistas, como en su obra *El Naranjo*. Se pone de manifiesto que, en cuanto a este conquistador de México, la historia oficial, compuesta sobre la base de *Cartas de Relación*, cuyo autor es el mismo Cortés, está llena de vacíos. Siguiendo esa línea, se da a conocer cómo Carlos Fuentes logró a llenar esos vacíos, teniendo en cuenta que, según este vocero mexicano, el papel del escritor consiste precisamente en llenar los huecos de la historia oficial. Se llega a la conclusión que Fuentes, a través de la reescritura y ficcionalización de la historia, llegó a exponer el lado antiépico o antiheroico de Cortés. De esta manera puso de relieve una versión renovada de la vida de Cortés y proporcionó una imagen más realista del mismo, siempre con el objetivo de humanizarlo, puesto que, según Fuentes, Cortés era y es el hombre más importante de México.

Palabras clave: Hernán Cortés, Carlos Fuentes, historia, *El Naranjo*.

Svetlana Stevanović

Бранка Б. Ђурђевић¹
Крађујевац

ДИСТОПИЈСКИ МОТИВИ У РОМАНУ *ГРАД ИЗА РЕКЕ* ХЕРМАНА КАЗАКА

У раду се даје увид у дистопијске мотиве у роману *Град иза реке* Хермана Казака. Под дистопијом се подразумева место које је постало лоше услед пропасти утопије. Анализирају се како просторна изолација града, тако и тоталитарне друштвене појаве попут нагледања, манипулације и контроле коју врше прикривени моћници, али и елементи радње типични за романи са дистопијским мотивима. Будући да је роман настао као покушај да се документују пасивност људи и хорор живота у националсоцијалистичкој Немачкој, циљ рада је да анализом функције измештања дешавања у дистопијско-митски простор појасни однос романа према стварности ратних и послератних година. У те сврхе коришћена је метода новог историзма, према којој се историја и књижевност међусобно прожимају. Анализа је показала да се приказом дистопијског друштва имплицитно критикују ћутање о одговорности и кривици, чиме роман улази у расправу о горућим питањима послератне Европе.

Кључне речи: дистопија, друштвена критика, књижевност рушевина, култура заборавља, националсоцијализам, послератна Немачка, тоталитаризам.

У књижевности немачког говорног подручја након 1945. године интензивно су се анализирали догађаји из Другог светског рата и њихове последице. Рат је оставио земљу у рушевинама, али и идеале и надања људи. У првом плану налазило се питање кривице и одговорности и писци су покушавали да на објективан начин књижевно документују хорор рата и Холокауста и њихове последице. У свом тексту о „књижевности рушевина”, односно, књижевности насталој непосредно по завршетку рата, Хајнрих Бел појашњава одабир тема писаца овог периода, те тиме и сам назив „књижевност рушевина”:

„Писали смо, дакле, о рату, о повратку кући и о томе, шта смо у рату видели и приликом повратка кући пронашли: о рушевинама; то је као исход имало три кључне речи које су приписане новијој књижевности: књижевност рата, књижевност повратника кући и књижевност рушевина. [...] Наш је задатак да подсетимо на то да човек не постоји само да би било управљано њиме”² (Бел 1979: 31–34).

Док је с једне стране превладавајућа тематика била повратак из рата или егзила, било је с друге стране аутора који су, упркос националсоцијалистичкој забрани рада и другим потешкоћама, остали у Немачкој и који су у својим текстовима пружили увид у Трећи рајх изнутра, те и његову имплицитну критику. Један од таквих аутора је Херман Казак, чији је роман *Град иза реке* писан делом у току рата од 1942. до 1944. године, а делом након рата од 1946. до 1947. године

1 Електронска адреса: brankasch@gmail.com

2 „Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr voranden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur. [...] Es ist unsere Aufgabe, daran zu erinnern, dass der Mensch nicht nur existiert, um verwaltet zu werden.”

Уколико није назначено другачије, цитате је са немачког језика превела ауторка рада.

(Шпигел 1948: 22), након чега је 1947. године и објављен. Радња се дешава у граду у који протагониста др Роберт Линдхоф долази како би радио као архивар и хроничар. Он стиже возом у град рушевина и није свестан тога да се заправо налази у чистишту. Ту се среће са људима који апатично раде као робови у фабрици, са војницима који не знају да су умрли и покушавају да зауставе забрав, са моћницима које, осим њега, нико још није видео, али и са својим умрлим пријатељима, оцем и некадашњом девојком Аном. Уместо да састави хронику, Линдхоф покушава да држи говоре духовима и да им помогне, а уз то и да се напоком посвети својој правој љубави. Након што је одиграо своју улогу у граду иза реке, роман се завршава његовим повратком у град возом, али овог пута је и он један од мртвих.

Град иза реке представља превасходно реакцију на стварност ратних година и на последице рата у виду потраге за смислом живота и смрти. Битан аспект романа је, међутим, и проблематична ситуација појединца у дехуманизованом, механичком и тоталитарном друштву, при чему се посебно истичу дистопијски мотиви. Појам дистопија означава лоше место и први пут га је употребио Џон Стјуарт Мил 1868. године у једној парламентарној дебати (Клејз 2010: 107). Једноставно речено, дистопије су негативне утопије. Мислиоци попут Карла Попера и Јакоба Талмона, који су проучавали тоталитарна друштва, заступали су мишљење да је утопијски импулс заправо у својој основи дистопијски (исто: 108). Дистопије, дакле, нису само хорор визије друштва и застрашујућа места већ места која су некада сматрана идеалним и већина њихових становника их и даље тако види, тј. дистопије су задржале своје утопијске корене. У класичним дистопијским књижевним текстовима могу се препознати остаи некадашњих утопија, нпр. у романима *Хиљаду девећстот осамдесет четвртина* Џорџа Орвела и *Ми* Јевгенија Замјатина се у сржи дистопијске Океаније и „Једине државе” налази пропали сан о совјетској утопији, док се у роману *Врли нови свети* Олдуса Хакслија у новој светској држави читањем разоткрива неуспела утопија „америчког сна” (*American Dream*). У популарној култури се појам дистопије односи и на нов жанр романа који, осим описа неуспеле утопије, садржи и сатиру и дубок песимизам. Упркос утиску који ови романи на први поглед остављају, да се песимизам односи на далеку будућност, циљ дистопије није да прорекне будућност, већ да критикује садашњост и укаже на осећај песимизма и безизлазности који она пружа. Често постоји временска или просторна дистанца која омогућује аутору да се имплицитно бави проблематичним темама. Таква дистанца је у роману *Град иза реке* митско место дешавања које је од стварног, оностраног света одвојено реком. Док се стварни свет налази у рушевинама, онострани свет упозорава попут слике стварног света у огледалу на пасивно друштво послератних година.

Роман *Град иза реке* јединствен је по томе што су романи са дистопијским мотивима у књижевности немачког говорног подручја малобројни. Осим њега могу се као еминентнији примери навести *Друга страна* Алфреда Кубина, *Стаклене пчеле* Ернста Јингера и *Република учених* Арна Шмита. За разлику од њих *Град иза реке* узима као полазну тачку право тоталитарно друштво и приказује преображај националсоцијалистичке утопије у ноћну мору. Одабрана метода анализе је нови историзам, који заступа став да се историја и књижевност међусобно прожимају, односно да књижевни текстови постоје у историјском контексту који утиче на њих и да и они сами утичу на историјску стварност. Циљ овог рада је, стога, да анализира дистопијске мотиве који се појављују у роману,

како би се утврдила њихова критичка функција и однос према историјској реалности Немачке ратних и послератних година.

Дистопијско-митски простор и катабаза

Под дистопијом подразумева се, као што је у уводном делу дефинисано, место које представља супротност идеалном, добром месту. Таква места су фиктивна и одвојена баријером од своје околине или стварног света. Када протагониста романа *Град иза реке*, др Роберт Линдхоф, пристигне возом у безимени, непознати град у који је позван да буде архивар, он најпре примећује реку која тече између два царства, одвајајући их попут неке природне границе: „Уздишући видео је испод себе дубоко корито реке која је чинила границу. Са обе стране корита пружале су се широке линије са насуканим округлим камењем које је претходно лето осушило”³ (Казак 1996: 7). Река служи не само физичком одвајању од стварног света већ има и симболичко значење. У дистопијским романима обично се појављује мотив зида. Зид одваја дистопијски од недистопијског света и представља чежњу протагонисте за ослобођењем од тоталитарног уређења. Река овде одваја онострану од оностраног света, а оба су, иронично, окарактерисана идентичном сликом друштва и света. Иако би онострану свет требало да указује на реалност, десила су се таква разарања и страхове у која људи једва могу и желе да поверују. Неколико сати након свог приспећа, Линдхоф размишља о томе како све што је у безименом граду дотад доживео делује необично и удаљено од онога како би у реалности требало да буде. Већ од првог разговора са Високим комесаром примећује одступања и дистанцу и наводи да се „разговарало као да између људи и реалности стоји зид”⁴ (исто: 33).

Још дубље симболичко значење реке постаје јасно када се град посматра као чистиште. Како би се доспело у царство мртвих, мора се, према старогрчкој митологији, прећи река Лете и попити њене воде како се умрли више не би сећао свог претходног, оностраног живота⁵. Када се пређе река у роману, још увек постоји сећање на пређашњи живот, али људи нису свесни тога да су умрли и како време пролази, полако заборављају свој идентитет и живот, те и особе и њихове слике бивају блеђе. Тиме је река метафора заборава, али онда се поставља питање које последице овај заборав има. Функција митског заборава била би да се људи очисте у потпуности материјалног и пређашњег како би изнова могли посетити горњи свет. Када се то доведе у везу са градом иза реке, испоставља се још једном да је овај град, иако се налази на оној страни реке, заправо слика и прилика реалног света и чак и када се злочини и разарања заборава, починиоци и жртве их у таквим случајевима морају изнова доживљавати како би пронашли помирење или се уништења морају, што је још горе, једноставно поново десити без било каквог помирења.

Паралеле између града и митског царства мртвих су многобројне. Оно што је за анализу дистопијских мотива од значаја је мотив катабазе. Под појмом

3 „Aufatmend sah er unter sich das tiefe Bett des Stromes, der die Grenze bildete. Zu beiden Seiten der Fahrtrinne dehnten sich breite Streifen mit verschlammten Geröllsteinen, die der vorzeitige Sommer ausgetrocknet hatte.”

4 „Man hatte miteinander gesprochen, als stünde zwischen ihnen und der Realität eine Wand.”

5 Упореди: „Онда отац Анхиз рече: Душе су оно, којима је Судбина дала нова тела, а на реци Лети оне утажују жеђ и пију дури заборава” (Вергилије 2006: 216).

катабазе подразумева се вожња у пакао или силазак епског хероја у свет мртвих (*descensus ad inferos*). Циљ катабазе је да се пронађе одређени артефакт, поврати вољена особа или стекне ново, трансцендентно знање. Способност силаска у пакао за живота указује на специјални, изгнанички статус. Најпознатији пример катабазе је силазак Одисеја у 11. певању *Одисеје*. Овај мотив је више аутора користило зарад критике Немачке у 20. веку, нпр. Томас Ман у роману *Доктор Фаустус* или Ханс Ерих Носак у роману *Некија. Извештај преживелог*. Њиме су указивали на декаденцију и пут Немачке у пакао. Нарочито је после Нултог сата Немачка доживљавана као ничија земља и чистиште и упоређивана са царством мртвих (Дер 2004: 103). Носак је то описао на следећи начин: „То није био књижевни хир када је ово безнадежно стање након 1945. године описивано као боравак у царству мртвих јер свака реалистична представа нерeалног стања не би била праведна према чињеницама. Људи су још увек умишљали да живе и чинили су исте гестове као и живи, али то је све био само привид. Оно утварно таквога стања могло се стога само метафорички осликати”⁶ (Носак 1971: 74). На сличан начин, у *Граду иза реке* катабаза Роберта Линдхофа симболише свеобухватну пропаст, дезоријентацију и губитак вредности у Немачкој у току Другог светског рата и након њега, али, такође, и стицање сазнања о истинској природи дешавања.

Живот у граду мртвих одвија се у катакомбама и подземним пролазима. Надземни живот тече према строгим правилима и људи се смеју кретати само у оквиру одређене области и стога не знају шта се у другим деловима града дешава. „Пошто је становницима уопштено забрањено да се без посебног упута крећу из једне зоне у другу, ниједан од њих није знао ништа тачно рећи о томе шта се дешава изван граница његовог сопственог округа”⁷ (Казак 1996: 45). Цели град изгледао је као да је у рушевинама и људи су живели у скромним условима, при чему су се држали безвредних комада прошлости. У даљини су се могла видети широка поља, али до њих нико не сме отићи и нико не зна шта се тамо налази, осим касарни које сада имају можда и најважнију улогу за људе. Да ли је рат прошао или не, то се такође не зна и живи се као да време стоји. Роберт примећује да му све понекад делује као да се налази у паноптикону и као да је све скамењено у једном тренутку (исто: 252). Нема промена – све се понавља на идентично исти начин – и док се с једне стране нешто гради или чини, с друге стране се убрзо поново руши и обрнуто. Град иза реке запоседнут је немим бесмислом и испразношћу активности његових становника који живе у незнању и забраву, што указује на изврнуту, дистопијску слику друштва.

Друштвено-политичко уређење дистопијског града

У свету мртвих Роберт примећује чудне и апсурдне појаве у организацији града као и необично понашање људи. Недуго након свог доласка стиче утисак

6 „Es war keine literarische Marotte, wenn dieser hoffnungslose Zustand nach 1945 als Aufenthalt im Totenreich zu schildern versucht wurde, denn jede realistische Darstellung eines unrealistischen Zustands wäre den Tatsachen nicht gerecht geworden. Man bildete sich noch ein zu leben und machte dieselben Gesten wie Lebende, aber alles war nur Schein. Das Schattenhafte eines solchen Zustands ließ sich darum nur metaphorisch andeuten.”

7 „Da es den Bewohnern im Allgemeinen untersagt bleibe, ohne besondere Anweisung von einer Zone in die andere hinüberzuwechseln, wisse keiner über die Grenzen des eigenen Bezirks hinaus recht Bescheid.”

да га неко увек посматра (исто: 88) и да се људи понашају као лутке у рукама анонимних моћи. Газдарица куће у којој је смештен показује увек исти „пасивни поглед тупе послушности”⁸ (исто: 135). Сви читају веома старе новине, што указује на контролу и цензуру штампе и сви се упорно баве контрапродуктивним и испразним активностима. Први пример су жене различитог порекла и свих старости које су се ујединиле у групе и које различите предмете, крпе и веш ваде из ормана, држе у рукама, а потом поново ређају у ормане и комоде и то веома брижно, што је у супротности са испразношћу њиховог чина. Чин је испразан зато што ови предмети постоје само у њиховој машти – оне заправо не држе ништа у рукама (исто: 59–60). На непродуктивне активности Роберт је наишао и у двема фабрикама које је посетио. Док једна фабрика производи цигле од рушевина, друга ломи произведене цигле и прави од њих поново рушевине (исто: 179). Ова слика је алузија на фазе стварања и рушења које су се стално смењивале у историји, али, имајући у виду послератну Немачку, такође је слика тога како су људи доживљавали рестаурацију и развој индустрије – као нешто на чему се константно ради, али без видљивих резултата. Ту се Роберт одлучио и да унесе прве белешке у своју хронику. Под насловом „Посета фабрикама” забележио је следеће реченице: „Становници града су алат у рукама мртве моћи. Њихово кретање је кретање у испразно. Постоје у кући за лутке времена, ако тако нешто постоји. Да ли би овде слика живота требало да се састоји само у сновима појединца? Они прате неке изгубљене трагове. Често делују ужурбано као да им изнад врата стоји гиљотина вечности. Понеки, али не само они, делују ми, што сам дуже овде, као лутке”⁹ (Казак 1996: 217). Тиме сумира дехуманизовано и механичко понашање људи, као и контролу коју врши непозната моћ, што је карактеристика тоталитарног друштва у дистопијама. За префектуру која је позвала Роберта у град да буде архивар испоставило се да је бирократска апаратура чији највиши представник са Робертом преговара посредством портпарола. Он остаје анониман и крије се попут моћи коју заступа и стварног смисла механичких и апсурдних радњи у свету мртвих. „За масу бесмисао њеног нагона остаје, наравно, тајна. Она се испуњена вером држи илузије активности коју јој је наметнула префектура. Ми, агенти, можемо да бацимо малчице поглед иза позоришне завесе, али тумачење дубљег смисла позоришног комада превазилази нашу одговорност”¹⁰ (исто: 206).

Не постоје више ни божанства која би могла пружити смисао и сврху, што постаје јасно протагонисти у тренутку када изнад улаза угледа око без погледа које не гледа ни ка споља ни ка унутра и пасивно не примећује ни људе ни људске судбине (исто: 94–95). У дистопијском свету је свевиђење боже око уташено и замањено свевиђењем, надгледајућим оком моћи коју нико никад не види, али која види свакога, као у паноптикону. Владар највишег ранга постаје, као вођа у то-

8 „den gleichen teilnahmslosen Blick des stumpfen Gehorsams”

9 „Die Stadtbewohner sind Werkzeuge in der Hand einer toten Macht. Ihre Bewegung bleibt Leerlauf. Sie existieren in einer Puppenstube der Zeit, wenn es so etwas gibt. Sollte hier das Bild des Lebens nur im Traum des einzelnen bestehen? Sie verfolgen irgendeine verlorene Spur. Oft wirken sie gehetzt, als säße ihnen das Fallbeil der Ewigkeit im Nacken. Die Geringeren, aber nicht nur diese, wirken, je länger ich hier weile, wie Puppen.”

10 „[F]ür die Masse bleibt das Zwecklose ihres Treibens natürlich ein Geheimnis. Sie hält gläubig an der Illusion der ihr von der Präfektur auferlegten Tätigkeit fest. Wir Agenten blicken zwar ein bisschen hinter den Vorhang des Theaters, aber den tieferen Sinn des Stückes zu deuten, übersteigt unsere Zuständigkeit.”

талитарним друштвима, нови бог. Текст илуструје како су некадашње религијске врлине постале испразне и ништавне и како се управо у овом врлом новом свету праведни бог показао као нечујан. Чак и сунце, које је некада било један од богова, остаје немо и баца своју светлост на све подједнако и апатично (исто: 151).

Једини догађај коме се становници града радују су чете деце које само пролазе кроз чистилице. Чета изгледа као дуг воз момака и девојака који ходају у редовима по четворо. Већина се чврсто држала за руке, као да им то даје неки осећај сигурности, други су ходали сами, при чему су сви носили венчиће цвећа у коси. Воз деце асоцирао је на миграцију, на затворенике и на прогнане који су морали ићи у другу земљу. Њихова уста била су отворена као да су усред певања, али није било никаквог звука, већ само нечујни крик (исто: 78–79). За недужну децу нема места у чистилицу. Само пролазе кроз град, али након смрти на путу до раја нападају их муве и пацови, што се може повезати са ратом. Ту и тамо нађе се неко међу посматрачима ко се пробуди из апатије на тренутак и пружи отпор. С друге стране, све више војника пристиже у град (исто: 168–9). Иако се не зна поуздано да ли је рат још увек у току, људи су заробљени у тренутку у коме и даље траје. Рат доноси прогонство, бекство и смрт и становници су константно свесни тога, али постоје само као пасивни посматрачи без било каквог емоционалног или активног удела у дешавањима.

Претходни архивар Мајстор Магус један је од ретких становника града који има шири и активнији поглед на свет који га окружује. „Једва се испунио сан човечанства стар миленијумима да се подигне у ваздух, да се лебди, да се лети, а већ су ове нове машине искоришћене за то да се сва постигнућа из прошлости из ваздуха униште”¹¹ (Казак 1996: 141–2), каже он. Функција архива је да све што је записано сачува и њему је као бившем архивару много тога јасно о природи људског напретка. Међутим, на ову тему може се само читати, али мало тога се заиста може променити јер уништилачка природа човечанства превазилази границе живота и смрти. Рат доноси са собом свеобухватну апокалипсу и већим делом је тако зато што су многи једноставно остали неутрални. У једном тренутку Роберт стоји и слуша шта причају људи који силазе из воза. Чује само прве реченице, али то је довољно да се разуме шта се одвија у њиховим мислима. Говоре о томе како никад нису неговали илузије, како ће остали сада видети како је то живети без њих, не данас, али можда сутра, како су други били криви и како нису никада припадали Партији (исто: 173–4). Може се уочити да има свакодневних, али и озбиљнијих мисли. Једна се понавља више пута: данас не, али можда сутра. Можда ће се рат сутра завршити и можда ће злочини и разарања сутра престати. Након извесног времена људи постају равнодушни у свету мртвих и долазе до сазнања да се све пре или касније заврши. Свест о томе да је све пролазно води људе још више ка апатији и пасивности према томе где се налазе.

Протагониста дистопије као освешћени изгнаник

Протагониста у романима са дистопијским мотивима обично постаје изгнаник тиме што долази до сазнања о правим механизмима функционисања друштва у граду и о тлачитељској машинерији. Често се дешава да притом љубав игра битну улогу. Роберт у царству мртвих наилази на своју љубав Ану и жели

11 „Kaum hatte sich der Jahrtausendealte Traum der Menschheit erfüllt, aufzusteigen in den Raum der Luft, zu schweben, zu fliegen, da benutzten sie diese neuen Maschinen nur dazu, um alle Errungenschaften ihrer Vergangenheit sich aus der Luft gegenseitig zu vernichten.”

да, једноставно, буде срећан са њом. Није свестан тога да је она заправо мртва. С друге стране, ни она не зна да је он жив и да се њихова веза не може наставити. Они помажу, међутим, једно другом да сазнају истину о себи, другима и о томе у каквом се свету налазе. Роберт сазнаје да су сви око њега мртви и да је град иза реке заправо чистилиште, док Ана сазнаје да је он жив дошао из другог света и да не припада том граду. Иако ради у архиву који садржи бројне филозофске, књижевне, научне и друге списе, та сазнања му нису помогла да схвати где се налази, већ Ана, која му и сама каже: „Мали паметни Гилгамешу, подучаваш као професор, а ниси још увек ништа при том научио”¹² (исто: 253).

Након што долази до овог сазнања, Роберт покушава више пута да држи говоре становницима, али безуспешно. Мртве фасцинирају његове речи, али не може се рећи да имају пуно ефекта. Тек када одлази у посету војницима, његово знање и речи допиру до њих. Распитује се о томе у чему се састоје вежбе војника и сазнаје да се војници уче сећању (исто: 271). Војници испрва нису знали шта се након њихове смрти десило и остали су заточени у тренутку своје смрти, али полако су учили како да се сете да су мртви и да живот иде даље. Рат се већ завршио, али такође и њихов живот у стварноме свету и пошто се сада питају за шта су умрли, желели су да се врате из царства мртвих и да наставе живот тамо где је стао. Архивар им каже да се врате преко реке назад и то не зарад себе, већ зарад живих – да их попут утвара уходе у сновима, да утичу на њих као гласови упозорења, да држе кључ правде у својим рукама (исто: 299). Мртви, дакле, треба да подсети оне још увек живе на то колико је бесмислено водити рат. Када се једном умре, човек бива одвојен од свега што одређује његову егзистенцију, а разлог за смрт и ово одвајање је нешто тако апсурдно попут очувања тоталитарног друштва.

Роберт је покушао у још једној прилици да пренесе своја сазнања другима и то на скупу на коме су учесници носили маске и које је подсећало на чланове секте пред суђењем. Већина је носила зелене маске, али било је и оних који су носили крваво црвене маске и били обучени у црно као припадници националсоцијалистичке војске. Људи са зеленим маскама поставили су питање да ли су милиони жртава дали животе ни за шта и да ли државни моћници, тирани и разбојници вековима немају ништа боље да раде него, само зарад показивања своје моћи, да убијају и уништавају (исто: 235). Људи са црвеним маскама, пак, одговарају да је тачно да су убијали јер су војници моћи и заступници идеје за коју су се заклели. Ко није хтео да јој се повинује, био је сломљен (исто: 236–7).

Жртве и злочинци из Другог светског рата налазе се ту заједно. У смрти су сви исти и стога добијају број, при чему сваки број добијају по две особе. Једна особа је она која је у животу била пасивна, а друга она која је била активна, тј. жртва и злочинац. Њихова пасивност и активност се доводе у склад и тиме долази до помирења. Али на ове скупове становници не долазе добровољно, већ су то остаци њиховог пређашњег живота од којих не могу бити поштеђени. Они представљају животне ставове двеју супротстављених страна, ставове који даље живе и, иако Роберт својим говором покушава да представи разарања и дистопијски свет као нешто непоновљиво и другима да их прикаже као нешто што не сме поново да се деси, то је једва могуће јер се у свету заборава све понавља.

12 „Kleiner kluger Gilgamesch, du dozierst wie ein Professor und hast immer noch nichts dazu gelernt”

Дистопија као критика послератног друштва

Лајтмотив романа је вечито враћање, које показује дефетизам протагони-сте, односно његов недостатак вере у то да се снови човечанства који у стварности само доносе разарања могу избећи. „Имам утисак да је све што сам овде доживео једно бескрајно понављање”¹³ (исто: 194), каже Роберт. Један сликар му објашњава да се све заиста стално понавља, али се нама чини да је другачије и јединствено зато што заборављамо. Када се нешто тако страшно као што су рат, репресија или ограничење слободе деси, први нагон оних који су преживели је да потисну сећања. И управо након Другог светског рата и Холокауста шок је био тако огroman да се није могао одмах осетити. Као последица појавили су се сажаљење, саосећање, љубав према ближњима, радост због ослобођења, бес, мржња, жеља за осветом, равнодушност и нагон да се све заборави – „кратки варварски интермецо био је брзо дубоко потиснут у колективном памћењу”¹⁴ (Хелер 1993: 4).

Али када се људи нерадо сећају и радије заборављају, они морају, како каже Роберт када шаље војнике као утваре у ово страни свет, на то стално бити подсећани. Теодор Адорно, Казаков савременик, предлаже у својој „Негативној дијалектици” „нов категорички императив који нас обавезује на то да тако мислимо и деламо да се Аушвиц не понови и да се уопште ништа упоредиво не може десити”¹⁵ (Хелер 1993: 4). То се не односи само на Аушвиц, већ на цели суморни свет послератног периода. Није могуће једноставно прецртати или обрисати дешавања као да се више никада не тичу. Указује се на то да се у току рата пуно тога изгубило. Некадашња љубав, вера и нада постале су јадање, брига и стрпљење (Казак 1996: 382). Ана, Робертова љубав, постала је сибила бригае и сада седи уз реку заборава. Роберту љубав помаже да схвати не само природу града иза реке већ и постојања, што убрзо након тога мора да заборави. Без своје вољене Роберт се враћа у ово страни свет где његови доживљаји бивају доведени у питање у периоду након рата. „И заиста сте имали осећај да разговарате са мртвима? Типична психоза затвореника”¹⁶ (Казак 1996: 425), појасни је репортер окупљенима.

Шта треба онда учинити како се настанак дистопије, рат, јадање, брига и стрпљење, разарања, губици и убиства не би поновили? Агнеш Хелер у свом чланку о Холокаусту заступа мишљење да се понављање тоталитарних масовних убиства најбоље може спречити тако што би се наше доба посматрало као „нормално”, а не као станица на коју се заустављају возови у својој војњи из прошлости у будућност (Хелер 1993: 5). С друге стране, мора се осмислити нов „категорички императив” тако што ћемо се усмерити на надисторијску метафору зла, негативну утопију и сва њена модерна отелотворења у тоталитарним режимима. С обзиром на то да ово делује као тежак задатак, није ли лакше и нормалније једноставно заборавити? Зар није амнезија лек који треба узети против понављања утопије зла? Херман Казак нуди у свом роману *Град иза реке* резигнирани поглед на дистопије и тиме што се његов протагониста др Роберт Линдхоф на

13 „Ich habe das Gefühl, als ob alles, was ich hier unten erlebe, eine unendliche Wiederholung wäre.”

14 „Das kurze Intermezzo mit seinem Rückfall in die Barbarei wurde rasch im kollektiven Gedächtnis begraben.”

15 „einen neuen kategorischen Imperativ vor, der uns darauf verpflichtet, so zu denken und zu handeln, dass Auschwitz sich nicht wiederholen, dass überhaupt nichts Vergleichbares geschehen kann.”

16 „Und sie hatten wirklich das Gefühl mit Toten Umgang zu haben? Typische Gefangenenspsychose.”

крају романа налази поново управо тамо где је прича почела алудирати на то да су понављања неизбежна, поготово када се дозволи да нешто падне у заборав.

У најмрачнијим периодима људске историје људи су увек приповедали приче или писали књиге како би на тренутак заборавили тешке околности свога живота, али и како би упозорили друге. Када се неким стално манипулише и када је стално под контролом и не може да објави ништа експлицитно против режима, он се окреће стварању имагинарног света. Такав имагинарни свет, који се заснива на митолошком свету мртвих, представља место у које је Казак сместио радњу овога романа. Овај свет, међутим, није срећан, већ на више нивоа осликава мрачну стварност. Све се налази у рушевинама и људи се понашају као лутке којима управља невидљива моћ. Овај свет је дистопија. Како би се то доказало, анализирани су његове просторне карактеристике, али такође и слика његовог друштва које подсећа на потлачено, тоталитарно друштво, које је типично за дистопијска места. Оно што је посебно код ове дистопије је, међутим, што осим недостатка знања становника о томе у каквом се месту заиста налази, она подстиче заборав. Када се нешто заборави и нарочито када се ради о нечему попут рата и одговорности, онда се људи осећају боље. Али таква сећања не треба потиснути и то не само због себе, мртвих и правде, већ и да се брутални догађаји не би понављали. Могло би се рећи да је одувек било дистопија. Још од Платона и његове идеалне државе може се говорити о филозофско-књижевним утопијама, па самим тим и о дистопијама. Одувек је било неуспелих покушаја да се свет побољша према сопственим идеологијама и сновима. Сваки пут када човек покуша да наметне другима своје виђење „виших” вредности и пружи увид у ствари које њему делују као најбитније за срећу и тиме спаси њихове душе, то води у утопизам. „Сви имамо осећај да би свако у савршеном друштву наших снова био срећан и без сумње би свет у коме се сви волимо био рај на земљи. Али покушај да се успостави рај на земљи изнедри увек пакао”¹⁷ (Попер 2003: 277).

Анализа романа *Град иза реке* Хермана Казака показала је да већ у самом називу романа наилазимо на дистопијски мотив, тј. реку која дистопијски простор изолује од остатка света. Мотив катабаза, односно силаска у подземни свет Роберта Линдхофа, указује даље на посебну локацију и природу овога града, а истовремено и на доживљај Немачке као погубљене, изоловане и опустошене. У граду иза реке слика друштва одговара дистопијском друштву у коме су људи незаинтересовани, пасивни и без знања о томе где се налазе и о томе шта је изван граница њихове свакодневице, док постоји неко ко их надгледа као у паноптикону и управља њима као да су лутке. Надгледањем и контролом наводе се на испразне активности. Примери оваквих активности били би понашање жена и радника у фабрикама, што је истовремено и слика доживљаја Немачке као земље у којој обнова заостаје јер су становници заточени у једном тренутку. Вид кулминације романа представља сазнање Роберта Линдхофа о томе да се налази управо у свету мртвих. Тиме он постаје неко ко са стране посматра дистопијски свет и покушава да пробуди људе у њему, али безуспешно.

Дистопијски мотиви у роману се појављују у функцији стварања и одржавања дистанце од послератног света како би се његова критика изразила на индиректан начин, непојмљив на први поглед. Разлог за то су током ратних година биле строге казне за критичаре националсоцијалистичког режима, а у послерат-

17 „Wir alle haben das sichere Gefühl, dass jedermann in der schönen, der vollkommenen Gemeinschaft unserer Träume glücklich sein würde. Und zweifellos wäre eine Welt, in der wir alle uns lieben, der Himmel auf Erden. Aber der Versuch, der Himmel auf der Erden zu errichten, erzeugt stets die Hölle.”

ним годинама је уследило ћутање о ономе што се десило за време Другог светског рата, те се прибегло изражавању критике привидним ћутањем и измештањем места радње у фиктивни простор. Осликавањем дистопијског друштва индиректно се критикују различити ставови и ћутање о одговорности и кривици, као и проблематика спречавања поновних злочина ових размера, чиме овај роман индиректно улази у расправу о горућим питањима послератне Европе.

Литература:

- Бел 1979: Н. Böll, Bekenntnis zur Trümmerliteratur, in: В. Balzer (Hrsg.), *Heinrich Böll. Werke. Essayistische Schriften und Reden 1: 1952–1963*, Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Вергилије 2006: П. Вергилије Марон, *Енеида*, Београд: Бард-фин
- Дер 2004: V. C. Dörr, *Mythomimesis: Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl-) Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945–1952)*, Erich Schmidt Verlag
- Казак 1996: Н. Kasack, *Die Stadt hinter dem Strom*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag
- Клејз 2010: G. Claeys, The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell, in: Gregory Claeys (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge University Press
- Носак 1971: Н. E. Nossack, Dies leblose Leben, in: Hans Erich Nossack, *Pseudoautobiographische Glossen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Попер 2003: К. R. Popper, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde II*, Mohr Siebeck
- Хелер 1993: А. Heller, Die Weltzeituhr stand still, in: *Die Zeit*, Nr. 19, 7. Mai 1993 <<http://www.zeit.de/1993/19/die-weltzeituhr-stand-still>> 12.02.2016.
- Шпигел 1948: Vorweggenommene Wirklichkeit. 600 Seiten Jenseits, in: *Der Spiegel*, Nr. 7/1948, 14. Februar 1948 <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44415520.html>> 12.02.2016.

DYSTOPISCHE MOTIVE IM ROMAN *DIE STADT HINTER DEM STROM* VON HERMANN KASACK

Zusammenfassung

In der Arbeit wird der Einsicht in die dystopischen Motive im Roman *Die Stadt hinter dem Strom* von Hermann Kasack gegeben. Unter Dystopie versteht man einen als Ergebnis einer gescheiterten Utopie schlecht gewordenen Ort. Man analysiert sowohl räumliche Isolierung der Stadt, als auch totalitäre gesellschaftliche Erscheinungen wie Überwachung, Manipulation und Kontrolle durch verborgene Kultmacht-haber, aber auch für die Dystopie schildernden Romane typische Handlungselemente. Da *Die Stadt hinter dem Strom* als Versuch entstanden ist, die Teilnahmslosigkeit und die Schrecken des Lebens im nationalsozialistischen Deutschland zu dokumentieren, das Ziel der Arbeit ist es, durch eine Analyse der Funktion der Verschiebung des Handlungsortes nach einem dystopisch-mythischen Raum den Bezug zur Realität Kriegs- und Nachkriegsdeutschlands zu erläutern. Zu diesem Zweck wurde die Methode von New Historicism benutzt, nach der die Geschichte und die Literatur miteinander durchwoben sind. Die Analyse hat ergeben, dass durch Schilderung einer dystopischen Gesellschaft das Schweigen über die Verantwortlichkeit und Schuld implizit kritisiert wird, womit der Roman an der Debatte zu diesen heiklen Fragen im Nachkriegs-europa teilnimmt.

Schlüsselwörter: Dystopie, Gesellschaftskritik, Kultur des Vergessens, Trümmerliteratur, Nachkriegs-deutschland, Nationalsozialismus, Totalitarismus.

Branka Đurđević

Маријана Јелисавчић¹
Нови Саг

„ИЗА ЗАВЈЕСЕ” ДАВИДА АЛБАХАРИЈА (МОТИВ ЗАВЕСЕ У РОМАНУ ЦИНК)

Роман *Цинк* Давида Албахарија, у складу са својим постмодернистичким особено-стима, за мото узима стихове рок музичке нумере. У питању је песма *Као и јучер* загребачке групе Азра. „Свјетлост почиње тихим мијењањем мојих побуда”, најчешће је полазна тачка за тумачење овог романа, који од свих мотива највише проблематизује светлост. Међутим, критика као да није довољно узела у обзир Штулићеву песму у целости. Рефрен „Као и јучер / Иза завјесе” могао би бити кључан за анализирање и профилисање главног лика романа који се увек налази испред неке завесе која га одељује од остатка света. У раду се испитује шта се то налази иза завесе и на који начин је повезано са догађајима описаним у роману.

Кључне речи: завеса, застор, постмодернизам, отац, син.

Музичку сцену осамдесетих и деведесетих година прошлог века обележила је појава необичне групе из Загреба. Група се звала Азра, а њен фронтмен Бранимир Џони Штулић, од тренутка када се појавио у јавности, изазивао је бројне полемике, како својим понашањем, тако и музиком и текстовима песама који су били његов ауторски подухват. Критика није могла да се договори да ли је он „мали бог”², „утјеловљење истинске откачености”, „клошар-шармер” или пак неко ко оставља „печат псеудоинтелектуализма”. Ипак, нико није могао да оспори Џонијев очигледан скрибомански таленат. Сеад Авдић је у септембарском броју *Сарајевских новина* из 1980. године писао о Штулићевом академском образовању упрегнутом у кочију музике. Његови саплеменици из Азре говорили су да они само свирају, док је Џони песник. Он је и први југословенски рокер који је укњижио своје стихове. Потенцијал у Штулићевој музици препознао је Давид Албахари, и, три године пре објављивања кратког романа *Цинк*, 1985. године написао текст у *Полећу*, где је похвалио Џонијеве стихове који се због употребе цитата, пародијског приступа књижевном и музичком наслеђу и сажетости исказа, дефинитивно могу уврстити у арсенал постмодернизма.

Године 1988. Албахари прави интересантан поетички гест и стихове Азрине песме *Као и јучер* користи као мото за роман *Цинк*. „Свјетлост почиње тихим мијењањем мојих побуда” су стихови који су позиционирани испред прве реченице романа, у којој се такође говори о светлости. По правилу, мото би требало да је нужно упутство читаоцу, који осим што зна да је постмодерна заинтересована за интермедијалне везе, мора да докучи због чега баш тај стих и због чега баш та песма имају улогу коју им је писац доделио.

¹ marijanamajche@gmail.com

² Све синтагме под наводницима и парафразе ставова музичких критичара преузете су из текста и цртица о групи Азра у „итинереру” из 2010. године: *Говорили су о Џонију*, Београд: Плато Books, који је потписала група аутора.

Године 1990. дакле, две године након објављивања *Цинка*, Албахари је са Михајлом Пантићем приредио омнибус о року и књижевности, под именом *Ухвати ришам*. У поглављу које је заузело место регуларног предговора, приређивачи су о присуству рок музике у књижевности писали да заузима „мали сегмент, каткад тешко уочљив пред громадом писане традиције, али зато незаобилазан као утицај или шифра у делима многих младих списатељских нараштаја” (Албахари, Пантић 1990: 5). Рок поетике, као искуство текућег времена, неговали су Светислав Басара, Владимир Копицл, Војислав Деспотов, као и Давид Албахари (и многи други³), који у тексту *Литература као инспирација* говори о својој фасцинацији рок музиком: „Ја сам у року пронашао два значајна инспиративна елемента; уметност шифрања и непрекидну потребу за мењањем форме. Оба постоје у књижевности (и уметности уопште), али се у року – као једној од сажетих форми – лакше уочавају” (Албахари 1990: 25).

Песма *Као и јучер* најпре је била насловна нумера по којој је албум снимљен 1983. године у Франкфурту добио назив. Из непознатих разлога, Џони се предомислио и определио за наслов *Кад фазани леће*, што је име друге песме са истог албума. Хрватски новинар и музички критичар Златко Гал у сплитском листу *Слободна Далмација* песму *Као и јучер* третира као небулозну и пуну надреалних слика. Део рефрена песме који се стално понавља гласи „Као и јучер / Иза завјесе”. Давид Албахари у *Цинку* завесу помиње осам пута, што је помало изненађујуће ако узмемо у обзир чињеницу да *Цинк* има једва осамдесет страна. Зашто је завеси дато толико простора?

Уводна песма Штулићеве стиховане аутобиографије *Смијурје у мјерама* песма је помало питијског наслова (*Кушати сваког од нас што више задовољити*) и такође проблематизује завесу: „у Дубрави завјеса се отвори и ми прву / ствар кренемо жица ми пуче застор се затвори / а ми у зноју лица свог жицу промијенимо”. Десетак пута је жица пуцала и завеса се повлачила и спуштала пред упорним музичарима. Чим нешто пође по злу, завеса се затвори, и то је слика коју касније можемо повезати са умирућим оцем наратора *Цинка*. Завеси је доста пажње посвећено у Симовићевој драми *Путијујуће позориште Шојаловић*, у ламенту глумца над непросвећеним народом, па и својом судбином у таквом свету. Најупечатљивије су прва и последња строфа међуигре:

„Ова завеса скрива
беду скупљу од злата
век сажет у два сата
бескрај на десет квадрата

Мишљу мудраца, кога је
прапорац са капе огласио,
иза завесе светли свет
који се пред њом угасио” (Симовић 1985: 42–43).

Ово је представа завесе у њеном најфреквентнијем значењу – као део татарског реквизитаријума. У *Дијалектици у театру* Брехт пише о завеси као о четвртм зиду који би требало укинути и позориште приближити публици. Стандардно тумачење се може прочитати у стиховима Драгиње Урошевић: „Заштићује ме од погледа / Утеха и заштита она украшава страну собе” (Урошевић

3 Текстом који се налази у омнибусу *Ухвати ришам* Драган Великић сведочи о радиоактивном облаку рока који лебди и над његовом књижевном радионицом.

2003: 44). Завеса је на сличан начин представљена у *Речнику симбола*: „Симбол заштите која је пружена или се за њу моли [...] Завеса ставља под моралну или физичку заштиту” (*Речник симбола* 1944: 272). Једно од тумачења се креће путевима Черчиловог термина „гвоздена завеса”, који је Милораду Павићу касније послужило као инспирација за истоимени роман. Међутим, најстарији помени се могу наћи у Библији, и то у *Посланици Светиога апостола Павла Јеврејима*. У вези са тим, одредница из *Енциклопедије православља* гласи: „Завеса је била у *Шатор завешу* постављена при уласку у Светињу над светињама. У новозаветној цркви она се поставља на царске двери и затвара унутрашњост храма. У старини су је свлачили и навлачили ипођакони и аколуте. Свлачење је символуички представљено откривање тајне нашег спасења и отварање Царства небеског оваплоћењем Сина Божјег, а затварањем завесе приказује се наша греховност која нас удаљава од Царства небеског” (*Енциклопедија православља* 2002: 187).

Према *Јеврејском митолошком речнику* (у одељку у коме се говори и свештеним местима Израиљаца), унутрашњост скиније или шатора Завета била је подељена на два дела завесом која се називала парохет, са тачно одређеним пропозицијама материјала, дужине и боја. Била је скупоцена, са извезеним херувимима и висила на позлаћеним стубовима. Делила је светињу од светиње над светињама у коју је могао ући само велики свештеник и то једном у години. Завесе од танког плана застирале су улаз у предворје и у светиште (в: Петровић 2003: 77–78). Када се Бог јавио Мојсију, наложио му је да направи шатор у коме ће се јављати, у коме ће му бити приношене жртве и где ће бити похрањене таблице закона, што је описано у *Другој књизи Мојсијевој*: „И објеси завјес о куке, и унеси за завјес ковчег од сведочанства, да вам завјес раставља светињу од светиње над светињама” (2. Мојсијева 26:31). У *Посланици Светиога апостола Павла Јеврејима* описано је како је „као претеча за нас” Исус ушао „иза завјесе” (Јеврејима 6:19, 20) и постао првосвештеник, што су делови чија су тумачења оспоравана и нано-во интерпретирана. Какве везе ово може имати са Давидом Албахаријем, осим што је реч о писцу јеврејског порекла?

Цинк и песма *Као и јучер* имају много додирних тачака. Кроз њих се прелама светлост, проблематизује се сан, помиње се песак. Један од најупечатљивијих делова песме гласи: „Можда не разумијеш, али волим те”, а *Цинк* је сав од неразумевања између оца и сина који се упркос свему воле.

Пишући о *Цинку*, Ненад Шапоња је напоменуо интенцију писца „да у нови контекст доведе оне елементарне” (Шапоња 1999: 80) симболе. Први пут Албахари завесу помиње у вези са Алисом, Навахо Индијанком (и то управо конструкцију из песме) и неоствареним излетом у Колораду: „Првог последоднева, иза завесе, разговарали смо о силаску међу стене и литице, пешке или на мулама, али помисао на непријатности, пликове на табанима или нажуљане стражњице, враћала нас је у кревет” (Албахари 2004: 13). Они се нису попут Џонија Штулића у поменутој песми из *Смијурије у мјерама* потрудили да би се завеса разгрнула и пропустила их у свет, већ су се препустили пасивности, сакривени иза завесе и заштићени од потенцијалних авантура. Неколико страница касније, Албахари описује кулисе међу којима се нашао у туђем свету са којим никада неће моћи да успостави прави однос: „Ходао сам, доиста, међу кулисама, присуствовао сам безбројним репризама инсерата из успешних и заборављених филмова и телевизијских серија, ниједан тренутак није, заправо, био мој, стварно мој. Био сам копија копије” (Албахари 2004: 26). Овај тип завесе у датом контексту говори о

изгубљености наратора у свету који је изрежиран, и као такав затвара могућност било каквог комуницирања.

Све до тада изречено само је увертира за причу о оцу, која је једна од четири стожерне целине романа (прича о оцу, прича о одласку у Америку, прича о причи, прича о човеку и девојцици – уметнута). У једном тренутку отац се испречио између аутора и приче и искључио сваку могућност писања о некоме или нечему другом: „Започео сам једну причу, онда се између мене и ње препречио мој отац, боље речено: његова смрт и онда је све постало и сувише замршено” (Албахари 2004: 52). Аутор се заваарава да је прича он сам, у *Цинку* је то и отац. Говорећи о себи, говори о оцу и обрнуто. А све да би на трен оживео човека са којим је провео последње дане његовог живота, човека са којим није био претерано близак. Никада се нису додиривали, а сећања на очеву прошлост само су пука нагађања аутора („мора да је био кицош”). Од свих заједничких успомена, Албахари пише о оним самртничким, и тиме им даје посебну вредност.

„У једном часу, док је још крклао на болничком кревету, помислио сам да је благодет смрти у томе што неко напoкон престане да буде нечији син: скида се са тебе застор и, бар за неко време, као да свет припада само теби. Ужасан је то осећај и не може се издржати” (Албахари 2004: 45). Банализујући детаље очевог умирања (попут описа изазовних болничарки и своје реакције), аутор жели да се удаљи од неизбежног, од оног што ће се десити. У први мах се чини да он једва чека да постане свој, да се ослободи стеге коју на њега баца очева сенка, али почиње да губи лични идентитет и ужасава се онога што постаје. Путује по свету тражећи спокој, и на трен успева да га пронађе, у Јерусалиму где отац лежи у болници: „Онда сам ушао кроз једну од капија, купио ђеврек од малог Арапина и појео га; онда сам се сетио једне старе адресе (ништа се не заборавља!) и иза завесе од разнобојних ђинђува попушио сам две луле хашиша; онда сам хтео да певам; онда сам разговарао са неким туристима; све је постало тешко одредљиво, као ова реченица...” (Албахари 2004: 55–56). Китњаста завеса га скрива од света, док је у потрази за разбигригом и опуштањем. У истом том тренутку једна другачија завеса окружује његовог оца, и својом наменом прави огроман контраст између ова два човека: „Он је и даље лежао на леђима, укочен, изгубљен, полузатворених очију, нем. Навукао сам завесу око његовог кревета и нашао се у шатору” (Албахари 2004: 56). Реченица која следи појачава проучавање *Цинка* у контакту са *Старим заветом*: „Поново ћемо се затећи у сличном шатору, само мањем, двадесет и четири дана касније⁴, у репу Свисеровог авиона који ће нас носити у Цирих. Истим покретом, снажним замахом десне руке, ослобађају се света, понављајући магију самоће. А све оно што остаје изван, то не постоји” (Албахари 2004: 57). Шатор завета није утврђено место због мобилности, тада се много путовало и морало се наћи решење за покретно свештено место. Завесу навучену око очевог кревета Албахари назива шатором, повезујући садржину тог шатора са старозаветним на релацији отац = светиња над светињама. Аутор пише о „магији самоће”, он једини има приступ унутрашњости шатора. Оно што је изван га и не интересује, осим светлости за којом опсесивно трага. Када каже да су „окружени шатором од пластичне завесе” (Албахари 2004: 72), у супротност доводи најфиније материјале старозаветних застора и пластичну масу која

4 Символика броја 24 уско је везана за Танах, хебрејску збирку светих списа коју хришћани називају Старим заветом.

очеву болест задржава унутар себе. Сусрети оца и сина су углавном неми, али из њих извире прећутана љубав и поштовање. „Можда не разумијеш, али волим те”.

Пред завесом ће се наћи у Сан Франциску, испред ресторана у кинеској четврти, где ће затећи параване са змајевима (на старозаветним се налазе херувими). Завеса наједном почиње да се доводи у везу са писањем. Напомиње да писање није чаршав између писца и света, али нешто друго јесте:

„Човек хоће да пише: у тренутку када му се учини да већ види целу причу, или да ће је током писања разоткрити увиђа да испред приче стоји прозиран али непробојан застор, сачињен од сећања на његовог оца; почиње да гули тај застор, стрпљиво, полако [...] сада гребе по сећањима у настојању да испод застора разазна макар фрагменте приче који ће, нада се, ипак уобличити целу причу; тада схвата да приче више нема; остале су само крхотина, чанчићи у којима забеласа траг светлости, а некад му се та светлост чинила тако јаким; застор од оца толико је таман, да понекад подсећа на ноћ; а можда се прича појавила само зато да би му скренула пажњу на нешто друго [...] Застор се није појавио да би спречио причу, већ је прича искрсла да би призвала оца; застор је одувек био ту. Или још једноставније: удаљавао сам се од онога чему је требало да се приближавам. Судбина се, наиме, потврђује у сличности-ма, не у разликама” (Албахари 2004: 77–78).

Застор је одувек био ту, каже Албахари. Био је ту и спречио зближавање сина и оца, и постепено почео да се цепа када је син решио да писањем приче сведе старе рачуне и оживи успомену на оца. Гуљењем сећања на оца („Можда на мом лицу нађеш трагове сјећања”, *Као и јучер*), син разоткрива да о том човеку (како га је и звао до почетка писања романа) не зна ништа поуздано осим целоживотних навика. Прича је призвала успомене. Отац је тајна која се налазила иза завесе и коју је требало спознати: „Кренуо сам у дубину собе с јасном намјером / Да материјализирам немогуће снагом поруке” (*Као и јучер*). Од свега је остала само прича, јер чак ни светлост није толико јака да би могла обуздати смрт. Од свих завеса пред којима се затицао, пред пластичном – оном најбитнијом, аутор је био најупорнији, решен да доживи схватање из Талмуда да је отац човеков краљ. Могло би се рећи да је у томе успео. Парафразирајући Цанкареву *Десе-ишицу*, прилагођено са *Цинком*, можемо закључити да оца више нема, а ни оних старих завеса, и дани су празни и пусти све до ноћи.

Везе између Азриног фронтмена и једног од најрепрезентативнијих изданака постмодерне су у најмању руку интересантне. Како Албахари каже, писање у крајњем исходу може бити хроптај или тријумф у сукобу са самим собом. Али ако се таквом писању придода тековина рок музике – шифрирање, и оно неизрециво се може уградити у саму причу као тајна оличена у наизглед безазленом мотиву. Попут завесе.

Литература:

- Албахари, Пантић 1990: Д. Албахари, М. Пантић, *Ухваиши ришам*, Нови Сад: Поља
 Албахари³ 2004: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Стубови културе
 ЕП 2002: *Енциклопедија православља*, књ. 1, Београд
 Петровић 2003: Р. Петровић, *Јеврејски митолошки речник*, Београд: Драслар партнер
 РС 1944: *Речник симбола*, Београд: Народно дело
 Симовић 1986: Љ. Симовић, *Пушјујуће позориште Шойаловић*, Нови Сад: Стеријино позорје.

- СП 2010: *Светло писмо Стараога и Новога завјеша*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве
- Урошевић 2003: Д. Урошевић, *Завеса*, у: Славко Гордић (ур.), *Летопис Матице српске*, год. 179, књ. 471, св. 1/2, Нови Сад: Магица српска, 44.
- Шапоња 1999: Н. Шапоња, *Аутобиографија читања*, Београд: Просвета
- Штулић 2005: Б. Џони Штулић, *Смијурја у мјерама*, Београд: Време
- Штулић 2010: Б. Џони Штулић, *Говорили су о Џонију*, Београд: Плато Books

„DETRÁS DE LAS CORTINAS” POR DAVID ALBAHARI (EL MOTIVO DE LAS CORTINAS EN LA NOVELA ZINC)

Resumen

La novela *Zinc* de David Albahari, acorde con sus características postmodernistas toma como lema versos de canciones de rock. La canción en cuestión se llama „Como ayer” de la banda croata Azra. El lema: “La luz comienza a calmar silenciosamente mi iniciativa” es el punto de partida más común para interpretar esta novela, que de todos los motivos el que más problematiza es el concepto de la luz. Sin embargo, como si no fuese suficiente, la crítica ha incluido la canción de Štulić en su totalidad. El coro “como ayer/detrás de las cortinas” podría ser central para analizar y darle un perfil al personaje principal de la novela que siempre se encuentra delante de una cortina que lo separa del resto del mundo. En este artículo se examina lo que hay detrás de la cortina y de qué manera esto está conectado con los hechos descritos en la novela.

Palabras clave: cortina, persiana, postmodernismo, padre, hijo.

Marijana Jelisavčić

Нина Катана¹

Нови Саг

МОТИВ ТАМНИЦЕ: ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ВЕЗЕ У РОМАНИМА ЛАГУМ, НИГДИНА И ПРОЗРАЦИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ

У раду су представљене интертекстуалне везе романа *Лагум* Светлане Велмар Јанковић са романима модерне књижевности: Кафкиним романом *Процес* и Орвеловим романом *1984*. Мотив који повезује наведена књижевна дела је феномен модерне тамнице. Наиме, главни ликови наведених романа на одређени начин су утамничени у свету у коме живе. Утамниченост не подразумева само лишавање слободе већ и угроженост човековог права на мишљење, на слободу избора. У раду је заступљен аналитичко-компаративни метод, а циљ рада је указати због чега су она актуелна и данас. Затим, представити мотив тамнице као мотив савремене књижевности.

Кључне речи: Велмар Јанковић, интертекстуалност, мотив тамнице, процес, хијерархија власти.

„То је онај живот где сам пао и ја” (Дис 2012: 5). Први стихови Дисове песме *Тамница* представљају одраз егзистенције човека модерног доба, адекватан увод у тему модерне тамнице у савременој књижевности. Стихови говоре о осећају утамничености савременог човека у свету у коме живи. Феномен живота-тамнице, о коме казују Дисови стихови, чест је мотив и у модерном роману. Он представља нит која повезује Кафкин роман *Процес* и Орвелов роман *1984* са романом *Лагум* Светлане Велмар Јанковић. На почетку романа налази се објашњење речи „лагум”: „Мрачан подземни ходник, тунел без светлости” (Велмар Јанковић 2013: 5). Наслов романа одговара судбини главне јунакиње, Милице Павловић, на првим страницама романа она описује своја осећања у ратном Београду: „У глухоти чекања, које је почињало сваке вечери а завршавало се у сваку зору, чекања које је тај новембар 1944. претворило у уски лагум без излаза, мокар од црног зноја, испод наша два тела стврднута од страве” (Велмар Јанковић 2013: 17). Списатељица у роману *Лагум* представља тамницу, односно лагум, у коме се нашао припадник грађанског сталеза након Другог светског рата. Приказује утамниченост грађанске породице Павловић (*Лагум*), у ратној, затим и послератној Србији. За човека грађанског сталеза, и послератна, „ослобођена” Србија јесте тамница, уски лагум, јер након рата грађанска класа пропада и бива гоњена од стране представника комунистичке партије.

Оно што утамничене ликове романа Светлане Велмар Јанковић повезује са Кафкиним Јозеф К. јесте осећај утамничености у сопственом дому. Јозеф К. је ухапшен и против њега је покренут процес, а да при томе може непрестано да се креће где пожели, да излази на улицу или остане у своме дому. Против ликова романа *Лагум* такође се води процес који је покренут против човекове воље и угрожава његову егзистенцију. Заједничко Јозефу К (*Процес*), Милице Павловић (*Лагум*), Лени (*Прозраци*), Лазару Т. (*Прозраци*) јесте да су постали случај у процесу и

1 ninajekic@yahoo.com

да свака одлука у вези са тим процесом није у њиховој надлежности. Гордана, лик романа *Прозраци*, као и Кафкин Јозеф К, не присуствује процесу у коме јој се суди и одузима право на даље школовање. „Суђење је одржано, иако му моја сестра, као једина оптужена, није могла да присуствује. Судили су јој у одсуству, што је било уобичајено и у великим судским процесима оптуженима за ратне злочине” (Велмар Јанковић 2003: 296). О човеку који постане случај у процесу налазимо и у роману *Нигдина*:² „Ако не урадимо ово што се очекује од нас и на начин како се очекује, врдање не помаже, додао је мрачно, можда ћемо одлетети у затвор, можда и нећемо, али свакако ћемо одлетети са факултета (...) Ако одлетите, онда ћете најзад, и ви постати случај” (Велмар Јанковић 2000: 128). Даље: „Памтиш још да личност која постане случај престаје да буде оно што је била, почиње говор о губитнику коме се више не признаје ништа од заслуга” (Велмар Јанковић 2000: 118). Јозеф К, Милица Павловић и Гордана могу да се крећу слободно улицама, али код свих њих је присутан осећај утамничености, страха, сумње, сви су они постали случај у процесу којим руководи Невидљива рука.

Ото Бихаљи Мерин истиче у вези са Кафкиним *Процесом*: „Ту и увек, све је већ одлучено пре него што је и започело. Процес, покренут на захтев непознатога, из непознатих разлога, завршава се (погубљењем). Кривица почива у чињеници постојања” (Бихаљи Мерин 1974: 7). Последња реченица односи се и на случај Милице Павловић (*Лагум*) и Лене (*Прозраци*), као и на Јозефа К. Главни лик *Процеса*, као лик једног егзистенцијалистичког романа, не може да нађе конкретан разлог за своју кривицу. И ликове романа списатељице Светлане В. Јанковић прати идентичан осећај кривице, с обзиром на то да њих две осећају да су криве само зато што су се родиле као припаднице грађанских породица (које су пропале након рата, и чија је имовина додељена у руке народа). Криве, јер су њихови очеви или мужеви обележени као издајнице које су сарађивале са окупатором, криве, дакле, због онога што не могу да промене: „Била сам означена као неко ко не сме, не може, није му дозвољено, није достојан, то јест недостојан је јер је непријатељ народа” (Велмар Јанковић 2013: 179). Даље: „Па била сам кћи народног непријатеља, кога су они комунисти стрељали одмах по ослобођењу Београда, а једна таква особа, његова кћи, која је при том дете из некад уледне буржоаске породице, тврдила да верује у Идеје комунизма (...) Зато су морали да је проверавају” (Велмар Јанковић 2000: 109). О кривици лика Милице Павловић пише Палавестра: „Њена политичка или морална кривица заправо не постоје, она је изнуђена жртва околности, осуђена на живот изопштеника без ослонца (...) Она је туђинка и странац и пред мужем и пред његовим крвницима” (Палавестра 1991: 201).

Милица Павловић се у време рата нашла утамничена у своме стану у, како наводи, „невероватним ситуацијама”, и то „са нимало знања и без своје воље” (Велмар Јанковић 2013: 145). У наведеним речима, такође се могу препознати стихови Дисове песме *Тамница*: „Без свог знања и без своје воље” (Петковић Дис 2012: 88). Наведени Дисови стихови објашњавају то колико (ни)је једна представница буржоазије била свесна предстојеће пропасти њене класе. На неколико места у роману *Лагум* Милица Павловић понавља: „ништа нисам знала, ни предвидела, ни видела” (Велмар Јанковић 2013: 142), или: „Нисам била свесна” (Велмар Јанковић 2013: 138). Палавестра истиче да „оно што је у Првом српском устанку било јасно једном слепом народном гуслару, уочи Другог светског рата

2 Роман *Нигдина* је средишњи део трилогије Светлане Велмар Јанковић.

није било јасно просечном српском грађанину: да се у томе часу прелама читава једна епоха модерне историје и да се цео духовни опстанак заједнице налази пред расколом” (Палавестра 1991: 39).

Павле Зеџ је лик романа *Лагум* који представља члана комунистичке партије. Он упозорава Милицу Павловић: „Будите у мени жељу да сликам. Да Вас ухватим, јер се дематеријализујете. Треба Вас затворити у стаклену шкрињу, иначе ћете нестати. *Испарити* на наше очи” (Велмар Јанковић 2013: 162). Код Орвела у роману 1984 налазимо: „Људи су просто нестајали (...) Човек би био укинут, уништен; реч уобичајена за то је *испарен*” (Орвел 2004: 22).

Орвелова реч *испарити*, јавља се у роману списатељице и у облику *ишчезнути*, или *одстригити*. Када говори о људима који су означени као народни непријатељи, каже: „У новом друштву које настаје, подразумевало се у процени, а према правди која је народна ствар, такви људи су се имали сматрати као непотребни и, следствено, као кухне јединке које ваља *одстригити* (...) Нисам знала ни где се то одстрањују јединке проглашене за кухне” (Велмар Јанковић 2013: 236). Као и код Орвела у роману 1984, код Кафке у *Процесу*, тако и код Светлане Велмар Јанковић у *Лагуму*, утамничене ликове одстрањује непозната сила, а припадници те силе и у 1984 и у *Лагуму* су чланови владајуће партије, у роману *Процес* у питању је непознати Суд. Неопходно је истаћи да су тамничари у роману *Лагум* у ствари ликови који су познати главној јунакињи Милици, али након рата они су од познатих и драгих људи постали преображени непријатељи – чланови партије, самим тим далеки и непознати. Тамничара модерног романа карактерише способност да мисли само у садашњости, односно да научи да се не сећа прошлости, на шта указују делови романа *Лагум*: „Брисало се све што није непосредна садашњост, односно, све што је некакв прошлост” (Велмар Јанковић 2013:189). Феномен брисања прошлости заступљен је у Орвеловом роману: „Члан партије мора бити одсечен од прошлости, исто онако као што мора бити одсечен од иностранства (...) Партијски интелектуалац зна у ком правцу треба да мења своје памћење, говорити свесне лажи, а истовремено веровати у њих” (Орвел 2004: 218). Орвел истиче: „Ко контролише прошлост он контролише и садашњост, самим тим и будућност” (Орвел 1974). Поред утамничене прошлости ликова модерног романа, утамничен је и њихов језик, јер партија прошлост контролише управо путем уништавања језика. У Орвелом роману партија настоји да смањи фонд речи. Треба сузити фонд речи, јер „свако сужавање је било добитак, јер што је избор био мањи, мање је и искушење да се размишља” (Орвел 2004: 309). У *Лагуму*, представница буржоаске класе, Милица Павловић казује: „Употреба новог језика подразумевала је нов начин понашања, а у нов начин понашања спадао је и нов начин мишљења” (Велмар Јанковић 2013: 185). Нови језик више није дозвољавао *рубље*, већ *веш*; нису *цакови*, него *вреће*; не *бакалнице*, него *продавнице*; ни случајно *твоје*, или *моје*, већ само *наше*; не *госпођа*, већ *другарица*; не *господин* већ *друг* (види: Велмар Јанковић 2013). Ликови наведених романа постају утамничени на тај начин што им се осиромашује језик, смањује фонд речи, самим тим се утиче на то да почињу да размишљају онако како владајућа партија жели. Партија настоји да створи сопствену истину, да прикрије прошлост. Милица Павловић је, у то време прикривања истине, стварања нове, готово опседнута тиме да „сачува од непамћења” догађаје и тренутке који су сведоци да „њено дуго трајање у времену није чиста измишљотина” (види: Велмар Јанковић 2013). Страх од тога да њено трајање не буде извучено из историје, разумљиво је у том времену када партија одлучује ко ће постојати, а ко не: „У

канцама Партије, оно што човек осећа или не осећа, не чини дословно никакву разлику. Било како било, човек би нестао, и више се ни за њега ни за његове поступке не би чуло. Био би комплетно извучен из историје” (Орвел 2004: 168). Милица Павловић као и Орвелов Винстон у роману 1984 окреће се чину писања, као могућем спасу у тамници. Винстон пише како би се, бар на трен, ослободио тамнице у којој се налази. Води дневник својих мисли, и тиме крши забране тоталитарног система у коме живи (не смеју се остављати трагови – индивидуалност није битна – личност је подређена заједничкој идеји). На сличан начин бунтовност против система у коме живи, исказује и протагониста романа *Лагум*, јер оставља траг у време када партија настоји да човекову личност, орвеловски речно „баци на ђубриште историје” (види: Орвел 2004). Међутим, у роману двадесетог века и сам чин писања као и човек затвара се у сопствену тамницу – Орвеловог Винстона открива власт и хапси га, приповедач Светланиног романа непрестано је ометена у своме писању, док Кафкин Јосеф К. и не оставља никакав писани траг. Иако чин писања доживљава кризу, ипак ликовима модерне књижевности он олакшава живот у тамници – Орвелов Винстон након напорног дана под будним оком са телекрана налази мир у писању дневника, тих неколико минута које посвети писању дају му наду да спас постоји; Милица Павловић у роману *Лагум*, иако са осећајем страха и под туђим именом, ипак оставља записе.

Још једна особина модерне тамнице јесте та да су у њу затворени чак и сами тамничари. Наиме, тамничари модерног романа ограничени су у својој служби. Баш као стражар из параболe о сељаку³ у Кафкином роману *Процес*, модерни тамничари задужени су само за стражу на првим вратима закона, они не знају шта се крије иза сваких следећих врата. Хијерархија власти је таква да нижи службеници немају увида у рад оних који су изнад њих у хијерахији. Поред тога, за чланове Комунистичке партије, који су претња грађанки Милици Павловић, а чији је један од представника мајор, бивши бакалин – карактеристична је способност да забораве оно што треба, а науче да верују у оно што измисле: „Да одвратно и навикнуто лажем. А да сам при томе убеђен да говорим чисту истину” (Велмар Јанковић 2013: 194). Идентитет поменутих тамничара јесте „изграђен од непамћења; мајор никада није био ни Јерменин ни баклин, менезритељ никада није био кућепазитељ, другарица Зора никада није била наша Зора” (Велмар Јанковић 2013: 40). У интервјуу за циклус емисије „Гост Другог програма” Светлана Велмар Јанковић говори о „ослобођењу од памћења” које је било карактеристично за комунисте (види: Јевтић 1992).

Тамничари процесу дакле научени да забораве, и ограничени су на један сегмент у читавом процесу против утамниченог, о разлозима кривице, процесу против окривљеног они, како наводи један од службеник који учествује у процесу против Јозефа К, не знају много: „Ми смо мали службеници који се не разумеју много у легитимације и који са вашом ствари имају само толико везе што морају да стражаре код вас десет часова и да за то добијају плату” (Кафка 1974: 26). Даље: „Ви сте ухапшени, то је тачно, али ја више ништа не знам” (Кафка 1974: 29). Слично налазимо и у роману *Лагум*, онда када Милица Павловић пита мајора да ли ће се судити њеном мужу, он одговара: „Не знам, то више не спада у моју надлежност”

3 У параболe о сељаку на вратима закона, сељак моли вратара да га уведе у закон. Вратар који чува врата закона је моћан, али иза тих врата даље се ређају још моћнији вратари – чувари других врата. Хијерархију тих чувара први вратар не може да сагледа, како каже: чак и он не може да поднесе изглед трећег (види: Кафка 1974). Вратар објашњава човеку да не може да га уведе у закон, јер и њему самом исти није довољно познат.

(Велмар Јанковић 2013: 40). Бихаљи Мерин пише да нам се данас чини да је батинашев одговор истоветан као одговори које су на саслушању давали намештеници немачких логора смрти. То је одговор обезвлашћеног (...) одговор онога који не живи него је живљен (Бихаљи Мерин 1974: 16). У књизи Стенлија Милиграма *Послушности ауторитетима*⁴ писац наводи да се „моћнији друштвени механизми граде тако што се сваки подређени елемент постави као надређен у односу на елемент са првог нижег нивоа (...) Склад је обезбеђен ако сви чланови прихватају статус који им је приписан” (Милиграм 1990: 125). Мишел Фуко у књизи *Надзирајте и кажњавајте* говори о „послушним телима”, а послушно тело јесте оно „које се може потчинити, искористити, које се може преобразити и усвршити” (Фуко 1997: 187). По овом принципу, у роману *Лагум*, бивши бакалин, сада мајор, као и вратар на вратима закона, у Кафкином *Процесу*, или батинаш у истом роману, извршава своју дужност: обавештава оптуженог да је лишен слободе, „он то чини јер сматра да му је дужност послушати наређење” (Милиграм 1990: 11). Модерни тамничар је део хијерархије у којој му је одређена једна дужност, потчињен је оном ко је у односу на њега на вишем степену хијерархије власти.

Као што је већ наведено, врх власти у модерном роману је непознат, надлежност је у рукама непознате силе: код Орвела је то Велики брат, код Кафке је Непознати Суд, у *Лагуму* Душана Павловића „хапсе у име народа”, али се не зна одакле наредба долази. „Власнику стана се узима цео стан на основу пресуде која ни у ком суду није донесена” (Велмар Јанковић 2013: 180), односно не зна се ко је представник тог суда. Када спомиње Партију у роману *Ништина*, списатељица је представља као Они, а притом каже: „нисам ни знала који су то они, ни где су” (Велмар Јанковић 2000: 117). О несагледивости хијерархије власти, о невидљивој руци која је у врху механизма власти пише Егерић у тексту који говори о механизму власти у роману *Дервиш и смрт*: „Дух хијерархије власти, ако се до краја погледа, није ништа друго до одбијање сваке могућности да се њена затвореност учини разумљивом са другачијих становишта но што су њена” (Егерић 2000: 56). Дакле, у хијерархији власти где је Врх непознат, поред утамниченог, угрожен је и сам модерни тамничар коме је додељена одређена дужност у процесу. Баш тиме што стиче власт, тамничар постаје угрожен: „Истина је да ће многи представници нове револуционарне власти нестати, пре но што и дођу на власт, а многи после, пошто дођу” (Велмар Јанковић 2013: 63). Утамничени је угрожен од стране свог тамничара, а тамничар је угрожен од онога ко је у хијерархији власти на једној степеници изнад њега. У Кафкином *Процесу* Франц и Виљем имају моћ над оптуженим Јозефом К, али батинаш има моћ над њима, има право да их батина уколико нису одани својој служби, над батинашем постоје моћнији, и све тако у недоглед. У *Лагуму* мајор има власт над кућепазитељем Милојем, односно, поручником: „Кућепазитељ је ипак био подређен мајору, неприкосновеном у својој новој појави” (Велмар Јанковић 2013: 19), али над мајором власт има неко ко је изнад њега на владајућој лествици. О овом феномену казују и Настасијевићеве стихови, они који лове, су и сами уловљени, „не зна се ко је коме плен” (Настасијевић 2013: 34).

Модерна тамница, дакле, није тамница са четири зида где је човек обележен одређеним оделом, бројем, и где је смештен јер је починио одређени злочин, из које излази након што одслужи казну за исти. Тамница модерног доба јесте нечија дневна соба, у којој је човек под будним оком тамничара, који могу бити не-

4 Објашњење хијерарије тражимо у овој књизи зато што у роману *Ништина* Веља чита баш њу.

познати људи, али и сасвим позната лица, која нарушавају приватност утамниченог. Човек модерног доба осуђен је да живи са осећајем да нема где да побегне, није затворен, али живи испуњен осећајем страха и утамничености: „Осећање опште несигурности прожима свест нашег доба” (Бихаљи Мерин 1974: 5). Кафка, Орвел и Светлана Велмар Јанковић, приказујући судбину својих ликова: Јозефа К, Винстона и Милице Павловић, приказују у својим делима угроженост човекове егзистениције у двадесетом веку. Модерна књижевност поставља питање читаоцу: да ли у времену, када човек постаје случај у безизгледном процесу, када се налази под будним оком силе против које нема шансе да се бори, када је спречен у исказивању сопствене индивидуалности, преображен у инсекта, дехуманизован – постоји начин да се човекова личност избави из тамнице? Најзад, сва три романа дају приказ судбине данашњег човека, сваки човек помало је Винстон, Јозеф К, односно, Милица Павловић, потребно је само пронаћи пут из мрачног лагума, а управо књижевност, романи попут наведених, јесу један од начина.

Литература:

- Бихаљи Мерин 1974: О. Бихаљи Мерин, Разбијање канона вредности, у: Ф. Кафка, *Процес*, Београд: Просвета, 5–20.
- Велмар Јанковић 2000: С. Велмар Јанковић, *Нигдина*, Београд: Стубови културе.
- Велмар Јанковић 2003: С. Велмар Јанковић, *Прозраци*, Београд: Стубови културе.
- Велмар Јанковић 2013: С. Велмар Јанковић, *Лагум*, Београд: Дерета.
- Егерић 2000: М. Егерић, *Дух и чин: Есеји о романима Меше Селимовића, Бања Лука*; Београд: Задужбина „Петар Кочић” ; Нови Сад; Бања Лука: Змај.
- Кафка 1974: Ф. Кафка, *Процес*, Београд: Просвета.
- Милиграм 1990: С. Милиграм, *Послушности ауторитету*, Београд: Нолит.
- Настасијевић 2013: М. Настасијевић, *Песме*, Београд: Завод за уџбенике.
- Орвел 2004: Џ. Орвел, 1984. Београд: Либрето.
- Палавестра 1991: П. Палавестра, *Књижевности – кријтика идеологије: (књижевне теме IX)*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић Дис 2012: В. Петковић Дис, *Утојљене душе*, Нови Сад: Артпринт.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи: рођење затвора*, Београд: Просвета.

THE MODERN DUNGEON: INTERTEXTUAL CONNECTIONS IN SVETLANA VELMAR JANKOVIC'S NOVEL *THE MINE*

Summary

This paper presents a intertextual connections between Svetlana Velmar Jankovic's novel *The Mine*, Kafka's novel *The Trial* and Orwell's novel *1984*, which are presented through comparative-analytical method. The motif that connects these literary works is the motif of the dungeon. The main characters of all these novels in some way had been imprisoned in a world in which they live. Captivity includes not only the deprivation of liberty, but the vulnerability of human rights to opinion and freedom of choice. The aim of the paper is find out why they are current today. Also, the aim is to present the motive dungeons as a motif of contemporary literature.

Key words: Velmar Jankovic, intertextuality, motif of dungeon, trial, hierarchy of authority.

Nina Katana

Жељка Јанковић и Јулија Марјановић¹
Београд/Крагујевац

ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТА: ГРАНИЦА И ЈЕЗИК У ФРАНЦУСКО-РУСКОЈ ТРИЛОГИЈИ АНДРЕЈА МАКИНА

У раду испитујемо како се главне теме идентитета и алијенације у француско-руској трилогији Андреја Макина *Француско завештање* (1995), *Реквијем за Исток* (2000) и *Земља и небо Жака Дорма* (2003) обрађују кроз мотиве и симболе граничних места и (страног) језика у вези са страном родитељском фигуром. У сва три романа сетно жаљење и схватање ликова да су од својих ишчезлих домовина удаљени како просторно тако и временски подстиче их на трагање за припадношћу негде другде, стога значајну улогу играју мотиви граничног простора – трем, балкон, прозор, али и сутон као временска граница дана и ноћи, затим воз уз мотиве пруге, колосека, железничког чвора и железничке станице. Најзад, изгнанство ликова напослетку се претвара у избор, начин живота у идеализованој прошлости сачуваној кроз књижевност и досежној у медитативној осами и стапању са природом.

Кључне речи: идентитет, граница, усамљеност, родитељска фигура, језик.

Иако су многе животне епизоде несумњиво допринеле да Андреј Макин, француски писац руског порекла који је у марту 2016. године постао и члан Француске академије, теме идентитета, алтеритета и подвојености транспонује у фиктивни свет готово свих својих романа, нас у овој анализи неће занимати евентуалне сличности између живота аутора и судбине његових ликова, о чему постоји исцрпан критички апарат². У претходним бављењима Макиновим делом (в. Јанковић 2014) посебну пажњу усмерили смо ка питању егзила те закључили да је осећај изгнанства неутуђив део личности макиновских јунака, који нису изгнаници у простору колико у времену, живе у прошлости и према њеним мерилима се управљају: насупротив просторним, физичким путовањима, стоји „метафизичка детериторијализација којом јунаци одлазе у неки други свет, идеализован љубављу, природом, уметношћу. За Макинове ликове то је права домовина, земља спаса, а човек под бременим историје налази се у непрестаном кретању ка њој” (Јанковић 2014: 552). Овом приликом подробније ћемо се осврнути на питање како се „опсесивне” теме идентитета и алијенације у Макиновој трилогији развијају кроз два конститутивна елемента – мотив границе и питање језика.

Како увиђа Миријел Л. Клеман у тези о некњижевним елементима у Макиновом делу, ауторова двојезичност почива на више равни: она није само уско схваћена језички већ је у највећој мери социокултуролошки билингвизам „који се остварује унутар више постојећих друштвено-психолошких оквира” (Клеман 2008: 71). Макинов универзум није биполаран, већ се Исток и Запад налазе у константом динамичком превирању, изграђују се кроз својеврсну „мнемоничку мешавину” (Хармат 2011: 24) у којој се елементи обе цивилизације непрестано

1 zhups_kg@hotmail.com

2 О животу и раду Андреја Макина детаљније в. Назарова 2005, Лоран 2006; на српском језику в. Јанковић 2014: 545–546, Обрадовић 2013: 8–9.

мешају и сједињују у покушајима центрипеталних синтеза. У оваквом простору најбитнији је управо динамизам, покрет, а не „сталност и чврстина које му приписује традиционална перцепција” (Исто: 8). Ослањајући се на Вестфалова геокритичка промишљања која умногоме проистичу из заједничких филозофских поимања простора Делеза и Гатарија, Ержебет Хармат подвлачи да, будући да је макиновски простор хетероген, најзанимљивије за проучавање су управо оне линије које измичу једнообразном сагледавању јер оне подстичу уметничко стварање. Линије које измичу или „линије бекства” (*lignes de fuite*) кључне су „за сваку неповратну тежњу ка новим просторима слободе” (Гатари 1977: 111 у Хармат 2011: 6), те ретериторијализација не значи повратак изворној територији, већ „освајање нове земље, новог универзума, нове мисли” (Хармат 2011: 19).

Макиновски простор и време: гранична места, живот заробљен у прошлости

Појам границе је у Макиновим романима вишезначан: на онтолошкој равни, ликови не успевају увек да одреде јасну границу између реалности и фикције, те су обележени идентитетским процепом због којег пате и не уклапају се у друштво свога времена. У просторном смислу, уочљиво је да се кључна места и објекти у сва три романа налазе „између”, на граници, ивици, пропланку, крај железничких шина. На временској равни, пресудни догађаји или моменти у животима ликова по правилу се дешавају у смирају дана, на прелазу обданице у ноћ, што наводи критичаре попут Клеман на закључак да се код Макина Исток и Запад симболички сусрећу кроз „метафору таме и светлости” (2008: 10). Хармат примећује да је аутор „опседнут” бескрајним, равним просторима, „без јасне топонимске референтне тачке” (2011: 122), као што су широка пољана, пустиња, степа, море са таласима, бескрајни проплатци (в. Хармат 2011: 82), номадски простори *par excellence*³. Чувар и оличење тих прошлих времена је женска фигура за коју је наратор изузетно везан јер код ње проводи краткотрајне тренутке среће ван сиротишта. Уз то, те жене, гласници других простора и епоха, дубоко су усамљене, и једино наратори увиђају њихову суштинску самоћу у туђини, јер су је и сами искусили, схвативши да једину извесност представљају сећања на некадашњи живот:

„Могао сам тако лако да одраслима окупљеним у нашој кухињи објасним њен [Шарлотин] избор. Причао бих о сувом ваздуху велике степе који је прочишћавао прошлост својом немом прозрочношћу. Говорио бих о оним прашњавим улицама које нису водиле никуда, а све су завршавале на истој бескрајној равници. О томе граду из кога је историја, обезглављујући цркве и крешући „архитектонске сувишности”, протерала сваку представу о времену. О граду у којем живети – значи непрекидно поново проживљавати своју прошлост, за то време несвесно обављајући свакодневне радње” (Макин 2006: 80).

Шарлотину усамљеност наратор *Француског завештања* увиђа и када приликом дуге шетње по степи прелазе пругу и долазе до реке:

„И још једном, као из неке чудне удаљености или са велике висине, видео сам жену седе косе, у веома једноставној хаљини од сатена светле боје, жену која седи на земљи усред овог нечег неизмерљивог што се простире од Црног мора до Монголије и што се назива „степа”. [...] Помислих да сам проникао у неку вртоглаву искорење-

3 Ауторка додаје да равни простори, особито степа, пошто „нема ни средишта ни краја, погодује сталном кретању у свим правцима, као физичка и мисаона путовања” (Хармат 2011: 83).

ност коју Шарлота мора да је често осећала: неку готово космичку искорењеност. Била је ту, под љубичастим небом, и изгледала је потпуно сама на овој планети, у трави слезове боје, под првим вечерњим звездама. А њена Француска, њена младост, биле су удаљеније од ње него онај бледи месец – остављене у некој другој галаксији, под неким другим небом..." (Исто: 161).

Имагинарни свет дечака у *Француском завештању* конструисан је на низу граничних простора који се организују око Шарлотиног села и куће: њена кућа, као и сама Саранза, погранични град, налазе се на међи: „Таква је била Саранза: окамењена на ободу степе, застала у дубоком чуђењу пред бескрајем који се отварао испред њених врата. [...] Кућа моје баке се налазила на ивици града, на месту званом ‘Западни пропланак’: таква подударност (Запад-Европа-Француска), веома нас је забављала” (Исто: 24). Балкон, место на којем Шарлота деци чита или приповеда о прошлости, налази се са западне стране куће, где почиње степа из које сваке вечери израња Француска-Атлантида: „Узани Шарлотин балкон је лебдео у миришљавом поветарцу равнице, на ивици уснулог града одсеченог од свега ћутљивом вечношћу степе. Свако вече је личило на бајковиту алхемичареву реторту у којој су се догађале зачуђујуће промене прошлости” (Исто: 29). Шарлотино приповедање одвија се попут својеврсног ритуала: она увек у сутон укључује лампу са тиркизним абажуром на балкону окренутом ка степи, отвара ковчег из ког насумично извлачи неки новински исечак и почиње да приповеда. Тако сибирски ковчег и прошлост која је у њему похрањена, Шарлотино једино уточниште и једина домовина, чине да бака у очима деце представља „гласника Атлантиде коју је прогутало време” (Исто: 27).

И у роману *Земља и небо Жака Дорма* Александрина кућа налази се „на једва стотинак километара од линије фронта” (Макин 2003: 8) и „пакао је сасвим близу, неколико стотина железничких прагова од куће у којој су” (Исто: 80). Њен усамљенички живот је „осуђен на велико одрицање, затурен у некој овешталој безвременој кућерини, у неком предграђу испресецаном железничким коло-сецима, на окрајцима пустих степа” (Исто: 121). Затим, задатак Жака Дорма за време рата јесте тајно прелетање линије Ал-Сиб, Аљаска-Сибир, која представља „ваздушни мост” (Исто: 110) „негде на крају света” (Исто: 112). Најзад, када наратор долази у Сибир да пронађе остатке авиона Жака Дорма, упућују га ка кући званој „Ивица”: „То је на ивици, рекао ми је један мештанин показујући ми пут. – На ивици чега? – Па тако, на Ивици, тако се то зове, а то је последња кућа, видећеш...” (Исто: 9). Наратор ће касније сам одговорити на постављено питање када буде залутао у бескрајну „белу пустињу”: „И последња етапа: ово бескрајно ходање дуж конопца обложеног ледом, тегобно табање све до Ивице. Ивица чега? Ивица свега. Настањене земље, Арктика, поларне ноћи” (Исто: 9).

Као и Аљоша, наратор овог романа упознаје Француску захваљујући Александриним причама, али и откривањем француске цивилизације кроз читање: стара библиотека Самјолова, коју дечак открива, смештена је у једној малој просторији одсеченој од остатка куће. Двадесет година након пожара који се догодио 1942. године библиотека је неприступачна јер су се њена врата „отварала [...] на спољну страну, у празно, на месту где је било изгорело крило куће” (Исто: 32), те да би спасао књиге, дечак мора ући кроз прозор. Као што се врата ове мале просторије отварају ка бесконачности степе, тако се и за дечака отвара читав један нови свет – Француска, који ће се брзо урушити, попут изгореле библиотеке. Символи попут колосека, степе и усамљене стабљике траве

усред огромног пространства (слично виновој лози у *Француском завештању*⁴), упућују на искорењеност, самоћу и припадање не свом времену, већ животу у сећањима и причама. Нестанак „оне Француске” из Александриних прича наратор увиђа тешка срца:

„Та једноставна реч, то „одлазимо” објашњава све. Не одлазимо ми, него земља, њихова Француска која се удаљава, замењена неком другом земљом. Ова кућа окружена оголелим дрвећем и тамнозеленом, готово црном тисовином, подсећа на последњу стену неког потонулог острвља” (Исто: 131).

За разлику од Александре, Жака Дорма и осталих ликова чије је неприпадање превасходно метафоричког карактера, наратор романа је отворено окарактерисан као „човек без домовине”, исељеник коме пасош „допушта да путује[м] у све земље осим СССР” (Исто: 13). У роману се појављују бројни мотиви који алудирају на неприпадање наратора свету у коме се налази, попут мора, острва и жала:

„Наишао сам на непознату реч: ‘eстран’ – жало, она [Александра] ми је на француском објашњавала њен смисао и ја сам замишљао ону траку песка с које су се повукли таласи па сам, иако никада нисам видео море, имао савршену представу да сам тамо био, да сам посматрао све оно што је океан могао избацити и оставити на плажи повлачећи се. Сада сам схватао да је и то жало за које нисам знао руску реч, такође било мој живот...” (Исто: 40).

Безвременост је још једна од ознака неприпадања и искорењености у Макиновом делу. Наратор описује Сибир у коме се никада ништа не мења, и у коме народ живи „одвојено од времена” јер му пролажење часова ништа не значи: „Земља је остала иста: бескрајна, бела, равнодушна према људима који се овде ретко појављују. У зимској укочености тамо се не очекују последње узбудљиве вести, него риђи колут сунца који ће се за неколико дана помолити на видик у после дуге поларне ноћи” (Исто: 16). Александра је такође, својевољно или не, постала неутуђиви део сибирског бескраја:

„Био је у праву: та жена која стоји између железничких колосека погледа упереног на пламен пожара је Русиња. Време је у њој избрисало све по чему би још могла да се издвоји од живота ове земље, њених ратова, њених болова, њеног неба. Она је била њен део, као и подрхтавање стабљике траве усред бескрајног таласања степе” (Исто: 61).

Управо ту на ободу степе, Жак Дорм и Александра провешће недељу дана заједно, „далеко од људског времена” (Исто: 82), свесни бесмисла које је рат донео њиховим домовинама и дубоким променама које се у њима дешавају:

„У једноличности летења, замишљао је Париз, народно весеље, отворене прозоре који гледају у лепо летње небо. [...] Он осети грч у мишићима који му укочи вилице. Тамо, за столом кафеа, сада говоре другим језиком. И у току тог прелета Жак Дорм виде себе као странца у земљи у којој је рођен” (Исто: 114).

У *Реквијему за Исток*, можда најмрачнијем роману у читавом Макиновом опусу, за који и сам аутор тврди да је из њега „изашао полумртав” (Клеман 2009: 259), гранични простори и осећај неукорењености изузетно су присутни. Тајну свог живота наратор ће испричати само неименованој жени за којом трага, а приповест ће почети „поред прозора, поред оног четвороугла од мреже коју [је] крила” (Макин 2002: 17). Већ на почетку се јавља симбол границе, али и симбол покушаја да се оствари јединство кроз слику зашивања поцепане мреже про-

4 Детаљније о овом мотиву в. Обрадовић 2013: 24.

тив комараца. Жена која ушива ивице мреже (мрежа се налази на међи спољашности, света „изван”, који представља живот који они воде, и унутрашности куће, дома који они немају) јавиће се неколико пута у тексту: „саставља ивице неке поцепане крпе” (Исто: 16) или „саставља делове прашњаве тканине” (Исто: 46) – симболишући покушај састављања распарчаног, номадског, „распуклог”⁵ (Исто: 47) живота у једну целину, у обичан свакодневни живот. Нараторов номадски начин живота, „ограничен на позајмљени идентитет” (Исто: 52), карактеришу бројна путовања, лажна документа, лажни идентитет и лажна имена. Он је одрастао негде на Кавказу, у усамљеној кући коју су његови родитељи одабрали за заједнички живот далеко од остатка света: „Пре тога, на свету је постојала само једна кућа, она њихова, скривена између речице и шумовите падине планине” (Исто: 11). У ту кућу је приликом неких радова у каменолому на планини улетела огромна округла камена плоча, и ту је и остала, делећи простор надвоје: „Реч ‘камен’ ће бити међу првима које ће дете научити” (Исто: 9). Као и у претходна два романа, мотиви бесконачног пространства, мора и степе, симболи номадског живота, лутања и трагања, многобројни су и везују се не само за наратора већ за све ликове у роману. Гранични простор који је у *Француском завештању* представљен првенствено кроз релацију село-кућа-балкон, а у *Земљи и небу Жака Дорма* мотивом куће на ивици и куће покрај пруге, у *Рекијему за Исток* се умногостручава. Осим располовљене куће из детињства, то је и брод захваћен буром на отвореном мору и нараторов кревет у њему: „Сео сам на свој лежај и ухватио се чврсто за његову ивицу, као да сам висио на рубу некога понора” (Исто: 32). Неколико пута ће бити евоцирана и варошица поред ранжирне железничке станице, изба на ивици неког града, праг, а радња једног дела романа ће се одигравати на ивици кестенове шуме.

Већ смо истакли да Хармат учова како номадски простори утичу на формирање личности Макинових јунака, тј. како се, у складу са постмодернистичким теоријама, субјект у настајању (*sujet en devenir*)⁶, насупрот транспарентном „егу који преовладава у нараторолошким и аутобиографским дискурсима” (Хармат 2011: 77), формира кроз опсесију бескрајним равним просторима и у једном посебном времену, „*Aïôn*”, јер „на руским железничким станицама, време више нема никакав значај” – огромност простора – сибирских степа и непрегледних снежних равница – гута време. Ауторка примећује и да се „ове равнице протежу иза шина, које позивају на бег, али не од некога, већ нагоне [субјект] да настави путовање безграничним просторима” (Исто: 108).

Управо воз и шине често се провлаче кроз трилогију као симболи граничних места и позив ка неком другде и другачијем животу. Звук који обележава Аљошино детињство је писак локомотиве који се чује из даљине:

„[...] недалеко од Шарлотине куће, иза шикаре Стаљинке пролазила је некаква минијатурна пруга, са малом локомотивом сасвим поцрнелом од чађи [...] Увек кад би пресецала какав пут који је одлазио према хоризонту, локомотива је испуштала свој полунежан, полужалобан крик. Удвостручен својим одјеком, овај сигнал је лично на

5 Крхкост и пролазност на сличан начин метафорички су представљени на самом почетку романа *Земља и небо Жака Дорма* када у смирај дана Александри пуца ћилибарска огрлица (в. Макин 2003: 7), а у *Француском завештању* наратору се у сећању често појављује слика баке Шарлоте „главе погнуте над неким комадом одеће на којем би крпила крагну или пришивала дугмад” (Макин 2006: 14).

6 Постмодернистички теоретичари служе се још и терминима „*sujet en procès*” и „*sujet larvaire*”.

звучно оглашавање кукавице. „Кукушка” – погледом смо говорили да смо опазили низ вагона на уској прузи обраслој маслачком и камилицом” (Макин 2006: 106).

Воз је и прва реч од које ће настати један посебан, нови језик, сличан оном „страном језику” којим Макин пише своје романе, а који у *Француском завештању* стварају Аљоша и Шарлота, два усамљена бића која се разумеју: „Ја сам ишао ћутећи поред ње. Осећао сам да ће Кукушка бити убудуће прва реч нашег новог језика. Језика који ће исказивати неизрециво” (Исто: 119).

У роману *Земља и небо Жака Дорма* слика воза појављује се већ на првој страни: поред куће у којој живи Александра налази се пруга преко које се рањеници свакодневно премештају са западних фронтова на Исток, преко које се превози руда са Урала, али и цистерне са нафтом, оружје и тенкови. Александра ради као медицинска сестра за време рата, сачекујући на колосеку возове који са фронта довозе рањенике. Између колосека и возова Александра се метафорички налази између два живота – баш то место, железнички чвор, погодно је за „изненадна присећања и размишљања о прошлом, али и садашњем животу” (Обрадовић 2013: 26): „У њој се изненада јавља њено име, немо, њено право француско име и презиме. Њен живот залутао овамо, у овом подневном сутону, у овој страниј земљи на самрти, ту око ње” (Макин 2003: 77). На том истом месту десиће се и судбоносни сусрет Александре и Дорма, симболично спајање два времена, прошлости и садашњости. Пилот ће се на железници појавити ниоткуда и говориће „као да је дошао из неког другог времена” (Исто: 79). Пруга је поново и симбол одласка и измештања: као и у *Француском завештању*, и овде постоји разлика између града и предграђа. У једном сиротишту у граду наратор проводи детињство, а викендом и о празницима одлази код Александре у предграђе. Град представља реални свет, а предграђе бег од њега. Воз је средство за бег, али и веза између два света.

Језик и ћутање

Језик је у француско-руској трилогији уско везан за питање идентитета. Учење француског језика, који Аљошина мајка у шали назива „твој старамјкин језик”⁷ (Макин 2006: 12), од најранијег детињства ће Аљоши и сестри бити „као какав породични дијалект”, „домаћи арго” (Исто: 26). У једном тренутку, док Шарлота буде говорила, деца ће схватити посебност и снагу тог језика:

„Наш језик! Сестра и ја смо се гледали преко страница новина које је бака читала, запањени истим просветљењем: [...] У томе је, значи, кључ за нашу Атлантиду! Језик, та тајанствена материја, невидљива а свеprisутна, која је својом звучном тишином допирала до најскривенијег кутка тога света што смо га управо сада упознали” (Исто: 36).

Нина Назарова запажа да у Макиновим романима постоје две алегорије: француска Атлантида и руска Атлантида, које су Макину катализатори аутобиографског сећања, нека врста референтне тачке на коју се константно враћа (Назарова 2005: 235). Те две Атлантиде су имагинарне, без додирних тачака са реалном Француском и Русијом XX века, „фантомске” земље прошлости, које живе још само у сећању и књигама, а ликови су заробљени у њима и често се не

7 На француском језику игра речи чији би дослован превод био „твој бабински”, то јест „велико-матерњи језик”: „Cette langue que ma mère appelait en plaisantant «la langue grand-maternelle»” (Макин 1995: 17).

сналазе у реалном свету. Због познавања француског језика Аљоша у себи осећа подвојеност, постаје свестан да се разликује од осталих Руса, те се у њему јавља расцеп. Тај француски „калем”, који је дубоко утиснут у дечаков идентитет, представља извор подсмеха у очима његових вршњака. Француски је „језик чуђења” који Аљоши открива нови универзум и пружа ново рођење осликавајући изузетне сцене истакнутих личности из бакиних прича, те је повезан са фиктивним, које Аљоша не појми као такво: тако дечак, на пример, не успева да прихвати да је цар Николај био тиранин, како га руски уџбеник и учитељ представљају, када је у бакиним причама описан у потпуно другачијем светлу:

„Кад бих на руском изговор реч ‘царь’, преда мном би се појавио суров тиранин; међутим, реч ‘tsar’ на француском је била пуна светлости, звука, поветарца, сјаја лустера, блештања нагих женских рамена, измешаних мириса – оног непоновљивог ваздуха наше Атлантиде. Схватио сам да треба сакрити тај други поглед на ствари јер код других може изазвати само подсмех” (Макин 2006: 41–42).

Аљоша ће се дуго борити против свог „француства”, безуспешно покушавајући да га потисне, све док не открије трећи језик, у коме ће наћи уточиште и који ће помирити две стране и помоћи му да прихвати свој дупли идентитет – језик књижевности. У тренутку када у очима свог грубог друга Пашке види сузе због једне Игоове песме, он схвата колику снагу поседује језик књижевности. Тај ће језик Аљоша искористити и да оживи и сачува прошлост, која у роману представља оно што у садашњем тренутку јунаци *Француског завештања* немају – домовину. За разлику од Шарлоте, која је тога била свесна читавог живота, наратор ће недостатак домовине приметити тек као одрастао човек, онда када већ буде био у Француској, разочаран светом из ког је отишао и подједнако разочаран чињеницом да свет о ком му је бака говорила не постоји. Шарлотина домовина је Француска са почетка XX века, она која постоји само још у исечцима из сибирског ковчега. Језик њене домовине је префињени француски књижевни језик, којим одавно нико више не говори. И Русија се мења, што се осећа и у „новом” језику какав изискује нова реалност:

„Док се враћала корачајући преко снежног поља, Шарлота је размишљала о томе како у овој земљи настаје неки нови језик. Она није познавала тај језик и због тога јој је разговор у бившем губернаторовом уреду изгледао несхватљив. [...] Да, успостављао се нови поредак ствари. Све у овоме свету, ипак тако блиском, почело је да добија нека нова имена, сваки предмет, свако биће, добијали су нову ознаку” (Исто: 58).

Попут Аљоше, наратор романа *Земља и небо Жака Дорма* наћи ће утеху и осећај припадања у књижевности – најпре као дете, међу остацима поменуте старе библиотеке Самојлова: „У читању сам тражио оно што ми је било ускраћено. Везаност за једно место (пошто је место мог рођења било сувише неодређено), неку личну митологију, неку породичну прошлост” (Макин 2003: 43). Александра, нараторова тетка, нуди му оно што јој је најдрагоценије – француски језик и културу: „Осећање да се најзад налазим код куће неосетно се мешало с тим страним језиком који сам учио” (Исто: 32). Касније ће домовину пронаћи у писању о минулим догађајима оним скоро изгубљеним, истанчаним и јасним француским језиком, „којим као да нико више не говори” (Исто: 136). Управо ће због тог јасног, истанчаног и прецизног језика који нестаје наратор имати потешкоћа при објављивању романа: „Верујете ли да ће нас ови туђинци учити да пишемо на француском језику?” (Исто: 24).

Сетимо се да Аљоша постаје свестан да језик књижевности покушава да исказе „неизрециво”. Књижевност и уметност оживљавају пуноћу тренутака ти-

шине који су суштински битнији од разговора, а који се стапају са непрегледном природом у коју су урођени женски ликови-приповедачи, али и остале важне фигуре, попут каквог неутуђивог дела пејзажа. Ова тишина и парадоксална ограниченост, недовољност речи можда је најосетливија у роману *Реквијем за Исидок*. Нараторовој баки Ани за време рата су одсекли језик и она је потпуно нема. Једног предвечерја, Николај је затиче крај прозора, у гранично доба дана на граничном простору, како разгледа слике у некој књизи на страном језику:

„Ана се осмехнула, али некако одсутно као да тражи неку заборављену реч... Неки бескрајан спокој је владао тога часа у њиховој изби. Дете је спавало, ватра је благо пуцкела у пећи, прозор покривен ледом блистао је хиљадом скерлетних зрнаца сунца при заласку. Та светлост, та тишина били су довољан разлог да се живи. Све остало је било само ружан сан.

[...] страх, страх, страх... А животу су били потребни само ови минути зимскога заласка сунца, у некој соби заштићеној ћутањем те жене нагнуте над заспалим дететом” (Макин 2000: 97).

Хармат запажа да код Макина постоји „сензоријална”, тј. „чулна географија” поменутих бескрајних равних и граничних пространстава (в. Хармат 2011: 112) која су најчешће повезана са лексичким пољем чекања, тишине, одсуства: „тишина постаје присуство кроз погледе, додире, откуцаје срца”, „неутуђиви део комуникације, тишина је спасоносна и ослобађајућа” (Исто: 113); ти краткотрајни тренуци ћутања су истовремено тренуци важне спознаје, „чулних и афективних осета који замењују језик” (Исто: 120). Тако Николај и нема Ана живе у љубави и речи им нису потребне:

„Њему саме нису ни била потребна она угласта слова да би је разумео. Обрађивање земље, мир њихове куће, живот стоке, ничему нису биле потребне речи. Он и Ана су се дуго гледали, осмехивали се, а у току дана, када би једно друго угледало, поздрављали су се и не видећи лица, али схватајући значење и најмање црте” (Макин 2000: 89).

Француски језик је уточиште лепоте, и током детињства наратору *Реквијема* суботње вечери представљају „рај са тим читањем усред клопарања железничких шина, пијаног плача, усред велике снежне празнине у којој људи живе против своје воље, а која представља њихову земљу” (Исто: 75). Док слуша жену седе косе како му приповеда причу о оцу Павелу, наратор постепено увиђа како се она у тренуцима ћутања сједињује са пејзажом:

„[...] њено ћутање се полако утапало у огромност степе која нас је окруживала, у тишину неба које је блистало неким згуснутим сјајем првих минута после заласка сунца. А она је седела усред онога бескрајног таласања траве, благо подигнуте главе, полузатворених очију, и гледала у даљину” (Исто: 143).

Утом схвата да их та сугестивна тишина сједињује чвршће него речи:

„Гледајући жену беле косе како седи неколико метара од мене, све јасније сам схватао да је истински крај њене приче то ћутање, онај вал светлости који је треперио изнад степе и нас двоје, сједињених животом и смрћу људи који су живели једино у нама” (Исто: 144).

Када буде постао војни лекар, а потом шпијун и трговац оружјем, наратор ће се присећати нежне и утешне мелодије страног језика на ком му је певала пријатељица његових предака. Он често осећа потребу да вољеној жени објасни своја осећања, али не успева. Када већ буде касно, то јест када сазна да је умрла, он креће у потрагу за њеним убицом и пише *Реквијем за Исидок* као некакву врсту исповести у којој јој се обраћа, увидевши да

„[...] би уместо пописивања чињеница са претензијама на историјску истину, требало да причам једноставно о оној често невидљивој, подземној, сасвим обичној потки живота. Сећао сам се тебе како седиш на прагу једне куће, очију оборених под светлошћу сунца на заласку [...] Све чешће ми се догађало да себи признам како је суштина сажета у тим одломцима прошлости” (Исто: 72).

На крају романа најсликовитије се испољава поменута повезаност неизрециве суштине готово ванвременског тренутка, љубави и природе:

„Знаш, ускоро морам да кренем. Али пре одласка, имаћу времена да ти кажем оно суштинско. Онај зимски дан који видим и који један део мене почиње да оживљава. Уташени дан, кроз који провејава лагани талас пахуљица. Све ће једнога дана бити као онога зимскога трена. Ти ћеш се појавити усред снежнога сна дрвећа, на обали залеђеног језера. Приближавајући се, показаћеш ми на длану своје руке прегршт боровница, оних последњих, надених под снегом. Горких и ледених. Са залеђених дрвених степеница трема чуће се шкрипање које нисам чуо читаву вечност. Ја ћу у кући скинути ланац сата са тегом, да бих развезао чвор. Али његово време нама више неће бити потребно” (Исто: 211–212).

Закључак

Дисконтинуитет различитих „ја” оставља макиновске ликове у осећању немоћи да целовито обухвате стварност и своје биће, обележено илузијама имагинарних, књишких слика, насупротив суморној историјској стварности прожетог ратовима. Ликови из *Француског завештања*, *Земље и неба Жака Дорма* и *Реквијема за Исток* немају домовину у физичком смислу: мотивима и симболима које смо предочили Макин сугерише искорењеност ликова, њихово неприпадање садашњости. У сва три романа сетно жаљење и схватање ликова да су од својих ишчезлих или изгубљених домовина удаљени, како просторно тако и временски, подстиче их најпре на лутање и трагање за припадношћу негде другде. Као симболи номадског простора, јављају се степа, море, океан, таласи. Усамљеност симболично представљају мотиви острва, планине, стабљике траве или винове лозе усред великог равног простора. У сва три романа значајну улогу игра воз уз мотиве пруге, колосека, железничког чвора и железничке станице. Граница, као симбол одвајања фикције од реалности, прошлости од садашњости, јавља се и у сликама трема, балкона, прозора, али и сутона као временске границе дана и ноћи.

У горе истакнутом запажању Назарове (2005: 235) подвукли смо да две алегорије у Макиновим романима, имагинарне француска и руска Атлантида из прошлости, живе још само у сећању и књигама. У сва три романа француски језик учи се од детињства, од старије женске особе француског порекла (баке, рођаке или кућне пријатељице) која је залутала у руске степе и ту остала целог живота, преносећи деци историјско, књижевно и уметничко наслеђе стране културе, услед чега ови стварају идеализовану слику француског универзума: ти „парови” су у *Француском завештању* Аљоша и Шарлота, у *Земљи и небу Жака Дорма* наратор и Александра, а у *Реквијему за Исток* такође наратор и неименована жена седе косе. Изгнанички положај духа у свету подређеном материјалном, као и освешћивање сопствених порива везаних за „русост”, нагони ликове на бег у деликатно и сањалачко „француство” и трагање за апстрактном, метафизичком домовином, првенствено кроз писану реч на француском језику. Најзад, просторно и метафизичко бекство и путовање се преплићу, јер се често вољно или невољно физичко изгнанство напослетку претвара у избор, свестан начин живота кроз идеализовану прошлост сачувану у књижевности. У осами

се ликови такође стапају са природом, чији лирски тонови прожимају читаво Макиново дело чинећи неотуђив део његове стилске особености.

Литература:

- Јанковић 2014: Ж. Јанковић, Човек у делу Андреја Макина и Милоша Црњанског: словенска душа између Истока и Запада, љубави и рата, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*, V/2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 545–553.
- Клеман 2008: M.-L. Clément, *Andreï Makine. Présence de l'absence: une poétique de l'art (photographie, cinéma, musique)*, Amsterdam: Université d'Amsterdam
- Клеман 2009: Clément, Murielle-Lucie, Entretien avec Andreï Makine: *Ecrivains venus d'ailleurs, Contemporary French and Francophone Studies, French from Elsewhere*, Vol. 13, Routledge, 259.
- Лоран 2006: Th. Laurent, *Andreï Makine, Russe en exil*, Paris: Connaissances et Savoirs
- Макин 1995: A. Makine, *Le Testament français*, Paris: Mercure de France
- Макин 2000: A. Makin, *Rekvijem za Istok*, Beograd: Paidea
- Макин 2003: A. Makin, *Zemlja i nebo Žaka Dorma*, Beograd: Paidea
- Макин 2006: A. Makin, *Francusko zaveštanje*, Beograd: Paidea
- Назарова 2005: Nazarova, Nina, *Andreï Makine, deux facettes de son oeuvre*, Paris: L'Harmattan
- Обрадовић 2013: Ј. Обрадовић, *Трагање за домовином у романима Андреја Макина*, не-објављени мастер рад, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет
- Хармат 2011: E. Harmath, *Andreï Makine, Géopoétique d'un écrivain mineur*, Szeged: Université de Szeged

ENTRE DEUX MONDES: LA FRONTIÈRE ET LA LANGUE DANS LA TRILOGIE FRANCO-RUSSE D'ANDREÏ MAKINE

Résumé

Le présent travail a pour but d'examiner comment les thèmes majeurs de la trilogie franco-russe d'Andreï Makine (*Le testament français* 1995, *Requiem pour l'Est* 2000, *La terre et le ciel de Jacques Dorme* 2003), à savoir la question de l'identité et de l'aliénation, sont abordés par le biais des motifs et symboles de l'endroit liminal et de la langue (étrangère) liée à la figure parentale étrangère. Dans tous les trois romans, les personnages, empreints de mélancolie en raison de la disparition ou de l'éloignement de leur patrie tant sur le plan spatial qu'au niveau temporel, cherchent à s'enraciner quelque part ailleurs ; c'est pourquoi les motifs de l'espace liminal tels que le balcon ou la fenêtre, mais aussi le crépuscule en tant que la frontière entre le jour et la nuit, sont omniprésents ; s'y ajoutent également les images du train, des rails et de la voie ferroviaire. Enfin, l'exil des personnages se transforme en un choix volontaire de vivre dans un passé idéalisé continuant d'exister à travers la littérature et atteignable dans la solitude méditative en harmonie avec la nature.

Mots clés: identité, frontière, solitude, figure maternelle, langue.

Željka Janković i Julija Marjanović

Бирсена Џанковић¹
Крађујевац

АСПЕКТИ СУФИЗМА У РОМАНУ *ИСТОЧНИ ДИВАН* ЏЕВАДА КАРАХАСАНА

Предмет овог рада биће проучавање аспеката суфизма у роману *Источни диван* Џевада Карахасана. Од свих аспеката суфизма у роману најочљивији су принципи јединства, љубави и знања, па се овај рад у првом плану бави њиховим расветљавањем из угла одређених знанственика који се баве овим проблемима првенствено са теолошког аспекта. Рад се затим, бави предочавањем степена присуства суфијских аспеката и начина на који су заступљени у самом роману.

Кључне речи: суфизам, ислам, јединство, знање, љубав, роман, прича.

Увод

Због комплексности проблема и обимне, готово непрегледне грађе која се бави суфизмом, врло је тешко дати прецизну дефиницију овог појма. Као најзаступљенија и најчешће навођена дефиниција јесте она која се веже за етимологију речи *суфи*, која води порекло од арапске речи (*ṣūfī* / *su:fi*/صُوفِي), што означава вуну, вунену одећу или оне који носе одећу израђену од вуненог сукна, али и оне који су *чистија срца*².

Основни темељи суфизма везују се за исламска начела и постулате, а почеци за тренутак у коме су одређени следбеници ислама ову религију у великој мери сводили на пуку праксу и форму. Својим начином живота, одевањем, учењима и размишљањем, суфије су настојали оживети дух ислама који је живео за време посланика (пророка) Мухамеда. Међутим, доктрина суфијских учења није остала имуна на различите и бројне утицаје, што је умногоме допринело формирању различитих фракција и праваца који се врло често подводе под окриље суфизма, иако су углавном његова сушта супротност.

Рејнолд Николсон у делу *Суфизам, мистицизам ислама* порекло тесавуфа везује за грчку културу и хришћанство (в. Николсон 2011: 8–9). За разлику од њега много је оних проучавалаца који су другачијег става. У прилог томе могу се навести закључци на које указује Решид Хафизовић у студији *Темељни шокови суфизма*, који своје мишљење темељи на учењима суфијских експерата који суфизам везују искључиво за ислам (в. Хафизовић 1999: 22–25).

У *Темељним шоковима суфизма* тесавуф се предочава као:

„(...) исламска ezoterijska, mistična tradicija predstavlja osebujnu religiju, religiju u religiji, sapijencijalno i egzistencijalno pounutrenje unutar kojega se ozbiljuje posvemašnje duhovno ozbiljenje božanske Biti i božanskog Bitka pod krunskim znakom božanskog Mikrokozmosa (al-Insan al-Ijahi). Sufizam ili tesawwuf, i ona u svoje semantičko polje

¹ birdzan988@gmail.com

² Једна од основних одлика суфија била је та што су носили одећу од вуне која је симболизовала њихов аскетизам, отуђеност од света и светских добара, тежња ка прочишћењу срца и настојање да се у потпуности посвете Богу, спознаји и духовном уздигнућу.

implicitno укључује и ону етимологију о *tesawwufu* као духовном *pregnuću* у *dosezanju* крајње унутарње *čistoće* (sa/a) исламског религијског *genija* и унутарње *čistoće* онга кога тај *genij* озрачује и *životorno oplavljuje*” (Хафизовић 1999: 5).

Следбеници овог правца настојали су да суфузам учине саставним делом свакодневног живота. Конципирање живота по суфијским начелима посебно се огледа у њиховим плесним ритуалима, музици, поетичким исказима, итд.

Специфичност и мистичност суфијских ритуала врло често делује интригантно и примамљујуће на његове „посматраче”. Као доказ томе могу се навести многи истраживачи који су за предмет проучавања узели управо суфузам или уметници који су своја дела пројели одређеним суфијским мотивима.

Један од савремених књижевника чије је дело у великој мери прожео суфијским начелима, мотивима, историјатом јесте Џевад Карахасан (1953).

Џевад Карахасан је босанскохерцеговачки аутор, романописац, драмски писац, есејиста, добитник многих књижевних признања. Карахасан је аутор који се у свом делу углавном бави темама и проблемима који су универзалног карактера и који су увек актуелни, што доприноси томе да одређено дело буде актуелно и примамљиво за различите видове читања.

Посматрајући роман *Источни диван*, Љиљана Шоп наводи да је:

„(...) *Istočni diwan*, jedna od po meni kulturnih knjiga u poimanju smisla, uloge, značaja i vrednosti književnog pripovedanja koje se ne bavi ni samo svojom zaumnom stilskom i jezičkom lepotom i bogatstvom, niti samo svojim razumnim, učenim izlaganjem i suprotstavljanjem odeja i razmatranjem njihovih posledica po društvo i pojedinca, već ujedinjuje lepo sa mudrim, opšte sa posebnim i pojedinačnim, dobor sa korisnim na dobrobit beletristike pre svega, jer autor je mirne duše mogao da izabere i drugačiji model uobličavanja teksta (...) s obzirom na teme koje pokreće i nivo vrlo specifičnih znanja koje o njima poseduje” (Шоп 2010: 25).

Џевад Карахасан је један од признатих аутора савремене књижевности. Роман *Источни диван* сматра се једним од његових најслојевитијих и најкомплекснијих дела, „roman u kojem Karahasan ‘neprikriveno raspravlja sa Goetheom’ i njegovim Zapadno-istočnim diwanom, zamjenjujući granic(u) Zapad-Istok (...) granicom arapska-persijska kultura(...)” (Шећеровић 2010: 6). *Источни диван* је дело које привлачи пажњу проучавалаца, између осталог, и због свог наратива, историјске, филозофске и културне потке, жанровске разноликости; преплићања, сусретања и прожимања различитих цивилизацијских образаца, религија и традиција.

Аспекти суфизма у роману *Источни диван*

Џевад Карахасан на специфичан начин користи суфијске елементе, постулате, личности и представнике тог правца, и на основу те грађе креира нову комплексну целину. Очигледно је да су многе приче које чине овај роман уско повезане са одређеним аспектима суфизма, те је зарад верније интерпретације самог романа, његовог разумевања и аутентичнијег читања неопходно расветлити аспекте који се чине најзаступљенијим у самом делу.

Истражујући и читајући роман, поред свих питања која се намећу, долазимо и до следећих питања: колико је суфузам заступљен у роману и у којим облицима? Утиче ли суфузам на саму концепцију романа? Шта то конкретно увезује причу? Шта се све огледа у редовима ове књиге, у чему се то све ова књига огледа?

У средишту прича романа *Источни диван* налазе се три контроверзне личности суфизма, чијим именом су и насловљена поглавља романа: *Ал Мукаффа*, *Ал Халац* и *Тавхиди*. „Јунаци сва три дела Источног дивана су историјске личности: Mukaffa, Al-Halladži Tauhidi су piscи, исламски мистичи. Но, само је Mukaffa централни јунак; Halladži Tauhidi се налазе – по опсегу vlastitог учећа, а не по свом значењу (...)” (Ахметагић 2010: 55). Сва ова поглавља су конструисана као прича у причи.³ Поред основне приче о личностима у поглављима романа *Источни диван* садржане су и многе друге приче које откривају и осветљавају још историјских али и фиктивних ликова који на специфичан начин увезују историју, религију, филозофију, уметност, књижевност и архитектуру различитих народа и култура.

„Kombiniranje priča које упуцају једна на другу, које израстају једна из друге, уписују се једна у другу, омогућавајући читање из различитих правца имамо управо у овоме роману. Са маском демјурга наратор се поиграва искачући из улоге у улогу – приповједача, лика, приређивача, свједока тако да се са сигурношћу не може тврдити да ли Mukaffa пише Gazvanu или Tawhidi прича причу о Gazvanu Mukaffi (interpolirajući у своју причу дневничке записе о emiru страже)” (Денић Грабић 2006: 345).

У *Источном дивану* уочавамо инкорпорираност различитих културних и филозофско-религијских аспеката, који итекако утичу на концепцију романа. С обзиром на то да је примарни циљ овог рада разоткривање и интерпретирање суфијских елемената у овом делу, усмеримо пажњу на проучавање и тумачење истих. Трагови тог дела источног света, традиције, културе, религије, видљиви су још у самом наслову романа *Источни диван*.

Наиме, наслов романа *Источни диван*, осим што у себи садржи реч арапског порекла (*диван* – разговор, заседање), упућује и на Исток, место настанка и развоја исламске религије и културе, као и других религија. Међутим, овим насловом још се

„otkriva da Karahasan govori o istim pitanjima o kojima je govorio veliki Goethe u svom *Zapadno-istočnom divanu*. (...) Karahasan пише riječ divan на njemački начин, тј. s duplim W, i тако јасно упуцаје на Goethea. О чему пише Goethe у svom Divanu? Cijeli Novi vijek zastupa vjeru u znanje, u znanost, da će nam znanost riješiti sve probleme. Novi vijek нас је тако odveo у apsolutno znanje, у scijentizam, i тако нас doveo на prag ekološke i сваке друге katastrofe. Goethe показује да је ljubav важнија i примамнија од znanja. Gothe заговара разговор znanja i ljubavi, заговара ljubav која се pokazala на Orijentu, на Istoku, у monoteističkim religijama: židovstvu, kršćanstvu i islamu. Goethe, dakle, заговара разговор između Zapada који носи znanje i Istoka који носи ljubav. Karahasan у svom Istočnom Diwanu показује да svaki čovjek носи у sebi Istok i Zapad, носи у sebi znanje i ljubav. Svaki, dakle, čovjek носи у sebi оно drugo i svaki čovjek može bolje živjeti i može doživjeti puninu života ако је otvoren drugom у sebi i zvan sebe, onda vodi у zajedničku propast i drugog i себе” (Babić 2010: 9).

Свакако да не можемо ово дело посматрати једнострано и само из једног угла, јер готово сваки његов сегмент подложен је вишеструком тумачењу и читању, на што указује и сам наслов дела. Дакле, насловом аутор упућује читаоца на још једну одлику овог романа, на разговоре који ће се у роману водити, а то

3 „Načinom на који су ispisani Karahasonovi romani (Istočni diwan, Šahrijarov prsten, Sara i Serafina, те Noćno vijeće), unutarњom logikom svoje structure otvaraju i tematiziraju problem vidljivog i nevidljivog zahtijevajući од čitatelja upuštanje у igru portage за pričama i motivima који се на prvi pogled čine prikrivenim. Diwan i Prsten су klasični postmodernistički romani у kojima су i pozicija pripovjedača, I njegova pouzdanost, i hronotop, i pripovjedni obrascи, uvijek i dosljedно nepouzдani; često су umetnute, male priče-ogledala, важније од onih kojima су strukturalно podređene, priče i likovi са rubova postaju centralni, dok centar бјежи на rub” (Хаџизукић 2010: 45).

су: разговори различитих култура, конфесија, љубавни разговори, политички, високоумни и филозофско-религијске дискусије. На основу речи самог аутора⁴ откривамо да је његово дело „понуда у разговору”, односно да у његовом настајању равноправно мора учествовати читалац.

Дело је сачињено од три поглавља која су насловљена именима контроверзних историјских личности исламског мистицизма. Преплићући нити историјског и фиктивног, поигравајући се различитим доктринама које обитавају столећима, користећи личности и ликове помоћу којих умеће различите есејистичке исказе, филозофске трактате у структуру романа – аутор прелази и на тај начин укида границу између реалног и фиктивног. Читаоца све време задржава тамо где се преплићу, сударају, мимоилазе, међусобно потискују или допуњавају различити светови – светови у којима доминирају моменти који се везују за историју, традицију, религију и културу народа Истока, али су приметни и трагови религија, култура и традиција Запада који се врло суптилно преплићу кроз редове ове књиге.

Полазећи од тога да је извориште суфизма ислам, а да су примарни извори и темељи ислама садржани у Кур`ану и Хадису (в. Хафизовић 1999: 15–16) већина проучавалаца суфизма су става да су основни извори суфизма заправо Кур`ан и Хадис, односно пракса Посланика Мухамеда која подразумева његове речи, његове поступке и она дела која је шутњом одобрио. С обзиром на то, сасвим је логично да овај Карахасанов роман у великој мери комуницира са Кур`аном и Хадисом – у одређеним моментима наилазимо на цитатни дијалог, а некада су идеје и постулати ових извора индиректно изречени кроз есејистичке исказе одређених ликова, или су део епистоларне форме које чине овај роман.

Роман *Источни диван* отвара поглавље о Ал Мукаффи. У њему налазимо писмо које Бегзада пише свом драгану⁵. Писмо је својеврсна љубавна исповест, у одређеној мери прожета филозофско-религијским поимањем света као и ставовима и питањима која ће се провлачити кроз готово цео роман.

Слојевитост романа *Источни диван* још је једна његова важна одлика. Тако се, између осталих, у овом делу покреће и питање идентитета. Неутажива жеља за стицањем знања, донекле и фаустовски моменат, може се посматрати као разлог одрицања од свог идентитета, порекла, религије, али и то са одређеном сврхом и задатком.

„Toliko toga što se može znati ja ne znam i nikad neću saznati ako ostanem ovdje. A meni treba da znam, ja zapravo moram znati. Pa je li moguće da ne osjećaš koliko je lijepo, koliko je sveto darovati svoj život znanju i pisanju kojim ćeš možda raširiti i uvećati znanje? Odreći se sebe radi znanja, žrtvovati sebe i sve svoje znanje i njegovom širenju među ljudima (...) Ja to moram, Begzada, ja sam dužan učiniti što mogu da sačuvam znanje i pamćenje svog naroda. Na našem jeziku se pisalo i Bogu molilo kad oni divljaci nisu bili ni

4 „Увијек сам знао да мој посао као писца није да произведем, направим, изградим довршено дјело. Моја књижевност није дјело у модернистичком смислу те ријечи. Дакле, остварена, до краја доведена конструкција, коју сам ја као творац хтио изградити. Моја књижевност је понуда у разговору, реплика. То што ја напишем није дјело у класичном смислу, нешто што би себи било дозвољено. То је само реплика у разговору са читаоцем” (Карахасан 2014: Прилог преузет са Youtube канала: https://www.youtube.com/watch?v=-Va0SXhu_LY&feature=youtu.be).

5 „Begzadino pismo razbudilo je i na površinu povuklo zbrku koja u njemu vlada već dugo, nepodnošljivo dugo, još otkako ju je ostavio kod kuće i došao ovamo vjerujući da svijet može shvatiti jedino ako je u njegovom središtu i da može dovoljno naučiti jedino ako čita na najvećem svjetskom jeziku na kojem se može naći sve što treba znati. (...) ‘Požuri, dragi moj, rekla mu je Begzada kad je treći ili četvrti put pred njom glasno razmišljao o tome kako bi dobro bilo primiti novu vjeru i otći među Arape jer se središte svijeta tamo preselilo. ‘Sigurno si u pravu kad misliš da se svijet tamo nudi saznanju malo više nego ovdje, ali bi morao požuriti da mu ne dosadi čekati na tebe” (Карахасан 2007: 10).

nomadi jer nisu imali pitomih životinja. Ali su sada jači, sada je njihova vera jača i njihov jezik je svetski jezik. Drvo svijeta sada raste u pustinji i ja zbog toga nisam kriv. Jedino što mogu je to da se penjem uz to drvo i tako pokušam spasiti ono što su mi stari ostavili” (Карахасан 2007: 11).

Надолазећа исламска култура видно потискује све друге, које у том тренутку изгледају минорно у односу на њу. Мотивисан жељом за стицањем знања, Ал Мукаффа напушта све да би сазнао више, да би спознао боље, да би себе и све оно што га чини сачувао заборавом и потпуне асимилације. Препушта се поприлично новим, умножено неистраженим водама гуђе културе, филозофије, религије како би сачувао оно што су му преци оставили.

„Он (Ал Мукаффа, прим. Б.Ц.) одлази од жене коју воли, одлази од своје драге Begzade у велики свијет јер жели знати све што треба знати, да чита на највећем свијетском језику на којем се може наћи све што треба знати (стр. 32), да доспије у средиште свијета моћи. Он жели свој живот даровати знанју, (...) одрећи се себе ради знанја, жртвовати себе и све своје знанју и његову ширењу међу људима (стр. 33). Није желио због љубави према Begzadi остати без довољно знанја. Дошао је у средиште свијета и почео осјећати кривњу пред Begzadom (...)” (Бабић 2010: 9–10).

Мотив тежње за стицањем знања промиче кроз цео роман. У тој потрази, као и у свести о важности поседовања знања, назиремо основ исламске религије. Дакле, на самом почетку наилазимо на круцијалну исламску ставку, а то је стицање и ширење знања. „У *Istočnom Diwanu* Karahasana најприје говори о знанју и љубави. Mukaffa је носилац знанја, а Begzada је носилац љубави” (Бабић 2010: 10).

На основу предаја⁶ и података из животописа Посланика Мухамеда сазнајемо да су прве речи Објаве биле: „Читај! Читај у име Господара који ствара” (Кур`ан 96: 1). Основни императив свакој индивидуи, посебно онима који настоје следити оно што се исламом прописује, јесте учење, проучавање, истраживање, размишљање и медитација која ће довести до спознаје и сазнања. Оно што је посебно битно споменути, и чиме се бави и сам аутор у делу *Источни диван* јесте разлог стицања знања, шта је то примарна мотивација за његово увећање и ширење?! – управо љубав, према Богу првенствено, што ће сачувати човека од заслепљености, поспрућа и пропасти.

„Слијепа вјера у разум, у знанје води у катастрофу. Слијепа вјера у знанје води нас у слијепу увјереност да је наше знанје потпуно, да наше знанје обухваћа цијелу стварност. То је насиље над стварношћу. Када човек призна да је његово знанје мало, када призна границе свoga знанја, када призна да љубав надilazi знанје, онда му постаје јасно да му спасење, да му пунина живота и среће долази до онога што надilazi његово знанје, а не од онога што је подложно његовом знанју” (Бабић 2010: 10).

Као први представник и поборник суфијских учења која су заступљена у овом роману свакако је Ал Мукаффа. Он и остали ликови у роману покрећу разноврсна питања: питање велике и мале смрти, људског разума, његове моћи али и ограничености, питање добра и зла и мотива стварања света, дуализма у различитим сферама, питање судбине, слободне воље. Свака од наведених ставки може се посматрати са аспекта суфизма, а самим тим и са аспекта ислама, и доктрина која одређени ликови повлаче са собом.

6 „Poslanik, s.a.v.s., s vremena na vrijeme, odlazio je u pećinu Hira. (...) Ali, nije znao ništa više dok mu nije došla Objava: Čitaj! on je odgovorio: 'Ja čitati ne znam!' Isto je ponovljeno i drugi put. Potom je saslušao ostatak: Čitaj, u ime tvoga Gospodara, Koji stvara, – stvara čovjeka od zametka! – Čitaj, plemenit je Gospodar tvoj, – Koji peru podučava – Koji čovjeka podučava onome što ne zna (1–5). Ovih pet ajeta bilo je prvo što je objavljeno na srce Muhammeda, s.a.v.s. Ostatak ove sure objavljen je kasnije” (El-Gazali 2013: 714).

У његовој причи потрага за знањем и истицање важности за стицањем и ширењем истог јесте најизраженија. Напустивши родну земљу, Перзију, Ал Мукаффа се отискује у тадашњи центар знаности, препушта се месту где је сабрано све знање света не би ли утажио своју жељу за учењем.

Пут стицања знања захтева одређена одрицања и жртве које потпомажу како интелектуалном тако и духовном sazревању и одрастању. Да би дошао до одређеног духовног степена сваки суфија мора прећи одређени пут. Тај пут свакако подразумева стицање знања које мора бити пропраћено како уздицањем и увећавањем духовне спознаје, духовних сазнања, тако и уздицањем људског интелекта, с тим што једно с другим мора ићи како би се досегло Јединство које је основа суфијског убеђења и учења – „(...) ali ima Onaj koji, bogaveći u svemu, svemu daje jedinstvo” (Карахасан 2007: 280) – и које је најзапаженије када је овај роман у питању.

Дакле, кроз цео роман се провлачи идеја јединства, потпуног сједињења и утапања, такозваног самоуништења, које Хафизовић предочава на следећи начин:

„Prvo ‘raskrivanje’ se dešava u stanju ‘samoponištenja’ (fana) u Apsolutu. U tom stanju čovjek koji motri i predmet motrenja nisu drugo doli sami Apsolut. To se zove sjedinjenjem (gam). Drugo ‘raskrivanje’ predstavlja ‘održanje na životu’ (baqar) nakon ‘samoponištenja’. U ovom duhovnom stanju forme stvorenoga svijeta tvore svoj vlastiti pojavak; one tvore svoj vlastiti pojavak jedna drugoj unutar samog Apsoluta. Prema tome, Zbilja ovdje igra ulogu ogledala za stvorenja. A Jedini Bitak se razlučuje na mnoštvo kroz bezbrojne forme stvari. Zbilja (ogledala) predstavlja Apsoluta, a forme (koje se pojavljuju u njemu) jesu stvorenja. Stvorenja u takvom iskustvu spoznaju jedno drugo, a još uvijek se međusobno razlikuju” (Хафизовић 1999: 151).

Овај степен спознаје се узима за тренутак потпуног сједињења са божанским бићем. Сматра се врхунцем духовног успећа.

Овај сегмент, вид веровања и убеђења прожима се кроз сва поглавља с тим што је најприметнији и најзаступљенији у другом поглављу, названом по Ел-Халацу, док у трећем поглављу бива готово у потпуности расветљен. Тиме се умногome разоткрива и учење Халаца, који је у историји остао запамћен по изјави Енел Хакк! – *Ја сам истина!*⁷

„(...) Bog je u svakom čovjeku, svaki čovjek je Bog, ja sam Bog! (...)” (Карахасан 2007: 183)
„(...) da smo mi i da su naše duše samo odrazi jedinstvene svjetske Duše, (...) Dovoljno je znati ono što neki čovjek zna, dovoljno je saznati kako se i koliko svjetska Duša odrazila u njemu, da budeš on ako to želiš. Zato su naša imena nevažna, zato je potpuno svejedno kako je kome ime” (Карахасан 2007: 289).

Због својих учења, у стварном животу Халац бива свирепо погубљен, док у фиктивном он мистериозно нестаје. Његов нестанак свакако није једини. Ка-

7 (...) No, ništa nije do te mjere zblanulo ljude, osobito doktore Zakona, a pod njihovim pritiskom, i ljude iz politike i državne uprave kao što je to učinilo njegovo propovijedanje mističkog transupstancijalnog sjedinjenja s Božanskim pri kojem mistik biva posve upijen onim Božanskim (I, ayn al-gam). Pojedinačna osobnost svakog sufije, učio je on, biva egzistencijalno usavršena, posvećena i do te mjere divinizirana da u njemu, jednostavno, počinje pulsirati sami božanski fluid. Takovrsno propovijedanje mu je priskrbilo trostruki front najljucih neprijatelja među misticima, političarima i pravnicima. Naporedo s tim on je sebi priskrbio tri temeljne optužbe koje su, vremenom, svaka na svoj način neumoljivo zazivale skidanje njegove glave. Političari su ga sudili jer je uzurpirao najviše božanske ovlasti; doktori Zakona su tražili njegovu glavu jer je uzurpirao tri temeljne duhovne vlasti poslanstva, a mistici su ga tužakali stoga što je smatrao da je posve dostatno štovati Boga snagom mističke ljubavi, bez pretjeranog osvrtnja na vjerzakonsko obredoslovlje, zbog čega su ga izjednačavali sa poklonicima manihejskog vjerovanja (zanadiqa) (Хафизовић 1999: 82).

рахасанов роман је испуњен причама о мистериозним нестанцима, умирањима. Свака од тих крими прича повлачи са собом детективску истрагу помоћу које би се дошло до одређених одговора. Мада су многе смрти биле објашњене, њихови узроци су многим непојмљиви, нејасни, несхватљиви и неприхватљиви. Готово сваки од тих нестанака, умирања може се повезати са настојањем да се досегне врх духовног степена и уздигнућа одређене личности, која је постала жртва зато што је у њеном телу дошло до сукоба *животишних сокова*.

„Ne znam baš pouzdano, nikad se nisam susreo s takvim slučajem, ali mi se ovako čini da može. Možeš na primjer čovjeka ubiti i tako što ćeš mu dušu sukobiti s unutrašnjim tijelom. Nekako mu usadiš neku snažnu duševnu čežnju ili strah, pa se duša okrene od tijela ili čak protiv njega. Zbog toga se unutrašnje tijelo prestaje sušiti tako da sokovi jako nabužaju i dolazi do unutrašnjeg gušenja ili do rasprskavanja” (Карахасан 2007: 151).

Концепт јединства уско је повезан са концептом љубави. Расправљајући о питањима добра и зла, о стварању света и мотивима стварања истог долазимо да следећег најзаступљенијег аспекта суфизма у овом роману – до љубави: *Најважнија је љубав* (Карахасан 2007: 249). „Kod Karahasana žene su nosioci ljubavi. To su u *Istočnom Diwanu* Begzada i Rabija. Samo ljubav može promijeniti svijet, to jest druge ljude nabolje” (Бабић 2010: 11). Једна од најучљивијих и најјаснијих порука Карахасановог дела јесте управо љубав. Љубав је и испред знања, и само знање уз примесе љубави може бити човеку корисно и од помоћи, у супротном бива узроком неминовне пропасти.

Оно што суфијска учења пропагирају јесте бескомпромисна, безусловна љубав, коју представници одређених суфијских праваца доживљавају као најпозданије средство помоћу кога ће се остварити потпуно сједињење људског бића са божанским⁸.

„Begzada je nositeljica ljubavi, a al.Mukaffa nosilac znanja, i to znanja koje je u službi religiozne i političke vlasti” (Бабић 2010: 9). За разлику од АлМукаффе који пропагира уређивање света помоћу разума, Бегзадина размишљања представљају сушту супротност таквом ставу и експлицитно изражавају да је глас жене глас љубави који доминира целим романом:

„Prvo se ne bih složila s tim da odnose među ljudima treba urediti prema razumu. (...) Možda će se jednom ljudski svijet i uređivati prema nalozima razuma, ali će to biti dosadan i suh svijet, bez čega od onog zbog čega vrijedi živjeti i na šta se život i ljudi sa radošću troše. (...)” (Карахасан 2007: 17).

„A naš svijet je jedan i čitav, što znači da ga je stvorio jedan Bog, i u sebi je raznovrstan i lijepo usklađen, što znači da ga je stvorio milosrdan Bog koji ga je pokrenuo ljubavlju. Tako ja mislim i mogu navesti mnogo dokaza, iako je dovoljan taj da ljubav suprotnosti usklađuje a ne uništava jednu od suprtstavljenih stvari, kao što mržnja mora činiti. Bog je dao stvari u parovima čiji se dijelovi suprotstavljaju, ali se u ovom svijetu te suprotnosti lijepo usklađuju tako da svi dijelovi služe cjelini” (Карахасан 2007: 30).

8 Николсон наводи да је љубав најузвишеније начело суфијске етике: „Ljubav čini emocionalni sastojak religije, zanos vidioca, odvažnost mučenika, veru sveca, jedini temelj moralnog savršenstva i duhovnog znanja. Praktično, ona je samoodricanje i samožrtvovanje, odustajanje od svih poseda, bogatstva, časti, volje, života i svega drugog što je za običnog čoveka vredno, samo radi Voljenog, bez ikakve primisli o nagradi. (...) Srazmerno ljubavi sufija prema Bogu je i njihovo viđenje Tvorca u svim stvorenjima koje se ispoljava kao akt milosrđa. Pobožna dela ne vrede bez ljubavi” (Николсон 2011: 83). Када је суфијска љубав у питању Хафизовић наводи: „Egzistencijalni ponor koji postoji između zaljubljenika i Ljubljenoga premoštava se snagom sufijine, ljudske ljubavi, ali ne tako da predmet te ljubavi (Bog kao Ljubljeni) postane predmetom zaljubljenikovim (salik), već na način da snaga božanske Ljubavi preobražava subjekta ljudske ljubavi i čini ga teofanijom božanske Slave i Ljubavi (Хафизовић 1999: 213).

„Begzada je uvjeravala Mukaffu da „nije sve znanje u razumu i da se tijelom i ljubavlju može znati i pamtiti više (str. 35)” (Бабић 2010: 10), љубав је, иако звучи као клише, нешто што не познаје границе и не признаје ограничења, сходно томе, уколико је она осећање које преплављује људско биће, уколико је она примарна човеку, онда су и његови погледи, схватање света, његово деловање и могућности знатно напредније, веће, моћније и вредније. Највернији представник љубави, највернија слика суфијског поимања љубави у овом роману јесте Рабија ел Адевија⁹, која је у стварном животу имала огромног утицаја у развоју, утемељивању и оживљавању одређених суфијских веровања и ставова. Хафизовић наводи да су Рабијина учења многима послужила за основ њихових поимања суфизма, с тим што многа од тих учења у великој мери одступају од саме суштине Рабијине идеје.

Роман почиње и завршава љубављу. Љубав је та која се прожима кроз цело дело на различите начине, било да је реч еротској љубави између мушкарца и жене, било да је реч о езотеричној љубави према Богу, невидљивом свету. „Љубав омогућује истинску спознају, истинско знанје, то чини такође и умјетност. Љубав, доброта и умјетност омогућују њега да изађе из свoga straha, из затворености у своје ја, у свој пакао, омогућују њега отвореност другима и Другом и тако омогућују њега пуни живот” (Шоп 2010: 25).

Иако су три делимично обрађена начела суфизма итекако присутна, очигледно је да је љубав та која их обједињује и из које произилази све остало. Љубав као најузвишеније начело суфизма Карахасан врло вешто користи и тиме ову фрагментарну, разрушену причу обједињује и од ње ствара кохерентну целину испуњену многим начелима различитих догми и убеђења која се не везују искључиво за суфизам, али се скоро сваки заснива, почиње и завршава љубављу. Карахасан роман почиње љубавним писмом и приводи крају питањем: „I je li zaista istina da ljubav čovjeka ne može umoriti dok se ne ostvari?” (Карахасан 2007: 322) и на неки начин оставља читаоца-саговорника, да о истом размишља, пита, разговара и тумачи.

Закључак

У овом раду бавили смо се проучавањем аспеката суфизма у роману *Источни диван*. Након указивања на основне карактеристике романа и његовог сагледавања кроз одређене савремене теорије предочили смо најзасушљеније аспекте суфизма у овом делу. Знање, јединство и љубав три су принципа која проналазимо у основама прича које чине овај роман. Ти принципи предочени су кроз ликове (Ел Мукафа, Ел Халац и Тавхиди) по којима су насловљена поглавља романа, а који су заправо историјске личности и одређени представници суфизма и суфијских учења.

Учили смо да присутни суфијски аспекти умногome утичу на причу, њен ток и развој. Наизглед разрушену и нестабилну причу присуство суфијских елемената чини кохерентном и чврсто увезаном целином, томе свакако доприноси

9 „(...) Jedinu sadržinsku osnovu njenom prenapujalom sufijskom geniju i živo vrelo njenog sufijskog nadahnuća predstavljao je qur'anski tekst, osobito oni njegovi dijelovi koji najizričitiје govore o božanskoј ljubavi i milosti. (...) Za nju je ljubav, kao i vјera, nadnaravni i nedugovani dar, dar koji se ne daje na mјeru niti se na njega uzvraća bilo којom vrstom zasluge, jer samo takve ljubavi je dostojan Duh Božiji, samo takva ljubav doseže tajnovito Lice Božije i samu nišu svjetlosti u duhovnim prostorima ljudskoga srca (...)” (в. Хафизовић 1999: 64–66)

још и Тавхидијев глас, као глас приповедача који прича ове приче. Редови овог романа врло вешто су испреплетани одређеним аспектима суфизма, а у њима се назире и присуство одлика још неких идеологија, филозофија, култура и традиција, што указује на вишеслојност и многострукост овог романа.

Извор:

Карахасан 2007: Џевад Карахасан, *Источни диван*, Сарајево: Добра књига

Литература:

- Абдул-Кадир 1998: Иса Абдул-Кадир, *Истине о шесаввуфу*, Тузла
- Ахметагић 2010: Јасмина Ахметагић, *Феномен стјраха у роману Источни диван Џевада Карахасана*, у: *Одјек – ревија за науку, умјетности и друштвена ишћања* (доступно онлајн, преузето: 25. II 2016)
- Бабић 2010: Миле Бабић, *Облици оноштираноџ у романима Џевада Карахасана*, у: *Одјек – ревија за науку, умјетности и друштвена ишћања* (доступно онлајн, преузето: 25. II 2016)
- Денић Грабић 2006: Алма Денић-Грабић, *Џевад Карахасан – Етичност и нарације и праџма-шика љубави*, у: *Сарајевске свеске*, бр. 13
- Дерида 1999: Жак Дерида, *Структура, знак и игра у обради људских знаности* у: Бекер, Мирослав, *Сувремене књижевне теорије*, Загреб: Матица хрватска,
- Ел-Газали 2013: Мухаммед ел-Газали, *Темајски шефсир*, Ел-Келимех, Нови Пазар
- Ибн Ареби 1999: Ибн Ареби, *Драџуљи мудрости*, Београд: Просвета
- Карахасан 2014: прилог преузет са Youtube канала: https://www.youtube.com/watch?v=-Va0SXhu_LY&feature=youtu.be (преузето: 25. III 2016)
- Кур`ан, превод: Бесим Коркут, Ел-Келимех, Нови Пазар 2011.
- Линг 1990: Тревор Линг, *Историја релиџије истока и запада*, Београд: Српска књижевна задруга
- Николсон 2011: Рејнолд Николсон, *Суфизам, мистицизација ислама*, Београд: Бабун
- Барт 1999: Ролан Барт, *Смрти аутора и Од дјела до текста* у: Бекер, Мирослав, *Сувремене књижевне теорије*, Загреб: Матица хрватска
- Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад
- Хафизовић 1999: Решид Хафизовић, *Темељни шокови суфизма*, Бемуст, Сарајево
- Хаџизукић 2010: Дијана Хаџизукић, *Поштраџа за унутарњим*, у: *Одјек – ревија за науку, умјетности и друштвена ишћања* (доступно онлајн, преузето: 25. II 2016)
- Вукомановић 2008: Милан Вукомановић, *Суфизам – унутрашња димензија ислама*, Београд: Филозофски факултет (доступно онлајн, преузето: 20. III 2016)
- Шећеровић 2010: Насер Шећеровић, *Реџиција Карахасановоџ дјела у њемачком џоворном подручју*, у: *Одјек – ревија за науку, умјетности и друштвена ишћања* (доступно онлајн, преузето: 25. II 2016)
- Шоп 2010: Љиљана Шоп, *Есејистичко-филозофски дискурс у прозама Џевада Карахасана*, у: *Одјек – ревија за науку, умјетности и друштвена ишћања* (доступно онлајн, преузето: 25. II 2016)
- Џевад Карахасан, *Биоџрафија*, доступно онлајн:
http://www.anubih.ba/images/biografije/biografije/Dzevad_Karahasan_-_biografija_za_web_-_2015.pdf, преузето: 15. VIII 2016. године

ASPECTS OF SUFISM IN THE NOVEL *ISTOČNI DIVAN* BY DŽEVAD KARAHASAN

Summary

In this paper, we studied the aspects of Sufism in „Eastern diwan” novel. After pointing out the basic features of the novel and its perception through certain contemporary theories we presented the most common aspects of Sufism in this work. Knowledge, unity and love are the three principles that we find in the fundamentals of the stories that make this novel. These principles have been presented through the characters of (El Muqafa, El Haladž and Tawhidi) after whom are chapters of the novel named are actually historical figures and certain representatives of Sufism and Sufi teachings.

It is evident that the present Sufi aspects greatly influence the story, its progress and development. Seemingly devastated and unstable story presence of Sufi elements make coherent and firmly bound whole, it's certainly contributed by Tahidi's voice, as the voice of the storyteller who tells all these stories. The lines of this novel are skilfully intertwined by certain aspects of Sufism, in which loom present of some other ideologies, philosophies, cultures and traditions, which indicated multilayeredness and multiplicity of this novel.

Key words: Sufism, unity, knowledge, love, novel, story.

Мирослава Нинковић¹

Зрењанин

КРИЗА ИДЕНТИТЕТА И КРИЗА ЉУБАВИ У РОМАНУ ОМИЉЕНА ИГРА ЛЕНАРДА КОЕНА

Ленард Коен, у сталном сукобу са песником и прозаистом у самом себи, креира и ствара свој лирски и стваралачки свет попут модерног пророка бит генерације песника шездесетих година. Стварајући под утицајем Рембоа, Паунда и Јејтса, ипак је највећи утицај на младог писца извршио велики романтичар Федерико Гарсија Лорка са својим лутањем, али и вечитим трагањем за миром и спокојем. Предмет овога рада биће анализа и тумачење две пишчеве опсесивне теме: теме Бога, кроз кризу идентитета главног јунака на путу ка његовој спознаји, и теме Љубави, кроз безуспешно трагање за њом, у огледалу његовог односа са женским ликовима које у роману среће, укључујући и доминантан утицај мајке, али и недостатак њене љубави. Суочен са раном смрћу оца и потоњим лудилом мајке, јунак се, кроз разбијеност композиције, судара са разбијеношћу властитог идентитета, који безуспешно покушава, да кроз идентификацију са најбољим пријатељем и првом љубави, споји у једну целину и, коначно, сазри.

Кључне речи: Ленард Коен, роман, криза, идентитет, љубав, Бог.

Ленард Коен је изразити лирик. И док је писао поезију и док је писао прозу поетски принцип га није напуштао. Како је у свом аутобиографском роману написао: „Ја сам се до одређених година догађао стварима, а онда су се ствари почеле догађати мени” (Коен 2011: 33).

И управо тај уметнички страх од живота, али и сукобљавање са њим, упркос свему, креирали су сукоб унутар самог песника и одредили основну поетску мисао, која се као нит провлачила кроз његову поезију и прозу. Контролисање живота, а онда одустајање од те контроле, окренутост аскетском и зену, медитацијама, али и раскалашно уживање у опијатима и осталим искушењима, којима није могао, нити желео, одолети. Изразити романтик по природи, представник чувене бит генерације модерних песника шездесетих година, опсесивно се бавио доминантним темама: Богом и Женама. Популарну поезију нису занимале конвенције, морал средње класе, интелектуални академизам, испразност шаблона религијских мишљења... Коен је био песник пустих улица, пијаних луталица и бескућника, мрачних лука, боемских четврти, кафана и сумљивих скровишта, ликова са маргине, попут трубадура поседовао је срце детета и песника, који живи своју музику и поезију. У њој су преовладале теме које ће се испоставити као доминантне како у поезији, тако и у прози. Религија, митологија, историја, љубав, али и губитак свега поменутог. Из тог губитка у његовим делима често се рађала иронија, а у животу клиничка депресија, коју је лечио, када није могао писањем и музиком, на високим планинама зен-будизма. Пре него што ће се у Њујорку 30. априла 1967. године први пут са својом нумером обрести на позорници са задатком да отпева неку своју песму, Коен је иза себе већ имао четири збирке поезије и два романа, за разлику од осталих извођача, јер је средином

1 mija78@gmail.com

шездесетих у Америци све врвело од људи и жена са акустичним гитарама, који су учествовали у обнови америчког попа. Романи су, према мишљењу многих тадашњих критичара, помогли Коену да схвати да никада неће постати прозни писац, а у магновењу је остало питање да ли је Коен музичар убио Коена песника, или обрнуто.

Песнички утицаји на младог песника били су многобројни. Студирајући књижевност на Универзитету Макгил у Монтреалу, веома се заинтересовао за Рембоа, Јејтса, Паунда и Елиота, што песме из прве збирке поезије под називом *Хајде да поредимо митологије*, потврђују, али исто тако показују гнев и промену расположења младих људи шездесетих. Његови песнички корени сезали су и много дубље, у традицију Библије, религиозног искуства Запада, јудаизма, а узоре у прози је тражио и код Сервантеса, Албера Камија и Сартра. Ипак, највећи утицај на младог Коена извршио је шпански песник са својом имагинативном, визионарском, романтичном поезијом, Федерико Гарсија Лорка. Лорка је био први песник који је успео да дирне Коенов сензибилитет. И по расположењу, сензибилитету, романтичном бунтовништу, циганском луталаштву, Лоркине песме имају спону са Коеновим. То што је Лорка у Шпанији био познат као „цигански песник”, и колико год му је тај назив сметао, и подсећао на необразованог, некултивисаног дивљака, а његове њујоршке песме биле пуне усамљености, очаја, пустоши великога града, толико је још ближи био Коеновом сензибилитету, и осећају модерног романтичара. И цео тај талас модерне културе и бит генерације носио је у себи то романтично пропадање и декаденцију јединке у огромном безличном граду. Коенова друга збирка поезије *Цвеће за Хиллера* инспирисана је Бодлеровим *Цвећем зла*. И као што је Бодлер, као романтичар, тежио неконвенционалном, ирационалном, морбидним сликама смрти и самоубистава, тако се и Коенова поезија и проза често одликовала претераношћу израза, величајући мрачне и суморне тренутке стварности. Али, евидентно је да, као доминантна црта, попут предугачког снопа светлости, кроз цео његов песнички и прозни опус протеже се вапај за слободом и духовношћу, као јединим излазом из устајалог круга стварности која гуши. А сва његова преокупација популарним темама, које су у себи носиле слике Бога, различитих и супротстављених религија, љубави, телесности, медитација, алкохола, жена, била је само средство којим је посезао да би лакше дошао до слободе и духовног просветљења.

Омиљена игра

Већина критичара сложила се у једном, да је: „Роман *Омиљена игра* успело и целовито дело младог канадског аутора, којег са пуним правом сматрају једним од омиљених фигура савремене популарне културе и једним од најоригиналнијих поп-песника данашњице” (Баучер 2008: 45). Роман, према мишљењу многих, подсећа на чувени филм Сема Мендеза *Америчку лепошћу*, по сензибилитету, темама путености, младости, еротике, страсти прве љубави... Али и елементима популарног хистеричног реализма, којем је овај филм и припадао. Осим, евидентно, испрекиданог ритма почетка романа, у великој мери он садржи елементе билдунгс романа, који су вешто, а и на помало ироничан начин, уклопљени у мозаичност и асоцијативност прозног ткања приче, јер прате потрагу за идентитетом младог уметника у великоме граду.

Роман је настао за време пишевог боравка на грчком острву Хидра, где је 1959. године боравио као стипендиста Уметничког савета Канаде. Након повра-

тка у Канаду, 1960, издавач коме је Коен понудио рукопис одбио је штампање под изговором да је роман назанимљив, оптерећен сексом, и ласцивним сценама². Али је други енглески издавач ипак прихватио дело, кориговано и измењено. Важно је истаћи, неоправдано замерање песнику на неконвенционалности композиције, преоптерећености сексом, сматрање жене искључиво као објекта, који служи као испуњење мушкарцу, да роман нема радњу, и нит приповедања. Али је у сваком погледу постмодернистичко дело, налик Џојсовом *Портретићу*, асоцијативношћу, мозаичношћу композиције, поетизацији прозе, визијама, току свести, али и снажном елементу ироније према ограничењу која се уметнику намећу. *Омиљена игра* је прича о младом уметнику и његовом одрастању у Монтреалу, његовом опирању конвенцијама и савременом свету, тражењу правих-погрешних узора, па се дело може тумачити и као пародија билдунгс романа. Кад је реч о аспекту наративне приче, роман је далеко од класичног и представља праву популарну прозу. Нема заплета, типских и напетих драмских ситуација, пластичности и условљености ликова. Обилује драмским сликама, тематским визијама, и богатством језичких средстава. Главни ликови Коенових романа су песници-уметници који преузимају улогу модерних пророка, попут библијских јунака, гласноговорника модерне епохе. *Омиљена игра* представља полуаутобиографски роман, мешавину аутобиографије и фикције. То је прича о Лоренсу Бривману, јеврејском момку из пристојног монтреалског предграђа, који жели да постане песник, и тиме се издигне изнад светине средње класе којој је, ипак, и сам припадао. Сам писац је признао да је већина догађаја у делу истинита, и да је, уистину, провео младост копирајући канадске бит песнике по начину живота, боемији, опијатима, бунтовништву, без обзира што је потицао из средње класе, као син једног добростојећег јеврејског произвођача одеће, а и да је главни мотив писања поезије, уствари, не опседнутост телесношћу и морбидношћу секса, већ жена и сва она мистичност и привлачност која уз њу иде.

Да би се савладала садашњост и будућност, мора се интроспективно окренути прошлости и њеној традицији, као и унутрашњим слојевима културног наслеђа. Игра из наслова не упућује на пуке и пролазне сексуалне игре којима обилује роман, већ на једну једину игру, коју је волела Лиза, јунакова прва љубав из доба дечаштва. Она и Бривман су се такмичили ко ће оставити лепши отисак у тек, на површини земље, нападалом снегу. Символичност ове игре је вишеслојна и покреће више питања. Од свих љубави у младости главног јунака, он памти невиност прве, али и њен сукоб и надметање. Писац се пита да ли је у савременом свету љубав, она права, искрена и чиста, заиста могућа, или је све одблесак интереса и пролазности, које нам нуди савремено доба. У једној сцени он и Лиза су се отворено сукобили, да је резултат био рвање по снегу и одмеравање снага, што може да сугерише и промашеност љубави, погрешних избора, неразумевања, ривалства, али и питања да ли љубав у савременом свету, уопште, постоји. Многи критичари навели су га да помисли, из више разлога, да је написао нешто прљаво и ружно, упркос чистоти и невиности главне теме дела. Ипак га је подстрек који је добио од књижевне агенције Абелард-Шуман у Њујорку, навео да се и даље афирмише као успешна млада нада модерне канадске књижевности.

2 У вези са овим је важно истаћи и да је касније, по објављивању романа, већина феминистичких критичарки оспаравала тему чисте и праве љубави у делу, као и њено величање, истичући да је Коенов став према женама, у роману, искључиво површан и не иде даље од њихових тела и других физичких атрибута. С друге стране, Коен је тврдио да је само кроз сексуалност и однос са женом могао спознати Бога.

Утицај и однос према традицији

Коенов став према религији не може се окарактерисати као конвенционалан или као нешто што представља страх од Божијег гнева, казне и кривице. Осим што је у делима, па и у овом роману, кроз већину сексуалних доживљаја стремио ка нечему већем и свепрожимајућем, он је Бога схватао као свеприсутство у свим људским односима, у свим стварима које га окружују. Сваки човек је Бог у малом. Ми људи, по њему, можемо бити субјекти и објекти, наспрам Њега, али исто тако можемо се осећати као делићи стварности која се дели, али у сваком делу постоји та божанска нит. С друге стране, у *Омиљеној игри*, главни јунак себе осећа као изабраног, као пророка, и неког кога ће гомила следити, неког ко поседује натприродне моћи. Овакав став потекао је као резултат модерне културе, нарцистичности тога времена, његовог стремљења, али и уметничког сензибилитета. Још код старих романтичара песник је био изабраник, пророк, суманути геније, лудак који проповеда своју веру. Нарцизам популарне културе издваја појединца као таквог, али временом, за разлику од романтичара, сви они поступају по шаблону. У то време популарно је било окренути се медитацијама, источњачким религијама, и њиховим различитим правцима.

У стремљењу ка нечем даљем, а када се губила контрола у сексу, алкохолу, опијатима, посезало се за аскетизмом и миром. Коен се веома ригорозно придржавао строгог режима зена, иако то никада, суштински, није хтео да призна. Уистину, он је био потпуни преобраћеник и заређени будистички свештеник. Утицај зена у његовим делима није толико присутан као утицај јудаизма и хришћанска, али се ипак осети медитативно расположење и контемплативност. „Да валовита брда остану у прозрачном мраку праскосорја. Да дрвеће никада не обрaste лишћем. Да црни градови спавају у ноћи дугим сном попут Лезбијиног љубавника. Да монаси остану у недовршеним манастирским здањима у четири сата изјутра читајући молитве на латинском” (Коен 2011: 98). Овакви лирски пасажии као танка нит провлаче се кроз цео роман. Рана очева смрт, и мајчино потоње лудило, окарактерисани су и као узрок отуђености и усамљености главног јунака. Његова немогућност да постане као отац и мушка фигура од ауторитета, коси се и са прихватањем мајчиног лудила. Коен на веома јасан начин показује у роману однос мајке и сина „без односа”. Док је посећује у болници за душевне болеснике, он попут звука на радио-апарату, укључује и искључује мајчин глас. Мајчини монолози су дуги, монотони, неуротични и неповезани. Писац ни у једном делу романа не проблематизује конфликт у односу мајке и сина, нити рефлексију тог односа на односе главног јунака са другим женама. Али кроз роман се неизоставно протеже припадност јеврејској заједници, посебност и изабраност. Главни јунак, као и Ханс у *Чаробном брећу*, кроз личност друга из детињства реализује део свог идентитета у сукобу са традицијом, женама, друштвом, али и у помирењу са њом. Кранц симболично представља пишчево друго ја, ужу породицу, неког ко зна све тајне и са ким се све може. Оног тренутка када га Кранц напушта да би одвојен од њега, пронашао сопствени идентитет, Бривман одлази у Њујорк и упознаје, не случајно, Шел.

Познато је да је Коен комуницирао са више религија, источних и западних. Његова склоност ка мистицизму и дубљим слојевима *Светио̄з писма*, резултат је и окружења у коме је одрастао. Доста тога биографског се поклапа са ликом главног јунака. Његова породица придржавала се традиционалних јеврејских обичаја, одлазила у синагогу на сабат и обављала традиционалне ритуале петком увече. Његов деда по мајци био је рабин, који га је још као дечака учио *Сшаром* и

Новом завету, а родитељи су га учили да води порекло од Арона, високог свештеника, и да се од њега очекује да постане вођа. Као и главни јунак, сматрао је себе посебним, а многи критичари тврдили су да је Коен нарцисоидни геније који у дубини душе мрзи самог себе, а да га је опседнутост собом и религијом одвела у самообману. Међутим, читава генерација шездесетих година била је таква, дубоко загледана у идеје мистицизма и духовних учења како Истока, тако и Запада. „Гледао је Мартина како брише нос, тај велики орловски нос који је требало да смишља историјске походе уместо што је пребројавао власти траве и борове иглице” (Коен 2011: 121).

На крају трећег и на почетку четвртог поглавља, Бривман напушта Шел и Њујорк и враћа се да лето проведе у родном граду. Љубавни однос почео је да га гуши, а повратак је сматрао као утврђивање градива властите спознаје, а и обнављање пријатељства са Кранцом. Међутим, ништа више неће бити као пре. Почетак четвртог дела почиње са списком тела које је изгубио: *џацовом, жабом, уставианом девојком, мушкарцем на планини, месецом*. Модерна култура намеће потрагу за идентитетом кроз губитке и зрелост појединца. Бит генерација песника живела је брзо, раскалашно и умирала лепа и млада. Такав живот наметала је сама култура. Сам јунак признаје да је све оставио у највећој лепоти и пуној снази, као самопотврду његовог нарцизма. То лето када се вратио затекао је мајку у Институту за ментално здравље и Кранца, који више није био онај исти дечак, од којег се растао.

Кранц га запошљава као једног од инструктора у летњем кампу, где овај упознаје сасвим посебног дечака по имену Мартин Старк. Мартин је био дете изузетног дара, полу геније, полулудак, „са неприродно белим беоњачама”, као да упорно види нешто што нормалан човек не види, множио је у себи четвороцифрене бројеве, мајка га се стидела, а друга деца га нису прихватала. Бривман је у њему видео себе, а Коен вођу и представника новог доба. Кранц се са тим није сложио, и симболично супротставио Бривману да га треба третирати као и осталу децу. Растанак од Бривмана створио је новог Кранца, човека истог и нимало посебног. Коен је, као и главни јунак, одрастао у духу класичне и традиционалне јеврејске средине, али је никада до краја није прихватио и увек је тежио ка неком другом смислу у животу, далеко од досаде свакидашњице. Његова душа била је луталачка и немирна, баш као и душа малог Мартина. Он се враћа у Монреал, не да би срео Кранца, већ да би упознао посебног, златног дечака, који симболично представља гласноговорника његове генерације, уметника, који на крају трагично страда, а идеали одлазе заједно са њим, прегажени у блату. Писац на ироничан начин слика његову смрт, како га је у муљу неприметно прегазио булдожер, заједно са корењем, грањем и осталим растињем, а да возач ништа није приметио. Коен се као типичан представник популарне културе бојао лудила рата, као и потеза збуњене и разочаране омладине широм света. Као гласноговорник модерног доба том безумљу супротстављао се отворено, симболичним сликама у популарним песмама и прози, какве никада раније нису постојале. Религијске и симболичне слике рата и пророка умногоме су допринеле његовој борби за људска и грађанска права.

Феминизам, љубав и жене

Тема рана и трага, као и сећања, заступљена је дуж целог романа, као и питање љубави и њеног постојања у модерној култури. Дело је и конципирано као исечци тока свести главног јунака, који се одбијају од неочекиване и, на први

поглед, неповезане асоцијације, а потом почињу причу. Мозаичност композиције испрекидана је стиховима, који су део ње, и често имају улогу да потврде пишчеве мисли током приповедања. Већина стихова је љубавна, и део је његове музике. Сам наслов романа указује на љубавну причу, која, као омиљена игра, оставља трагове у снегу. Омиљена игра представља прву љубав и девојку Лизу, и само је она оставила траг, она је божанска и чиста, па нас све то наводи на помисао, да у модерној култури љубави нема. Шел је имала ожиљак на обе ушне ресице, отац од рана на метку, а мајчино остарело лице је цело било један велики ожиљак. Писац је искористио класичност цикличне композиције, па се роман и завршава траговима у снегу Бривмана и Лизе. Љубав је често рат, који се завршава ранама и ожиљцима. Однос мушкарца и жене код Коена је често представљен као бојно поље, на коме се они боре против заједничког непријатеља. Често је приказан као сукоб двеју воља, борба, у којој превласт имају жене. То је један од разлога зашто је, према Коену, љубав у кризи. Први телесни контакт који је Бривман имао са Лизом било је рвање у снегу, и после тога Лизу девојчицу више никада није видео.

Љубав у модерној култури није могућа, јер је мушка доминација у кризи. Снагу и истинску моћ имају жене. Шел је једина од свих жена имала ту невиност и чистоту детета, за којом је главни јунак трагао после прве љубави. Жена Лиза није могла да испуни очекивања девојчице Лизе, која је била само симбол и пут до божанског. Једног од критичара *Омиљена игра* је подсећала на одлазак у пип-шоп: „У коме војери могу да посматрају Бривмана како заводи собарицу у винском подруму, Тамару у изнајмљеној соби, Норму у шуми, а Ванду у спремишту за чамце – све би то било тачно, да овај роман не представља лепу причу, разгаљујуће физичку, духовиту и интроспективну, написану са дивном, бујном страственошћу” (Баучер 2008: 92).

Већина критичара, нарочито феминисткиња, сложила се у једном, да у његовим раним романима и песмама жене представљају медијум чијим се посредством остварује неки вид испуњења, сексуално испуњење или религиозно, а некад и једно и друго. Инсистирање на њиховој боји и дужини косе, пути, телима, бојом коже, гуши њихову индивидуалност. Оне су средство за постизање неког циља, а не циљ сам по себи. Многи од њих су тврдили да су према Коену жене једнодимензионални ликови који се баве искључиво тривијалним стварима, и служе искључиво да задовоље његов нарцизам³, па и нарцизам већине мушке модерне популације, те да Коен и мушкарце често посматра на исти начин, као личности слабије од самог себе, и да његов мрачни романтизам већину ликова пројектује према њему самом, а жене су често снолике визије. И сам писац је изјавио да је роман почео да пише због жена, у нади да ће код њих постићи већу популарност, и да су оне пут до његове друге опсесије Бога. Религиозне и еротске епифаније одувек су се тесно преплитале у његовом делу, свето и профано се увек мешало. Берта у роману, након што је нешто одсвирала на флаути, тражи од главног јунака да каже нешто „стравично, ужасно, погано”. Коен у роману жели да здружи љубав према Богу са снажном телесном сексуалном жудњом, без обзира на последице.

3 Сигмунд Фројд је први писао о нарцизму 1910. године. Ову појаву је именовао према грчког јунаку Нарцису, који је био заљубљен у самог себе и због тога страдао, утопивши се у сопственом одразу, који је приметно у води. У модерној психоанализи користи се термин нарцистички поремећај личности, где личност није успела да савлада своје најраније развојне задатке и тиме успела да формира свој идентитет.

Питање је колико је писац, уистину, желео да омаловажи жене и да их представи као обична тела са бројевима, а колико да тиме покаже и докаже свој став о кризи љубави у савременом друштву. Он кроз однос Шел и Гордона, као и Шел и Бривмана, показује колико је савремена љубав и однос између двоје, мушкарца и жене, у кризи. Гордон је представљен као фригидни интелектуалац коме су брак и љубав обичан параван његовог грађанског достојанства, и док је он угледни интелектуалац, а Шел његова мала женица која доприноси угледу, дотле је Бривман хаотични уметник, коме тај параван није битан, али јој не може, због свог душевног немира и лабилности, пружити прави ослонац и стабилност. Па би Шел онда представљала типичну усамљену младу жену у великом граду, која вапи за љубављу које нема, сударајући се између двојице мушкараца, који су на први поглед различити, да би на крају схватила да их у суштини нема, и да особа која ће јој у исто време пружити сигурност, љубав и телесно задовољство не постоји, и да је права љубав илузија. Бривман и сам признаје да није способан да се веже, и да након свих жена које је имао, укључујући одраслу Лизу, он се на крају романа сећа Лизе девојчице. Према Коену, мушкарцу у савременом свету није лако да воли, па и да сагледа и обједини жену као целокупно биће, и телесно и духовно. Писцу је пут до Бога двојак. И он, углавном, иде или преко телесне љубави или преко визије невиности прве, а трагови и ожиљци на души резултат су непрестане борбе између мушкарца и жене.

Закључак

Ленард Коен представљен је као отелотворење неиспуњених жеља младе генерације и њихових питања која су остала без одговора. Проглашен је за гласноговорника емоција те генерације и протагонисту њеног неостварљивог настојања да се извуче из укалупљености и усамљености. Његова способност да доживљену емоцију преобрази у бол и екстазу, у делима, велика је. И као што је Бривман у роману могао да хипнозом успављује и тиме манипулише људима у свом окружењу, тако је и Коен новим и обновљеним романтизмом утицао на омладину широм света. Није истина да је Коен музичар убио Коена песника, и обрнуто. У музику је ушао као песнички и књижевно добро поткован, за разлику од осталих песника бит генерације, па је самим тим успешно, за разлику од мишљења појединих критичара, повезао своју прозу са музиком и поезијом. Теме Бога, љубави, усамљености, доминантне су и протежу се кроз сва његова дела.

У роману је успео да обједини испрекиданост композиције, поигравање са жанром романа и његовим конвенцијама, укључујући истовремено елементе високе и популарне културе, чиме је привукао изузетно широку публику. Он овим делом обједињује прошлост и садашњост, стварајући другачији појам традиције, а служећи се мешањем високог и ниског стила, класичних и модерних изражајних средстава, стапањем традиционалног и модерног, елитистичког и популарног. И колико год потицао из добростојећег средњег слоја монреалске јеврејске четврти, Коен је до краја остао „нежни пастир, са срцем звери, високих планина зена” [...] „али кунем се овом песмом и свиме погрешним што сам урадио, да ћу ти све надокнадити...”⁴.

4 Стихови песме са албума из 1969. године под називом *Песме из собе*, која је постала химна за све оне који своју неизлечиву усамљеност, правдају потрагом за слободом.

Литература:

Баучер 2008: Д. Баучер, *Дилан и Коен*, Београд: Клио

Јованов 1999: С. Јованов, *Речник постмодерне*, Београд: Геопоетика

Коен 2013: Л. Коен, *Омиљена игра*, Београд: Клио

Фиск 2001: Џ. Фиск, *Популарна култура*, прев. Зоран Пауновић, Београд: Клио

IDENTITY AND LOVE CRISIS IN THE NOVEL FAVORITE GAME BY LEONARD COHEN

Summary

The poet and the prose writer Leonard Cohen is in constant conflict with the poet and the prose writer in himself. He creates and produces his lyrical and creative world of prophets, something like a modern generation of poets of the sixties. While he was creating, he was influenced by Rimbaud, Pound and Yeats. But, the greatest influence on the young writer made a great romantic writer Federico Garcia Lorca, with his wanderment, but also with the eternal quest for peace and tranquility. The subject of this paper will be the interpretation and the analysis of the writers two obsessive themes: God, through the identity crisis of the main character, on his way to his comprehension and the theme of love, the unsuccessful search for it, in the mirror of his relationship with the female characters in the novel, including a strong influential mother, but also lack of her love. Faced with the early death of his father and with the madness of his mother, the main character of this novel was through the dispersion of the composition, he came across with the dispersion of his own identity, which he tried unsuccessfully to identify with his best friend and his first love, and to merge this into one totality and finally became mature.

Key words: Lenard Koen, novel, crisis, identity, love, God.

Miroslava Ninković

Јована Срећковић¹
Београд

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ДРУШТВА И КУЛТУРЕ ЕНГЛЕСКЕ ПОМОЋУ ЕЛЕМЕНАТА ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У РОМАНУ СУБОТА ИЈАНА МАКЈУАНА

Овај реферат за циљ има анализу енглеске културе и друштва, представљених у роману *Субота*, Ијана Макјуана, помоћу елемената популарне културе. На самом почетку рада истакнут је значај књижевности и књижевних дела при сликању једне културе и, поврх тога, пружен је кратак увид у значење термина популарна култура. Након тога, следи анализа друштва дате нације преко претходно поменутих елемената, са посебним освртом на политичке ставове јунака, блуз музику и архитектуру града у коме се радња романа и одиграва (Лондон). Оно што се на крају може закључити јесте да је овај роман идеалан пример како једно дело може истовремено бити и средство и помоћ при проучавању културе и друштва неког периода, као и да се, неизоставно, уочава Макјуанова умешност у осликавању своје земље на изузетно пријемчив начин, који је, изнад свега остало, одлична подлога за богату анализу – и то управо преко елемената популарне културе.

Кључне речи: Ијан Макјуан, *Субота*, популарна култура, друштво и култура Енглеске.

У свом делу *Културологија* Петровић (2005: 178) има једно интересантно запажање по питању књижевности – поред своје примарно забавне функције, она може уједно и уздизати и развити проблематику свога доба, тј. обрадити проблеме „са којима се читалац *конфронтира* у своме времену”. Поврх тога, управо је висока књижевност (чијим се изучавањем, иначе, бави само ограничена друштвена група) та која стоји у критичком односу према друштву и трансцендира савремену цивилизацију. Када приступамо анализи оваквих дела у која, између осталог, спада и Макјуанов роман *Субота*, потребно је окренути се и анализи елемената популарне културе како бисмо на најбољи могући начин открили све (чак и скривене) сегменте које нам је писац уткао у сам роман. Значај ових елемената заправо лежи у полисемији коју носе у себи, а захваљујући којој имамо отворен пут ка различитим врстама тумачења (Фиск 2001: 12, 13).

Сваког дана, на неки нама својеврстан начин, учествујемо у популарној култури – било док гледамо телевизију, листамо „сензационалистичку таблоидску штампу”, читамо „безвредне популарне романе”, или уживамо у „популарним филмским хитовима” (205). За популарну културу, Фиск (12) каже да је „култура подређених и обезвлашћених, и [да] стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство”. Занимљиво је уочити да је овај појам у суштини контрадикторан, јер се заснива, и у себи садржи, како израз моћи, тако и отпор према тој моћи, што даље имплицира да особе могу да се користе обема њеним силама истовремено, као и да унутар те игре сила себи одреде место које одговара њиховим особеним културним интересима (12, 13).

¹ jocika_89@yahoo.com

Субота је Маџуанов девети роман, објављен 2005. године, који говори о једном дану у животу главног јунака Хенрија Пероуна, неурохирурга, од раних јутарњих часова суботе до сванућа недеље (Чајлдс 2006: 144, 145). За овај роман су критичари истакли да се издваја у уметничком, моралном и политичком погледу, као и да је написан са изузетном прецизношћу и комплексношћу чиме успешно потврђује Маџуанову позицију као најзначајнијег романописца своје генерације. С обзиром на то да *Суботу* одликује изузетна комплексност, популарна култура и њени елементи, захваљујући својој полисемији и слободи интерпретације, постају идеално средство анализе и откривања слике друштва Енглеске са почетка двадесет првог века.

Улога политике у приказивању енглеског друштва у роману *Субота*

У једном делу своје књиге Фиск (183) изводи закључак како популарна култура поседује политички потенцијал у себи, (према његовом мишљењу) „таква култура [је] увек, у самој својој суштини, политичка”. Можемо рећи да популарна култура у тој мери прожима све аспекте људских живота да, чак и када исказујемо своје политичке ставове, ми постајемо један њен саставни део. Ово Фисково виђење популарне културе је за нас битно, пошто су политичка дешавања, политика земље, као и политичка опредељења јунака, присутне на већини страница романа, чиме добијамо потребне сведоке дешавања датог периода и праву слику друштва Лондона са почетка овог века.

Сама радња романа, која се окреће око 15. фебруара 2003. године, на дан када се у Лондону одиграо протестни марш против предстојећег рата са Ираком, говори у прилог политичких превирања у земљи. За ове антиратне демонстрације сазнајемо када Хенри рано ујутру гледа телевизор ишчекујући своју причу о запаљеном авиону: „[С]нимак француског министра иностраних послова, месје Де Вилпена, како прима аплаузе у УН-овој дебатној Сали. ‘Да, можете рећи САД и Британија. Не, реците већина.’ Потом, припреме за антиратне демонстрације које ће се данас одржати у Лондону и безбројним другим градовима широм света” (Маџуан 2008: 32). Занимљиво је запазити да нас, током читања романа, и иначе разни елементи популарне културе, попут телевизора, хај-фаја, новина, или радија, константно упућују у „актуелна” дешавања у земљи:

„Хенри креће према хај-фају с намером да промени станицу, али Тео узима даљински управљач с кухињског стола и укључује мали телевизор постављен недалеко од шпорета управо за овакве тренутке, ударне вести. Чекају да се заврши грандиозна шпица [...], смишљен[а] да дочара хитност, технологију, глобално извештавање. Онда редовни водитељ [...] почиње да вергла ударне сторије [...] припреме за антиратне демонстрације које ће се данас одржати у Лондону и безбројним другим градовима широм света; тениски турнир у Флориди прекинут због жене с кухињским ножем” (32).

Своја сазнања, затим, допуњујемо када Хенри „[к]од улазних врата скупља пошту и новине с пода. Силазећи у кухињу, чита наслове. Бликс известио УН да су Ирачани почели да сарађују. За узврат се очекује да ће премијер у свом данашњем говору у Глазгову ставити нагласак на хуманитарне разлоге за рат. По Пероуновом мишљењу, једини аргумент вредан помена. Али премијерова окаснела промена тактике делује цинично” (65). Можемо уочити да нас како телевизор, тако и новине уједно (два елемента популарне културе), доводе до сазнања да су главна тема у Британији поменуто године били премијер Тони Блер и његова

одлука да се уђе у рат са Ираком, као и антиратне демонстрације, које су се у Лондону одиграле на дан о коме је реч у самом роману. Дакле, Макјуан заиста успешно успева да, како је у уводном делу речено, обради „проблематику свога доба” и приближи је својим читаоцима (Петровић 2005: 178).

Прегходно поменути рат са Ираком сматра се „потезом” који је довео до тога да Блер увелико остане упамћен (што у позитивном, што у негативном смислу) и уписан у историјским уџбеницима. При осврту на историјат његовог мандата уочавају се кључни догађаји који су га навели да донесе овакву одлуку. Према увереном мишљењу, Блер је одувек важио за особу са одлучним приступом спољној политици, што постаје очигледно када се узме у обзир чињеница да је поред своје партије успео да изненади чак и свог оданог заменика Џона Прескота, када је остварио блиску сарадњу са америчким председником Бушом, која је додатно ојачала након напада на Куле близнакиње, 11. септембра 2001. године. Блер је у тој мери пружио подршку Бушевој администрацији да је 2003. године донео одлуку да нападне Ирак без одобрења и подршке УН, притом уз огромно противљење својих сународника, као и остатка света; након овог потеза, изгубио је поверење јавности (Wheeler 2007). Макјуан на изузетно мудар начин, помињући рат и масовне демонстрације, успева у томе да пред нашим очима створи слику друштва незадовољног владом датог времена, а поготово њеним одлукама. Иако живе у потрошачком друштву позног капитализма, у коме је свако потрошач, како би се супротставили стратегији доминантних, који диктирају параметре по којима би требало да живимо, описани становници Лондона, успешно користе производе моћних за своје циљеве и из дате сирове грађе стварају популарну културу (Фиск 2001: 42, 44, 46). Ово најбоље видимо док заједно са Пероуном, са прозора спаваће собе, посматрамо припреме за предстојећи марш:

„На удаљеном крају, код индијског хостела, [...] влада истинско узбуђење. Два млада Азијца [...] претоварују нешто из комбија у ручна колица на плочнику. Растућу хрпу чине транспаренти, и умотане заставе и картони с беџевима и пиштаљкама, фудбалске чегрталке и трубе, кловновске капе и гумене маске с ликовима политичара – на самом врху двеју дрмусавих гомила, Блер и Буш тупо зуре у небо, с лицима сабласно белим на сунцу. [...] Људи окупљени око комбија хтели би да купе робу и пре него што су продавци спремни. [...] Пристижу читаве породице, [...] и студенти [...] Иза гомиле окупљене око ручних колица стоји група младића ошишаних до главе [...] Они су већ развили свој транспарент који поручује, једноставно: Мир уместо слога-на!!” (Макјуан 2008: 58, 59).

Сви ови елементи популарне културе поменути у одломку – пиштаљке, трубе, маске с ликовима политичара – служе као „семиотички отпор према хегемонистичкој сили”, а занимљиво је уочити и да су ове масовне демонстрације идеалан пример како под „извесним историјским и друштвеним условима” потиснута политичка свест популарне културе „може да провали на површину у облику видљивог политичког делања” (Фиск 2001: 68, 183). Сви људи који су се поменутог датума окупили у овој организованој шетњи, постали су део једне посебне популарне културе, културе подређених која диже свој глас против доминантних сила и успева да доведе до (макар и привремене) прерасподеле моћи у корист обезправљених – што је и суштина популарне културе и њених елемената (68).

У којој мери је тема рата са Ираком окупирала јавност Британије са почетка овог века најбоље сведочи расправа између Хенрија и његове ћерке Дејзи, за које се може рећи да представљају саставне делове две различите струје популарне културе, будући да се мимоилазе у својим политичким ставовима, као и ставу по

питању уласка у поменути рат. Иако је ово Хенријев и Дејзин први сусрет после неког дужег периода раздвојености, њихова жучна свађа, коју Маџуан описује на неколико страница романа, говори нам о томе колико је Блерова одлука утицала на јавно мњење и довела до поделе нације, а затим и незадовољства, несигурности и страха од исхода једног доброг дела становништва. Након сцене описане у горе наведеном одломку, за коју Хенри каже да одише „енглеском ђакнутошћу”, читаоци га виде како „одевен за ратовање на спортском терену, замишља себе као Садама који задовољно осматра гомилу с балкона неког министарства у Багдаду: мекоћутна бирачка тела западних демократија никад неће дозволити својим владама да нападну његову земљу. Али у томе се вара. Ако Пероун ишта зна о том рату, онда је то чињеница да ће се он догодити. С УН-ом или без њега” (Маџуан 2008: 59). На ћеркину констатацију како је то „чисто варварство, то што се спремају да ураде”, као и да је свима то јасно, Хенри (суптилно) показује какво је његово виђење Блеровог потеза: „Можда и јесте. А можда је варварство и седети скрштених руку” (172). Дејзи као припадник супротног таласа популарне културе „прави гримасу, као да је нешто боли. Најзад је код куће, отворили су шампањац, а она не може да поднесе то што он ствари не гледа њеним очима” (172–173). Следећи цитат најбоље осликава у којој је мери друштво било под притиском и оптерећено постојећом ситуацијом, али и засићеност која је генерално владала у свим сегментима јавног мњења:

„Глава јој је пуна тих прича ништа мање него њему. То што говори напабирчено је из свега што је чула у парку, свега што су обоје већ стотину пута чули и прочитали, нагађања о најгорим исходима који су понављањем постали чињенице [...]. Хенри поново слуша о УН-ових пола милиона Ирачана страдалих од глади или бомбардовања, о три милиона избеглица, о смрти УН-а, о колапсу светског поретка ако Америка крене у самосталну акцију, о потпуном разарању Багдада [...], о турској инвазији са истока, израелским упадима са запада, о читавом региону у пламену, Садаму који, сатеран уза зид, посеже за биолошким оружјем – уколико га уопште има, јер за то нема уверљивих доказа, баш као ни за везе с Ал Каидом – а кад Американци уђу, неће их занимати демократија, неће уложити ни пару у Ирак, узмеће нафту и саградити своје војне базе, и онда ће управљати земљом као да је колонија” (173).

Оно што додатно привлачи пажњу током њихове расправе јесте да старија генерација подржава рат, а да је млађа изричито против. То најбоље осликавају Дејзине и Хенријеве речи: „Зашто сви који се не противе овом [...] рату по правилу имају више од четрдесет година, бар они које ја познајем? Шта се то догађа кад људи почну да старе?” (178). Хенријева реплика на ову констатацију је занимљивија зато што добијамо ширу слику и бољи увид у омладину тадашњег доба, управо захваљујући елементима популарне културе: „Не, није тачно да се подразумева. То се заборавља. Зашто бисте иначе сви ви певали и играли у парку? Геноцид и тортура, масовне гробнице, безбедосни апарат, криминална тоталитарна држава – *iPod* генерација о томе не жели да зна. Не дај Боже да се нешто испречи између њих и њиховог клабинга и јефтиних авио-карата и ријалити ТВ-а” (178). Помињање *iPod*-а, клабинга, као и ријалити ТВ-а, који представљају значајне елементе популарне културе, служи сврси приказивања омладине, којој је једино битно да се забави и добро проведе, макар то били и потпуно испразни облици забаве.

Сликање друштва и културе преко елемента популарне културе – блуза

Према *Популарној култури*, улога музике јесте заправо та да људи пронађу начин да се ослободе контроле коју им систем намеће (Фиск 2001: 63). Управо се претходно описана Хенријева и Дејзина расправа завршава тако што „Дејзи вади један диск из кутије и убацује га у плејер” (Макјуан 2008: 180). Музика која се чује доводи до помирења оца и ћерке, јер се у том тренутку руше све разлике између њих – није битно ни ког су пола, узраста, или политичког опредељења – овај елемент их повезује и чини припадницима истог облика популарне културе: „Клавирски увод му измамљује осмех. Тај снимак је Тео донео у кућу пре доста година, стари Чак Беријев пијаниста, Џони Џонсон, пева *Tanqueray*, летњи блуз о поновном сусрету и пријатељству.² [...] Она се окреће и прилази му лагано, ситним плесним корацима. Кад стигне до њега, он је хвата за руку” (Фиск 2001: 32; Макјуан 2008: 180). Макјуан користи блуз музику као посебан вид популарне културе, како би нас увео у ширу причу друштва и како бисмо, на још један начин, спознали дешавања у Британији с почетка двадесет првог века. Већ смо се, преко политике земље, упознали са чињеницом да је Британија у овом периоду пружала подршку Америци и усвојила њен став по питању Ирака и Садама Хусеина као и нужности да се уђе у рат. Међутим, може се увидети да политика није једина нит која спаја ове две земље – музика, као још један елемент популарне културе, такође представља кључ и нераскидиву везу Британије и Америке. Увођење блуза у роман првенствено евоцира прошлост, тачније шездесете године XX века, када је овај музички правац из Америке допутовао у Велику Британију и потпуно завладао њеном сценом; оно што су тадашње генерације, а поготово млади, ценили код блуза јесте то што им је омогућио да у послератном наслеђу поврате неки вид доминације над светом око њих – тај свет је био егзотичан, интригантан, пун авантура и у њему није постојало толико правила (Келет 2008: 508). Понесени обећањима Америке, као нове светске силе, могли су слободно да иступе и искажу свој оптимистичан став по питању будућности Британије, наспрам оних који су све видели „црно” (508).

Посвећујући велику пажњу блуз сцени у свом роману, Макјуан нас упућује у чињеницу да је овај жанр поновно оживео у Великој Британији почетком новог миленијума, што може имати везе са политичком ситуацијом и потребом генерације младих да пронађу један облик уметности како би се што боље изразили и размењивали своје поруке везане за тешке историјске и социјалне теме, а за шта се блуз показао идеалним (Шварц 2007: 231). Ова целокупна прича уведена је преко Хенријевог осамнаестогодишњег сина, Теа, блуз гитаристе, који је, као такав, припадник једног посебног вида популарне културе. Музика, коју производи својом гитаром омогућава му избегавање друштвене дисциплине и стварање сопственог културног значења, а шире помаже читаоцима да чују глас омладине са почетка века (Фиск 2001: 63). Све је почело када је Џон Граматикус, Хенријев таст, Теу „купио акустичну гитару, а из подрума [...] довукао картонске кутије с тешким старим плочама блуза на 78 обртаја и лонгплејкама, и онда их преснимавао на траке које су стизале у Лондон у редовним пакетима” (Макјуан 2008: 122).

2 Енг. Chuck Berry – чувени блуз гитариста и певач, кога је свирачко умеће виноло међу звезде; његово име се везује за настанак музике која је у другој половини 20. века потиснула све остале музичке жанрове – блуз. Енг. Johnnie Johnson – познати блуз клавириста који је инспирисао свог сарадника Чака Берија да напише „Џони, буди добар” („Johnny B. Goode”), блуз композицију за сва времена (Samardžija 2010).

Поред тога, сазнајемо и да је Тео „почео да одлази у источни Лондон на часове код знаменитих фигура британске блуз сцене, до којих су дошли преко једног Розалиндиног пријатеља из новина. Најимпресивнији је, по Теу, био Џек Брус, зато што је имао формално музичко образовање, свирао неколико инструмената, извео револуцију у свирању баса, знао све о теорији и снимао са свима живима током херојског раздобља британског блуза, почетком шездесетих, у давним временима Блуз Инкорпорејтида” (122).³ Нешто више о култури и друштву периода који се описује у *Суботи*, као и тадашњим актуелним блуз музичарима сазнајемо током читања наредног одломка:

„Преко Бруса, Тео је упознао и неке легендарне фигуре. Пустили су га да присуствује једном Клептоновом мастеркласу. Због тог окупљања, из Канаде је допутовао и Лонг Џон Болдри.⁴ Тео је уживао слушајући приче о Сирилу Дејвису и Алексису Корнеру, и Организацији Грејема Бонда, и првом концерту Крима. Пуком случајношћу, Тео се на неколико минута убацио на један џем с Ронијем Вудом и тако упознао његовог старијег брата Арта. Годину дана касније, Арт је позвао Теа на џем-сешн у клубу *Eel Pie* при твикенхамском пабу *Cabbage Patch*.⁵ Стицао се утисак да је за непуних пет година упио читаву традицију” (123).

А, захваљујући Макјуану и његовом маестралном делу *Субота*, ми се упознајемо са традицијом блуза за много краће време него Хенријев син, Тео.

Хенри, који припада старијој генерацији, која је стасавала у време када је блуз музика достигала огромну популарност, читаоцима показује како је његова друштвена група доживела оживљавање овог музичког жанра почетком новог века. „Пет дана недељно носи одело и кравату”, зато што му то систем намеће, али у тренутку када решава да се препусти блузу, Хенри постаје део популарне културе, која му омогућава да ствара сопствена значења – чим „је обукао фармерке, џемпер и искрзане браон дубоке ципеле, [...] ко би погодио, на први поглед, да Хенри није највећи гитариста своје генерације?” (139). Ових пар елемената популарне културе, који су својствени у одевању блуз музичарима, довољни су да Хенри створи властити свет у коме је слободан од непрестане контроле „доминантних сила” којој је подвргнут на свом послу – он проналази задовољство у виђењу себе као једног њиховог припадника, захваљујући пару фармерица, џемперу и старим ципелама (Фиск 2001: 181). Што се саме музике тиче, према Хенријевом мишљењу, у „сржи блуза није меланхолија, већ нека чудна и овоземаљска радост”, а детаљније виђење се најбоље може уочити у следећем одломку:

„Теова гитара га погађа у нерв јер у себи носи траг прекора, подсећа на покопана незадовољства у његовом властитом животу, неки елемент који недостаје. [...] Ништа у његовом животу нема такву инветивност, такву слободу. Та музика обраћа се некој неизреченој чежњи или осујећености, слутњи да је сам себи ускратио отворен друм, живот срца који се слави у тим сонговима. [...] Дисциплина и одговорност медицинске каријере, удружена са заснивањем породице у средњим двадесетим – а преко већине тога, вео замора; [...] Није ваљда почео да се претвара у оног модерног будалаша у извесним годинама, мушкарца који и несвесно застаје пред излозима да би пиљио у саксофоне или мотоцикле, или га пак неки ђаво тера да нађе љубавницу која

3 Енг. Jack Bruce – познати бас гитариста који је заједно са Ериком Клептоном (Eric Clapton) 60-их година основао бенд Крим (Cream) (McKie 2014).

4 Енг. Long John Baldry – гитариста и певач који је био кључна фигура британског блуз покрета; редовно је наступао у блуз клубу Алексиса Корнера и Сирила Дејвиса (Laing 2005).

5 Клуб *Eel Pie* основан је у априлу 2000. године са циљем очувања наслеђа блуз сцене у области где је све и почело 60-их година 20. века – на *Eel Pie*-у, у Твикенхаму (област Лондона) [извор: www.eelpieclub.com].

је вршњакиња његове ћерке? Већ је себи купио скуп аутомобил. Теова свирка притиска очево срце тим теретом жаљења. На крају крајева, то је блуз” (Макјуан 2008: 31).

Можемо закључити да се блуз поред тешких историјских и социјалних тема (нпр. неправде, расизма, сиромаштва), бави и животним искуствима, као и свим оним што је саставни део наших живота – зато и има снажан утицај на Хенрија. Он се препушта размишљању о свом животу, задовољству, као и испуњености, док га тактови музике полако заводе и уљуљукују, доводећи до катарзе на крају ове сцене – Хенри се емоционално ослобађа свега што га тишти преживљавањем скривених осећања, што му омогућава да се лако врати својој уобичајеној свакодневици. Имајући ово у виду, није необично што за блуз сматра да је саткан од неке необичне, овоземаљске радости.

Хенри и Лондон као одраз стања енглеске културе и друштва

Као што је већ раније речено, у нашем свакодневном животу, изложени смо „стратегии[и] моћних [која] настоји да контролише места [- било то градови, супермаркети, тржни центри, радна места, школе, домови -] и робе” (попут хране, одеће, превозних средстава), који стварају параметре по којима би требало да живимо (Фиск 2001: 42). Међутим, Макјуан и Хенри успешно успевају да, из „сирове грађе” и свега што „доминантне силе” стављају пред нас, створе популарну културу, чиме читаоцима омогућавају сагледавање шире слике и проналажење скривених порука преко свих тих елемената популарне културе (44).

„Корача благом низбрдицом по калдрми уфлеканој моторним уљем, према месту где су власници кућа попут његове некад држали коње. Сада, они који то себи могу да приуште, угађају својим аутомобилима паркингом изван плочника” (Макјуан 2008: 70). Калдрма која је успела да опстане усред урбане средине, говори о томе да становници цене своју прошлост и да желе да очувају бар један њен део, макар и на симболичан начин. Може се рећи да овај одломак показује да Британци осећају носталгију према идеализованом свету уредних живица, колиба и сеоских кућа окружених парковима и баштама (баш као у осамнаестом веку), које су одавале утисак хармоничности и природности (Мекдауал 2002: 104). За ту носталгију Мекдауал (104) каже да је последица осећаја губитка који се провлачи још од почетка индустријске револуције, која се одиграла пре два века. Тако и Хенри, са жаљењем, констатује да је та „прошлост”, симболично представљена калдрмом, коју цела нација толико цени, „уфлекана” производом модерног доба – моторним уљем. Према делу *Britain in close-up*, Британци важе за нацију која одбацује урбану индустријску културу и сматра живот у граду економском неопходношћу; притом, како би остварили свој „рурални сан”, многи становници теже да се, бар преко викенда, повуку у мирну сеоску средину (105). Тако Хенри, један од битнијих елемената популарне културе – свој аутомобил – сматра „само опипљив[им] де[лом] нечега што сматра својим више него издашним комадом светских добара” који чак и не воли (Макјуан 2008: 71). До прихватања овог производа долази управо у идеализованом природном окружењу:

„Напоследку га је излечио један пецарошки излет у северозападну Шкотску [...]. Једног кишног поподнева, начас погледавши преко рамена док је забацивао удицу, Хенри је видео свој аутомобил стотинак метара даље, паркиран укосо на узвишици крај сеоског пута, обасјан меком светлошћу наспрам бреза, расцветалих вресова и громовито црног неба – остварену визију неког творца реклама [...]. Као што су произвођачи намеравали и обећавали, постао је део њега” (71, 72).

Хенри у једном тренутку истиче како је улица „у одличном стању, као и град, то велико достигнуће живих и свих умрлих који су икад у њему живели – и он је у одличном стању, и робустан” (72–73). Међутим, иако се живот у граду вековима побољшава и иако је дошло до напретка на свим пољима (о чему сведоче бројни елементи популарне културе који ће бити наведени), „на крају дана” идеал је, заправо, повлачење у оазу мира на селу, како наредни одломци откривају:

„Ово је доба чудесних машина. Мобилних телефона једва већих од човечијег ува. Огромних музичких библиотека похрањених у предмету величине дечијег длана. Камера које своје снимке одашиљу око читавог света. Једним прстом, Хенри је наручио изум у коме се сада вози користећи уређај на свом радном столу повезан с Интернетом. Стереотаксички апарат којим се јуче послужио из основа је променио његов приступ биопсији. Дигитализована забава повезује двоје Кинеза који управо пролазе држећи се за руке, слушајући свој лични стерео кроз бубице затакнуте у уши” (73).

Али, и поред свих ових елемената популарне културе који су осмишљени како би им олакшали живот (у граду), оно што Пероунова породица обожава јесте место Сан Феликс, које одише сеоском идилом, којој Британци у толикој мери теже: „Замак је био огроман”, а „[в]ечере на отвореном у бесконачним сутонима, мирисни стогови сена на малим стрмим ливадама по ободу парка, и слабији воњ базеног хлора који испарава из дечје коже, и млако црно вино из Каора или Кабријера – све то звучи рајски. [...] [3]ато и настављају да одлазе тамо” (120, 121).

Један добар део романа усмерен је и на незадовољство друштва модерном архитектуром – чим се Хенри упусти у анализу зграда поред којих пролази својим аутомобилом или које посматра са прозора своје собе, тај револт нације избија у први план. Пред крај двадесетог века постала је популарна градња високих зграда од чистог бетона, као и јефтних стамбених и пословних јединица што није налетело на одобравање већине (Мекдауал 2002: 106). Међу противницима ових новина нашао се и принц Чарлс који је, желећи да спречи додавање модерне стаклене конструкције Националној галерији, изграђеној још почетком деветнаестог века, почео да заговара повратак традиционалној архитектури и градњи, а са његовим ставовима се носталгично оријентисана нација лако сложила (106). Ово није једина стаклена конструкција која је изазвала бунт старијих генерација – између осталог, сквер на коме се налази Хенријева кућа представља добар пример сукоба традиције и модерног доба:

„Хенри отвара врата и види Граматикуса [...] ‘А, Хенри’, каже – његово разочарање огледа се у спуштеној интонацији – ‘баш сам посматрао торањ...’ [...] ‘Покушавао сам да сагледам [...] очима Роберта Адама у време кад је правио нацрте за сквер, питао сам се како би он реаговао. Шта мислиш?’ Торањ се уздиже изнад платана у парку [...]; на високој стабљиви обложеној стаклом, шест кружних тераса које носе дивовске тањире антена, а изнад тога, широки точкови [...] кроз које се провлачи геометрија флуоресцентног светла. [...] ‘Шта знам, можда би га он посматрао инжењерски. [...] Можда би му торањ пре лично на машину него на грађевину.’ Граматикус му даје до знања да одговор није тачан. ‘Ако хоћемо да будемо реални, једина аналогија на крају осамнаестог века могао је да буде торањ неке катедрале. [...] Адам би био запањен ружноћом овог стакленог чуда. Нељудске пропорције. Масиван при врху. Без склада, без тоpline. Улио би му страх у душу’ (Маџуан 2008: 183, 184).

Поменути Поштански торањ са својих сто деведесет метара био је највиша зграда у Лондону када су га отворили 1965. године, и са својим модерним дизајном упадљиво се косо са непосредним окружењем ниских кућа џорџијан-

ског стила из осамнаестог века, као и сквером кога је дизајнирао реномирани шкотски архитекта, Роберт Адам (Вилијамс 2008: 108).⁶ Овакво место је сведок чињенице да Британци заиста имају величанствену прошлост, као и да теже томе да се чешће препусте њеној сигурности, пре него неизвесности будућности или тешкој садашњости (Мекдауал 2002: 106). Из унутрашњости свог сребрног „мерцедес[а] С500 са крем седиштима” (који је, као елемент популарне културе, уједно и сведок Хенријевог статуса), Хенри често осматра околину осуђујући архитектуру свог доба: „Пероун нагло скреће мерцедес у Мејпл Стрит. [...] Пролази поред зграде у подножју Поштанског торња – онедавно мање ружне захваљујући [...] плавим фасадним облогама и геометријској маси прозора и вентилационих решетака која подсећа на неко Мондријаново платно”, али, као и што сам каже, „нешто даље напред, пошто се Фицрој Сквер претопи у Шарлот Стрит, све је начичкано јефтиним пословним зградама и студентским домовима [...]. По киши, и с пригодном дозом зловоље, лако можеш да замислиш како си се вратио кроз време у комунистичку Варшаву. Тек када већину тих зграда поруше, биће могуће завоleti их изнова” (Макјуан 2008: 74). Чак је и један од водећих архитеката модернизма Џејмс Стерлинг (James Stirling) упутио свој приговор по питању оваквог вида градње, рекавши да је шездесетих година циљ било подизање што више кућа за што мање новца, док на крају нисмо остали само са једним обликом отпада (Мекдауал 2002: 106).

Крај романа нам доноси слику Хенрија који завршава суботу и започиње нови дан стојећи на прозору своје спаваће собе: „Мермерни под му леди табане, [...] а с Јустон Роуда већ допире зујање саобраћаја [...] [и] чује [се] удалено брујање неког авиона, првог гласника, претпоставља, јутарњег шпица на Хитроу” (Макјуан 2008: 256). Мермер (један од елемената популарне културе), поред мерцедеса, представља симбол Хенријевог статуса и сведочи о комфору у коме он живи. Међутим, попут свих контраста који су досад били присутни у роману, следећи одломак, на неки начин, прави равнотежу са оваквим начином живота:

„Хенри покушава да пронађе нешто умирујуће у тој уредности и у сећању на сквер у његовом најбољем издању – паузе за ручак радним данима, по топлом времену, кад из околних продуцентских, рекламних и дизајнерских компанија покуљају службеници са својим сендвичима и салатама у пластичним кутијама, и кад се отворе капије парка. Људи лешкаре на трави у тихим групама, мушкарци и жене свих могућих раса, већином у двадесетим или тридесетим годинама, сигурни у себе, ведри, неоптерећени, [...] осећају се као код куће у свом граду” (256).

Чињеница да он носталгично посматра сквер Роберта Адама, који је успео да очува драг руралне средине, и у њему тражи утеху славне прошлости Британије, потврђује да је саставни део културе Британаца управо раније поменути тежња ка очувању традиције, као и изузетна љубав према природи.

Закључак

Након детаљне анализе Макјуанове *Субоите*, може се извести закључак да је овај роман, који је настао 2005. године, идеалан пример како једно дело може истовремено бити и средство и помоћ при проучавању културе и друштва неког

⁶ Поменути сквер је смештен у самом средишту Фицровије, одакле се врло брзо стиже до централног Лондона. Поред тога што му је све на дохват руке, окружен је мешавином кућа, станова, пабова, приватних продавница и кафића, који су очували драг руралне средине. Иначе, овај бохемијски део Лондона се и развио крајем осамнаестог века (Dean 2013).

периода. Притом, анализа елемената популарне културе који се јављају у делу показује се кључном за сагледавање шире слике. Њихова улога је да нам приближе и што боље дочарају дух једног времена, јер представљају ствари са којима су људи били у додиру и које су за њих имале посебна значења. Овај рад се посебно фокусирао на политичке ставове јунака *Субоше*, блуз музику и град у коме се радња романа и одиграва, како би се на што бољи начин стекао утисак о друштву и култури Енглеске с почетка двадесет првог века. Хенријеви и Дејзини опречни ставови (који уједно означавају и припадност различитим струјама популарне културе), по питању Блерове одлуке да Британија подржи Америку и уђе у рат са Ираком, постају сведоци огромне подељености и револта нације, а звуци сирена, пиштаљки, затим пресијавања разних транспарената, као и кловновска гумена лица политичара које је незадовољна маса демонстраната носила током протестног марша око кога се и плете радња романа – само говори у прилог политичких превирања у земљи и огромне тензије која је тада владала. Маџуан је на све ово идеално надовезао блуз, који, поред тога што треба да обезбеди вид избегавања контроле, као и сваки други елемент популарне културе, као музички жанр који се бави тешким историјским и социјалним темама, а уједно и личним животним проблемима, читаоцима служи за упознавање са једним битним саставним делом културе и друштва Велике Британије. На самом крају, слика града (тј. слика свих елемената популарне културе који се у њему налазе) најбоље нам показују стање нације – калдрме уфлекане моторним уљем, модерне зграде нељудских пропорција, јефтине пословне зграде, намргођени стамбени простори који делују као гомила отпада говоре нам о незадовољству садашњим стањем, жељом за повратком природи и носталгији за прошлим, величанственим периодом британске цивилизације. Када се све ово сумира, за *Суботу* се слободно може рећи да представља изванредно обележје свог времена, као и идеалну подлогу за проучавање истог, с обзиром на то да након читања овог маестралног романа добијам одговор на питање постављено у самом уводном делу књиге: „Као на пример? Па ето, као на пример, шта значи бити човек. У једном граду. У једном веку. У пролазу. У маси. [...] Док мегатоне воде ваљају организме на дну океана. Док плиме и осеке глачају стене. Док ветрови дубе камен” (Маџуан 2008: 7).

Литература:

- Чајлдс 2006: P. Childs (ed.), *The Fiction of Ian McEwan*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Dean, A. (2013). Fitzrovia: the West End village has glamour, charm and central London on its doorstep. *Metro News*. <<http://metro.co.uk/2013/12/19/neighbourhood-watch-glamorous-fitzrovia-turns-on-the-west-end-charm-4178657/>>. 28.06.2015.
- Фиск 2001: Dž. Fisk, *Popularna kultura*, Beograd: Clío
- Келет 2008: A. J. Kellett, *Fathers and sons: American Blues and British Rock Music, 1960–1970*, University of Maryland: College Park
- Laing, D. (2005). Long John Baldry. *The Guardian*. <<http://www.theguardian.com/news/2005/jul/23/guardianobituaries.artsobituaries>>. 27.06.2015.
- Маџуан 2008: I. Makjuan, *Subota*, Beograd: Paideia
- Мекдауал 2002: D. McDowall, *Britain in close-up*, Harlow: Longman
- McKie, R. (2014). Cream bassist Jack Bruce dies aged 71 after a lifetime in blues. *The Guardian*. <<http://www.theguardian.com/music/2014/oct/25/cream-bassist-jack-bruce-dies>>. 27.06.2015.

- Петровић 2005: С. Петровић, *Културологија: Друго допуњено и измењено издање*, Београд: Чигоја штампа
- Samardžija, S. (2010). Kad zasvira Džoni Bi. *Politika online*. <<http://www.politika.rs/rubrike/spektar/ritam/Kad-zasvira-Dzoni-Bi.lt.html>>. 27.06.2015.
- Шварц 2007: R. Schwartz, *How Britain got the blues: the transmission and reception of American blues style in the United Kingdom*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited
- Wheeler, B. (2007). The Tony Blair story. *BBC News*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_politics/6506365.stm>. 23.06.2015.
- Вилијамс 2008: R. Williams, *Top 10 London*, London: DK Eyewitness Travel

THE PORTRAYAL OF ENGLAND'S CULTURE AND SOCIETY THROUGH THE ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN IAN MCEWAN'S NOVEL SATURDAY

Summary

The aim of this research paper is to analyze England's culture and society presented in Ian McEwan's novel *Saturday* with the help of the elements of popular culture. Before the analysis itself, the importance of literature in portraying one's culture is explained and, on top of that, a brief insight into the meaning of popular culture is provided. Afterwards, by presenting and analyzing England's society, as well as its political and cultural background (at the turn of the 21st century) through the elements of popular culture, the present paper gradually manages to show how Ian McEwan has portrayed both England's culture and society of the present time.

Key words: Ian McEwan, *Saturday*, the elements of popular culture, England's society and culture.

Jovana Srećković

Страхиња Добривојевић¹
Београд/Грац

КОМУНИКАЦИЈСКИ КОДОВИ НИКЛАСА ЛУМАНА НА ПРИМЕРУ САДОМАЗОХИСТИЧКИХ ОДНОСА У РОМАНУ *ПИЈАНИСТКИЊА ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК*

Предмет овог рада биће роман *Пијанисткиња* (*Die Klavierpielerin*) аустријске нобеловке Елфриде Јелинек. Роман је посматран кроз призму комуникацијских кодова које је у делу *Љубав као страст* (*Liebe als Passion*) представио Никлас Луман. Луман је је био један од зачетника социолошке теорије система. Према Луману, током развоја човечанства постојали су различити комуникацијски кодови. Ови кодови су се разликовали један од других у одређеној ери и обележили је. Роман *Пијанисткиња* обухвата психолошки профил главног лика, Ерике Кохут, професорке на Бечком конзерваторијуму. Кодови које Луман предлаже у вези су са садомазохизмом који је постао део личности Ерике Кохут током њеног тескобног и симбиотичког живота са мајком.

Кључне речи: Кохут, мајка, садомазохизам, Луман, љубав, задовољство.

Пијанисткиња

Пијанисткиња је пети роман Елфриде Јелинек који се појавио 1983. године, а ауторка је на истом радила од 1981. до 1983. Овим романом је Јелинек постала позната у књижевностима ван европског континета, премда је критика у Аустрији остала подељена када је о овом делу реч. Иако је роман добио много позитивних критика, негативне критике су уследиле због мноштва порнографских елемената који су садржани у самом роману, јер је у аустријској јавности изазвао одбојност, гађење и неразумевање.

Ерика Кохут има скоро четрдесет година. Предаје клавир на Бечком конзерваторијуму, али станује и даље са својом мајком. Природа овог односа почиња на симбиози у коју су ступиле у изнајмљеном стану, а деле чак и кревет након смрти Ерикиног озбиљно болесног оца. Ерика се налази под мајчином контролом, при чему њен приватан живот скоро и да не постоји. Идентификација са сопственом женственошћу је притом такође изостала, а Ерика је с временом ступила на место сопственог оца делећи брачни кревет са мајком, при чему су успостављене јасне границе таквог односа. Кохут упознаје свог новог ученика, Валтера Клемера, а однос према њему отвара нове хоризонте Ерикине спутане сексуалности и жеља. Како време проведено са Клемером пролази, све више долазе до изражаја Ерикини садомазохистички пориви које она саопштава Клемеру у писму. Писмо је конципирано као упутство кога би Клемер требало да се држи током испуњавања свих Ерикиних захтева. На самом крају романа, Клемер, услед губитка контроле и помућеног разума, без одговора на њене наредбе силује Ерику, при чему се она готово и не опире. Роман се завршава без јасног расплета након таквог догађаја.

1 sdobrivovic@hotmail.com

Роман чине два дела. Приповедање у роману је ауторично. Гелферт (в. Гелферт 1999: 199) сматра да читалац покушава да се приближи приповедачу тако што се у што већој мери идентификује с њим, а сама ауторка током романа приповеда сваки сегмент као да о томе све зна. Роман се може посматрати и као психолошки роман, чија радња почива на схватању и анализи психолошког и психичког стања главних ликова – мајке, ћерке и ученика. Делимично је, на основу њиховог понашања, представљено и аустријско друштво осамдесетих година прошлога века. Јанке (в. Јанке 2013: 95) сматра да приказ главних ликова у роману не почива само на елементима психоанализе Сигмунда Фројда и Жака Лакана већ да их на изврстан начин и пародира.

Године 2001. снимљен је и истоимени филм, под режисерском палицом Мишаела Ханека, у ком главне улоге играју Изабел Ипер и Беноа Мажимел. На Канском фестивалу 2001. филм је троструко награђен.

Дијада мајке и ћерке

За разумевање корена проблема Ерике Кохут од великог је значаја приказ фактора који су на то утицали. Дисфункционалан однос који Ерика негује са својом мајком утицао је на Ерикин емоционални развој током одрастања. О Ерикиној мајци се из наредног цитата може закључити да припада оној групи родитеља који су се свим срцем залагали да њихова деца постигну оно што њима није пошло за руком.

„Ерика, врес. По том цвету је ова жена добила име. Њена мајка је пре порођаја под тим замишљала нешто стидљиво и нежно. Када је после тога осмотрила грудву глине која је излетела из њеног тела, сместа се баčila на то да је безобзирно деље како би добила чистоту и отменост. Ту има да одлети једно парче, и тамо још једно. Инстинктивно свако дете тежи прљавштину и нечистоћи, ако га не отму од њих. За Ерику ће мајка рано одабрати позив који је у сваком облику уметнички, како би се из мукотрпно постигнути отмености могао исцедити новац, док просечни људи пуни дивљења стоје око уметнице, аплаудирају” (Јелинек 2009: 20).

Мајка је од самог почетка романа представљена као најважнија фигура у животу своје ћерке. Кроз бављење уметношћу, по мишљењу мајке, Ерика би имала прилику да се дистанцира од тзв. „просечних људи”. Вансеријски успех у уметности би у систему вредности мајке одговарао њеној представи о уравнотежености: са једне стране би Ерика била изузетно музички образована, са друге стране би живела живот крцат аплаузима, а таленат би јој донео и финансијску добит.

Утицај мајке присутан је и у приватном животу Елфриде Јелинек. С тим у вези, од најранијег детињства је, као ћерка јединица, Јелинек уживала велику пажњу. Поред тога, мајка није вршила велики утицај само на њу, већ и на њеног оца. У том смислу је Олга Јелинек, како би у ћеркином одрастању створила грађанско окружење, својој ћерки, као веома малој, сатима читала Гетеове песме (Јанке 2013: 4): „Mein Tag war verplant von sechs Uhr früh bis zehn Uhr abends.” („Мој дан био је испланиран од шест ујутро до десет увече.”) (Јанке 2013: 4). Топос преамбиозне мајке у књижевности никако није новина, али се роман *Пијанисткиња* истиче по директном преношењу елемената из приватног живота Елфриде Јелинек, који на овај начин долазе до изражаја. Јанке (в. Јанке 2013: 4) наводи да је Јелинек, захваљујући исувише активном детињству, као веома млада развила психичке сметње, а лечили су је бројни психолози. Мајка је пак ове њене проблеме схватала као пуки излив њене генијалности.

За разлику од Ерике, мајка у роману нема име, а чињеница да је све време представљена као мајка, говори о размерама њене моћи и утицаја на Ерику. Иако је Ерика Кохут главни лик романа, њена мајка је, с обзиром на свој утицај, тим важнији лик. Мајка је увек готова да критикује, осуди и прекори. „Облаку јесењег лишћа слична, она пролеће кроз врата стана и труди се да доспе у своју собу а да не буде виђена. Али пред њима се већ раширила мајка и хвата Ерику” (Јелинек 2009: 5). Иако у роману остаје безимена, Јелинек мајци Ерике Кохут даје различите надимке, алудирајући притом на њене карактерне особине, па је мајка тако окарактерисана као *мајка-пума*, *око закона*, *министарка финансија у породици*, *инквизиџор* и *стрељачки вод*.

Посебну улогу у разумевању односа мајке и ћерке заузима схватање важности гардеробе како у приватном животу Јелинек, тако и у роману *Пијанисџкиња*.

Након што Кохут долази кући после часова, мајка јој узима ташну из руке и контролише је. Овакав потез мајке, с обзиром на године Ерике Кохут, врло је бизаран и непримерен. У ташни, међу сонатама, налази се и тек купљена, нова хаљина. Мајка нема разумевања за њену куповину јер је тај новац био планиран за стан за који штеде. Према мајчином мишљењу, хаљина коју је Ерика купила ће још мало бити у моди и потом ће на њено место доћи други модели, па је, с тим у вези, то траћење новца. С обзиром на сопствену очигледну површност, мајка није у стању да психоаналитички посматра Ерику и с тога јој не полази за руком да разуме позадину њених порива када је о куповини гардеробе реч. У овом случају се гардероба може посматрати као неки вид оклопа или штита, уз чију помоћ Ерика покушава да се заштити. Ерика није у могућности да умакне мајци и из тог разлога прибегава куповини гардеробе како би се осетила сигурнијом у себе. Куповина се може разумети и као потреба за задовољењем неких других потреба и жеља. Јелинек у роману наглашава важност одређене гардеробе у одређеном тренутку и улоге коју она у некој животној ситуацији може одиграти. Ерикина перцепција хаљине у излогу не одговара утиску о истој када је код куће.

„У радњи, још малочас, хаљина, прободена својом вешалицом, изгледала је тако примамљиво, шарено и податно, сада лежи попут млитаве крпе и пробадају је мајчини погледи. Новац за хаљину био је одређен за штедионицу!” (Јелинек 2009: 5)

У свом приватном животу Јелинек такође веома радо купује гардеробу. У многим биографским изворима о ауторки могу се пронаћи сличне информације о томе да Јелинек своје хонораре радо троши на нову одећу (уп. Мајер, Коберг 2006: 72). Тако је Јелинек и свој први хонорар потрошила на Ив Сен Лоран костим. Старе ципеле и одећу не баца, већ их чува у ормарима.

Недостатак фигуре оца

Неизоставан део дијаде мајке и ћерке јесте и улога оца у животу Ерике Кохут. У овом сегменту рада кратко ћу се осврнути на теоријске елементе психоанализе Сигмунда Фројда и Жака Лакана. Као веома важан мотив овде се наводи прототип породице из 18. века, који и касније, према Фројду, игра велику улогу. Осамнаести век донео је промене унутар саме породице, у смислу расподеле животног простора и дефинисања приватности. Ово је, на пример, важило за децу унутар породице, која добијају сопствени простор унутар куће. Лике (в. Лике 2008: 72) сматра да је интимност, која је у знатној мери довела до промене схватања живота унутар породице у 18. веку, утицала и на едиповску праслику коју чине отац, мајка и мушко дете. Према Жаку Лакану, симбиотичко јединство

које постоји између мајке и детета мора бити прекинуто утицајем фигуре оца, која је за то одговорна. Према Лакану се ауторитет оца назива *фалусом*. На самом почетку романа је очева смрт приказана као симболично предавање „штафете” односно, слободније преведено – штапа (*Stab*), који је отац предао Ерики. „Штафета” у овом случају може бити посматрана као асоцијација на Лаканов термин *фалус*. „Тек после много тешких година брака је у оно доба Ерика дошла на свет. Сместа је отац предао штафету кћери и повукао се. Ерика је наступила, отац одступио” (Јелинек 2009: 5).

Требало би споменути и такозвани стадијум огледала код Лакана који је тесно повезан са дететовом свешћу о сопственом постојању и обухвата период између 6. и 18. месеца живота, када се дете први пут сусреће са својим одразом у огледалу. Ерика Кохут као да се, пак, налази заробљена негде у стадијуму огледала, без могућности да открије самоспознају. На тај начин постала је део симбиозе током суживота са мајком, у којем покушава да јој надомести фигуру супруга, преузимајући на себе улогу свог оца. Имитација *брачног живота* постиже се и дељењем заједничког кревета. Сексуална конотација таквог суживота апсолутно је изопштена из оваквог односа, а Ерики је онемогућено и било какво друго самозадовољавање, управо због присуства мајке у кревету, у ком она мотри на њене руке.

Садомазохистички елементи

Односи Ерике Кохут и њене мајке почивају на узајамном стварању психичког притиска и бола на који су се обе временом навикле и срасле с њим. Пре свега, Ерика, која није у стању да се таквој тескоби одупре, већ јој се препушта, а са друге стране и мајка, без развијене свести о последицама тескобне средине у каквој је њена кћерка одрасла. Сузбијање сопствене сексуалности и жеља унутар сопственог дома довели су до експлозије разноликих жеља које своје задовољење траже ван истог, на понекад бизарним местима попут видео-кабина са порнографским филмовима. Окидач за манифестацију Ерикиних порива свакако је сусрет са учеником Валтером Клемером.

Клемер се у роману појављује као студент техничких наука и ученик Ерике Кохут. Временом Ерика све више испитује терен и увиђа да управо Клемер може бити полигон за упражњавање свих односа којих је Ерика жртва у сопственом стану, а то је потреба да се Клемер у односу на њу осети субмисивно, док је она доминантна фигура. Клемер би Ерики требало да послужи као покусни кунџ који се налази у сенци њене моћи. Он, пак, као омиљен у друштву и код девојака, у Ерики види пре свега старију госпођу од које би нешто могао да научи, притом и не слутећи да је Ерика жртва ауторепресије и да поседује огромне садомазохистичке пориве.

Материјална манифестација Ерикиних садомазохистичких жеља рефлектује се у писму које је упућено Валтеру Клемеру, а отвара ново поглавље односа међу њима. У писму је на чудноват начин детаљно објашњено шта Ерика захтева од Клемера. Писмо је крцато жељама, законитостима и наредбама, а заједничко им је то што би на тај начин до изражаја дошле Ерикине бизарне жеље и јасна субмисивност према Клемеру.

„Јер она овде, на пример, писмено саопштава како ће се увијати као црв у твојим суровим везама, у којима ћеш ме оставити много сати, и при том ћеш ме у свим могућим положајима чак тући или шутирати или, штавише, бичевати! Ерика писмено изјављује да жели да се попутоно расточи и избрише пред њим” (Јелинек 2009: 162).

Једини пут који се након писма чини сигурним и могућим остварив је једино кроз испуњење свих наведених услова и захтева у истом. Ерикина сигурност се колеба, штавише, као да је устукла пред Валтером с обзиром на то да од њега захтева да чита писмо уместо ње, што он напослетку и чини. Један овакав окидач већ дуго је потребан Ерики, нарочито јер и сама саопштава како поседује сав најлон, кожне каишеве и ланце који су неопходни за спровођење у дело свега наведеног у писму.

Најважнији садистички елемент овог писма је осећај моћи који се развија у Ерики током Клемеровог читања писма. Мазохизам се, пак, огледа у свим жељама за везивањем и понижавањем. За Ерику ово представља другачију врсту бола, на коју се није навикла, а жели јер је већ у симбиотичкој вези са болом који је „прикладнији”, а тиче се живота са мајком. С тим у вези би тај нови бол свакако значио и ужитак и отклон од оног другог. Наредни цитат сведочи о Ерикином концилијантном приступу сопственом болу, ком се она препушта све више како је све више боли.

„Ако те, вољени, будем замолила да ми мало попустиш везе, биће ми, уколико ти удовољиш тој молби, могуће да се евентуално ослободим из њих. Стога, молим те, ни на који начин не треба попустити мом заклинању, то је врло важно! Напротив, ако преклињем, онда се само претварај да ћеш то урадити, а у ствари, молим те, затегни везе још јаче, још чвршће, а каиш притегни бар за две-три рупе, што више, то ће ми бити драже, а осим тога ми онда још више, колико год се може, нагурај у уста моје старе најлонске чарапе које ће бити припремљене, и тако ми рафинирано запуши уста да не могу да испустим ни најмањег гласа” (Јелинек 2009: 163).

Питање које себи Клемер поставља током читања писма јесте шта он од тога свега има. Мазохизам Ерике Кохут је једносмеран – само она у томе свему ужива, као робиња сопствених жеља. Реч је само о њој и о томе да жели да буде претворена у пакет који ће без икакве вредности бити испоручен Клемеру. Иако их је Ерика врло живописно замислила и детаљно представила, до њиховог испуњења не долази. Врхунац Ерикиног мазохизма догађа се на самом крају романа и то је чин Ерикиног самоповређивања ножем. Он је Ерикин пораз, а сам нож успева да каналише неописив јед који Ерика осећа када угледа Клемера како се весело смеје са колегиницама на факултету.

Plaisir/amour

Никлас Луман (1927–1998) представља у свом делу *Љубав као страсти* (*Liebe als Passion*) различите кодове према којима се схватање љубави мењало кроз векове, мењајући сопствене форме. С тим у вези је љубав као медијум у једном веку имала једно значење, а током других сасвим другачије. У овом раду биће представљена два важна комуникацијска кода о којима Луман говори и то на примеру односа ликова у роману *Пијанискиња*.

Луман пре свега, када је реч о овим кодовима, истиче њихово разликовање као најупечатљивију особину. Седамнаести век је у том смислу изузетно важан за схватање подела, каква је подела и на *plaisir* (задовољство) и *amour* (љубав).

„Мноштво разликовања која играју неку улогу у љубавним односима, на пример разликовање полова, разликовање младих и старих, разликовање оних повремено вољених у односу на све друге људе, семантички добија нову форму кроз ову средишњу диференцију *plaisir* и *amour* и остварује се новим контингенцијама” (Луман 2010: 150).

У чему се заправо огледа ова разлика? *Plaisir* би се у антрополошком смислу могао ограничити на схватање морала, односно, морао би се изопштити из моралног вредновања. С тим у вези се, у односу на морал, уочава разлика између праве и лажне љубави. *Plaisir* је очекиван и пожељан у оба случаја, независно од тога да ли је реч о правој или лажној љубави. Човек се као субјекат у односу на *plaisir* налази у другом плану, *plaisir* не важи само за једну особу, но се разликује од човека до човека и једни га могу перципирати сасвим другачије од других.

Мазохизам Ерике Кохут је у овом смислу *plaisir* јер долази на место љубави.

„*Plaisir* је *plaisir*. Када неко тврди да је осетио *plaisir*, нема никаквог смисла да му се то оспорава. Када осећа *plaisir* субјекту нису потребни критеријуми да би свој *plaisir* спознао” (Луман 2010: 151).

Ерикин *plaisir* мора се ограничити на њене садомазохистичке пориве, а не може се повезивати с љубављу према Клемеру, јер она и не постоји. Ерика одлучује о томе колико *plaisir* траје и колико може трајати. *Plaisir* је за Ерику и посета видео-кабинама и уживање у њима, као и однос према Валтеру Клемеру. За разлику од љубави, *plaisir* је привремен. Љубав је, пак, у тесној вези са њим јер уколико не постоји *plaisir*, тешко је да ће постојати и љубав, сматра Луман.

Ово схватање о трајању љубави се доста добро може разумети на примеру Ерикине мајке. Иако има скоро четрдесет година, Ерика не осећа *plaisir* у суживоту с мајком, која га осећа у знатно већој мери него Ерика. Хипотетички се може закључити да, према Луману, мајчина љубав према Ерици не би ни постојала када не би постојао *plaisir*. Као што је већ речено, *plaisir* делује у односу на субјекат, а субјекат одлучује о томе шта се под тим подразумева. Осећај тог задовољства другима је тешко разумљив, као и радост која одатле произилази.

Закључак

Клавир у стваралачком опусу Елфриде Јелинек игра велику улогу. Ауторка је тако 1982. објавила роман *Клара С.*, у ком је представљен фиктиван сусрет Кларе Шуман и Габриелеа Д’Анунција, италијанског писца и једног од вођа иредентистичког покрета. Клавир у делима Елфриде Јелинек има двоструку функцију. С једне стране је клавир симбол ексклузивитета и изолованости појединца, а са друге стране је клавир неизоставни симбол грађанства, као и инструмент који служи за васпитање и дисциплину младих жена.

Пијанисткиња је роман који по свим својим сегментима доводи у питање суштину породице у класичном смислу речи, бацајући породично устројство и све његове тековине на танак лед. Одсуством оца роман аутоматски отвара многа друга поглавља и слојеве комплексног односа унутар дисфункционалне породичне структуре. На тај начин веома лакше долазе до изражаја све потиснуте жеље, нагони и пориви. Ерика Кохут, главни лик романа, се налази у жаришту сопствених вишеслојних фрустрација којима је окружена са свих страна, почевши од односа са мајком, оцем, ученицима, Валтером Клемером. Ти односи су неуређени, Ерику воде потиснути пориви и спречавају је да своје пориве надвлада. Жеља да буде подређена Клемеру пројекција је подређености којој је изложена под сопственим кровом.

Литература:

- Гелферт 1999: Н.-Д. Gelfert, *Wie interpretiert man einen Roman?*, Stuttgart: Reclam
- Јанке 2013: Р. Janke (Hrsg.), *Jelinek – Handbuch*, Stuttgart: Metzler
- Јелинек 2009: Е. Јелинек, *Пијанисткиња*, Београд: Паидеа
- Луман 2010: Н. Луман, *Љубав као страс*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књи-
жарница Зорана Стојановића
- Лице 2008: В. Lücke, *Elfriede Jelinek*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH
- Мајер, Коберг 2006: V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek: Ein Portrait*, Reinbeck bei Hamburg:
Rowohlt Verlag.

**NIKLAS LUHMANN'S CODES OF COMMUNICATION USING THE EXAMPLE OF
THE SADOMASOCHISTIC RELATIONS IN THE NOVEL *THE PIANO TEACHER* BY
ELFRIEDE JELINEK**

Summary

The subject of this paper will be the novel *The Piano Teacher (Die Klavierspielerin)* written by Austrian Nobel laureate Elfriede Jelinek. The novel is observed through the prism of communication codes, which were presented in the book *Love as Passion (Liebe als Passion)* by Niklas Luhmann. Luhmann was one of the pioneers of the Sociological Systems Theory. In Luhmann's opinion there have been specific codes of communication that were in force during the different evolutionary eras of the mankind. These codes have differentiated one from another and marked the specific era. The novel *The Piano Teacher* emphasizes the psychological profile of the main character, Erika Kohut, a piano teacher at the Vienna Academy of Music. The codes that Luhmann suggests are related to the sadomasochism that has become a part of Kohut's personality, developed during tremendous and symbiotic life with her mother.

Keywords: Kohut, mother, sadomasochism, Lumann, love, pleasure.

Strahinja Dobrivojević

Невена Банковић¹

Београд

ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У РОМАНУ ХАНИФА КУРЕЈШИЈА БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА

Роман *Буда из предграђа* Ханифа Курејшија припада делима постколонијалне књижевности, те се ослања на постколонијалну теорију и бави питањима хибридности, амбивалентности, обездомљености, мимикрије и друго. Радња романа се одвија у Лондону, крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века, у веома турбулентно доба које обележавају политичка и друштвена превирања непосредно пред увођење „челичне“ владавине Маргарет Тачер. Књижевник даје дубок психолошки приказ низа ликова и показује несигурност појединца у потрази за различитим аспектима сопственог идентитета – културном, класном и расном припадношћу и сексуалним опредељењем. У раду је приказано како појединци и различите друштвене групе реагују на промену некадашњих чврстих категорија: расе, класе и пола, које губе на свом дотадашњем значењу и попримају нов садржај захтевајући стварање новог идентитета.

Кључне речи: Ханиф Курејши, идентитет, раса, класа, хибридность.

Увод

Ханиф Курејши је британски писац пакистанског порекла. Рођен је 1954. године у Бромлију, предграђу Лондона, као припадник друге генерације миграната. Писац је мешовитог порекла, потомак је муслимана, припадника више средње класе, који је након поделе Британске Индије прешао из Мадраса у Пакистан, а касније у Енглеску на студије, и Енглескиње из ниже средње класе. Након ослобођења британских колонија, бивши колонизовани долазили су у Енглеску у потрази за бољим животом и првокласним образовањем. То су били, попут Салмана Руждија, припадници аристократије. Међутим, Курејши, као друга генерација имиграната, није делио њихову судбину. Средњошколско образовање стекао је у предграђу, у техничкој школи, коју је похађао и Дејвид Боуви, а завидно образовање добио је на Кингс колеџу у Лондону, где је студирао филозофију (Мекејб 1999).

Курејши каријеру започиње писањем сценарија, као што је успешно екранизована *Моја леја перионица* (1984), а први роман *Буда из предграђа* (1990) написао је на наговор Салмана Руждија (Мекејб 1999). У својим књижевним остварењима Курејши пише о Пакистанцима и „хибридима“, потомцима родитеља различитих раса, уводећи многе аутобиографске елементе, чиме је изазвао контроверзу и дошао у сукоб са члановима своје породице.

Роман *Буда из предграђа* припада делима постколонијалне књижевности, те се ослања на постколонијалну теорију и бави питањима хибридности, амбивалентности, обездомљености, мимикрије и друго. Пишући из позиције деведесетих, Курејши успева да се у роману на шаљив и ненаметљив начин позабави озбиљним друштвеним и социјалним питањима која су потресала Велику Британију седамдесетих и осамдесетих година прошлог века и која су јасно обојила једно време и културу коју је оно изнедрило. Одабравши Лондон за позорницу

1 nevenabankovic@gmail.com

свог романа, писац осликава расне и социјалне нереде, приказује поткултуру младих коју обележавају употреба опијата, велике сексуалне слободе, психоделична музика, појава панк музике и друго, непосредно пред увођење „челичне“ владавине Маргарет Тачер.

Прича је приказана из угла седамнаестогодишњег младића Карима Амира и његове породице. Карим је старији син муслимана Харуна, некадашњег богатог Индуса, који је дошао на студије у Лондон, и Енглескиње Маргарет. Како је био лењ, отац није одмакао даље од места чиновника у британској администрацији. Промену у животу ове породице изазива очево нагло враћање својим претходно одбаченим и заборављеним коренима – култури Индије кроз јогу и медитацију, и будистичкој филозофији. Очево понашање и љубавна веза са Енглескињом Евом доводе до расцепа породице. Курејши оца и старијег сина шаље у град, централни Лондон, а мајку и млађег сина Амара оставља у предграђу.

Књижевник даје дубок психолошки приказ низа ликова и показује утицај и последице поменутог времена које је проузроковало несигурност појединца по питању различитих аспеката сопственог идентитета – културном, класном и расном припадношћу. Курејши приказује вртоглаве промене које наступају у животима људи различитог порекла, друштвеног и материјалног статуса, образовања, боје коже и друго, и показује да је преовлађујући мотив већине непрекидно напредовање на друштвеној лествици. Пред крај романа, увођењем владавине „челичне леди“ уводи се ред у британско друштво и враћа се мир у породице.

Циљ рада је да прикаже како појединци и различите друштвене групе у једно турбулентно доба реагују на промену некадашњих чврстих категорија – расе, класе, пола, које губе на свом дотадашњем значењу и попримају нов садржај, затварајући стварање новог идентитета.

Класа и класне разлике у роману Буда из предграђа

Енглеску седамдесетих и осамдесетих година прошлог века обележавају драматичне промене. Губитак колонија попут Индије и расцеп Потконтинента на два, па четири дела, на Острво доводи не јединствену, већ дубоко верски подељену масу на исламисте и хиндуисте². У роман Курејши уводи плејаду ликова различитог друштвеног и материјалног положаја, порекла и образовања. Писац ове разнолике ликове често доводи у интеракцију на шаљив и хумористичан начин што доприноси да његови романи неодольиво подсећају на комедије (Чуа 1994).

У пишчевим описима материјалног аспекта живота, читалац не може да пренебрегне статусне разлике између Амирових, мешовите породице која је живела у сиромашном предграђу и која је припадала нижој средњој класи, и белих Енглеза, Теда и Џин (Каримовог тече и тетке) и Еве Кеј (Харунове љубавнице), који су припадали средњој класи. Описујући Чизелхерст, богатији део Јужног Лондона, Карим каже:

За људе попут нас ово је било тако импресивно да смо недељне шетње кроз овај крај, пре редовне посете тетке Џин, доживљавали као неку врсту позоришта за нижу средњу класу. Испуштали смо „ааах“ и „ооох“, замишљајући како бисмо се проводили [...] кад бисмо живели овде (Курејши 1990: 40).

2 Карим Амир је муслиманског порекла, али за Енглезе је то неважно, нарочито за позоришног режисера који ће у њему препознати Могиља.

Тед и Џин су скоројевићи. Некада су били прилично богати и окупљали велики круг људи који су их заборавили када су им материјална средства пресахла. Ценили су људе према моћи и новцу који поседују. Еву, чистокрвну Енглескињу, красило је образовање какво имају припадници виших слојева, али јој је недостајала лежерност. Она је амбициозно желела да се што више отисне на друштвеној лествици.

За разлику од поменутог миљеа, Карим долази и у контакт са чистим мигрантским породицама, као што су његова пријатељица Џамила и њени родитељи Анвар и Џита. Они су живели у далеко сиромашнијем предграђу него Амирови. Описујући стан у којем су живели, Карим каже: „Стан им је увек лично на отпад, са офуцаним намештајем, стотину година старим отисцима прстију на вратима и тапетима и пикавцима расутим свуда унаоколо” (Курејши 1990: 78).

Нека предграђа, или прецизније речено гета, имала су атрибут националне и верске припадности – крајеви јужног Лондона које су насељавали сиромашни Индуси или сметилишта у којима су живели црнци. Одломак из романа описује један црначки гето:

Пре преласка реке прошли смо кроз сламове Херн Хила и Брикстона, места која су деловала тако убедљиво и тако другачије од свега што сам икада видео, да сам скочио, отворио прозор и дуго зурio у низове полусрушених викторијанских кућа. Дворишта су била пуна зарђалог отпада и разбацане одеће у распадању; гомиле ђубрета пресецали су само коношци са вешом који се сушио. Тед ми је објаснио: „Ту живе чамуге. Црнци” (Курејши 1990: 58).

Поред онога што раздваја беле и обојене постојало је и оно што их спаја – жеља и намера да одскоче на друштвеној лествици. Потомци имиграната, као и „прави”, „бели” Енглези желели су да задобију боље позиције у друштву и приближе се култури Енглеза, а у томе су успевали нарочито ако су стицали више образовање или добијали уносне послове. Зато главни јунак жуди за успехом. Каримов отац и његова љубавница Ева желе да напусте предграђе и похрле ка Централном и Северном Лондону. У томе им се придружују и Карим и Евин син Чарли. Како поједини аутори наводе и „тамнопути” отац и „кремкасти” син играју улогу индијског имигранта у Енглеској и воде битку да би били прихваћени (Андерсен et al. 2011: 41). Њихове паралелне стазе потичу из тежње да се напусти скученост предграђа и да се живи слободнијим и енергичнијим животом. Међутим, оба лика се плаше неуспеха. Велики Харунов неуспех су незавршене студије. Отац се осећао као губитник када су у питању економски и друштвени статус, породични живот и очекивања. Ова црта се види и код Карима који поносито закључује да га други не гледају више као губитника онда када има новаца (Андерсен et al. 2011: 57).

У централном Лондону, започевши каријеру у позоришту, Карим сусреће припаднике радничке класе као што је страствени троцкиста Тери као и припаднике више средње класе, који су имали везе са краљевском породицом, попут Елеонор која постаје Каримова девојка. Необично је колико су ликови са којима Карим долази у контакт друштвено и политички освешћени, чак и ангажовани. Док је Карим неупућен, незрео, лакомислен, већина ликова има мишљење и став о земљи и времену у којем живе и сопственој улози и циљевима. За разлику од њих Карим лута у потрази за сопственим идентитетом. Освешћеност Карим временом повезује са образовањем, које му је мањкало, а које види као једини прави капитал у променљивом савременом добу.

Расна мржња у роману Буда из предграђа

Од првог уплива миграната Енглеску потресају расна мржња и нереди. У послератној Енглеској, од десетих година, сиромаштво је правило јаз и рађало мржњу између белих Енглеца и обојених миграната и доводило до уличних сукоба, попут агресије Теди бојса према имигрантима са Кариба, 1958. године у Нотинг Хилу (Хебдиц 1979: 40). Сукоби нису јеђавали до средине седамдесетих, само су остареле Теди бојсе заменили скинхедси. Скинхедси су подкултура која је седамдесетих година била отеловљење десничарских идеја. Курејши је био свестан њиховог неприхватања обојених, нарочито Пакистанаца. Још као дечак увидео је шта за беле Енглеце значи „Паки”, а време му је показало да његови најекстремнији и најнасилнији вршњаци постају саставни део британске власти – полицајци (Мекејб 1999). Однос колонизатора према колонизованом није промењен ни после губитка колонија.

Од самог почетка романа Карим наводи непријатељство белих према обојенима, почевши од „најбезазленијих” погрдних назива „Паки” и „Гњида”, преко гађања камењем, смећем и друго. Међутим, описи расне нетрпељивости иду и даље, нарочито у одломцима којима писац описује живот Џамиле и њене породице. Џамила је одрасла у Јужном Лондону, где су расна мржња и насиље били део свакодневице. Курејши описује у каквом је страху живела ова породица. Увек на опрезу и спремна на расистичке претње и нападе.

Животи Анвара, Џите и Џамиле били су испуњени страхом од насиља. Сигуран сам да су сваког дана размишљали о томе. Џита је крај кревета увек држала кофе пуне воде, за случај да радња преко ноћи плане. Многи Џамилини ставови били су инспирисани могућношћу да група белаца једног дана убије некога од нас (Курејши 1990: 75–76).

Отуда Џамилина ратоборност и расна и класна освешћеност, али и острашћеност. Она постаје активни учесник антиратних протеста и борбе против *Националног фронтиа*, екстремне десничарске организације која је предузела одмазду над обојенима. Курејши описује инцидент који се догодио његовом пријатељу Чангезу и насиље које је претрпео када га је напала једна банда, погрешно га сматрајући Пакијем.

Наведеним, као и сличним описима, књижевник приказује постојање ксенофобног национализма и шовинизма у Енглеској седамдесетих и осамдестих година прошлог века, за које Едвард Саид, чувени теоретичар постколонијализма, каже да су производ страха од промена устаљеног поимања стварности у којима се непремостиве разлике смањују или уклањају (Саид 2008). Постколонијални дискурс почива на фиксираниости „другог”. Идентитет „другог” мора и треба да остане непроменљив и стереотипно се увек изнова приказује као такав.

Однос према раси Курејши разматра кроз готово сваки лик. Каримов отац Харун, британски службеник, читавог је живота покушавао да се уклопи у белу Енглеску и асимилује. Као и остали Енглеци, носио је актен ташну, мантил, кишобран и путовао је на посао. У зрелим годинама је решио да се томе супротстави, да откаж, и постане гуру. У томе га је подржала Ева, његова љубавница, која је препознала да ће егзотичност источњачке културе наићи на велики одзив у Енглеској. Службеник дању постаје ноћни гуру, држећи сеансе. Оптерећеност пакистанским пореклом осећа и Карим, главни лик романа. Он је оптерећен својим мешовитим пореклом – пакистанским наслеђем и жељом да се асимилује у британско друштво. Карим осећа да се састоји од две половине, од којих, ни једној у потпуности не припада. У таквој позицији, између, Карим непреста-

но преговара са оним што теоретичари постколонијализма називају бинарним опозицијама. Карим, будући да је „мешанац” (хибрид), да није ни потпуно црн, ни потпуно бео, био је негде између. Имао је додира и са доњим, имигрантским слојем али и са делом горњег староседелачког „белог” слоја. Појам „хибрид” се односи на стварање новог транскултуралног облика, на месту сусрета две културе (Воику 2009). Када се две културе сусретну и почну да преговарају једна са другом, отвара се концептуални, трећи простор који не припада ни једној ни другој (Вукчевић 2005). Овај трећи простор је „амбивалентан” јер у њему културна значења и представљања немају првобитно јединство и постојаност, у њему се мимоилазе бинарне категорије и стварају нови антимонолитни облици. Трећи простор припада „хибридима”, онима који опкорачују обе културе, који имају супериорну културну интелигенцију, захваљујући томе што су између (Воику 2009). Питање амбивалентности, наизменичних осећаја привржености и одбојности, припадања и неприпадања доводи до преиспитивања идентитета. Управо се наведено дешава Кариму.

С друге стране, Каримов брат Али уопште не размишља о сопственој двојакости и хибридности, већ себе смешта у друштво и културу беле Енглеске. Он постаје успешан дизајнер и окружен је људима сличним себи. На примеру два брата, Курејши показује да је и у једној генерацији прилагођавање различито без обзира на истоветно наслеђе, и да је прилагођавање питање сваке личности понаособ.

Прича коју Курејши приповеда је такође и прича о дијаспори и доласку имиграната који су често били образованији и боље познавали културу Енглеске од многих „тамошњих”. Имигранти бивају зачуђени и збуњени сликом коју затичу, која је била супротна од оне коју су као „илузију” понели са собом из своје домовине. Овде је корисно подсетити се и Руждијевих речи да су многи Индијци имали слику о Енглеској као пријатељској земљи, земљи из снова (Ружди 2007). Можемо претпоставити да је многим третман који су добили кад су крочили на ново тло био више од шамара. Курејши је у интервјуу рекао да су његови стричеви, поносити људи из богатих породица, који су волели Енглеску, долазили у ситуацију да их на улицама Лондона прогањају скинхедси.

Позицију миграната у односу на беле Енглеze Курејши показује и кроз однос Харуна са сестром и зетом своје прве жене. Они Харуну надевају „прикладније” име Хари, што осликава преименовање, чин колонизатора, а он им узвраћа карикатуралном интерпретацијом њихових имена која упућује на цин и тоник. За разлику од оца који невољно прихвата своје ново име, млађи син, Каримов брат Амар, сам је себе преименовао у Али.

Пред крај романа, Карим промишља да ли је владајућа класа вредна мржње и размишља шта је потребно да би се припадник мањине осећао слободним. Он каже:

Постали смо део Енглеске, а ипак смо поносно стајали изван ње. А да бисмо заиста били слободни морали смо се ослободити све те горчине и беса. Али како би то било могуће када су се горчина и бес обнављали сваког дана? (Курејши 1990: 290)

Таква питања остају актуелна и данас, а сваки појединац даје одговор за себе.

Менталитет гета, мимикрија и карневализам у роману *Буда из предграђа*

Живот у гету у Јужном Лондону натерао је Џамилиног оца Анвара да се у мислима врати некој замишљеној Индији и потпуно одбаци културу и обичаје Енглеза. Живот којим живи Анвар назива се менталитетом гета. О њему пише и

Салман Ружди у свом есеју *Имагинарни завичаји*. Менталитет гета карактерише потпуна неспремност имигранта да прихвати културу беле већине и одлазак у крајност матичне културе и религије (Ружди 2007). Анвар се тако чврсто држао своје патријархалне улоге оца и главе породице, а повратак традицији је био његова последња нада. Штрајком глађу успео је да својевољну Џамилу натера на уговорени брак са Индусом Чангезом, како то стара традиција налаже.

Писац показује погрешен однос према старој и новој домовини који имају и Харун и Анвар. Ни један ни други нису желели да се врате у бившу домовину („јадну и пропалу земљу”), међутим, како су старили, обојица су се враћали некој замишљеној Индији (Курејши 1990: 97). Анвар се приклонио традиционалним вредностима и себе и своју жену Џиту ограничио на учауреност, задржавање у свету предрасуда. У конзервативизму је покушао да нађе једини излаз, јер за друго није имао снаге. Његово окретање религији било је бизарно, јер је маштао о коцкању у Лас Вегасу и јео свињетину кришом, иако је био муслиман.

Два пријатеља из истог окружења, „оригинални Индуси”, доласком у Енглеску имају различите животне путеве и док Харунов личи на „успешан”, Анваров је до краја супротстављен „белом, западном” свету. Обојица као прва генерација имиграната не успевају да се снађу у новој средини. Разлике постоје, али је суштина иста. И један и други остају заробљеници прошлог. Међутим, Харун је ипак покушао, док је Анвар остао слепо доследан. Морамо се запитати да ли се могло очекивати више од прве генерације?

С друге стране, могуће је направити паралелу између оца и сина. И Харун и Карим, да би испунили очекивања белих Енглезе – за егзотичношћу или остварењем њихових стереотипа и предрасуда, повремено глуме још веће Индусе. Харун увежбава тврђи акценат, а Карим прихвата улогу Моглија, па пристаје да се маже ималином, јер, према мишљењу редитеља, није био довољно тамне коже за ту улогу. Овај Каримов поступак наилази на оштру критику његовог оца Харуна и пријатељице Џамиле. Отац и пријатељица главног јунака, као да су себи доделили улогу „надзорника” старе традиционалне индијске културе, њеног представљања и злоупотребе приликом „претварања у робу” (Ју-ченг 1996). Отац Карима пореди са црно белим минстрелом³, а ни Киплинга не заобилази критика, јер га назива империјалистичким писцем, који неосновано узима за право да приказује Индијце. За Џамилу, представа је неофашистичка, а Карим је подлегао предрасудама белих.

На сличну реакцију, али у једном другом случају, наилазимо код младе, обојене глумице Трејси, коју Карим упознаје радећи на следећој представи. Наиме, Карим је намеравао да прикаже Анваров штрајк глађу, којим је успео да примора Џамилу на уговорени брак, на подручјив и хумористичан начин. Трејси се противила таквом приказу оптужујући Карима да својим ставовима даје подршку стереотипима и погрешним представама које бели већ имају о мигрантима, позивајући на заштиту културе и Афроамериканаца и Индијаца – свих обојених. Карим је био на путу да своју културу прикаже као смешну, а свој народ као старомодне и заслепљене екстремисте.

Мимикрија у контексту постколонијализма се односи на колонизованог који жели да буде попут колонизатора. Бивши колонизовани дела између мимикрије и ругања (Глабазна 2010). Харунова појава док ујутру као типичан Бри-

3 Алузија на британску ТВ серију *The Black and White Minstrel Show* у којој су бели глумци мазали лице бојом да би приказали обојене.

танац жури на посао, с изгланцаним ципелама, кишним мантилом и новинама је пример мимикрије. Амар не пружа задовољство Енглежима да га преименују, па сам одабира ново име, случајно изабравши лако препознатљиво и популарно, име звезде познате широм света. Мимикрија се може запазити код Чангеа који критикује своје сиромашне бивше сународнике који се не прилагођавају Енглежима већ носе своје традиционалне ношње у центру Лондона. Међутим, када Харун и Карим почну да се играју стереотипима, отац улогом Буда, а Карим додељеним улогама Моглија и Тарика (карикатуралним приказом Индуса) они се заправо ругају колонијалним клишеима и указују на њихову глупост. У постколонијалној теорији, ови поступци би требало да умање или извргну руглу стереотип и напоследку га униште (Глабазна 2010). Оно што је интересантно је да, иако и отац и син раде исту ствар, за Харуна је неприхватљиво да се његов Карим појављује у улози Моглија опасан само крпом и умазан ко зна чим.

Карневализам се односи на слободно, разуздано и неконтролисано понашање. У роману ситуације и понашање многих ликова одишу карневалеским. Бес панкера у клубу; Џамилин промискуитет; Анварова болесничка постеља; начин на који је Чангез убио Анвара; оргије код великог Пајка; понашање Елеонор од улоге игнораната, преко улоге дубоке љубави до отвореног одбацивања; лик Хитера; Чарлијево достизање граница и друго.

Овим описима Курејши констатује и подсмехује се свакидашњим појавама.

Закључак

Роман *Буда из ѓрегџрађа* припада постколонијалној књижевности. Испричан је из угла Енглеца пакистанског порекла и садржи описе културе и живота индијске и пакистанске заједнице у туђини. Међутим, више аспеката романа чини његову причу универзалном. Пре свега, ово дело је билдунгсроман, прича о одрастању једног младића и унутрашњим ломовима кроз које је пролазио на путу ка зрелости. Такође, оно што чини универзалном ову причу о мигрантима је прича о друштвеној неуклопљености сваког човека. Егзистенцијалну запитаност осећају и Индуси и Енглези у време када се растаче патријархална породица (Јовановић 2003) у свету који нуди бескрајне могућности, захтева стални покрет и промовише личну слободу уместо укочености, рутине и упоришта у традицији.

Харунов старији син Карим, наратор и централни лик у роману, писцу служи да прикаже развој и промене које друга генерација имиграната, који то и нису сасвим (Каримова мајка је бела), може да доживи. Иако пред крај романа Карим одлази у Њујорк, град могућности у којем би многе његове дилеме биле умањене или чак и укинуте, јер „имигрант је Евримен двадесетог века” (Курејши 1990: 182), Карим не прихвата Њујорк и враћа се у Лондон да пронађе свој идентитет. Пристаје на шему приказа „Пакија”, али као на посао који доноси зараду. И сам Курејши је својим сценаријима и шематизованим приказивањем пакистанских имиграната себи обезбедио добру зараду.

За књижевника *Буда из ѓрегџрађа* је комедија карактера, очекивања, класе. Без обзира на комичност којом је проткан, роман поставља многа тешка питања. Бави се културним, националним и верским разликама и проматра услове и начин живота у свету који чине те различитости и који захтева толерантност и широк видике. Курејши пише о осетљивим стварима и пропагира превазилажење табу тема. Поједине читаоце такав приступ може увредити, али, према мишљењу

Курејишија, негирање важних тема није од помоћи. Неопходно је изнети ствари на видело да би се са њима могло живети.

Курејиши сматра да позив писца подразумева да буде скептичан, провокативан и да „поставља тешка питања”, што и чини својим књижевним радом. Курејишија свет забавља и то је његов глас као писца. Ако се Курејишијев роман протумачи само као забава – промашај је! Роман је дубоко друштвено ангажован и представља позив на промишљање. У томе је његова вредност.

Литература

- Андерсен 2011: M. Andersen et al, *The Buddha of Suburbia: Cultural Identity in a Multicultural Society*, http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/6418/1/Front%20Cover_merged%5B1%5D.pdf 01.12.2015.
- Воику 2009: С. Voicu, *The Paradigm of Cultural Hybridity in the Postcolonial Discourse*. http://www.philologia.org.rs/Files/broj_7.pdf 01.03.2016.
- Вукчевић 2005: R. Vukčević, *Kolonijalna i postkolonijalna teorija, Razgovor sa Homijem Babom*, Novi Sad: Letopis Matice srpske
- Глабазна 2010: R. Glabazna, *Theater of Identity: The Buddha of Suburbia*, <http://www.moravianjournal.upol.cz/files/MJLF0201Glabazna.pdf> 01.03.2016.
- Јовановић 2003: A. Jovanović, *Portret Emigranta*. Philologia, Naučno-stručni časopis za jezik, književnost i kulturu, Beograd http://philologia.org.rs/Files/broj_1.pdf 01.01.2016.
- Ју-ченг 1996: L. Yu-cheng, *Expropriating the Authentic: Cultural Politics in Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, http://www.ea.sinica.edu.tw/eu_file/12015053344.pdf 01.03.2016.
- Курејиши 1990: H. Kurejši *Buda iz predgrađa*, Beograd: Plato.
- Мекејб 1999: C. MacCabe, *Hanif Kureishi and London*, <http://www.jstor.org/stable/29544748> 01.12.2015.
- Ружди 2007: S. Ruždi, *Imaginarni zavičaji*, Novi Sad: Polja.
- Саид 2008: E. Said, *Orijentalizam*, Beograd: Čigoja štampa.
- Хебдиц 1979: D. Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style*, London: Routledge. str. 1–60;
- Чуа 1994: L. Chua, *Hanif Kureishi and Gurinder Chada*, Bomb 48. <http://bombsite.com/issues/48/articles/1788> 01.12.2015.

THE SEARCH FOR IDENTITY IN HANIF KUREISHI'S *THE BUDDHA OF SUBURBIA*

Summary

Hanif Kureishi's novel *The Buddha of Suburbia* belongs to postcolonial literature and relies on postcolonial theory, therefore it deals with issues of hybridity, ambivalence, homelessness, mimicry etc. The novel takes place in London in the late seventies and early eighties, in a very turbulent time marked by political and social turmoil immediately before the introduction of the "iron" rule of Margaret Thatcher. In the novel, the writer gives deep psychological depiction of a number of characters and uncertainty of individuals searching for different aspects of their own identity – cultural, class and racial affiliation and sexual orientation. The paper shows how individuals and groups respond to changes of once solid categories – race, class, gender, which lost their previous meaning and took up a new one thus creating a new identity.

Keywords: Hanif Kureishi, identity, race, class, hybridity.

Nevena Banković

Марија С. Пантовић¹
Крађујевац

(АНТИ)СЕКСУАЛНОСТ И МЕЛАНХОЛИЈА ДРУГЕ КЊИГЕ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Рад разматра однос антисексуалности и меланхолије у роману *Друга књига Сеоба*, као резултат губитака у рату и изван рата. Истраживали смо како сексуалност губи моћ под притиском ратних околности, те како Исаковичи услед страдања постају носиоци меланхоличних осећања. Сексуалност је представљена не само као еротска побуда већ и као израз потиснутих жеља, страхова и немоћи пред ратним и животним губицима. Стога је тежиште рада на повезивању (анти)сексуалности и меланхолије, на успоредби визије о бољем животу и разочарања пред чињеницом да визија добија илузорни исход. Циљ рада био је да представи страдања градационим поступком од општег ка појединачном, од националних до индивидуалних губитака. Методологија рада прилагођена је предмету и циљевима истраживања, те је коришћена дескриптивна метода уз компаративну анализу везе сексуалности и меланхолије, односно, губитака и меланхоличних осећања изазваних њима.

Кључне речи: сексуалност, антисексуалност, меланхолија, страдање, сеоба.

Уводне напомене

Меланхолија, тешка и злокобна болест, што разара психу и тело човека, постоји колико и сам човек. Покушавајући да одредимо и прецизно дефинишемо меланхолична стања, открива се да туга и депресија чине део људске природе одувек. Модеран човек симптоме меланхоличности може препознати готово свуда и поткрепити их теоријским претпоставкама великих мислилаца, од Аристотела до Фројда. Варијације у дефинисању меланхоличности не одступају од општих карактеристика што болест има. Проучавање меланхоличности у књижевности омогућава да се оповргне уврежено мишљење по којему је меланхолик најчешће песник или залуђено биће. Чак и када су о меланхолији писали Хомер или Сапфо, то није било уметничко пројектовање јадиковке, већ препознавање истинске туге у човеку. Меланхолијом бива нарушена хармонија између душе и тела одузимањем једног од четири елемента што чине склад човека. Рађа се црна жуч² што ремети природну равнотежу човека. Црна жуч није случајно *црна*. Црно је нихилизам космоса и нихилизам микрокосмоса појединца. Црна жуч је центар болести, жариште туге што води у депресију, чамотињу и незнање. Будући да је мешавина топлоте, хладноће и ветра, црна жуч изазива у меланхолика нестална и амбивалентна расположења. Меланхолија одузима човеку од телесне снаге, способности, и најзад, скрнави лепоту у корист ружног. Болест главе имплицира болест тела, па и жене Исаковича остаревају преко ноћи, постају ружне и мртвачки бледе. Када туга овлада умом, тело постаје објекат што трпи бол.

¹ maja.profesor@gmail.com

² Хипократски списи бележе црну жуч као језгро меланхолије. Црна жуч је густа, мрачна супстанца што нарушава хармонију међајући природан склад лучевина у човеку (Старобински 1996: 8–14).

Ђурђе и Петар нису неспособни мужеви, као што ни Павле није импотентни нежења. Исаковичи су угушена природа, којој није дата слобода промишљања, делања, сексуалног општења. Када болест разори ум, тело постаје носилац мртвих удова без функција, те сексуалност бива сведена на остатке природних нагона. Стога, између конкретних губитака и губитка сексуалности, налази се меланхолија као нужна последица.

Мучна болест наводи да се изрекне вапај пре него се изговори реч *шуга*. Исковичи неће рећи да су меланхолици, али казаће да им нови домови и Кијев стоје на глави и притискају их, гуше, као да ће се цела Русија на њих сручити. Иако је Павле Исакович једини меланхолик с дијагнозом, уистину, меланхолици су сви Исаковичи и цео национ. Павле Исакович, жигосани меланхолик, постаће носилац колективне туге. Јединка, оболела од депресије и чамотиње, предводиће друге оболеле који болести нису свесни, или је, пак, не признају. Када Павла одређују као човека оболелог од меланхолије чијег постојања није свестан, поставља се питање ко ју је свестан ако не Павле Исакович? Ко о туги и бесмислу говори чистије од Павла Исаковича? Управо ће Павле приметити несрећу у браковима браће, јер Павле Исакович препознаје тугу. Павле ће, пре свих, уочити бесмисао живота у Срвији, јер Павле Исакович живи тугу, много пре него што туга добије колективне размере. Павле не проговара о меланхолији, Павле Исакович меланхолију живи.

Друга књига Сеоба неизоставно покреће питање статуса сексуалности у првој половини 18. века. Седамнаесто столеће сексуалност доживљава као табу тему. Сексуалност се не тумачи, нити се траже ваљани узроци одређеним појавама што се на пољу сексуалности јављају, док и проговор о сексу бива најстроже кажњаван. Међутим, 18. век доноси промену у свести човека, а најпре у свести власти која, не само да тему сексуалности извлачи из мрака 17. века већ сексуалност постаје предмет отворених расправа и тумачења. По Фукоу, прасак новог столећа огледа се у томе што се о сексуалности говори отворено, не више са становишта моралног критиковања и осуђивања: „Говори о сексу, посебни говори, различити и по облику и по предмету нису престали да се умножавају: превирање говора које се убрзавало почев од осамнаестог столећа” (Фуко 1976: 22). Антисексуалност у *Другој књизи Сеоба* претпоставља постојање сексуалности која се поништава. Антисексуалност, такође, подразумева одређење индивидуалних и колективних узрока што сексуалност спуштају на ниво анималног, нагонског, до потпуног анулирања жеље.

1.

Милош Црњански породицом Исакович приказује међуљудске односе у којима се сустичу различити карактери. Супротности изазване различитом психом ликова Црњански повезује тако да и делање јунака често исклижава из очекиваног. Уколико је Павле Исакович централна тачка романа, можемо рећи да женски ликови предодређују Павла као таквог. Жене у *Другој књизи Сеоба* управљају током дискурса и када су физички одсутне. Делују појавом, говором, гестикулацијом, или, пак, онтолошком моћи и оживљавањем у свести мушкарца. Жене се памте по погледу, покрету или по јединствености појаве. Но, и моћ женског принципа носи у себи трагичност, злу коб што оспорава апсолут среће. Трагичност брака Петра Исаковича и Варваре Стритецки смрт је детета, што хармонију живота подређује рушилачком принципу. Варварино проклетство болест

је тела и болест душе. Изгубивши кроз дете део свог тела, Варвара постаје и страдалник душе. Одбачена супруга, неостварена мајка и незадовољна жена, Варвара транспонује своју *болести* на Петра. Апсолут среће Петар ће осетити као отац, као што ће и апсолут ништавила доживети као отац умрлог детета. Изгубивши дете, након већ изгубљеног сна о Русији, Петар ће почети да промишља о смрти: „[...] Петра је била обузела, тог дана, слутња смрти, и љубомора, према ономе, ко поред његове љубљене жене остаје жив. [...] То је био неки страх душевни [...] да Павла и Ана, и Варвара, воле, некако, чудновато, да су га жељне, иако су верне мужевима” (Црњански 2002а: 314). Мржња Петра Исаковича према најближима уистину је жал за срећним животом што стално измиче. Поништавањем фигуре оца гаси се и нада о срећној породици, што нужно претпоставља поништавање Варваре као мајке, затим и као жене. Петар одбацује Варвару као жену, истовремено је задржавајући као супругу. Одбацивање Варваре као објекта љубави и страх од коначног одбацивања чини Петра психички растројеним и немоћним да усагласи ток мисли и афективност поступака. Од жалости за дететом и трагања за Русијом, Петар исказује ламент над сопством као последњим степеном избеумљености. Превирање осећања, нарушавање унутрашње хармоније до поремећаја самоосећања чини да Петрова жалост пређе у теже душевно стање, меланхолију. По Фројду, жалост и меланхолију одваја управо јављање поремећеног самоосећања.³ Континуирани губици, временски подударни, интезивирају ефекат негативности што Петар доживљава. Није случајност да Варвара остаје трудна тек у Русији. Сан о Русији као бољем животу и сан о детету као испуњењу породице гаси се истовремено. Двострука разочараност интензивира психичку растројеност Петра. Након губитка новорођенчета, Петар губи и љубавну везу са Варваром: „Не треба му жена за милостињу” (Црњански 2002а: 390). Несрећност мисли и поступака услед страха од губитка нечега што је већ изгубљено, чини Петра меланхоликом. Варвара/мајка не постоји, Варвару/жену одбацује мушки его, но, ипак, губитак се не признаје. Петар не жали за Варваром Стритечки, Петар жали за мајком своје деце, за Варваром која умире смрћу детета. „Петар њу мрзи, јер није родила. А истина је да ни она њега, због тог, више не воли” (Црњански 2002а: 384).

Према мишљењу Сигмунда Фројда⁴, савест и свест најбитније су институције ега. Петрова свест о жени/мајци пробуђује савест, грижу савести да објекат жене није довршен без објекта мајке. Свест о томе учиниће да се Петар води савешћу која захтева да се Варвара одбаци. Самоунижење сопства истовремено је самоунижење љубавног објекта, Варваре. Губитак Варваре/мајке губитак је Петровог принципа мушкости. Принцип мушкости, у овом случају, није само израз еротског конституента, већ сврха целокупног битисања. Губитак Петрове мушкости губитак је Петра/оца и Петра/љубавника. Поништавањем једног елемента изгубљен је Петар/човек, јединка којој природа налаже да живи, сексуално општи, оставља пород иза себе. Ако се пође од чињенице да је мушки принцип остварен кроз породицу, губљењем могућности за стварање породице, нестаје и Петар као мушкарац у том смислу. Петрово постојање се

3 Према Фројду, жалост и меланхолију одликују слична душевна расположења: отуђеност, безвољност, спутаност, губитак способности за љубав, но, оно што их раздваја је одсуство поремећаја самоосећања у жалости (Фројд 1995: 121–134).

4 Према класичној психоаналитичкој теорији, агресивност се налази у оквиру депресије и изазвана је губитком објекта љубави. Стога су оправдана контрадикторна осећања субјекта болести према изгубљеном објекту љубави (Кристева 1994:18).

своди на ниво анималног, пуког битисања без сврхе и учинка у поцесу животног стварања. „Ако се губи смисао живота, безболно се губи и живот: пошто је смисао уништен, живот је у опасности” (Кристева 1994: 13). Отуда Петрова меланхолија проистиче делом из немоћи сопства, а делом из немоћи објекта очекивања. Но, туга Петра Исаковича нема катарзично дејство, будући да имплицира негативна осећања. Петрова туга у знаку је мржње и љубоморе у чијој је основи људска беспомоћност. Мржња је у оба супружника, јер у тренуцима сопствене беспомоћности Петар и Варвара окривиће Другог. Природа човека подразумева да у подједнакој кривици кривац буде онај други. Спој различитих, врло контрадикторних осећања, према Фројду⁵, сасвим је оправдан. Љубав према објекту не дозвољава превагу мржње, док постојање мржње нарушава љубав. Петров однос према Варвари бележи такву несрећеност. Љубав у Петру не допушта апсолутно поништавање Варваре, док је мржња убија одбацивањем. У Петровој депресији скрива се агресивност као жал за изгубљеним, те истовремена осећања љубави и мржње претпостављају помућену свест. Немогућност успостављања једног осећања неретко учини да субјекат поништи самог себе. Смена амбивалентних односа ствара психичку растројеност у Петру, јер не може се успоставити јединствено осећање, док постоји супротна сила која га нарушава. Петар меланхолик, распарчан на делове, транспонује део себе у Варвару. Ако Петар не-меланхолик подразумева постојање породице, онда Варвара неизоставно одузима Петру од целовитости. Остварен Петар садржи свест о себи/оцу, Варвари/мајци и детету/језгру породице. Варварино изневеравање мајчинства имплицира урушавање Петрове замисли живота. Тиме се укида сексуална жеља будући да Варвара више не представља принцип плодног сједињавања те и сврха женског постојања бива обезвређена.

2.

Меланхолична стања доводе до разноврсних, каткад неочекиваних стања, при чему одсуство говора представља највећи степен одвајања човека од реалног света. Окретање сопственим размишљањима, којима влада очај и туга, претпоставља окретање болести што овладава субјектом. Поставши заточеник болести, субјекат губи способност нормалног делања што води до потпуне пасивности и одсуства комуникације. Под притиском континуираних несрећа, Исаковичи постају неми за нове проблеме, те препуштају случају бракове, односе, жеље. Неми и за женска сањарења, Исаковичи се повинују колективним тенденцијама. Превише губитака чини Исаковиче заточеницима разарајућих мисли, а одсутност вербалног општења први је степен раскола човека и нарушавања односа са другим човеком. Занемелост је празнина немоћног човека пред неминовним страдањем:

„Муж и жена, после десет година брака и љубави, седели су сад на трonoшцу, као гљувонем и гљувонема [...] Хтеде да му каже нешто топло, при растанку, баш кад и он окрете према њој жалостиво, главу. Са мутним, уморним, воденим, очима. Трифун, међутим, не рече ни речи, духну ковитлац дима, и поче да чачка свој чибук, као неки чибугџија [...] Био је опет завршен један део њиховог живота, а по одајама је настала била празнина” (Црњански 2002а: 112–117).

5 Сигмунд Фројд истиче да је кључ за слику болести тренутак када субјекат упућује себи критике које се истовремено односе и на објекат љубави, који је од субјекта одвојен физички, но не и психички. Тада је обраћање себи, обраћање и жељеном објекту љубави (Фројд 1995: 125).

Ако је на месту љубави празнина, онда и актери љубави, Трифун и Кумрија Исакович, постају празнине. Отелотворење празнине је тишина, ћутање. Ћутање је прихватање празнине-губитка, а пошто је празнина на месту љубави, ћутањем се прихвата губитак љубави и губитак особе у љубави. Долази до конкретног и појмовног губитка, конкретног објекта и осећања према објекту, а будући да је на месту празнине постојала испуњеност у емотивном и физичком смислу, и губитник постаје емотивно и телесно празан. Трифунова празнина је погнутост испразног тела у празнини дома. Трифунова остарелост знак је умора, свеопште туге што гаси и последњу наду, па очи више не упијају светлост дана већ воду што имплицира Потоп, библијску слику нестајања живота: „А у њима се скупљала она бескрајна вода, која, на крају крајева, сав свет потапа” (Црњански 2002а: 100). Не постоји побуна којом би Трифун могао да оправда незадовољство, јер недаће су неминовна казна људском роду, почев од прародитељског греха. Наспрам празнине немог страдалника стоји вапај Павла Исаковича: „Као брод, као таласи који бацају по мору, наш национ лута. Зашто? Ко ме смо криви? Што је наше зло?” (Црњански 2002а: 131).

3.

Уколико не-меланхоликом влада разум што покорава имагинацију, онда Павле Исакович подразумева обрнуту пропорцију наведених елемената што чине психу човека. Снага Павлове имагинације моћ је меланхолије што овладава човеком који несвесно не препуштају сновима него је несвесно нова свет. Павлу Исаковичу меланхолија не одузима од разумности већ је надграђује откривањем оностраног. Павлов пут ка Русији стециште је освешћења заробљене људске свести, сновиђење будућег живота, који будућност нема. Зашто? Смрћу Катинке, Павлове жене, Катинка престаје бити Павлова мртва жена, већ постаје Павлова мртва драга. Отелотворење за живота непознатих осећања, неће живети само у Павловим сновима. Катинка ће постати Павлова свест и имагинација: „Чинило му се да постоји неки свет који није више јава, али га снови још увек у тај свет враћају. А, у који на јави, више повратка нема” (Црњански 2002а: 181). Не може се раздвојити свесно од несвесног, јер Павлово несвесно је Катинка, али Катинка је истовремено и Павлово свесно, стварна жена, Евдокија Божич. Катинка је Павлова психа у целости, Павлов доживљај свих жена и животних идеала. Мртва драга постаће сви мртви идеали што живе, а узмичу, баш као што и она живи у Павловој свести, но ипак је неухватљива. Меланхоличност Павловог ума, није жал за наглувом Катинком, никада еротски доживљеном, нити је то охолост Гарсулија и гадљивост према Божичима. Павлова је меланхолија туга за сновима, јер Павлова су сновиђења отелотворење љубавних и духовних идеала. Није Павле Исакович емотивно празан човек што живи кајање тек након Катинке смрти. Павле Исакович је меланхолик годинама заробљен у равнодушности тела што празна душа намеће. Када умом овлада годинама потискивана патња, Павле ће спознати тугу у себи и око себе. Доживеће и чулну спознају Катинке, сексуалност што је за Катинкина живота била сажалење. Снага меланхолије учиниће Павла генијалцем, јер ће чамотињом освестити заробљени ум. Павле ће почети да сагледава свет у којем живи, да разазнаје несреће страдалих људи, да спознаје моћ имагинације и, најзад, да појавни свет повеже са Хадом у којем обитава идеал. Павлов ход ка Русији, пут је што води у подземни свет, не само зато што ће на том путу оживети мртву драгу већ зато што је Хад стециште

душа меланхолика. Трагајући за идеалом пројектованим у сећању једном виђене жене из Лазарета, са трепавицама боје пепела, свршетак Павловог пута покаже да таква жена постоји у свакој коју сусреће, но ни у једној у потпуности. Павлов идеал жене живи у смрти, у сновиђењу, јер пепео трепавица за којим Павле трага, пепео је Катинке у гробу. Мртва Катинка постаће парадигма Павловог суочавања са светом.

Сећање на Катинку у Павлу ће најпре пробудити Гарули, наказа људске природе што појавом чини свет ружним. Зашто? Зато зато што је Павле подређен Гарсулију/злу колико и Катинки/смрти. Несрећа појавног света подсетиће га на несрећу мртве жене, одбачене и невољене. Наказа Гарсули је Павле од пре годину дана, безосећајни муж, хладна наказа Катинкиног брачног живота. Да ли је то Катинкина освета Павлу или Павлово освешћење? Ослободивши се терета не-љубави, не-сексуалности, Катинка васкрсава сензуална и еротична да упита Павла шта је доживљај живота, ако не жена? Да ли је то Гарсулијево зло или, пак, сан о Русији чији пут подразумева глад, хладноћу, скривање по јаругама и мочварама? Да ли је Павлов хлеб у рукама, због којег пушта сузу, сажаљење јачег према немоћном, исто оно сажаљење којим је доживљавао сопствену жену? Павле Исакович је несрећник Адамовог колена и осуђеник сопствених сагрешења. Покајање Павловог пређашњег живота транспоноване је смрти у свест живог човека. Павлов живот је окружење којим влада Катинкина смрт. Смрт је свуда и у свима. Смрт у животу носи име меланхолија. Рађање смрћу што Катинка доживљава у Павловој свести има за циљ препознавање ништавила, јер Павле је сишао у Хад посредством меланхолије и тиме спознао живот у смрти и смрт у животу, себе у Хад и Катинку у живим женама. Катинка је Павлова казна и катарза. Павлова туга и спознаја туге. Душа меланхолика је стециште Психе⁶ мртвих душа које живе животом испразним. Стога је Павлова несрећа, несрећа породице Исакович, несрећа жена с којима се сусреће и несрећа целог нација. Снага Павла Исаковича, снага је меланхолије што посредством имагинације открива не-имагинарну несрећу живота.

4.

Сновиђења, као сфера имагинације, враћају Павла на сопствени пра-почетак, на венчање уз песму и Катинку у белом, привлачну и страствену. Процес ретроспекције измењених Павлових мисли рађање је Павлове сексуалности, чије је остварење могуће једино у смрти, јер је Катинка смрт. Сексуално општење Павла са Евдокијом Божић вишак је сексуалног нагона заробљеног у свести антисексуалног Павла. Ослобађање чулности, одраз је нарцистичке природе што обнавља сексуални нагон упркос свесном поништавању.⁷ Стога је Павлово сједињење са Евдокијом Божић утолико могућније, уколико представља Катинкину сен: „А што је дуже седео пред њом у колима, њене откривене груди, њена нога, њен поглед, њен глас, личили су све више, на груди, на ногу, на поглед, на глас, оне која је била у гробу” (Црњански 2002а: 154). Катинкина сен у Евдокији до-

6 У концепцији меланхолије коју заступа Бела Хамваш, меланхолик продира до средишта палате Психе што му омогућава да схвати смисао душе, човека, живота, пролазности и смртности света (Хамваш 1996: 80).

7 Фројд истиче да уверење о прекинутој вези са објектом подржава збир нарцистичких задовољстава које субјекат извлачи из онога што је преостало у животу. Тиме субјекат уверава себе у прекид везе са објектом (Фројд 1995: 131).

пушта Павлу да почини грех, јер халуцинација влада док сексуални чин траје. Када Павле бива враћен будној свести, савест изриче казну за почињени грех и Павле постаје огађен Евдокијом: „Огорчен, Исакович се стидео, што је попустио чулима и похоти мушкој, и упустио се са том госпожом у љубав. Зарицао се да је неће више никад видети” (Црњански 2002а: 352). Сексуални чин постаје изневеравање љубави према Катинки, жени која управља Павловом сексуалношћу. Из истих разлога Павле одбија и Јулијану, жену Вишњевског, а у вези са младом Влахињицом показује се необдареним љубавником. Унижавање еротских моћи Павла Исаковича није сексуална неспособност, но одбијање показивања способности, јер како Фројд истиче, опчињеност једним објектом подразумева немогућност замене новим. Павлова сексуалност не може доживети апсолут у другим женама, јер Павлов идеал је жена са трепавицама боје пепела, бесмртна Катинка у гробу. Порицање сексуалности свесно је одбијање општења са другим и окретање субјекта самом себи. Будући да Павлово окретање себи претпоставља Катинку у сфери несвесног, долази и до чулног надржаја и сексуалног доживљаја путем имагинације. Уколико туга чини Павлово тело и ум испразним и не-сексуалним, утолико снага имагинације надомешта празнину онтолошким испуњеношћу, а пошто меланхолија мора имплицирати тугу, тај услов се испуњава као жал за смрћу жене која сексуалност изазива. Но, уколико би Катинка била жива, као што јесте била, опет би постала носилац антисексуалности, јер Павлова сексуалност живи у смрти. Антисексуалност Павловог разума подразумева сексуалност имагинације. Павле кастрира сопствени либидо као извесну пропусницу за онострано, где меланхолија допушта сексуално ослобађање.

Уколико се пође од меланхолије коју заступа Максим Прео, а по којој су меланхолици и Христос и ђаво, поставља се питање да ли је Павле Исакович меланхолични Христос и/или меланхолични ђаво? Страдања која су наметнута људском роду, неминовне смрти и непорециви губици, чине да Павле Исакович рађа у себи покајника који се свесно препушта гресима. Павле Исакович је парадокс живота, страдалник нација, породице и свих људи које сусреће и упознаје. Животни пут Павла Исаковича постаје пут упијања људских несрећа, празних душа и грешних тела. Павле мисли пројектује кроз сећања на случајне пролазнике и места што нестају. Боравећи у Темишвару, Павле ће жалити за некадашњом сликом града и људима који су са градом нестали. Павле жали за поружнелом, угојеном Евдокијом Божич, за несрећним браковима браће и плачним очима туђих жена. Павле Исакович стециште је људског страдања, испразна душа свих несрећника, чамотиња туђих живота. Павлова свест се не ограничава на појам сопствене среће и сопствене туге. Павле је општа срећа и туга човечанства. У Павла не постоји Срвија прошлости и Русија будућности, зли Гарсули и одбачена Ана. Павле је пројекција тескобе живота, зла у свету и несреће у породицама. Меланхоличност Павла Исаковича меланхолија је Трифуна и Ђурђа, Кумрије и Ане, неоствареност Катинкина и смрт смрти Петрова детета. Стога се о Павлу Исаковичу не може говорити као о болесном човеку, већ као о меланхолику чија је моћ спознаја оностраног у човеку. Сатанизам Павлове меланхолије је свестан одлазак у подземни свет и враћање мртве Катинке у свет земаљски. Но, Павлов је грех заправо окајање греха према Катинки, надомештај ускраћене љубави за живота. Ако је Павлова туга проистекла из реалног света, свој крајњи исход мора имати у празнини, ништавилу и у смрти, те Павлов сусрет са смрти пре физичке смрти узрокован је усмрћењем душе у живом телу. Павлова је меланхолија конкретна и апстрактна, туга живота и туга смрти, али истовремено спознаја

да живот не претпоставља не-смрт, као што ни смрт не значи не-живот. Мртва Катинка наставља да живи, као што Божичи и Исаковичи живе смрт, јер празан живот заправо је смрт.

Неухватљивост жене са трепавицама боје пепела, одраз је људске немоћи да досегне идеално у жени, у Русији, у животу уопште. Жена са трепавицама боје пепела смрт је индивидуалних и колективних визија, апстрактних и илузорних. Уграђивање идеала у другим женама покушај је обмањивања свести и замене не-оствареног оним што је доступно и ухватљиво. Но такво унижење претпоставља обезвређивање идеалне замисли што имплицира лажно задовољство и пролазну срећу. Жена из Лазарета сума је свих жена Павловог пута, императив национа на путу ка Русији, индивидуални снови појединаца. Не постоји остварљив идеал, јер остварен постаје безвредан. Стога, идеал Павлове сексуалности не може бити Евдокија Божич, нити било која друга жена. Идеал Павла Исаковича је неухватљивост Катинкиног пепела, као што је идеал национа Русија што не постоји. Тренутак спознаје Русије постаје тренутак укидања идеала као таквог, јер илузија претпоставља имагинарно савршенство што реалност нарушава. Меланхолија Павла Исаковича и национа трагање је за апстракцијом, борба да се имагинација оживи. Жена са трепавицама боје пепела стециште је националних и индивидуалних снова што узмичу у материјаним и духовним губицима оличених у Русији. Жена са трепавицама боје пепела је мртва Катинка у Павловом сновиђењу и мртва Русија у свести национа. Апсолут среће је у борби и неухватљивости, у тренутку задовољства и битисању преплављеном незадовољствима. Није човеку дата могућност достизања врхунца среће, осим у нади и сновима, те Исаковичи, иако живе у Русији, живе заправо сан о Русији. Спасење је подстрек на борбу, (не)спремност на страдање и (не)прихватање неминовних губитака. Суочавање са реалним и имагинарним губицима помуђује свест човека, који живот подређује сновима и постаје изневерени појединац у свету изневерних. Павле ће живети сан о жени са трепавицама боје пепела, јер пепео је трагање и крај трагања, узалудност борбе и узалудност живота. Пепео је, најзад, неминовност човека који на концу изгори у ватри сопствених жеља и страдања.

5.

Промене којима Исаковичи подлежу део су живота европског грађанства 18. века, у којем поремећена свест, унижене вредности и скаредни поступци чине део свакодневице. Разочарања неоствареним сновима имплицирају срљање у пропаст, препуштање пороцима, кајање и сагрешење који се смењују попут борбе са демонима добра и зла. Лутајући у потрази са идеалном женом и идеалном земљом, Исаковичи постају заточеници сопствених заблуда које маскирају краткотрајним задовољствима. Велелепност дворских балова, осмеси страствених дама и мужевност вештих коњаника крију незадовољство животом, усамљеност и неиспуњеност. Меланхолија је свеопшта чамотиња европског друштва које беду и сиромаштво потискује трагајући за идеалним животом што не постоји. Празнина живота влада човеком, који чулима обмањује свест и умирује савест о срећи пролазних радости. Завера што вреба усамљеном човеку допушта да чулна задовољства опхрле људску страст занемарајући друштвене и моралне конвенције. Ноћ сагрешења обмана је срећног живота усамљеног човека. Уистину, целокупна слика друштва *Друге књиге Сеоба*, борба је човека са ветрењачама, да испије све животне сокове и превлада ништавило живота.

Тајна смрти не лежи у непредвидивости усмрћења, већ у снази смрти да мртвацима начини живе људе. Обамрлост, неплодност, импотентност чини мртвим животе људи немоћним пред општим страдањима и губицима: „Ветеринар му је само одговорио да постоји вечита борба добра и зла. А, зло побеђује. Смрт животиња исто тако је велика тајна као и смрт људи” (Црњански 2002а: 207). Шта је смрт за Исаковиче но несретан живот од којег беже и којему иду у сусрет? Тајна смрти што вреба Исаковиче неминовност је пролазности и пропадања. Поражени пред ратном језом и људским користољубљем, Исаковичима владају осећања самокривице и кривице другог. Друго је, заправо, немилосрдност хладног рата и нехуманост људске злобе, неумитност живота у чијој разорној моћи живот појединца бива обезвређен.

Непостојање среће за Павла Исаковича свест је о неминовном пропадању и процесу трагања чији крај претпоставља смрт. Меланхолија Павла Исаковича постаће самоосвешћење о смислу битисања са бесмисленим крајем. Павле Исакович свестан је да срећа живи колико и сан човекове апстракције. Борба добра и зла, за Павла Исаковича, борба је човека са животом, а шта је живот но смрт и шта је човек но осуђеник на смрт. Умирањем идеала Исаковичи постају ближи апсолуту смрти. Пут ка циљу само је пут што води у незнање, јер на крају борби и пораза, нихилистични живот постаје ништавило човека. Сеоба Исаковича није, стога, пресељење, но трагање за смислом, нада да у животу бесмисла смисао постоји. Тражећи срећу, односно дојам среће, Исаковичи постају Сизифови наследници. Циљ стремљења Исаковича живи у нади трагања, а на концу пута губи се смисао циља, јер појам о срећи добија ново, неухватљиво значење: „Увек су се Исаковичи селили. Никад сретни нису били” (Црњански 2002б: 389).

Закључак

У раду је закључено да меланхоличност романа *Друга књижа Сеоба* представља део бесконачне борбе природе у човеку и човека са неминовностима живота. Битисање Исаковича и национа предодређено је нужном пропашћу, упркос индивидуалним борбама против сила природе. Трагање за реалним и имагинарним идеалима, постаје део егзистенцијалне потребе да се пређе граница могућности не би ли се живот скројио према личним жељама. Но, меланхоличност Павла Исаковича истина је о неумитности живота и подређеност човека датим неминовностима. Стога се непријатељем не показује живот колико човек у човеку, борба човека да опстане у превирању између очекиваног и изневереног. Жеље Исаковича претпостављају почетак борбе и почетак страдања. Истоветне жеље узносе и унижавају Исаковиче, чине да живот постане извор смисла и бесмисла. Између наде и разочарања, крије се истина о непостојању идеала у пролазном свету, постоји само свест о идеалном животу који је увек на дохват руке, но никад ухватљив. Пут којим Исаковичи крећу 1752. године почетак је освешћења људске природе о слабости пред борбом у коју је човек увучен, не као равноправни играч, већ као страдалник који је самим својим постојањем нужно осуђен на пропаст. Будући да је циљ рада био да се покажу и колективни и индивидуални губици, на основу ексцерпираних грађе и теоријских претпоставки, закључено је да се национална страдања пројцирају на лична што Исаковиче чини двоструким страдалницима, једнако немоћним на различитим нивоима битисања.

Извори:

- Црњански 2002а: М. Црњански, *Друга књига Сеоба*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Црњански 2002б: М. Црњански, *Друга књига Сеоба*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Литература:

- Кристева 1994: Ј. Кристева, *Црно сунце*, Нови Сад: Светови
- Прео 2006: М. Прео, Меланхолије: *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, (ур. Бранко Кукић), 160/161, Чачак: Градска библиотека Чачак, 241–250.
- Старобински 2006: Ж. Старобински, Меланхолија у башти грчког корена: *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, (ур. Бранко Кукић), 160/161, Чачак: Градска библиотека Чачак
- Фројд 1995: С. Фројд, Жалост и меланхолија: *Дело*, (ур. одбор: Јовица Аћин, Мирослав Егерић, Драгош Калајић и др.), 8/9, Београд, 120–134.
- Fuko 1976: М. Fuko, *Istorija seksualnosti*, Београд: Prosveta
- Хамваш 2006: Б. Хамваш, Анатомија меланхолије: *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, (ур. Бранко Кукић), 160/161, Чачак: Градска библиотека Чачак, 75–82.

(ANTI)SEXUALITY AND MELANCHOLY IN THE NOVEL DRUGA KNJIGA SEOBA OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

This paper discusses the relationship antisexuality and melancholy in the novel *Druga knjiga Seoba*, as a result of losses in the war and out of the war. We investigated how sexuality loses its power under the pressure of war circumstances, and how Isakovic starvation due to become agents of melancholic feelings. Sexuality is presented not only as erotic initiative, but also as an expression of repressed desires, fears and helplessness before the war and life losses. Therefore, the focus of work on connecting (anti) sexuality and melancholy, compared to the vision of a better life and the disappointment from the fact that the vision gets illusory outcome. The aim was to present the suffering of the gradual process from the general to the particular, from national to individual losses. The work methodology is adapted to the object and purpose of this research, and is used descriptive method with komparativnu analyze links sexuality and melancholy, that is, losses and melancholic feelings caused by them.

Keywords: sexuality, antisexuality, melancholy, suffering, migration.

Marija Pantović

Милица Перић¹
Ниш

БЕГ ОД СТВАРНОСТИ ИЛИ ПРОСТОРНО УРАЊАЊЕ ЈУНАКА РОМАНА СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ” ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Рад се бави преласком Петровићевих јунака-читалаца из актуелног света у алтернативни свет књижевноуметничког дела. Делу се приступа са аспекта наратологије, тачније теорије урањања, не би ли кретања јунака била испитана и дефинисана у домену просторног урањања.

Указивањем на најважније појединости из живота неколико јунака и занимањем за сам чин преласка у светове књижевноуметничког дела, утврђују се мотиви који их на то наводе, као и њихов доживљај тог другог света. Егзистенција јунака у алтернативном свету, насупрот њиховој егзистенцији у актуелном свету *Ситничарнице*, доприноси бољој карактеризацији ових читалаца. Осим јаке жеље за путовањем алтернативним световима, испитује се и потреба јунака за повратком у актуелни свет.

Услед додира са новим светом поједини Петровићеве јунаци доживљавају извесне промене – њихови животи добијају нову димензију, а они своје пандане.

Кључне речи: наратологија, теорија урањања, просторно урањање, јунак-читалац.

Теорија урањања представља део когнитивне наратологије, чији је најзначајнији представник Дејвид Херман. Ова теорија се везује за име Мари Лор Рајан, а заснива на феномену мултипликације, посебно популарном у првој фази посткласичне наратологије². Наиме, Мари Лор Рајан се посебно заинтересовала за аспекте виртуелног у наративу и у својим радовима показала да један текст може имати мноштво реализација, а све у зависности од распона имагинације читалаца.

Замена класичне наратологије посткласичном значи и „замењивање наратива наративношћу, као процеса који доводи до настанка наратива и његових иманентних, тј. прагматичких особина” (Милутиновић 2014: 359). Нови приступ у тумачењу наратива изискује и нову терминологију, па „Рајанова постулира четири метафоре читања наратива позајмљене из компјутерске терминологије” (Милосављевић Милић 2014: 339) – виртуелност, рекурзивни наративи, прозори и трансформације.

1 milica.peric991@gmail.com

2 Посткласичну наратологију, за чији се почетак узима 1966. година, када је Ролан Барт објавио текст *Увод у структуралну анализу приче*, карактеришу „нови приступи у тумачењу наратива који су засновани на ревизији теоријских, термилолошких и методолошких аспеката структуралистичке или класичне наратологије” (Милосављевић Милић 2014: 332).

Једна од битнијих разлика која постоји између класичне и посткласичне наратологије односи се на прелаз „са текстоцентричних и формалних (формалистичких) модела, ка моделима који почивају на интеракцији текста и контекста” (Милосављевић Милић 2014: 332). Године 2010. Јан Албер и Моника Флудерник видели су две фазе посткласичне наратологије. Прву фазу карактерише појава и гранање разних приступа и модела, док друга фаза представља њихово спајање, али и даље развијање и усложњавање (Милосављевић Милић 2014: 334).

За теорију урањања посебно је значајна метафора читања означена као рекурзивност³, што одговара поступку уоквиривања у ранијој наратологији. Разлика у употреби ова два термина огледа се у томе што се уоквиривање односи на „статичну просторну конотацију” (Милосављевић Милић 2014: 340), док се рекурзивност односи на динамичку темпоралну димензију, чијим постојањем је читаоцима омогућено да се крећу кроз разне нивое приче, тј. да прелазе из једног света приче у други. Захваљујући рекурзивности, обим приче се знатно проширује, будући да прелаз из једне „стварности” у другу не подразумева и досезање крајњих граница прве. Читаоци когнитивно урањају у нове и нове светове без потпуног знања о њиховим границама, те се ти светови доживљавају и као ограничени и као неограничени.

Посебно достигнуће посткласичне наратологије у односу на класичну огледа се и у замени одреднице „story” одредницом „story world”, захваљујући чему „нарлативи омогућавају да се замисле читави светови прича са мноштвом различитих детаља, а не само аристотеловски следови догађаја” (Милутиновић 2014: 362).

Теорија урањања своју експанзију доживљава 80-их и 90-их година 20. века. Осим Рајанове, њени представници су: Џејмс Фелан и Питер Рабинович. Дакле, „ова теорија испитује (могућности) урањања читалаца у свет приче/књижевног дела, рачунајући на одушевљење читаоца оним ‘као да’ светом. Урањање може бити: просторно, временско и емоционално, у зависности од тога да ли се урања у простор уметничког дела, имагинарно време или путем емпатије” (Милосављевић Милић 2013).⁴ Захваљујући овој теорији свет књижевног дела постаје шири и дубљи, а постмодернистичка поетика нуди довољно простора за њену реализацију.

* * *

Петровићев роман, иако делује изузетно сложено, има једноставну композицију – две приче/два света, једну оквирну и једну уоквирену, мада се из уоквирене пружа неколико рукаваца⁵. Ван ових прича се ништа не дешава, а поменута комплексност последица је ауторовог маестралног комбиновања елемената стварног и фиктивног света. Један свет је свет у којем обитавају јунаци *Ситничарнице* и свет који ми, прави читаоци (јесмо ли прави?), читамо и разумемо. Други свет је свет књижевног дела, романа *Моја задужбина*, чији је аутор један од ликова првог романа. То је свет бескрајних, прелепих пејзажа са једном вилом, отворен за све који умеју да дођу до њега. Такође, у потпуности остављен њима на располагању. *Моју задужбину* читају ти други читаоци – јунаци *Ситничарнице*. Читају и разумеју другачије од нас, јер бивају увучени у тај други свет. Међутим, томе се не противе, у њему су срећни и/или сигурни.

Врло је тешко данас говорити о читаоцу. Наиме, неопходно је непрестано правити дистинкцију између термина „читалац” и „Читалац”. Читалац са малим

3 О преостале три више у Милосављевић Милић 2014: 338–344.

4 Емпатија се проучава у психологији и филозофији. Истраживања се непрестано врше, па и резултати којима се тренутно располаже нису коначни. Амерички психолог М. Л. Хофман емпатију дефинише на два начина: „(а) емпатија је когнитивна свесност у унутрашњим стањима друге особе [...]; (б) емпатија је посредована емотивна реакција на другу особу” (2003: 37). Своје интересовање усмерава ка другој врсти, коју назива афективном. Приступ једном књижевноуметничком делу у великој мери зависи од способности читаоца да емпатише са другима.

5 Овде се мисли на *Здравље* проф. др М. Јовановића Багута, *Лековишно биље у Србији* Саве Петровића, а пре свега на књигу о хеленистичкој архитектури *Le Temple Grec*.

„ч” је онај који стварно постоји и стварно чита књигу писца који такође постоји стварно. Читалац са великим „ч” је читалац који егзистира у свету књижевног дела, тачније, у световима књижевног дела. У једном тренутку он је само јунак, а у другом, неко са киме се поистовећујемо. Дакле, и јунак и наратар⁶.

Већ насловом *Ситничарница „Код срећне руке”* као да се жели показати да се ради о једном немогућем, а можда и могућем свету. Немогућем, јер ситничарница „Код срећне руке” одавно не постоји, а и постојање света који се пред нама издиже је, бар за сада, неизвесно. С друге стране, Наталија Димитријевић зна где је ситничарница, а и живот јунака, о чијем постојању немамо доказа, у том свету се сасвим нормално одвија.

Свет романа *Ситничарница „Код срећне руке”* је чаробан или, како Новица Петковић запажа, чудесни свет. Фантастичним и чудесним⁷ постаје захваљујући необичној способности јунака који обитавају у њему. Поједини јунаци имају способност *иошшоног читања*. Читајући неко књижевно дело они се у потпуности преносе у свет тога дела. Њихови животи се тамо несметано одвијају у складу са законима новог света, који представља само један од могућих светова⁸.

Већ према томе како се односе према могућим световима, тј. поседују ли способност потпуног читања, јунаци *Ситничарнице* се деле у две групе: 1) на оне за које су могући светови само апстракције нашег ума и 2) на оне који верују у постојање других светова и знају за њих, будући да поседују транссветовни идентитет. За ово истраживање друга група јунака је далеко занимљивија, па ће се даље изучавање романа базирати на њој.

Наиме, јунаци као читаоци Браничиног романа, ураћају у свет имагинације, што је један од три вида испољавања виртуелног наратива у књижевном делу⁹ и последица менталног мапирања тих светова приче. Неважно је очима којег јунака читамо *Моју задужбину*, свет овог дела ће се пред нама увек исто конституисати, а то је могуће захваљујући томе што ови јунаци поседују исте наративне компетенције, па „изграђују своју стварност почев од знакова које примају као што ми изграђујемо фикцију почев од прочитаног текста; њихово сазнавање света представља наше сазнавање књиге” (Тодоров 1986: 66).

6 Посебну пажњу Читаоцима посветио је Итало Калвино у свом роману *Ако једне зимске ноћи неки пушник*, представљајући различите профиле читалаца. Пре њега, Читаоцем се бавио и Борхес у својој причи *Пјер Менар – писац Дон Кихота*, али свакако и Сервантес пар векова пре Борхеса. На самом крају двадесетог века и српска књижевност добија један сличан роман. Роман који се бави Читаоцима, али не мање него остали наставља да кокетира са читаоцима.

7 По Цветану Тодорову, фантастично-чудесне јесу оне „приповести које се испочетка представљају као фантастичне, а завршавају се прихватањем натприродног. Ту се налазе приповести најближе чистом фантастичном, јер нам оно, због саме чињенице да остаје необјашњено, нерационализовано, предлаже да прихватимо постојање натприродног” (2010: 52). Јана Алексић тачно запажа да су у *Ситничарници* „консеквенце боравка јунака у свету књижевног текста процесом читања ‘физички’ присутне и у стварном свету (песак у ципелама малог Анастаса Бранице након читања; вода у фотељи у очуховој радној соби; [...] смрт Покимичиног стрица и стрине током читања Тургењевљевих *Ловчевих записи*” (2013: 157).

8 Синтагму *могући свет* Лубомир Долежел дефинише као свет „одређен специфичним глобалним ограничењима, који садржи коначан број композибилних појединаца” (2008: 32). Даље: „Састављајући писани или усмени текст, аутор ствара један фикционални свет који пре тог чина није постојао. Текстуална *poesis*, као и све људске делатности, одвија се у стварном свету, али конструише фикционалне домене чије су особине, структуре и начини постојања независни од особина, структура и начина постојања стварности” (2008: 35).

9 Преостала два вида испољавања виртуелног у књижевном делу јесу: „1) виртуелно као неактуализовано; 2) виртуелно као могуће, али неодлучиво у погледу актуализације” (Милосављевић Милић 2014^а: 351).

Ово нас доводи до промишљања о транссветовном идентитету ликова. Међу јунацима који обитавају у оба света Петровићевог романа има извесних разлика и оне могу бити термилошки објашњене. Наиме, ликови са транссветовним статусом нису ништа друго до „пугујуће наративне јединке” (Милосављевић Милић 2014⁶: 784), које се „истовремено појављују у више оваквих светова” (Милосављевић Милић 2014⁶: 784)¹⁰. У свету науке о књижевности се транссветовним идентитетима ликова различито приступа, а све у зависности од схватања синтагме „могући светови”. Тако се наведена подела ликова додатно усложњава, па се, на пример, уводе термини: „парњак” и „верзија”.¹¹ За потребе овога рада термином „парњак” биће означени ликови који, пролазећи кроз различите светове, не мењају своје особине. Ликови код којих се уоче различите карактеристике, настале услед путовања, добиће атрибут „верзија”.

* * *

Роман *Ситничарница „Код срећне руке”*, између осталог, можемо означити и као љубавни роман, у том случају љубав ће бити главни мотив преласка у други свет, свет књиге. Међутим, важна је и жеља, потреба, да се у другој стварности осете и остале дражи, којих су јунаци у свету *Ситничарнице*, из различитих разлога, лишени. Они се на овакав корак одлучују у раној младости, дубокој старости; ради бег од сурове стварности, случајно, из радозналости и тако даље, а све трагајући за својом срећом.

Петровић показује да се ова могућност не пружа свима, већ само обдареним појединцима, који пак доказују да се „потпуни и валидан облик егзистенције, у којем се може обистинити пуноћа смисла, афирмише [...] на граници, на сазнању, на спознању пуноће стварности када она није емпиријска” (Алексић 2013: 324).

Подсећањем на најважније појединости из живота Петровићевих јунака и занимањем за сам чин преласка у светове књижевноуметничког дела, утврдићемо који их мотиви на то наводе и како виде и доживљавају тај други свет. Начин на који Читаоци егзистирају у стварности и њихово виђење другог света доприносиће и њиховој карактеризацији.

Са појединостама вазим за јунакињу Наталију Димитријевић, која је у време одигравања радње романа стара и болесна, читалац се упознаје постепено, углавном „за славских припрема”. Како дистанца између читаоца и старе госпође постаје мања, читалац схвата да је одлуку да свој живот проведе у једном другом свету, Наталија, која мало подсећа на Хофманову госпођицу Скидери¹², донела као врло млада, заљубивши се у литерату паперјасте браде и желећи да му буде близу у сваком тренутку. Захваљујући том сазнању носталгија коју ова јунакиња осећа према прошлости читаоцу постаје јасна и оправдава је.

10 У оквиру теорије лика они се различито називају. Могу бити: а) екстратекстуалне верзије лика – реалне историјске личности које се крећу кроз свет наратива (у *Ситничарници* то су: кнегиња Јелена, деспот Јован Оливер), б) интертекстуалне верзије лика – нестварне јединке које се срећу у више фикционалних жанрова, в) интратекстуалне варијанте – варијанте ликова у једном књижевном делу, „које настају услед ‘путовања’ ликова из актуелног у виртуелне светове, или кроз више виртуелних светова” (Милосављевић Милић 2014⁶: 784).

11 Више о томе у Милосављевић Милић 2014⁶.

12 Попут госпођице Скидери Наталија Димитријевић, такође госпођица, живи сама, окружена књигама. Хофманова јунакиња пише романе, Петровићева реконструира читајући. Скидеријева је потпомогла реализацију љубави између Мадлоне и Оливија Брисона, а Наталија између Јелене и Адама Лозанића.

Преласком у свет књига Наталија је себи обезбедила миран живот. Кад јој је потребно, врати се у предратни Београд, оде до антикварнице или никад изграђене робне куће и купи себи неку ситницу. У сваком случају, ретко пребива у стварности, која јој је толико непријатна да чак и за своју смрт бира друго тле. Отклон према стварности, који осећа ова јунакиња, оправдан је чињеницом да се у свету *Ситничарнице* ни у чему није остварила.

Оставши сама и сасвим глува, домаћица Златана одлучује да завири у свет који је Браница створио, а чијем стварању је и сама потпомогла служећи га и слушајући. Одувек је веровала да је Анастас посебан дечак. Захваљујући њему, песку који се за њим просипао, дугим путовањима на којима је одлазио не излазећи из собе, а враћајући се поцрнео, промењен, почела је да осећа уважавање према свему што има било какве везе са литературом. Не одвајајући се од Пати-них рецепата, уронила је у тај Браничин свет и тамо остала. Била је срећна зато што је поново могла да ради оно што јој је одувек причињавало задовољство, али и због тога што је у вили *Моје задужбине* била одмах добро прихваћена. Њен се живот у том свету није разликовао од живота који је водила пре.

У свет *Моје задужбине* Адама Лозанића одводи потреба за новцем. Овом јунаку, међутим, прелазак у фиктивни свет није стран – на слична путовања ишао је раније из чисте радозналости или да би срео девојку у коју је тренутно био заљубљен. Мотив за одлазак овога пута био је другачији, а сасвим случајно довео га је и до праве љубави. Као и Наталија и Златана, и Адам се неће вратити у стварност *Ситничарнице*. Међутим, за разлику од њих, неће остати ни у *Задужбини* – препознао је срећу која му се смешила из неког још даљег света, и кренуо за њом.

Врло млад се у шетње световима књижевних дела упустио и Браница. Испрва, из радозналости, онда да би побегао од очуха, професора и другова, затим због потребе да се упозна са животом у Француској, па због љубави и на крају да тамо оконча свој живот. Љубав коју је гајио према ученици Женске учитељске школе Милени остала је неостварена. Друга Браничина љубав имала је изгледе да се развије у нешто велико и трајно, да је госпођица Увил била мало вештија у заједничком читању. Нехотице је сломила срце младом литерати, који је корист од стварног света видео само у могућности да се прикупи довољно ресурса за обликовање што лепше стварности у другом свету. Док је имало смисла прикупљати грађу за писма и конструисање романа, Браница се враћао у *Ситничарницу*.

Јунаци Петровићевог романа су несумњиво опијени световима литературе. Једно читање је довољно да се заразе вирусом ове, очигледно опаке, али не и преносиве болести урањања. Занимљиво је да се, ма колико били занесени тим другим световима, ипак враћају у *Ситничарницу*. Без обзира на то што се уместо пекмеца од кајсија у своме стану Адам може заситити Златанином чорбом у вили и што Јелена енглески може учити тамо исто као и у стану госпође Димитријевић, Читаоци се стално враћају.

Са једне стране, услед додира са другим световима као да постају распопућени, Покимица, на пример, признаје: „Тако је мој живот добио још једну димензију. Не бих рекао паралелну, јер је врло брзо ова друга вишеструко прерасла прву” (Петровић 2000: 268). Сретен Покимица из *Моје задужбине*, осим имена, нема ничег заједничког са Покимицом из *Ситничарнице*. Преображен љубављу према Наталији Димитријевић, добија своју верзију у Браничином свету и постаје повучени баштован. Путовања алтернативним световима дела на карактер Наталије Димитријевић пак немају никаквог утицаја. Ова јунакиња не одустаје од своје тврдоглавости – у *Ситничарници* напушта школу

певања, у световима литературе воли да скрене са пута назначеног од стране аутора, тако да је свака Наталија из алтернативних светова лик-парњак Наталије из актуелног света.

Јунаци: домаћица Златана, Адам Лозанић и Јелена, у алтернативним световима, као и Наталија, остају непромењени. Међутим, у овом раду такође поменути Анастас Браница и Натали Увил, у алтернативним световима, попут Покимице, добијају своје верзије. Наиме, Анастас Браница, који у актуелном свету *Ситничарнице* готово да и не постоји (што је потврђено и самим описом његовог физичког изгледа), у књижевноуметничким делима је пун живота, пажљив, маштовит. Страствена и заљубљена госпођица Увил из штива о хеленистичкој архитектури, верзија је збуњене и хладне истоимене госпођице из актуелног света *Ситничарнице*.

Иако, као што смо показали, неки од Читалаца продором у светове књижевноуметничких дела добијају своје верзије, они ипак не успевају да се ослободе великог људског страха од неизвесности. Без обзира на то, путују ли први пут, или у томе већ имају искуства, Читаоци никада не могу знати шта се током њиховог одсуства издешавало тамо куд су намерили да поново оду. Зато им много више сигурности улива „стварност која је личила на такве књиге, само се, за разлику од њих, није могла склопити, одложити” (Петровић 2000: 58).

Ови јунаци су упознати и са семантиком могућих светова, ако не теоријски, онда су интуицијом постали свесни „чињенице да се грађа из стварног света мора значајно трансформисати на граници света. Услед онтолошке суверености фикционалних светова, ентитети из стварног света морају се преобразити у нестварне могућности, са свим онтолошким, логичким и семантичким последицама које тај преображај подразумева” (Долежел, 2008: 33). Јелена је, на пример, приликом првог заједничког читања била збуњена и уплашена, али се касније навикла, чак у томе врло добро снашла. Због тога ова јунакиња подсећа на Алису из романа *Алиса у земљи чуда*:

Прихватила се већ растворене књиге, механички, не сетивши се да утврди ни наслов уједно осећајући големо зарепашћење и сажаљење. Свакако збуњена, доцније није могла да се призове – како је зашла тако далеко? Нема сумње, ревносно је пратила стару даму, ако и раније, од указаног поглавља, страницу за страницом, ред по ред, реч у реч, када је наједном постао свесна да наместо ројева слова, пред собом има жену у узњиханој хаљини од сирове свиле. [...] Како је то било могуће, Јелена није себи могла да објасни. [...] Све је то, дакле, било сигурно или пука причина, али се Јелена зацело, први пут после толико времена – насмејала. То се није дало заборавити (51).

Са друге стране, услед непрестаних „шетњи” до новог света и повратком у стварност, ови јунаци блиски су лирском субјекту *Лирике Ишаке* Милоша Црњанског, који се с напором уздигне до једног новог света, да би истог тренутка осетио чежњу за светом који је управо напустио, схватајући на крају да се савршенство током живота ретко достиже.

Као што у свет *Ситничарнице* са јунацима продиру по неке појединости из других светова, тако се и у нове светове посредством јунака подмукло увлачи стварност у виду зла и неправде. Како запажа Јелена Симић: „књижевни текст као место где читаоци успевају да избегну из недовољно лепе и пријатне стварности дакле ипак не остаје нетакнут у *Ситничарници*. Злоупотреба овог само привидно безбедног простора слободе има страшне последице” (38). Тајне наручиоце је, на пример, жеља за влашћу довела у свет *Моје задужбине*. Ови јунаци као да не знају да сви у свету књиге имају подједнака права, па би да владају,

уређују тај свет. Они су нека врста штеточина. Интервенције које Покимица предузима у великом броју различитих дела или, још боље, ожиљак који је услед неопрезног читања Браница задобио, проблем несигурности, зла и неправде још боље илуструју. Ипак, понекад се не пружа могућност избора, па тако породица Лелек мора да настави свој живот у Браничином роману, иако се ни тамо не осећа сасвим сигурно, непрестано праћена сопственом сенком и радозналим погледима других Читалаца.

Сазнање да је и у свету литературе свако сам и да се сам креће за својом судбином, такође умањује првобитно усхићење Читалаца. Дакле, чак ни заједничко читање не нуди истоветна искуства, а то илуструје следећи цитат: „Иза неприродно увеличавајућих стакала наочара, стара дама готово да није трептала, једва ишчекујући да испију чај – па да крену. Једним делом заједно, као и у толико наврата раније, а онда свако за својом судбином” (Петровић 2000: 25). Ово сазнање за неке јунаке је врло болно – у додиру са реалношћу¹³ Анастас Браница схвата да није истински вољен и убија се. Но, за разлику од њега, има и јунака, попут Адама и Јелене, који успевају да се изборе и не врате у *Сийничарницу*, него пуни оптимизма закораче у неки још даљи свет.

Ма колико се ови светови преплитали и ма колико ти други зависили од реалног, они ипак желе да се наметну као водећи. То потврђује мало пре наведени Покимичин исказ, али и следећи наводи:

„Ради се о два света. Довољно слична и довољно различита. О сликовима овог другог, тачније првог, не постоје поуздани подаци, тако да се не зна од чега зависи да нека река тамо сахне или нараста” (39). И:

„Од понедељка до суботе, у све три смене, био сам заокупљен ударничким читавањем свега и свачега, а недељом бих подржавао уобичајено постојање у стварности” (277).

Иако урањањем у свет литературе Читаоци не доживљавају видљиву физичку трансформацију, они, без обзира на то јесу ли означени као парњаци или верзије, заборављају на реалност. Тако је Магдалина, док ју је Браница пратио у новинском чланку, „деловала као изузета из свега стварног” (Петровић 2000: 129), а један српски официр се, читајући чланак о свом одликовању, убио из револвера.

Наведено показује да Петровићеви јунаци-читаоци доношењем одлуке о бегу из *Сийничарнице*, у ствари доносе одлуку о задобијању једног новог, или нешто другачијег идентитета. Тако више не говоримо само о Читаоцима већ и о њиховим транссветовним панданима.

* * *

Требало би да резултати до којих се дошло путем овог истраживања, осим што доприносе бољој рецепцији Петровићевог романа, буду подстицајни за изучавање преостала два вида урањања у свет/ове књижевноуметничког дела.

13 Реалност се овде схвата у лакановском смислу, дакле као „оно што у психичком искуству не подлеже симболизацији или преводу на језичке знакове. Доживљај Реалног, слично као доживљај стравичног код Фројда, изазива немир код субјекта који стоји очи у очи са светом лишеним значења. Према Лакану, Реално је трауматично језгро у људској психи које слаби однос са стварношћу” (Буржињска, Марковски, 2009: 71).

Извор:

Петровић 2000: Г. Петровић, *Ситничарница „Код срећне руке”*, Београд: Народна књига-Алфа

Литература:

I

Буржињска, Марковски, 2009: А. Buržinska, М. Р. Markovski, Psihoanaliza, u: *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić, Beograd: Službeni glasnik, 49–86.

Долежел 2008: Л. Долежел, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, прев. Снежана Калинић, Београд: Службени гласник

Милосављевић Милић 2013: С. Милосављевић Милић, Виртуелни наратив – парадигма немогућих прича, у: Д. Бошковић (ред.), *Немогуће: Завети човека и књижевности*, књ. II, Крагујевац, 87–101.

Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, Виртуелна приповест и феномен урањања, *Philologia Mediana*, Ниш, 17–37.

Милосављевић Милић 2014^а: С. Милосављевић Милић, Редифинисање наратива у посткласичној наратологији, у: *Свети у књижевности – књижевности у свету*, Ниш, 332–346.

Милосављевић Милић 2014^б: С. Милосављевић Милић, *Трансфикционални идентитетски књижевних ликова*, научни скуп „Наука и глобализација”, Универзитет у Источном Сарајеву, Пале: Филозофски факултет, 783–795.

Милосављевић Милић 2014^в: С. Милосављевић Милић, Виртуелни наратив у „Травничкој хроници” Иве Андрића, *Andrićeva hronika / Andrićs Chronik*, u Andrić Initiative 7, ur. Branko Tošović, Institut für Slawistik der Karl-Franzens, Universität Graz, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, nmlibris, 351–365.

Милутиновић 2014: Д. Milutinović, Postklasična naratologija, *Свети у књижевности – књижевности у свету*, Ниш, 358–369.

Тодоров, 1986: С. Todorov, *Poetika*, prev. В. Jelić, М. Konstantinović, Beograd: „Filip Višnjić”

Тодоров, 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd: Službeni glasnik

Хофман, 2003: М. L. Hofman, *Empatija i moralni razvoj: značaj za brigu i pravdu*, prev. Tatjana Šešum, Beograd: Dereta

II

Алексић 2013: Ј. Алексић, *Опседнућа прича: поетика романа Горана Петровића*, Београд: Службени гласник

Симић 2014: Ј. Симић, Историографска метафикција у романима Горана Петровића „Опсада цркве Светог спаса” и „Ситничарница ‘Код срећне руке’”, *Свети у књижевности – књижевности у свету*, Ниш, 34–46.

ESCAPE OF REALITY OR SPATIAL IMMERSION OF HEROES OF THE NOVEL *THE TRIFLE SHOP „AT LUCKY HAND” BY GORAN PETROVIĆ*

Summary

This work deals with transition of Petrović's characters-readers from actual into the world of literary works. The novel is approached from the point of narratology, more correctly from the aspect of the theory of immersion, whereby their movements were examined and defined in the domain of spatial immersion.

Pointing out the most important details from the lives of several heroes and interest for the crossing into the world of literary work, it is determining the motives which induce them in that state, as well as their experience of that other world. The existence of the hero in that other world, as opposed to their existence in the current world of *The trifle shop* contributes to a better characterization of these Readers. Besides a strong desire to travel to alternative worlds, it is examining the need of these heroes to return into the actual world.

Due to the contact with the new world certain Petrović's heroes are experiencing some changes – their lives are getting a new dimension, and them, their counterparts.

Key words: narratology, theory of immersion, spatial immersion, character-reader.

Milica Perić

Милица Миловановић¹

Београд

УБИТИ ПТИЦУ РУГАЛИЦУ И ФЕМИНИЗАМ

Циљ овог рада јесте да роман *Убити птицу ругалицу* прикаже у светлу једног од највитаљнијих струјања на савременој академској сцени-светлу феминистичке критике. Уводни део рада представиће утицај феминистичког покрета на америчку књижевност. Потом ће бити дат кратак преглед „мушкобањастих“ женских ликова (*tomboys*) у делима америчке књижевности. Након тога, истраживаћу идеал „јужњачке лепотице“ тридесетих година деветнаестог века (*The Southern Belle*), као и начин на који се он третира у роману. Последњи део рада бавиће се (анти)феминистичким ставовима главне јунакиње – Џин Луиз Финч, познатије под надимком Скаут, као и утицајем који су на формирање таквих уверења имали други јунаци овог романа, попут тетке Александре, служавке Калпурије и Скаутиног оца Атикуса Финча.

Кључне речи: Убити птицу ругалицу, феминизам, Скаут Финч, јужњачка лепотица, *tomboys*.

1. Увод

Феминистичка критика донекле је повезана са марксистичком критиком. Али уместо да се, као марксиста, концентришу на класне разлике, феминисти преиспитују радикално неравномерну расподелу моћи међу половима. Они верују да нашим институцијама управљају патријархални кодови и да се према женама односе као према грађанима другог реда, како у економском, тако и у друштвеном смислу. Такво понашање се подразумева и подржавају га моћне идеологије о супериорности мушког пола (Vukčević 2008: 30). Она има два циља:

Први циљ подразумева да се открије и деконструише идеологија приказана у књижевним делима. Феминистички критичари не намеравају само да укажу на претпоставке које су уткане у дело а које се тичу полова, већ да, често кроз пажљиву деконструкцију текста, покажу да су то обична нагађања која не почињају ни на каквим основама (Vukčević 2008: 31). Други циљ подразумева поновно писање историје, како књижевне тако и ове друге. С обзиром на то да су писали историју, мушкарци су, природно, себи доделили главне улоге. Они су, у том процесу, сузбили сваки женски допринос од веће важности (Vukčević 2008: 31).

„Феминистичка критика настала је као део међународног феминистичког покрета. Први талас модерног феминизма заснован је на концепцији феминистичких студија Симон де Бовоар из најраније епохе феминизма о женској другости која је обележила прву половину двадесетог века” (Јовановић 2012: 156–157). Фридановој (Бети Фридан) се приписује покретање другог таласа феминизма. Седамдесетих година двадесетог века Илејн Шоволтер предлаже модел за тумачење текста из перспективе женске различитости. Тим алтернативним тумачењем текста бави се америчка феминисткиња Сузан Лансер у делу *У сусрет феминистичкој наратологији* (*Towards a Feminist Narratology*). По Лансеровој, феминистички критичари су „неповерљиви према категоризацији и супротста-

1 mmilovanovic14@gmail.com

вљању концептуалног света уредно организованог у парадигму бинарне логике” (Lanser 1986: 343). Она тврди да ниједно дело из области наратологије није узело у обзир појам рода. То значи, пре свега, да су „нарације које представљају темељ наратологије у првом случају мушки текстови, а у другом случају текстови који се сматрају мушким” (Lanser 1986: 343), чиме наратологија готово потпуно избегава питање рода, што представља велики проблем за оне критичаре који се баве разликама и специфичностима женског начина писања. Према есеју *Ка женској поетици* (*Towards a Feminist Poetics*), феминистичку критику можемо поделити у две различите врсте:

Прва врста бави се женом као читатељком – женом која чита књижевна дела која су написали мушкарци, као и начином на који хипотеза о женском читаоцу мења наше схватање датог текста. Друга врста феминистичке критике бави се женом као писцем, оном која даје значење тексту. Осим тога, бави се историјом, темама, жанровима и структуром књижевности чији су аутори жене, психодинамиком женске креативности и проблемом женског језика. Ауторка напомиње да у енглеском језику не постоји ниједан термин којим би се означио тако уско специјализован дискурс па је прилагодила француски термин „la ginocritique”. Ауторка тврди да се оваква критика могла назвати и „георгиком” због чињенице да су женски писци раније писали под мушким псеудонимима. Циљ гинокритике јесте да се „створи женски оквир за анализу женских текстова, да се развију нови модели засновани на проучавању женског искуства, а не да се прилагођавају мушки модели и теорије, да се престане са покушајима уклапања жена у калуп мушке традиције и да се уместо тога усредреди на нови, видљиви свет женске културе” (Showalter 1985: 131). Илејн Шоволтер је развој феминистичке критике поделила на три периода: женствени, феминистички и женски.

„Женствени период траје од 1840. до 1880. и представља женска настојања да се изједначе са интелектуалним достигнућима мушке културе” (Showalter 1985: 137). Мада, још увек то чине под мушким псеудонимима. Феминистички период протеже се од 1880. до 1920. године, односно до тренутка када су жене добиле право гласа. У женској фази, која траје од двадесетих година двадесетог века до данас, жене су се окренуле женском искуству као извору настанка нове, аутономне уметности (Showalter 1985: 138–139).

Есеј *Treason our text*, ауторке Лилијан С. Робинсон, завршава се закључком да је развој феминистичке књижевне критике и феминистичких студија већ прошао кроз многобројне фазе које је могуће идентификовати. Његов ток више подсећа на истраживање него на формирање и ревизију књижевног канона, и био је успешнији у дефинисању и одржавању женског „противканона”, него у уврштавању ауторки попут Едит Вортон и Фани Ферн у првобитни књижевни канон (Showalter 1985: 118).

2. Томбојс у делима америчке књижевности

„Реагујући на промене у образовном систему, викторијански лекари су почињали да се брину за репродуктивне способности девојака, које су ишле у школу током адолесцентског периода, па и у одраслом добу. Гинеколог Вилијам Едгар Дарнел у чланку *Пубесцентина школарка* (*The Pubescent² Schoolgirl*) тврди да такмичарски дух и захтеви образовања, нарочито оног високог, могу да буду

2 Сложеница настала спајањем речи Puberty и Adolescent.

толико погубни за жене да постоји могућност оштећења целог нервног система. Због тога су лекари и психолози почели да прописују *tomboy romping*³ као део природног и здравог сазревања девојака (Pim 2014: 36). Те идеје, које су промовисале физичку активност инспирисале су нова и променљива размишљања о женствености, али и измениле савремене стандарде лепоте повезане са друштвеним сталежом. Због ових промена, од девојака средњег и вишег сталежа се више није очекивало да остану у кући како би испоштовале мерила женствености која су ценила бледу пут, крхку грађу и висока морална начела” (Pim 2014: 37–38).

Вероватно најславнија међу свим припадницима ове групе књижевних јунакиња јесте Џозефина Џо Мерч, једна од четири главне протагонисткиње култног романа Лујзе Меј Алкот из 1868. године под називом *Девојчице*⁴. Став младе Џо према ономе што од ње захтева окружење у коме се налази најбоље се види из цитата: „Баш ме брига што сам госпођица. Волела бих да нисам ако се због тога морам укочити као каква будала и ако због тога не могу да се одевам и разговарам како хоћу! Жао ми је што сам се родила као женско! Да носим панталоне отишла бих у рат са татом” (Алкот 2011: 7). У једном од наставака овог романа, делу по имену *Дечаџи*, јавља се још једна мушкобањаста девојчица, Нен. Десетогодишња Ени остала је без мајке и Џо, која сада води угледан завод за дечаке, одлучује да је узме себи јер је „после мајчине смрти постала мала дивљакуша и била би права штета да једну тако паметну девојчицу поквари послуга” (Алкот 2010: 75). Желећи да му докаже да је у стању да поднесе све што могу и дечаџи, Нен је стрпљиво подносила све изазове које је Стафи, један од дечака из Завода, стављао пред њу, те је чак обрала и бокор коприва, али и ударала главом о зид на његов захтев. Веома је темпераментна и тешко савладава своју бурну природу: „Када су јој рекли да ће (њене ствари) стићи у току дана разбеснела се и истукла своју лутку” (Алкот 2010: 79).

Ипак, најславнија од њих сасвим сигурно је Скаут Финч. Скаутино идентификовање са мушким светом, коме припадају њен брат и отац, делимично потиче из чињенице да јој је мајка умрла када је имала само две године. Не сећа се ње, па се угледа на Џема и Атикуса као на водиче за прикладно понашање. „По Скаутиним схватањима, моћ и ауторитет су мушке особине, бити девојка значи бити на маргини и бити изолована” (Ware у Bloom, 2010: 63), те из тог разлога бира да буде типични томбој.

3. „The Southern Belle” 1830-их година

Двадесетих и тридесетих година деветнаестог века највећи део читалачке публике чиниле су жене, а оне су желеле да читају о другим женама налик на њих, којима је, пре свега, место било код куће, а животи испуњени браком и децом, односно породичним дужностима. На овај начин настао је идеал такозване „јужњачке лепотице” (*The Southern Belle*) тридесетих година деветнаестог века. „Лепотица је млада, неудата девојка, пореклом из земљопоседничке (а самим тим и аристократске) породице, која живи на великој плантажи. Узростом је спремна за удају и удварање многобројних кавалера. Иако је најчешће навршила свега седамнаест или осамнаест година, сматра се да је досегла врхунац свог живота” (Seidel 1985: 3).

3 Грубе игре прикладне за дечаке, попут трчања у пуној брзини, пењање по дрвећу, прављење пита од блага и томе слично.

4 Наслов оригинала: *Little Women*

Прва књижевна јунакиња са овим профилем личности јесте енергична, помало ташта и прилично наивна Бел Трејси која нема мајку да јој каже шта би требало да очекује од живота и чији је отац изразито заштитнички настројен. Поуздан и одан мушкарац спасава је њених илузија о великом кавалеру налик оном каквог би створио сер Валтер Скот, а роман се завршава њиховим браком. Јужњачка лепотица је, као идеална жена, спутана викторијанским моралом и представом коју јужњаци имају о сопственом дому као непрестаном мерилу поретка и пристојности. Јужњачка схватања о сопственом аристократском пореклу гарантовала су да ће лепотица бити заштићена од стварности, освојена и заведена баш онако како и приличи правој принцези у њеном краљевству (Seidel 1985: 4).

Жене су, баш због природе живота на плантажама, биле изоловане од остатка света, а дужности ових младих девојака састојале су се у томе да буду послушне, да науче да јашу коња, шију, а понекад и да читају и пишу. „Од њих се очекивало да остану код куће све док не склопе одговарајући, тј. уносан брак” (Seidel 1985: 6). Ипак, „каријера” лепотице била је краткорочна. „По склапању брака, од девојке се очекивало да постане мајка, болничарка и вредна госпођа која ће надгледати плантажу” (Seidel 1985: 6). Хаљине и фризури биле су од највеће важности за девојке на старом Југу. Њихови учитељи, татори и други саветодавци редовно су их одвраћали од превеликог занимања за моду, препоручујући им једноставност и уредност. „На старом Југу, одећа и фризури биле су показатељи, не само друштвеног положаја једне младе даме, него и гаранција дамског понашања” (Jabour 2007: 33). Ношење дугих сукања пуног круга било је спољашњи показатељ сазревања. Истовремено са ношењем дугих сукања, девојке су почињале да захтевају мрежице за косу, чешљеве и капе којима би купиле косу коју су до тада носиле распуштenu или у лабавим кикама. Ипак, прописи које је свака млада дама требало да поштује нису се односили само на њен спољашњи изглед већ је требало да прате унутрашње напоре које је од ње захтевало дамско понашање. Најважније од свега било је да млада дама удовољава другима. Њена одговорност састојала се у томе да срећу других људи ставља на прво место и да, чинећи то, пронађе своју сопствену срећу (Jabour 2007: 34–36).

„Девојке са Југа су усвајање неких особина ‘праве даме’ можда сматрале тешким, али су о преображају из дјевојчице у даму размишљале као о неизбежном и пожељном. Ипак, док би ове ‘даме у настајању’ напредовале на стази коју је за њих одредило друштво, све више су оклевале да прихвате своју судбину. Једно од најважнијих окружења у којима су девојке са Југа неговале ‘противкултуру отпора’ било је оно са којим би се сусреле током својих тинејџерских година – женска академија” (Jabour 2007: 45).

Девојке су добијале изненађујуће темељно образовање. Стога, можемо рећи да жене нису ограничаване у погледу садржајности њиховог образовања, већ у употреби истог. Овај идеал јужњачке лепоте негован је чак и у Мејкому, што се може видети из цитата: „Жене су се купале пре поднева и после дремке у три часа поподне, а до вечери су биле налик на меке чајне колачиће са глазуром од зноја и слатког пудера” (Ли 2015: 13).

4. Скаут у потрази за идентитетом – оспоравање „The Southern Belle” или ипак не?

У чланку *On Scout's Identity Challenge and Evolution in The Novel* каже се да „она није јужњачка лепотица, није пристрасна нити насилна. Није попут тетке

Александре, а није постала ни Мејела, чија неконтролисана страст покреће читав низ насилничких дешавања према невиним људима” (Seidel у Bloom 2010: 77).

У прилог тврдњи да неће постати јужњачка лепотица говори и чињеница да је, за разлику од њих, свом оцу најближа док јој чита, а „у већини романа који припадају јужњачкој прози, отац који жели да његова ћерка одрасте у лепотицу концентрише се на њен изглед, даје јој комплименте о фризури или изгледу, недолично је додирујући и на тај начин стварајући типичан однос оца и ћерке у многим романима о јужњачкој лепотици” (Seidel у Bloom 2010: 81).

Скаут је прешла пут од „јужњачког расисте у зачетку и лепотице или пристрасне особе до одважног, поштеног и рационалног члана људске заједнице. Са осам година, она је спремна да постане приповедач кога ћемо упознати тридесет година касније” (Seidel у Bloom 2010: 85).

5. Скаут и тетка Александра

Џин Луиз Финч, познатија под надимком Скаут, сасвим сигурно јесте прототип својеглаве протагонисткиње, али поједини јунаци овог романа ипак имају утицаја на њено понашање. Међу ликовима који су извршили највећи утицај на Скаутине ставове и понашање, било директно или индиректно, посебно се истичу њен отац Атикус, служавка Калпурнија, и тетка Александра, Атикусова сестра, са којом има најкомпликованији однос.

Да би се боље разумела личност тетке Александре и утицај који она има на Скаут, ваља узети у обзир одређене појединости из њеног живота. Осим Александре, Атикус је имао и брата, Џона Хејла Финча, који је био десет година млађи од њега и студирао је медицину, „у време када није било исплативо гајити памук” (Ли 2015: 12). Обичај је налагао да, по традицији, мушки чланови породице Финч живе на *Финчовом искрцавалишту* (*Finch's Landing*), а та традиција одржала се све док „се није добрано зашло у двадесети век, када је мој отац Атикус Финч отишао у Монтгомери да учи право, а његов млађи брат у Бостон да студира медицину” (Ли 2015: 11).

Џем и Скаут су остали без мајке када је њој било свега две године. Умрла је од инфаркта, који је у њеној породици био наследан. Упознала је Атикуса прве године по његовом ступању у правну службу и била је петнаест година млађа од њега. Скаут се није ни сећала њеног лика, али Џему, који је био четири године старији од ње, мајка је понекад недостајала неописивом јачином. Управо зато што је деци недостајао мајчински утицај, тетка Александра се на сопствено инсистирање преселила у Атикусову кућу на неко време, јер „Џем сада одраста, а одрасташ и ти”, рекла ми је. „Закључили смо да би најбоље било да те мало изложимо женском утицају. Неће проћи много година Џин Луиз, а почеће да те занимају одећа и момци” (Ли 2015: 169). По Скаутиним речима, „тетка је имала обичај да проглашава Шта Је Најбоље За Породицу, па претпостављам да је и њен долазак да живи са нама спадао у ту категорију” (Ли 2015: 179). Посебан јаз између тетке Александре и њене братанице стварао је начин на који се Скаут облачи, што се јасно види из цитата: „Што се тиче мог облачења тетка Александра је била веома загрижена. Не могу се надати да ћу бити дама ако носим панталоне; када сам јој рекла да у хаљини не могу ништа да радим, казала ми је да и не треба да радим ништа за шта су потребне панталоне” (Ли 2015: 110).

Тетка Александра је врло често приморавала Скаут да узме учешћа у седељкама које је организовала са мејкомским дамама: „Када бих се појавила на

вратима, тетка би изгледала као да је зажалила што је то тражила; обично сам била испрскана блатом или прекривена песком” (Ли 2015: 175). Осим о својој женствености, лепом понашању и понашању других људи, тетка Александра је водила рачуна и о угледу породице Финч, чији је оснивач био трапер и апотекар из Корнвола, Сајмон Финч, колико побожан, толико и тврдица.

Тетка Александра је била толико оптерећена породичним наслеђем да је чувала чак и књигу љубичастих корица са утиснутим златним словима, коју је написао њихов далеки предак, а која се звала *Размишљања Џошуе Сент Клера*. Џем тврди да је „Атикус једном рекао да је тетка толико опседнута нашем породицом зато што имамо само порекло и ни пребијене паре уз презиме” (Ли 2015: 296).

Успела је да остане верна својим принципима чак и онда када јој је било најтеже – када је чула вест да је Том Робинсон убијен јер је покушао да побегне из затвора у коме је издржавао казну. Та вест прекинула је једну од њених уобичајених седељки, али је она и тада савршено испуњавала дужности домаћице. Тада је први пут показала добру вољу према Скаут и замолила је да послужи гошће колачићима. Скаут је прихватила, јер, „на крају крајева, ако тетка може да буде дама у оваквом једном тренутку, могу и ја” (Ли 2015: 310).

Тетка Александра, ма колико строга, изузетно је способна за дубока осећања, али има потешкоћа у исказивању истих. При самом крају романа то постаје очигледно када одбацује маску хладнокрвности након што Мејелин отац Боб Јуел нападне Џема и Скаут по повратку са маскенбала поводом Ноћи вештица, у знак освете Атикусу. Док је одмотавала згњечену тканину и жицу око мене, тетке Александри су се тресли прсти. „Јеси ли добро, срце?’, запиткивала је изнова и изнова док ме је ослобађала” (Ли 2015: 345).

Ово је тренутак у коме је тетка Александра једним јединим гестом, прећутно признала Скаут да прихвата њену личност упркос њиховим претходним несплагањима. „У својој растројености тетка ми је донела трегерице. „Обуци ово, срце’, рекла је пружајући ми одевни предмет који презире више од свега” (Ли 2015: 345).

Из свега наведеног може се закључити да су Скаут и тетка Александра постигле неку врсту компромиса у испуњавању очекивања које гаје једна према другој. Скаут је схватила да не мора у потпуности угушити своју личност да би удовољила тетци, а Александра је коначно разумела да нема ничег лошег у томе да девојчица понекад обуче трегерице уместо хаљине.

7. Скаут и Калпурнија

У предратној и послератној америчкој књижевности постојао је архетип књижевне јунакиње под називом *Мами, шейкица, црначка дадиља или обојена дадиља*, а сâм термин се употребљавао да означи не само особу него и улогу унутар породице на предратним платажама: служила је као дадиља, куварица и свестрана помоћ у кући (Wallace-Sanders 2008: 4). „Реч Мами је први пут употребљена да означи црначке робиње које пазе на децу белаца око 1810. године у путопису о америчком Југу” (Wallace-Sanders 2008: 4). Према поменутој књизи, *Речник регионалног америчког енглеског језика* налази етимолошки корен ове речи у стапању двеју речи *тајат* и *татта*. „До 1820. овај термин се готово искључиво односио на поменуте жене, али тек 1850. почео је да се употребљава у контексту карактеристичног начина понашања” (Wallace-Sanders 2008: 4).

„Мама није само њена титула, обично је то и једино име које јој се даје. Њена одећа је типична домаћа: турбан и кецеља, а нарочито је привлаче пажљиво свезани шалови јарких боја. Служи се граматички неисправним, плантажним дијалектом. Њена деца су обично неуредна и невоспитана, али су ипак подесни другари за игру њеним штићеницима беле пути” (Wallace-Sanders 2008: 6). Неке од најпознатијих фигура ове врсте појављују се у романима попут *Прохујало са вихором* и *Чича Томина колиба*. Овакав прототип књижевне јунакиње створен је да би се показало да су жене тамне пути срећне и задовољне својом улогом роба, те да је ропство оправдана, људска институција.

Уколико детаљно анализирамо лик Калпурније, дадиље која у овом роману води рачуна о Скаут и Џему, видећемо да се она само делимично уклапа у овај стереотип и да је Калпурнија заправо много више од тога, готово као члан породице. Један је од ликова које срећемо још на првим страницама романа, када нам Скаут нуди свој утисак о њој: „Калпурнија је била друга прича. Била је кост и кожа; била је кратковида; чкиљила је. Шака јој је била широка као летва за кревет и двапут тврђа” (Ли 2015: 13).

Џем и Скаут ће тек касније сазнати неке појединости из Калпурнијиног живота – Џем ју је питао да ли је она са *Искрцавалишта*, а она му је на то рекла:

„Сигурно да јесам господине Џеме. Одрасла сам там’ између имања Бјуфордових и Искрцавалишта. Цело то време радила сам или за Бјуфордове или за Финчове, а у Мејком се преселила када су се венчали ваши татица и мамица” (Ли 2015: 167). Захваљујући томе, Калпурнија није била налик на остале црнце из Мејкома, што и сама Скаут примећује по начину на који говори: „Када је била смирена, граматика јој није била ништа лошија од ма чије у Мејкому. Атикус је говорио да је Калпурнија образованија од већине обојених људи” (Ли 2015: 37–38).

Однос Скаут и Калпурније постао је умногоме приснији када је Џин Луиз кренула у школу. „Калпурнијино тлачење и петљање у моја посла, као и њена пристрасност, смањили су се и прерасли у благо гунђање и уопштено негодовање. Ја сам се, са своје стране, каткада својски упињала да је не подбадам” (Ли 2015: 49). Једна од главних Калпурнијиних особина јесте чињеница да уме да се прилагоди окружењу у коме се налази. Прави пример за то јесте њен одговор на питање зашто неправилно говори када разговара са црнцима, иако зна да не треба тако: „Шта би било кад бих ја у цркви и с комшилуком говорила по белачки? Мислили би да се правим важнија од Мојсија” (Ли 2015: 168). Колико је Калпурнија важна породици Финч види се из Атикусовог одговора на коментар његове сестре да Калпурнија може да престане да води рачуна о Џему и Скаут, јер је сада она ту да је замени. Након тога Атикус ће се одлучно успротивити својој сестри, не остављајући места за расправу, што је једна од ретких ситуација у којима је Атикус био непопустљив: „Александра, Калпурнија неће отићи из ове куће док то сама не пожели. Можда ти не мислиш тако, али без ње не бих прегурао све ове године. Она је веран члан ове породице и једноставно ћеш то морати да прихватиш тако како је. Кал нам је и даље потребна као што је одувек била” (Ли 2015: 181). Осим тога, он није само свестан улоге коју је Калпурнија имала у васпитавању његове деце већ у потпуности подржава морална начела која она покушава да им усади,

Према већ поменутом есеју *Influences on Scout's Childhood*, „не само да Калпурнија штити Скаут од увреда и насиља, већ је оспособљава и да свет око себе сагледа реалним очима. Калпурнија подучава децу Финчових људским вреднос-

тима које деле са својим афроамеричким суседима, и понаша се као морални компас, али и пример женског ауторитета за Скаут” (Ware у Bloom, 2010: 64).

Џему и Скаут Калпурнија представља истинску мајчинску фигуру, а колико озбиљно она схвата ту своју улогу можемо видети у ситуацији када негодује због њиховог боравка у судници током парнице која се водила против Тома Робинсона: „...одраћу вас живе све до једног, куд вам паде на памет да ви деца слушате све то! Господине Џеме, зар не знате да не треба да водите сестрицу на то суђење?” (Ли 2015: 271). У закључку, можемо рећи да је Калпурнија, поред Атикуса и њихове сусетке госпођице Моди, једна од ретких особа у класно издељеном, пред-расудама обојеном Мејкому, чији морални компас непогрешиво показује праве вредности, а које она несебично преноси на своје штићенике, Џема и Скаут.

8. Скаут и Атикус

И поред многобројних женских ликова који покушавају да утичу на Скаут, чини се да једино њеном оцу то без муке полази за руком, а за то постоји прегршт разлога.

За разлику од тетке Александре, која тврди да девојчица не може бити „сунчев зрак” уколико носи панталоне, Атикус нема ништа против Скаутиног облачења, дозвољава јој да буде оно што јесте и да се добро осећа у својој кожи: „... али када сам Атикуса питала за то, он је рекао да у нашој породици већ има довољно сунчевих зрака, и да идем својим послом, да му не сметам много таква каква сам” (Ли 2015: 111). Као самохрани родитељ, Атикус се свесрдно трудио да надомести својој деци недостатак мајчинске љубави и пажње, али то му није баш увек полазило за руком. У прилог тој тврдњи говори Скаутино размишљање о његовом покушају да на наговор тетке Александре деци усади осећај поноса према породици којој припадају: „Сада знам шта је покушавао да уради, али Атикус је био само мушкарац. За такав посао потребна је жена” (Ли 2015: 179). Сама Скаут објашњава због чега се нелагодно осећа у женском окружењу:

„Али мени је пријатније у свету мог оца. Жене као да живе с неодређеним гнушањем према мушкарцима, као да нису спремне да их привате такве какви су. Али мени се допадају” (Ли 2015: 305). Разлог за то је што мушкарци, за разлику од жена, нису лицемери.

У почетку, Скаут се безмало стидела свог оца. Он се умногоме разликовао од очева друге деце у Мејкому: „...и није постојало ништа што смо Џем и ја могли да кажемо када су наши другари из разреда говорили: Мој отац... нити чинио ишта под милим богом што би могло да изазове нечије дивљење” (Ли 2015: 121). Скаут наставља, дајући нам Атикусов физички опис, којим као да жели да оправда такво размишљање о сопственом оцу: „Атикус је био килав: био је на прагу педесете... Притом је носио наочаре. Био је безмало слеп на лево око” (Ли 2015: 120–121). Чак ни својим хобијима није био налик на друге мушкарце у Мејкому: „никада није ишао у лов, а ни играо покер, пецао, пио и пушио. Седео је у дневној соби и читао” (Ли 2015: 121). Није научио своју децу да пуцају чак ни из ваздушне пушке. Ипак, Скаут и Џем ће ускоро сазнати неке појединости о свом оцу које ће их натерати да почну да га посматрају потпуно другим очима. У њиховој улици појавиће се бесан пас и Атикус ће бити приморан да га упуца, чинећи то вештим, одмереним покретима, као да се сјединио са пушком. Госпођица Моди им је објаснила да је: „осим што свира дромбуље, Атикус Финч у своје време био најбољи стрелац у Округу Мејком” (Ли 2015: 132). У неким другим стварима,

Атикус им је потпуно одговарао: „Џем и ја смо били задовољни својим оцем: играо се с нама, читао нам и опходио се према нама с учтивом непристрасношћу” (Ли 2015: 13). Оно по чему се Атикус такође разликовао од других очева јесте чињеница да се према својој деци понашао као према одраслима, не само према Џему већ и према Скаут, иако је девојчица и четири године млађа од свог брата. Када би нешто објашњавао, користио је одговарајуће термине, дајући исти одговор и једном и другом. У прилог овој тврдњи говори ситуација, када га је, пре суђења Тому Робинсону, Скаут питала шта је силовање, или када је желела да зна шта је наследство. Верујући у њену интелигенцију, Атикус је користио правне термине, а Скаут је имала пуну слободу да тражи додатна објашњења. Атикус поштује одређене принципе и живи у складу са њима, а колико је доследан у томе најбоље се види у ситуацији када прихвата да брани Тома Робинсона, црнца неправедно оптуженог за силовање беле жене. Иако га сви, па чак и чланови породице, називају црнољупцем (због чега је Скаут спремна да свог оца брани и песницама, уколико је потребно), што се види из понашања њеног рођака Френсиса Хенкока, који тврди да се „остатак породице свакако стиди због тога” (Ли 2015: 112), Атикус не може да поступи другачије. То је покушао да објасни и својој кћерки: „Да га не браним, не бих градом могао да ходам уздигнуте главе, не бих могао да представљам ову земљу у законодавној скупштини, не бих чак више могао ни да теби или Џему кажем да нешто не смете” (Ли 2015: 103).

Заправо, главни разлог је то што: „да бих могао да живим с другим људима, најпре морам да живим са самим собом. Једино што се не повинује власти већине јесте нечија савест” (Ли 2015: 141). Најбоља потврда Атикусовог интегритета долази од госпођице Моди, која изузетно цени свог суседа и тврди да је „Атикус Финч у својој кући исти као и на јавним улицама” (Ли 2015: 65).

„Он је глас разума, карактеран човек чврстих моралних принципа и личне етике која потиче од давно установљене навике пажљивог и рационалног разматрања сваке ситуације са којом се суочи, било у приватном, било у јавном животу. Принципијелан је, али није ‘чистунац’ по питању идеологије” (Markey 2009: 10). „Атикус покушава да научи своју децу да разликују добро и лоше на више различитих начина: објашњењима и дискусијом, одговорима на питања, постављањем примера који деца треба да следе, дозвољавањем да сами искусе неке ствари и прављењем грешака помоћу којих ће нешто научити и сазрети, као и благим прекором када се за то укаже потреба” (Markey 2009: 10). „Иако Скаут несумњиво недостаје дамско понашање које тетка Александра прокламује, Скаут је јака, отворена и чврстог карактера, првенствено захваљујући Атикусовом разумном и трезвеном приступању родитељској улози. Атикус подучава Скаут ономе што мисли да је важније: праведности, саосећању, као и самодисциплини и важности рационалног размишљања и особинама доброг грађанина” (Markey 2009: 13). „Атикусов однос према Џему и Скаут је пун љубави, подршке и охрабрења, али никада исувише заштитнички или превише нападан. Атикус воли своју децу ‘дистанцираном љубављу’, уз велику количину стрпљења и разумевања” (Markey 2009: 29). „Однос између Скаут и Атикуса је све оно што би неко могао пожелети у односу између родитеља и детета. Атикус дефинитивно успоставља физички контакт са Скаут, али то је увек контакт најнежније, најневиније врсте” (Evans у Meyer 2010: 104). Разлике које су постојале између индустријализованог Севера и аграрног Југа довеле су и до разлика у међусобним кодовима части. Север је изједначавао част и привредни успех, а привредни успех са моралом појединца, док је част на Југу почивала на нешто једноставнијим принципима. Јужњачки

код части почивао је на такозвана „три стуба” која су имплементирана без обзира на друштвено-економски статус појединца.

а. Друштвеност и гостољубивост

Великодушност, срдачност, пријатељско понашање и изражена друштвеност главне су особине јужњака. Да би се изборили са својом усамљеношћу, јужњаци су често тражили изговоре да се састану са родбином и пријатељима, те су, између осталог, често организовали балове, бербе кукуруза, градњу брвнара, пикнике или друге видове окупљања. Осим тога, јужњаци су осећали да је њихова дужност да буду гостољубиви према сваком странцу или посетиоцу, што је често доводило до финансијске нестабилности.

б. Коцка и пиће

Јужњаци су били религиозни људи – обично баптисти или методисти. На Северу је, међутим дошло до ренесансе јеванђеоског хришћанства и захтевало се морално савршенство, како појединца тако и заједнице. То је довело до појаве одређених реформацијских група које су сматрале да уздржавање од коцке и пића представља оно што је један од захтева кода части. Насупрот томе, јужњаци нису сматрали да их коцка и пиће чине мање мужевним, напротив. Очеви су од малих ногу упознавали синове са пићем и коцкањем како би на време били спремни да постану део „мушког света”. Пиће је имало исту улогу – окупљало је мушкарце, зближавало их и одређивало њихов положај у групи. Мушкарац који је могао да конзумира највећу количину пића и задржи је у себи показивао је своју чврстину, а вршњаци су му се дивили.

в. Борба и дуелисање

Назвати некога „кукавицом” на старом Југу сматрало се намерним изазивањем на борбу. Јужњаци су се поносили својим кавалерством. Дечацима се говорило да је и сама жеља да учествују у борби довољан доказ њихове мушкости, чак и ако би били претучени том приликом. Дуели су много чешће имали за циљ да покажу нечију спремност да дословно умре за своју част, него стварну смрт. То је заправо био одраз једног од основних принципа на којима почива јужњачка култура – уверење да је обешчашћеност много гора од истинске смрти.⁵

Након сагледавања постулата јужњачке културе, можемо закључити да се Атикус не уклапа у поменуте обрасце (не пије и не коцка се, као што су запазила његова деца, нити се физички обрачунава са неким). Поменута чињеница, као и начин на који васпитава своју децу, али и Атикусова љубав према читању, која се у то време сматрала првенствено „женском” особином, говоре у прилог томе да Атикус није типичан родитељ.

Уколико узмемо у обзир све то, намеће се закључак да је Атикусова „атипичност” главни разлог због кога он подржава Скаутино „мушкобањасто” понашање, као сваки прави родитељ који безусловно воли своје дете и стога препознаје и прихвата све оно што га чини срећним.

5 Део о јужњачком коду части преузет из чланка *Honor in the American South* (Интернет извор наведен у литератури)

Закључак

Иако се роман *Убити птицу ругалицу*, баш као и истоимени филм, првенствено бави расним питањима која су била актуелна шездесетих година прошлог века, тачније сегрегацијом Афроамериканаца и суђењем Тому Робинсону оптуженом без основе, поменуто дело се може сагледати из угла феминистичке критике, тачније њене супротности, антифеминизма, будући да протагонисткиња Џин Луиз, познатија као Скаут, у временском раздобљу од три године, колико траје радња романа, прелази развојни пут од типичног томбоја, девојчице мушкобањастог понашања која се опире социјалним конвенцијама, до пристојне младе даме која је научила да толерише чак и оне ствари са којима се не слаже и уме да обузда своју бурну природу. Овај духовни раст и сазревање наступили су постепено, захваљујући утицају готово комплетног окружења у коме се налази, али се међу поменутих јунацима посебно издваја деловање њених најближих – оца Атикуса, служавке Калпурније и тетке Александре. Сваки од ових јунака је, чини се, био задужен за развијање одређеног аспекта њене личности – отац Атикус јој је усађивао исправне моралне принципе засноване на три стуба јужњачког кода части, служавка Калпурнија је представљала његову десну руку у том захтевном послу, а тетка Александра је покушавала да од ње начини јужњачку лепотицу налик онима из деветнаестог века. Ипак, чврста и одлучна Скаут јој неће дозволити да је доведе до таквог екстрема, али ће се на самом крају довољно преобразити да овога пута коначно понесе епитет праве мале даме.

Литература:

- Алкот 2010: Л. М. Алкот, *Дечаџи*, Сремски Карловци: Каирос
- Алкот 2011: Л. М. Алкот, *Девојчице*, Сремски Карловци: Каирос
- Блум 2010: Н. Bloom, (ed). 2010: *Bloom's Guides: Harper Lee's To Kill a Mockingbird*: New Edition, New York, NY. Infobase Publishing
- Волас Сандерс 2008: К. Wallace Sanders, *Mammy: A Century of Race, Gender and Southern Memory*. Michigan: The University of Michigan Press
- Вукчевић 2008: (ур.) Vukčević, R, *Perspectives on American Literature*, Beograd: Filološki fakultet
- Јовановић 2012: А. Јовановић, *Гласови и птицине у критичком дискурсу о британској књижевности двадесетог века*, Београд: Моно и Мањана
- Лансер 1986: S. Lanser, *Towards a Feminist Narratology, Narrative Poetics*. Vol. 20, No.3. 341–363. JSTOR < <http://www.jstor.org/stable/42945612> > (датум приступа 11. 4. 2016.)
- Ли 2015: Х. Ли, *Убити птицу ругалицу*, Београд: Лагуна
- Мајер 2010: М. J. Meyer, *Harper Lee's To Kill a Mockingbird: New Essays*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc. (Rowman and Littlefield Publishing Group, Inc.)
- Марки 2009: Е. М. Markey, *Natural Law, Positive Law and Conflicting Social Norms in Harper Lee's To Kill a Mockingbird*, Thomas Jefferson School of Law
- Пим 2014: Pim, M. K., *Literature for girls and the preadolescent novel: a historical analysis and recommendations for challenging the status quo*: College of Liberal Arts and Social Sciences, DePaul University, Chicago
- Сајдел 1985: К. L. Seidel, *The Southern Belle in the American Novel*, Tampa: University of South Florida Press

- Џабур 2007: A. Jabour, *Scarlett's Sisters: Young Women in The Old South*, Chapell Hill. The University of North Carolina Press
- Шоволтер 1985: E. Showalter *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*. New York: Pantheon Books
- Manly Honor Part V – Honor in the American South* < <http://www.artofmanliness.com/2012/11/26/manly-honor-part-v-honor-in-the-american-south/>> (датум приступа 15. 4. 2016.).

TO KILL A MOCKINGBIRD AND FEMINISM

Summary

The aim of this paper is to present the novel *To kill a mockingbird* in the light of one of the most vital currents on the contemporary academic scene – the light of the feminist criticism.

The introductory part of the paper will present the influence of the Feminist movement on the American literature. After that, the ideal of the *Southern Belle* in the third decade of the nineteenth century will be explored, as well as the way the aforementioned is treated in the novel – whether the author is trying to dispute it – and if so, in what ways? A short summary of *tomboys*– female characters with male traits – in American literature will then follow. The last part of the paper will focus on the (anti)feminist attitudes of the protagonist Jean Louise Finch, better known as Scout. It will also deal with the influence other characters from this novel had on the formation of such attitudes – Aunt Alexandra, Calpurnia, and Scout's father Atticus Finch.

Key words: To kill a mockingbird, Feminist criticism, the Southern Belle, *tomboys*

Milica Milovanović

Јелена Алексов¹

Пириш

БРАНКО ЛАЗАРЕВИЋ МОЈИХ СЕДАМ СКЕРЛИЋА

Рад има за циљ да прикаже сагледавање живота, рада и стваралачког деловања једног од највећих критичара српске књижевности Јована Скерлића. На његов изузетан допринос и значај за српску књижевну критику указује нам седам текстова Бранка Лазаревића, Скерлићевог настављача, али и ученика и пријатеља. Након уводног дела о Бранку Лазаревићу, наставља се хронолошко излагање његових седам текстова о Јовану Скерлићу, написаних живим, живописним и духовитим стилем. Пажљиво ишчитавање Лазаревићевих текстова потврђују високу научну ерудицију и познавање самог Скерлића, те значајну поузданост и функционалности књижевне критике, остварене кроз симбиозу слободног, стваралачког и импресионистичког приступа, захваљујући чему су тумачења и оцене живота, рада и дела прихватљиви и у данашњем времену, те представљају незаобилазну основу за савремени приступ проучавања Јована Скерлића.

Кључне речи: Бранко Лазаревић, Јован Скерлић, српска књижевна критика, импресионистичка критика.

О Бранку Лазаревићу

Бранко Лазаревић писао је књижевне и позоришне критике, затим огледе и студије о нашим и страним писцима и уметницима, као и чланке и белешке на разне теме и есејистичке расправе, али и једну посебну врсту филозофских медитација коју је сам назвао паралипомене.

Рођен је у Видину 25. децембра 1883. године, а умро је 6. октобра 1968. године у Херцег Новом. Његови први књижевни радови указали су на образованог, духовитог и обдареног писца: биле су то књижевне и позоришне критике, које је објављвао 1907. године. Своје критичко деловање у пуној мери ће развити две-три године касније. У међувремену, студирао је два семестра правне науке у Паризу, као питомац Министарства иностраних дела, а по повратку наставља студије књижевности на Филозофском факултету у Београду, на коме је и дипломирао 1910. године. Отад, посвећује се књижевном стваралаштву, тачније – критици. Балкански ратови прекинуће на извесно време Лазаревићев књижевни рад. Области одело резервног официра и своје прво ратовање завршава у децембру 1913. године. На Скерлићеву интервенцију, добио је одсуство и стипендију за рад у иностранству ради припремања докторске тезе. Ратови су усмерили Бранка Лазаревића и на дипломатски пут. Његова дуга дипломатска каријера почиње вешћу *Српских новина* из 1918. године да је постављен за секретара треће класе посланства у Токију. Та вест означила је и крај његове каријере књижевног и позоришног критичара.

У своме сталном напредовању, Лазаревић од књижевне критике иде у естетику. То је Јован Скерлић, његов учитељ и пријатељ, истакао већ 1914. године: „Лазаревић је по својим књижевним схватањима импресионист, више и искључивије но иједан од ранијих књижевних критичара српских; без других прео-

1 jelena.aleksov@yahoo.com

купација он у књижевности тражи само лепоту” (Скерлић 2006: 414). За Бранка Лазаревића уметност и лепота су два нераздвојна и велом тајне прекривена појма. Лепота се не може до краја појмовно исказати. „Најпотпуније остварење и отјелотворење љепота добија кроз умјетнички израз потакнут феноменима из природе, а уобличен дубоким људским доживљајем, и умјетника ствараоца и умјетника примаоца” (Косовић 2007: 119).

Лазаревићев стил је жив, живописан и духовит, док је као стваралац скоро поистовећивао креацију и слободу, јер је у слободи налазио неопходну креативност, а у креацији истинску одбрану и потврду слободе. Поред живописног и духовитог стила, придржавао се и неких својих основних принципа: принцип јединства бића и стварања, предност интуиције над разумом, принцип лепог у уметничком стварању и јединства највиших вредности у њему – лепоте, истине и добра. Душан Пувачић у предговору књиге *Критички радови* Бранка Лазаревића истиче: „Циљ уметничког стварања је лепота, али кад се лепо, истинито и добро нађу сједињени, добијају се највиши изрази људске интуиције, пошто је лепо кад је само, јалово. Уметничко стање је слободно, незаинтересовано, ослобођено нагона и утилитаристичких рефлекса, а велика уметност увек је универзална и општечовечанска” (Пувачић 1975: 15).

Као ђак Јована Скерлића и Богдана Поповића, али и као њихов поштовалац и настављач, Лазаревић је у широком распону тема којима се бавио афирмисао онај књижевни, културни и духовни модел који је утемељио његов велики претходник Јован Скерлић. Још 1912. године, у предговору *Импресијама из књижевности*, Јован Скерлић, је свога ученика одвојио од Јована Дучића, Милутина Ускоковића и Светислава Стефановића и истакао: „Он сам више није један од првих међу онима који долазе, но и један од добрих млађих писаца наших који су већ дошли” (Скерлић 2000: 331).

Међутим, није постао нови Скерлић, већ Бранко Лазаревић књижевник, боље речено, критичар, естетa и стваралац, који је „и у своме животу и у своме писању следио стваралачке пориве у себи, и свему другом претпоставио вредности креације и лепоте и, те вредности артикулисао на свој начин, и то тако да је његова артикулација била врло делотворна у оно време, а у многим својим аспектима је делотворна и данас” (Ђорђевић 2007: 55).

Скерлић и Лазаревић били су у односу професора и ученика, али битно различитих књижевних, методолошких и естетичких оријентација. „Битно је то да су два таква и толико различита ствараоца, какви су били Скерлић и Лазаревић, писали о истом пјеснику, уз то пјеснику по много чему изузетном и изнимном – и да су дошли, макар у глобалу, до истовјетних или веома сличних закључака. Оцјена која доминира у њиховим радовима нема слуха за оно што је код Диса најбоље и по чему је он био не само другачији од својих савременика, него по литерарним квалитетима далеко изнад њих” (Калезић Ђуричковић 2007: 66).

Изузетан допринос нашој књижевности дао је Лазаревић својим критикама, естетиким и филозофским расправама и огледима. Тај допринос утолико је већи што засебно поглавље у критичким радовима Бранка Лазаревића чине седам текстова о Јовану Скерлићу.

Мојих седам Скерлића

Личност попут Јована Скерлића немогуће је било не приметити, не осврнути се на њу, не упутити јој било речи хвале, било речи покуде. Велики попут

њега су га ценили и поштовали са дивљењем говорили о његовом стваралаштву, о његовој снази и смелости да се са свим недаћама ухвати у коштац. Било је и оних који су му немилосрдно упућивали оштре стреле које је његово тело попут камена одбијало. Тако снажна личност неочекивано и прерано је нестала у тридесет и шестој години живота.

Многима је Јован Скерлић био инспирација за по коју изговорену реч или написано дело. Са свим и позитивним и негативним критикама које су га пратиле Скерлић је неко ко је сав свој, велики критичар, који је невидљивим снагама обухвата и своје потомке и њихове проблеме, свестан опасности које морални и интелектуални идеализам носи у животној стихији.

Чињеница је да од многих теоретичара који су писали о Јовану Скерлићу, има врло мало оних који се бар у алузијама нису дотакли његовог изразито социјално-политичког ангажовања. То ангажовање пратило га је као сенка на сваком кораку при свакој изговореној и написаној речи.

Да се Јован Скерлић памти не само по његовом политичком ангажовању, идеолошким преокупацијама, књижевно-историјским успесима, него првенствено по ономе што је обичнољудско, што је извор поноса и смисао живота, по оном што је највредније у човеку, учино је Бранко Лазаревић у својим текстовима. Скерлић који је својим животом симболично описивао и време и друштво у коме је живео и стварао, био је човек сав од покрета, непрестане акције, велике снаге и стремљења, увек присутан на сваком месту у правом тренутку, а „неуморан као срце и плодан и стваралац као бог, он је свега чега се латио претварао у дело и у резултат” (Лазаревић 1975: 203).

Својим првим текстом *Др Јован Скерлић* (1914, *Летопис Мајнице српске*), Лазаревић нам на свега неколико страна, снажном, уверљивом речју, предочава сву снагу, одлучност једног неухватљивог духа и снажног темперамента, који је у себи сједињавао социјалну и организаторску личност првог реда, која је дубоко прожимала његову књижевну личност, не дозволивши јој да се развије у уметничку. Једна страна Скерлићеве књижевне личности представљала је приказ њега као књижевног критичара, док је друга страна осликавала Скерлића као историчара наше књижевности. У једној историји књижевности која је била пре свега биографска и библиографска, где су се низале само године једне за другом и бележили датуми када је која књига изашла и тачно истраживали датуми ко се када и где родио и умро, Скерлић је желео да пронађе узроке и последице у тим моментима. Да упоредном анализом нађе везу између наше и светске књижевности. У архивском начину рада и испитивања социјалне, економске, политичке и моралне структуре осамнаестог и деветнаестог века, искристалисала се једна важна Скерлићева особина, што је на један синтетички начин умео све то да окупи, да пронађе главне жице и струје, главне артерије српске књижевности. Скерлић је начинио да историја српске књижевности постане органска целина, у којој је било реда, смисла и склада и која се развијала паралелно са осталим страним књижевностима. Оно што је значајно, да Скерлић у своја изучавања уноси и књижевни моменат, а писци добијају и дух, и душу, и емоције, и стил, заправо постају књижевници, оно што су и били. Поред свега потребно је истаћи да је Скерлић као књижевно-историјски критичар имао „смелост при ревизији извесних књижевних вредности наше књижевне историје” (Лазаревић 1975: 216). Из свега тога издиже се још један важан део Скерлићеве личности, његова морална снага. „Када кажем морална личност, ја то разумем у најширем смислу те речи; разумем ту и карактер, и вољу и савест, и савесност, и дух, и душу” (Лазаревић

1975: 221). Као човек који је о свему смело говорио, са вољом и борбеним темпераментом који му није давао мира, издвајао се још и по анитрадиционализму и ирелигионизму. Да је Јован Скерлић био цео човек, једна од најлепших целина наше књижевне историје, коју чине три лица његове сложене личности, показао нам је Лазаревић првим текстом.

Срећна околност садржана је у чињеници да се након првог текста о Скерлићу Лазаревићева златна нит писања не прекида. Након првог текста који је уследио одмах након Скерлићеве смрти 1914. године, низали су се текстови који су истицали његову изузетну личност. Препознајући у њему „учитеља енергије”, оца и родоначелника праве критичарске мисли, Лазаревић у текстовима највише простора и пажње посвећује управо једном од најлепших и најбољих дарова које је Скерлић развио, дару критичара. При томе нарочито настоји да укаже на Скерлићев делотворан утицај на развој импресионистичке критике, која представља „непосредни израз једног утиска који је са своје стране непосредна реакција на један ‘унутрашњи’ или ‘спољашњи’ надражај. Према томе, она је, стварно, естетички суд и адекватни превод једног интуитивног естетског осећања, стил једног утиска” (Лазаревић 1975: 336).

Отуда, управо у другом тексту *Импресионизам Јована Скерлић* (1924, *Српски књижевни гласник*), у коме је Скерлић приказан као једно велико огледало, огледало у коме свако види своје право или искривљено лице, лице које путује и које себе показује у другима, долази највише до изражаја сва слобода критике и правог критичара, која је уједно и основ импресионистичке критике. Слободан и поштен критичар мора да буде ослобођен свих разноврсних погледа на све разноврсне људске појаве, са потпуно отвореном душом и духом. Критичар је као и сваки други уметник. Као и свако, и он се бори за свој успешан и леп израз. Иако је критика формално оцењивачка вредност неке туђе идеје, она је ипак аутономно дело, јер критичар дајући утисак о неком делу, уједно изражава и самог себе. Отуда Лазаревић верује да је Јован Скерлић један прави критичар. Неко ко је саздан од праве критичарске материје. Скерлић је, у складу са својом искреном природом, умео искрено и да прима и да даје. Умео је и могао да прими и изрази велики број уметничких дела, а да су притом сва бављена њима увек била права критичарска. Иако је Јован Скерлић изгледао као један калуп који себи прима само одговарајуће калупе и који није желео да прихвати „људску слабост” нити је могао да схвати стваралачки дилетантизам, ипак се увек могло видети и закључити, да су ти његови калупи били јако разнолики и да су скоро увек били последица проживљених осећања и доживљаја. Лазаревић наглашава да никако не сме да се заборави да је Јован Скерлић „по школи и по васпитању, био или желео да буде реалиста и позитивиста, и да га многи, због тога, нису могли лако да прођу кроз тај, изгледа, накалупљени слој, споља нанети нанос” (Лазаревић 1975: 227).

Говорећи о импресионистичкој критици Јована Скерлића, неизбежна је константација да она садржи све за критику тражене уметничке особине: осетљивост, јака машта, пријемчивост укуса, тананост укуса, осећање стила. Под непосредним утицајем Јована Скерлића његов ученик Бранко Лазаревић развио се и постао представник импресионистичког метода у критици, истичући да је критичар као осетљив сеизмограф који треба да забележи и опште трептаје лепоте уметничког дела.

Активана и творачка личност Јована Скерлића, присутна је и осећа се кроз целу његову разноврсну и разнобојну грађу, јер је он кроз ту грађу и преко ње дао и себе, а нарочито је истакнута трећим Лазаревићевим текстом *После двадесет*

година (1934, *Српски књижевни гласник*) у коме се покрећу два важна питања: Шта је остало од њега? Од националног дела, такозване југословенске идеологије? Са одговором који нам пружа Лазаревић, можемо бити сагласни или не, али и сами увиђамо да је, како Лазаревић истиче, остало све. „Заправо све је остало онако како је то оставио сам Скерлић, решена, полурешена и нерешена питања” (Лазаревић 1975: 228) која време нимало није изменило. Двадесете године су донеле нарочите промене у књижевној критици. Као истина се намеће чињеница да се Скерлић мало чита, али се о њему прича и чује. Поставља се још једно питање: да ли се они о којима је Скерлић писао више читају? Заправо, поставља се питање: да ли се Скерлић мало чита због њега самог, или можда због оних о којима је он писао? Чињеница је да се извршила смена поколења, што је савим природно и разумљиво, да се свет мало заситио онога што је тако дуго трајало. Донекле су се поново вратила интересовања за „социјално”, као тезу и циљ књижевног и сваког другог стварања. Али управо то и везује Скерлића за један део данашњице и „оно што се за време његово, сматрало као његова слабост и погрешка, данас је то веза за један део мисли данашњице” (Лазаревић 1975: 229).

На крилима онога што нас везује и удаљава од данашњице, од свега што је актуелно, а у чему је једино сигурно и заувек остаје, Скерлић, као неко ко нема замењеника његовог замаха, настао је и четврти текст *О кришици – поводом Скерлића* (1964, *Савременик*), у коме ће нам Лазаревић указати на важност процене најбољег критичара. Јер, „критичар од соја у томе материјалу налази материјал за своју грађевину по свом укусу и за своју употребу. Када пише о некоме, он пише поводом тог неког. Он налази своје вредности, а оне пишчеве, сликареве, вајарове, музичареве... само су повод и надражај” (Лазаревић 1975: 231). Критичар је неко ко о неком полемише, попут судије кад стави оптуженика испред себе на оптуженичку клупу и када у том неком види само један случај. Бранко Лазаревић указује нам на разлику између малог и већег критичара, истичући да малог критичара прогута писац, сликар или вајар, као и сама грађа коју је узео у поступак, а „већи критичар је солилоквиста. Његов опус треба судити према ономе што је, како је и са колико дубине казао о грађи која се зове Ромен Ролан или Толстој. Ако је он велики он може бити већи од те грађе: ма како да су ово велике грађе” (Лазаревић 1975: 232).

Између малих и великих критичара, издваја се стваралачка критика Јована Скерлића, која је велика и у себи носи и све остале изражајне форме, али је уједно и независна, самостална, аутономна, и то у толикој мери да се може рећи да она све остале изворе употребљава као грађу. Из Лазаревићевих навода и тумачења о критичарима јасно можемо увидети да је критичар и сам уметник, неко ко прима утисак из грађе једног романа на исти начин на који романисијер прима утисак из своје грађе у животу. Он је везан за грађу коју обрађује, али та грађа му је само повод. Он је преображава, трансформише, транспонује. Потребно је истаћи да је критичар аутономан и, пре свега, личност. Личност, која је више или мање заинтересована, али која увек има неке своје преокупације и симпатије за неки правац, за неку културу, за неку грађу и слично. Отуда нам је савим јасна и Скерлићева замисао и Лазаревића константација да критичарева личност треба да буде ослобођена сваке доктринираности и догматике, јер догма само спутава критичара и води га у заслепљеност и мрак.

Када се осврнемо на нашу прошлост и дубље загледамо у нашу мисао кроз раздобље 1750–1950, јасно уочавамо да постоје велики људи који воде једно заједничко порекло и припадају истој мисаоној групи. На ту линију прошлости на-

довезује се Лазаревићев пети текст насловљен *Скерлић на линији Доситеј – Вук – Светозар Марковић* (1964, *Скерлићева споменица*) у коме ће уз Доситеја као представника наше просветитељске мисли и „рационалисту”, Вука као револуционара, али и родоначелника нашег књижевног језика, Светозара Марковића, као покретача нових европских покрета, издвојити Јован Скерлић као „учитељ енергије”, али и првоборац „Југословенске мисли”, носилац читаве европске демократије социјално-социјалистичког смера. Ова четири лица, према тумачењу Лазаревића, означавају оно што се данас зове „ангажована мисао”. То је била група која се бавила једним истим послом на различите начине: „Све су то били духови који не умеју и неће да се ражалосте, који не умеју да не верују дубоко у своје вере и који не знају за резигнацију” (Лазаревић 1975: 248). Њих четворица јесу репрезентативни примери једне стваралачке енергије. Од њих, прва двојица су имали времена да своју енергију развију до краја и да оставе резултате, док је другу двојицу смрт омела да до краја остваре свој циљ.

Скерлић је један део својих мисли и активности лепо и добро завршио. То су оне које се тичу откопавања наше књижевно-социјалне мисли и везивање за европску мисао тих времена, о којој је са посебним надахнућем говорио Лазаревић у свом првом тексту (*Др Јован Скерлић*). Други део „социјално-политичко-национални прекинут је одмах на почетку крвничком смрћу. [...] Скерлић је енергично ушао у те работе после његових ‘Светлих дана’ у његовом Гласнику, после кумановске битке, и пре тога, у почетку и за време Младе Босне, а смрт га је затекла пред видовдански атентат. На тај начин њега није било у најсветлијим данима тог раздобља” (Лазаревић 1975: 249).

Храбри Скерлић, данас обележен и препознатљив по додељеном Лазаревићевом епитету „учитељ енергије”, ушао је у српску средину, баш у време кад су још били живи елементи који су унели Вук Караџић и Светозар Марковић. Али Скерлић је у свом том вртлогу умео увек и успешно да се снађе. Лазаревић не одступа од уверења да је „на том колосеку наше мисли, колосеку Доситеј-Вук-Марковић” (Лазаревић 1975: 252), Скерлић крајња „станица у времену до и после балканских ратова. На тим станицама наше културе његово место је једино место које је значило једну мисао и један програм” (Лазаревић 1975: 252). Много тога се након Скерлићеве смрти променило и у свету и код нас. Многе ствари изгубиле су своје вредности, али и добиле неке нове. Једно је остало сигурно, да Скерлић никада не застарева и увек је актуелан, баш као и Вук Караџић, да су дубоке бразде које су сва четворица оставили неизбрисив траг наше прошлости, која захваљујући њима остаје да лебди, вијуга и свој живи бљесак остварује и у садашњости.

У низу Лазаревићевих текстова након сваког прочитаног, стиче се утисак да је то крај, да се о великом Скерлићу све рекло и да би свако даље писање било излишно понављање оног већ написаног. Али у томе нас демантују два последња Лазаревићева теста: *Скерлићу у спомен* (1964, *Књижевне новине*) и *Пола века по смрти Јована Скерлића* (1986, *Савременик*). Пишући о свом учитељу са посебном емоцијом и поштовањем, Лазаревић истиче да је тешко један тако велики дар и темперамент сагледати једним погледом и из једног угла. Својим претходним текстовима дочарао је читаоцима рад и дело Јована Скерлића. У шестом тексту и након толико написаних страна, Лазаревић ће и даље са истим оним надахнућем и сликовитошћу говорити о свом учитељу. Трудећи се да истакне оно што до сада

није рекао, Лазаревић наводи да се од првих стихова² које је Јован Скерлић написао и које му је грубо исмејао Данило Живковић у *Јавору*, преко толиких књига и бриљантно обликованих ликова, бројних школа и праваца, покрета, бројних социјалистичких, политичких, националних говора, чланака и есеја, јасно види колико је Јован Скерлић био једна слојевита личност различитих наноса. Он је цео тај материјал од два века схватио као грађу за зидање својих зграда.

Као и сваки критичар и Скерлић је за своју грађу узимао уобичајене књижевне и уметничке облике и од једне такве грађе стварао своје облике. Лазаревић сведочи да за многе ствараоце није имао милости, посебно за оне окренуте песимизму. Тако је на Диса оштро ударио својим пером. Иако песимиста, Његош је добро прошао. Доситеја Обрадовића је добро оценио пре свега јер је био просветитељ и окренут народу, као и Вука Караџића јер је био револуционар. Похвалио је Јакова Игњатовића, Лазу Лазаревића и Стевана Сремца, али је та похвала била некако кроз зубе. Јован Скерлић је заправо био један прави творачки дух, који је прошао кроз стотине и стотине ликова и на сваком од њих оставио и свој печат.

Пролазност времена није га нимало оштетила нити окрњила, само га је начинила још већим и вреднијим. Снажна и жива Скерлићева личност увек се у свему осећала и остајала као жиг. Јер, све што је чинио, чинио је на основу своје методе и увек му је било главно да уђе у суштину дела и човека. Никада се није определио само за једну методу. Био је и за биографску и за историјску критику, као и за социјалну. Био је и психолог и социјолог и политичар и историчар. Али имао је само једну „мрљу“, само једну сенку, која се огледала у томе што је увек тражио и када је то било потребно и када није, социјални моменат. Скерлић је на све реаговао на социјалан начин. Тај социјални моменат истакнут још у првом тексту Бранко Лазаревић сматра кривим јер је од Скерлићевог метода створио један прилично доктринаран систем. Од тог става Лазаревић није одступио. Али, након педесет година Лазаревићу се чини да је Скерлић мање доктринаран него што је то мислио о њему када је писао први пут. Очаран готескним размерама Скерлићеве духовне конструкције, он сада у њему види једног од оних стваралачких духова који свој критички поступак прилагођавају грађи коју пишу.

На основу свега још једном се као неминован намеће закључак да ће многи писци остати у сећању више по томе шта је о њима Скерлић изнео и написао него ли по самим делима која су створили. Скерлић је својим снажним талентом врло често био изнад писца.

Његово оштро перо и бритак језик многе је привезало за стуб срама. У последњем тексту, који је настао у размаку око педесет година од објављивања првог, покреће се и након његовог читања остаје да лебди питање: шта би било након те 1914? Шта би било да није тако рано „погинуо“? Одговор на то питање можемо тражити у више различитих праваца, задирући било у политику, било у друштвени или књижевни сегмент наших живота. Лазаревић нам живом речју дочарава последње тренутке са својим најдражим професором: „Сећам се последњег разговора са њим. Било је то у децембру 1913. Вратио се био из тзв. ‘абранашке побуне’ чак са Коринта. Некако сутрадан по повратку нашао сам се са њим и он ми рече да се јавим министру просвете. Он је већ разговарао да ми

2 „И српству, вину, песме увити
Вес’о ћу сливати љубав и плам.
Слободне наше долазе часи
Душанов ор’о тад ће да сја...” (Лазаревић 1975: 256).

се да одсуство и стипендија да идем у иностранство и спремам докторску тезу. Загледао ме је добро у очи, па ће ми рећи: 'Зар ћете и даље с литературом?'" (Лазаревић 1975: 270).

О скромности свог учитеља Лазаревић је са посебним надахнућем писао истакавши да је у свему био скроман, како у покућству тако и у начину одевања: „Одувек је био у реденготу са штрафтастим панталонама, са скоро бурским шеширом, са 'пошом' на којој је била и нека игла са неким аблемом. Ход му је био монтањарски са јаким бутинама. Био је плаво-сивих очију. И такве исте доста јаке косе и таквих јаких бркова које је прилично неговао" (Лазаревић 1975: 270). Био је човек са устаљеним ритмом и навикама. После подне је имао часове, па шетња, вечера и рани одлазак на спавање. Имао је и чудну радну навiku. Устајао је врло рано и радио свега до 9, 10 часова преподне. Затим је одлазио на Универзитет, посвећивао се и *Дневном листу* и *Гласнику*, прегледању листова у Народној библиотеци и по архивима. Био је веома вредан и радан човек. Радио је много, али брзо и лако, као да је осећао да га чека кратки живот. Може се рећи да је и сам у раду од рада сагорео. У тој својој животној колотечини није много марио за здравље. Када би јео, он није жвакао него би гутао. Жлезда панкреас, за коју вероватно Јован Скерлић није ни знао да постоји, решила је да и он више не постоји.

Бранко Лазаревић још једном подсећа да је Скерлића окренутост од самог почетка ка свему што је социјално донекле одвукла од неких наших обичаја и појава. Зато су му били страни сви наши обичаји, а нарочито црквени. Он је у ствари био велики антитрадиционалист. Чак се био одрекао и наследства, а у цркву никада није ишао. Жустро је нападао оне писце који су обрађивали нашу традицију и патријархалност. Због религије није био нарочито одушевљен ни нашом народном поезијом. Он је њене високе квалитете признавао, али њену веру и њен култ хероја никако није вредновао. Није трпео ни морбидност. Сваку морбидност и свако превазилажење граница нормалног сматрао је за „измотацију". Не одступајући од свог стила, често је знао да се подсмехне свему ономе што се у тај његов стил не уклапа.

Својим последњим текстом о Јовану Скерлићу Лазаревић је заокружио своје писање о њему, тиме је још једном читаоце провео кроз лавиринт Скерлићевих идеја, навика и стремљења и до краја оцртао дубоку линију изузетног ствараоца, критичара и књижевника, оставши при истакнутом, оном највреднијем за човека, обичнољудском. Превише је био једноставног кроја са не много широким кругом интересовања „од социјално-социјалистичко-политичког, никада то није довољно нагласити, до 'реалистичког' и 'натуралистичког', а остало је за њега било Маркови конаци и 'Чардак ни на небу ни на земљи'. Скерлић никако није имао гетеовски 'цео круг'" (Лазаревић 1975: 279).

Из једне анархо-слободарске атмосфере, у којој је живео и радио, за нешто више од двадесет и пет година, извио се у висине Јован Скерлић као једна изузетна појава, једна врло импресивна природа, личност која је била активна и творачка, која је све сама стварала. Отуда је и његова критика била стваралачка. Када читамо његово дело *Писци и књиже*, пред нама извиру живи људи и њихове особине, нарави и вредности. Све што је учинио и што је оставио за собом, оставио је са дубоко урезаним трагом. Толико дубоко урезаним да поред његовог имена никада неће изостати речи као што су: незаменљив, јединствен, борбен, упечатљив.

Јован Скерлић је, ван сваке сумње, у српској култури, у општем народном животу Срба, појава која одавно и далеко премашује границе своје епохе и остаје оно најбоље што је могао бити, темељ великог рада и великих постигнућа. Његова активна и творачка личност присутна је и осећа се кроз целу његову разноврсну и разнобојну грађу, јер је он кроз ту грађу и преко ње дао и себе. Зато и када се говори о његовој критици, говори се о њој као слободној, стваралачкој и импресионистичкој.

Закључак

За нама остала је Скерлићева тежња ка слободној мисли која је и у њему изазивала отпор према прихватању марксистичког догматизма, превасходно била је усмерена ка жељи да замагљену свест и дух народа просветли и цивилизује, да уједини и учини једнаким мале и велике нације. Тиме би, да је данас жив, вероватно у очају гледао и даље запуштени и замагљени дух свога народа, који је дубоко остао заглављен у времену, како ништа није научио и како га поново треба просвећивати. Насупрот Скерлићевој политичкој личности, нама свакако као значајнија остаје његова књижевна личност, у којој је сјединио књижевни укус и знања са животним искуством, тражио и тумачио садржајну и идејну вредност, чиме је био потпуно модеран у својим естетистичким назорима. Успевао је да постане најбољи судија свога времена, али и у времену пуних стотину година после смрти. Пролазност времена није га нимало оштетила нити окрњила само га је начинила још већим и вреднијим.

Пажљиво ишчитавање Лазаревићевих текстова о једном од највећих критичара српске књижевности потврђује високу научну ерудицију и познавање самог Скерлића, те значајну поузданост и функционалности књижевне критике, остварене кроз симбиозу слободног, стваралачког и импресионистичког приступа, захваљујући чему су тумачења и оцене живота, рада и дела прихватљиви и у данашњем времену, те представљају озбиљну и незаобилазну основу за нови, савремени приступ проучавања великог Јована Скерлића.

Литература:

- Ђорђевић 2007: С. Ђорђевић, Есеји и медитације о уметности и о животу мисао о величини и пуноћи човекове стваралачке остварености, у: Никола Маловић (уред.), *Књижевно-научни, естетички и културолошки допринос Бранка Лазаревића*, Херцег Нови: Просвјета, 55.
- Калезић Ђуричковић 2007: С. Калезић Ђуричковић, Скерлић и Бранко Лазаревић о Дису, у: Косовић 2007: В. Косовић, Умјетност, егзистенцијалана пуноћа тренутка – Импресије о појму естетике и умјетности Бранка Лазаревића, у: Никола Маловић (уред.), *Књижевно-научни, естетички и културолошки допринос Бранка Лазаревића*, Херцег Нови: Просвјета, 119.
- Лазаревић 1975: Б. Лазаревић, *Критички радови*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Никола Маловић (уред.), *Књижевно-научни, естетички и културолошки допринос Бранка Лазаревића*, Херцег Нови: Просвјета, 66.
- Пувачић 1975: Д. Пувачић, Књижевни критичар Бранко Лазаревић, у: Б. Лазаревић, *Критички радови*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност

Скерлић 2000: Ј. Скерлић, *Писци и књиџе I*, Београд: Завод за уџбенике

Скерлић 2006: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике

BRANKO LAZAREVIC'S MY SEVEN SKERLIC

Summary

The work aims to bring closer understanding of life, work and creative action of one of the biggest critics of Serbian literature Jovan Skerlic. For his outstanding contribution and significance for the Serbian of literary criticism show us the seven texts Branko Lazarevic, Skerlic followers, but also students and friends. After the introductory section about Branko Lazarevic, continues the chronological presentation of its seven articles about Jovan Skerlic written lively, colorful and witty style. Careful reading of texts Lazarevic confirm the high scientific erudition and knowledge of the Skerlic and significant reliability and functionality of literary criticism, achieved through a symbiosis of a free, creative and impressionistic approach, which has resulted in the interpretation and evaluation of life, work and work and acceptable in today's time, and constitute a an indispensable basis for the modern approach to studying Jovana Skerlic.

Keywords: Branko Lazarevic, Jovan Skerlic, Serbian literary criticism, impressionistic criticism.

Jelena Aleksov

Марија Живковић¹

Нови Саг

ШАПУТАЊА ПРОСТРАНСТВА, ТАЈАНСТВА И ХАОСА ЖАРКА ВАСИЉЕВИЋА

Овај рад за циљ има анализу песничког циклуса *Шапућања*, недовољно проучаваног песника Жарка Васиљевића (1892–1946), а која је настала 1924. године. Поред анализе поезије, овај рад указује на везе Жарка Васиљевића са другим песницима. На основу анализираних песничког корпуса могућно је утврдити песничке узоре и савременике Жарка Васиљевића. Када је реч о поезији Жарка Васиљевића није могућно избећи историјски контекст, јер пева о човеку након Првог светског рата, пева о незнању, хаосу, ратним и послератним страхотама. Овим радом се указује на вредност поезије Жарка Васиљевића и на могућности интерпретације исте.

Кључне речи: жена, хаос, космос, хармонија, рат.

Циклус песама *Шапућања* Жарка Васиљевића обилује мотивима бола, сна, крика, патње, хаоса, космоса, тишине и шапућања, а присутан је, такође, и молитвени тон, стога уочавамо утицај средњовековне, односно библијске књижевности који се прожима са авангардним мотивима и пружа слику једне сурове стварности с једне стране, али и оптимизам и акцију с друге стране. Уводна песма „Бол” пева о отуђености двоје људи, о патњи услед пропасти света и то путем персонификоване звезде која путује целим пространством, а док она путује постоји живот и склад. Бол настаје оног тренутка када звезда напусти васиони простор, односно своје природно станиште, па је овај губитак опеван на један потресан и гротескан начин (Васиљевић 1976: 79). Лирски субјекат пореди сен своје драге са звездом, те у тренутку када нестане и сен његове драге, нестане цео свет, стога се песма завршава рефреном у ком је крај, односно смрт, једина извесна ствар, исказана кроз јаук и врисак.

Жена је идеал лирског субјекта у песми „Ти си данас свалила небеса на моје очи”, али и узрок његове патње због њеног неприсуства. Своје очи поистовећује са „храмом у коме тиха туга плаче” (Васиљевић 1976: 86), што је показатељ односа лирског субјекта према религији, али и прожимања религиозног тона кроз целу песму, јер ће их Христ позвати на љубав, стога што је и сам Христ љубав. Овде пристанак драге на љубав симболише и васкрсење, тј. на поновно рођење лирског субјекта, јер он верује да љубав представља ново рађање, нови живот. У песми „Посу сам ти косу” долази до стапања крика и молитве, а лирски субјекат обраћа се својој драгој, поредећи је са астралним мотивима и одаје утисак који оставља стара, усмена прича. Моменат незаштићености драге обележен је веома емотивно:

„И пун жуди
свио те на своје груди
као дрхтаво тиче” (Васиљевић 1976: 98).

1 marijazivkovic53@gmail.com

Овим стиховима се указује на традиционално схватање односа мушкарца и жене у којем је „мушкарац чврсто везан за простор и објекте културе, а жена култивише простор природе” (Љуштановић Пешикан 2012: 24), односно мушкарац је тај који је доминантнији и има заштитничку улогу у односу на жену. Наставак песме има идиличну ноту, јер пар посматра природу у свој њеној пуноћи и послушкују хармонију света у којој се „цветови у небеса моле”, а „бели галебови криче” (Васиљевић 1976: 98). Ова слика је показатељ да се свет прожима кроз супротности што лирски субјекат истиче и синтагмом „стапања хармоније Молитве и Крика”.

Песма „Зашто су брегови” одражава запитаност лирског субјекта за унутрашњу противречност, борбу света, за борбу човека са самим собом. Почетак песме је изражен реторским питањем, унутар којег су садржани оксиморон и поређење:

„Зашто су брегови
насмејано тужни,
и крикови ждралова
зашто плачу ко пробуђени снови,
жељни даљина јужни?” (Васиљевић 1976: 102)

Ово питање мучи и савремени свет, јер патња и незаинтересованост за другог нагоне на маштање и сањање, јер јава има опор укус, те буђење из сна враћа лирског субјекта у стање чежње, због тога што мора да се суочи са болном реалношћу.

„Једна се птица заплела” једна је у низу визуелних песама Жарка Васиљевића. Свака строфа ове песме приказује одређену боју и то са циљем „да постигне сликарски ефекат, тј. да књижевно дело претвори у вербално сликарство” (Велек, Ворен 1985: 152). Зелена боја, као боја раста, „атрибут је природе” (Раденковић 1996: 304), вегетације, плодности и живота, боја „зеленог грања што сања”, многа веровања о моћи зелене боје су забележена, те би се могло рећи да зелено грање представља живот који нешто сања у ноћи. Наредна је плава боја, боја „мирне воде што броди”, а представља медијатора између оностраног и оностраног света (Раденковић 1996: 307), али у овој песми симболизује мир и путовање у ноћној атмосфери. Последња, може се рећи, црвена строфа – црвена јер је „срце куцало у локви крви црвене” (Васиљевић 1976: 103) је прототип љубави и страсти у ноћи. Обојене строфе ове песме приказују живот, пут и љубав у тишини и ноћи, мирним тоном испеване воде ка спокоју. Визуелност је показао и у песми „Испружим руке за даљинама”, али, осим визуелности, бавио се и односом сна и јаве, на тај начин што је песму поделио у две целине које су у контрасту. Борба зоре и ноћи је циклична, а у њој победника нема, тако се и човек бори са својим унутрашњим демонима и односи само привремену победу, јер су у нама демони увек присутни.

Тиха ткања месечине Жарка Васиљевића и Лазе Костића

У појединим песмама Жарка Васиљевића више је него присутан утицај Лазе Костића. Песме „Сву ноћ тка месечина око нас” Жарка Васиљевића и „Под прозором” Лазе Костића повезује учестало присуство астралних мотива. Астрални мотиви у првој песми представљају заштитнике заљубљеног пара, док у другој песми симболизују заштитнике мртве драге. У песми Жарка Васиљевића видимо радост што „око њих тка месечина свилени саг” (Васиљевић 1976: 90), јер тим путем даје благослов њиховој љубави.

Лаза Костић у својој песми „Под прозором” пева мртвој драгој коју лирски субјекат посматра ноћу на небу и ословљава је „однетом невицом” и комуницира са месецом (Костић 2009: 11), јер је месец једини посредник између лирског субјекта и мртве му драге. У овој песми месец симболише хтонско биће, јер се према „грчким веровањима на месецу налазе душе мртвих” (Чајкановић, Нишевљанин Софрић 2011: 20). Тон ове песме је веома дирљив, што примећујемо у стиховима:

„Да имам света вина,
причестио бих те,
ал’ путир ми је срце
пун крви несите...” (Костић 2009: 11–12).

Наведени одломак песме представља претечу авангардног израза у поезији – опис мртве драге, присуство крви и начин изражавања туге није био одлика српске модерне, а такође би се могао повезати по сличности и са љубавним песмама Жарка Васиљевића, јер његов лирски субјекат своје емоције дели са звездама, месецом и небом, исто као и лирски субјекат у поезији Лазе Костића, једина је разлика утолико што је драга код Жарка Васиљевића амбивалентна – она је сан или је конкретна биће, док је код Лазе Костића реч о мотиву мртвој драгој.

Румени корали и жена Жарка Васиљевића и Милоша Црњанског

Досезање за дубинама, неслагљивостима, односно суматраистичко осећање чији је творац Милош Црњански, није страно ни Жарку Васиљевићу – код обојице је приметно „настојање прихватања апсолутне бесциљности” (Константиновић 1983: 224). Сличност је приметна у песмама „Сутон је у мени” и „Суматра”. Песма „Сутон је у мени” почиње магловитом сликом, обрисима у којима је све „уморно” и „ћути” – сви „путеви, поља, пространства”, а „румени корали су заспали” (Васиљевић 1976: 84) – све је тихо, влада потпуна хармонија.

„Суматра” Милоша Црњанског такође почива на хармонији, односно „равнотежи света” (Џацић 2002: 164), јер је и у њој атмосфера тишине доминантна, што видимо у „тихим и снежним врховима Урала” (Црњански 2002: 112). Као и у песми „Сутон” и „Суматри” хармонију мира и ноћи ремети магловит, блед, неодређен лик који својим нестанком мења облик и значење свом станишту. Милошу Црњанском асоцијација на љубав није жена, али јесте хармонија боја и природе, што је једна од сличности песама двојице песника. У „Суматри” тежиште хармоније је исказано кроз следеће стихове:

„По једна љубав, јутро, у туђини,
душу нам увија, све тешње,
бескрајним миром плавих мора,
из којих црвене зрна корала,
као, из завичаја, трешње” (Црњански 2002: 112)

стога произилази да су корали носиоци тишине и синоним за завичај и Жарку Васиљевићу и Милошу Црњанском. Последња строфа „Суматре” и прва строфа „Сутона” приказују исти однос према простору, даљинама и космосу, у обема строфама доминира жеља за присношћу лирских субјеката са дивљим пределима и саживљавањем са истима.

На сличан начин граде мотив жене у својој поезији Жарко Васиљевић и Милош Црњански, а као доказ тврдње наводимо одлике песама „Ово је дан тихе

сете” и „Прича”. Тиха сета, односно моменат тишине, доминира у обема песмама, с тим што је присутан и религиозни тон у овој песми, а нема га у „Причи” Милоша Црњанског. Присутне су висине, тамјан и злато – све су то мотиви који имају својства мира, спокоја и светлости, али је све то узалудно, јер живот лирског субјекта почива на хаосу. Обе жене су биле крхке, нежне, а сада су недоступне, одсутне. Доминантна биљка у песми Жарка Васиљевића је трска, док је код Милоша Црњанског багрем. Трска се може довести у везу са душевним стањем лирског субјекта – он је сетан, тужан, сломљен, крхак и неизмерно пати за женом, док се патња у „Причи” Милоша Црњанског потискује – присутна је, али лирски субјекат не жели да је истиче, не жели сажаљење.

Жеље Жарка Васиљевића и Рада Драинца

Авангардни период је, поред другачијег приступа традицији, имао и своју паролу која је гласила „Хоћу!”, а та парола је мото двеју песама: „Ја хоћу” Жарка Васиљевића и „Пред крај” Рада Драинца. Песма Жарка Васиљевића испевана је религиозним тоном којим се обраћа својој драгој од које тражи да бди над њим као „икона”, а да њен говор буде као „шapat црквених, како их лирски субјекат назива кристалних, звона” (Васиљевић 1976: 93). Лирски субјекат своју драгу пореди са Богородицом, што на неки начин представља јерес, јер је сматра чистом и невином и равном Богородици. Жуљење је приметно у тренутку када лирски субјекат саопштава да би „дојке своје девојке обасуо бујицом молитава”, али и приказује изврнуту слику света и однос савременог човека према религији. Последњи стихови песме подсећају на народну лирску поезију због формулатива којим лирски субјекат описује своју драгу – коса јој је ко „златна роса”, драга је „тиха као бели лептир” (Васиљевић 1976: 93).

Раде Драинац овом паролом жели да изрази нешто друго. У песми „Пред крај” лирски субјекат изражава револт због свог начина живота. Лирски субјекат хоће да ћути, хоће да се спаси љубавних јада, више не верује у срећу нити у срећну звезду, јер сматра да је „његова звезда умрла давно” (Драинац 1998: 48). Наиме човек се након Првог светског рата мења, јер је „доживео време мрака крви, голготу избеглиштва, те мења и културни, односно књижевни контекст” (Тешић 2009: 11), стога покушава да направи корените промене у себи и свету.

Логаритми сунцокрета Жарка Васиљевића и Станислава Винавера

Спој математике и књижевности који је прожео Станислав Винавер у својој поезији сачинио је и Жарко Васиљевић у својој песми „По танким нитима што везује звезде”. Лирски субјекат је себе представио као „пеливана са бамбусовом трском” који лута светом да би задовољио своју радозналост и досегнуо до „свемирских тајни”, желео је да буде истраживач који би:

„проналазио нове светове,
смејао се зачуђеним телескопима
и логаритмима звездара” (Васиљевић 1976: 132)

и који би задовољио своју сујету и свој ум, јер, певајући кроз математичке формуле, показује сву иновативност коју могу да пружи спој језика и сазнања из природних наука. Спајањем природних и друштвених наука, тачније уметности, добијамо једно тело, апсолут, идеал, а то је оно чему лирски субјекат тежи, иако је, о како парадоксално, само „пеливан са бамбусовом трском” (Ва-

сиљевић 1976: 132), само је један у низу појединаца који желе да освоје свет и открију недотакнуто.

Винаверов „Тропар Брани Петронијевићу” представља веома необичан песнички начин изражавања поштовања пријатељу. Самим насловом Станислав Винавер Брану Петронијевића дефинише као сvezнадара и свеца, јер тропар у средњовековној књижевности означава краћу црквену песму састављену од неколико стихова која се пева у част одређеног свеца који се тога дана празнује (Богдановић 1998: 248). Колико је умећа, воље и енергије Брана Петронијевић утרוшио у неговање сопственог ума, Станислав Винавер приказује уводним стиховима језиком физике, хемије и математике:

„Кроз знаке, симболе, интеграле витке,
Исконске си снаге спрезао, спутавао.
Окрајцима речи, у обрасце читке
Свет си усмераво...” (Винавер 1978: 55).

Овом песмом Станислав Винавер осим што је желео да искаже поштовање пријатељу, желео је и да пружи другачију интерпретацију средњовековне књижевности, али и да истакне слојевитост авангардне књижевности када је реч о језику као средству комуникације.

Осим што су се бавили спојем математике са књижевношћу, те што су им најучесталије речи у поезији свемир или космос, боје и биљке које симболишу те боје, и рођење је честа тема Жарка Васиљевића и Станислава Винавера, а то примећујемо у песмама „Загрлим дрво или цвет” и „Сунцокрет”. Песма Жарка Васиљевића „Загрлим дрво или цвет” почиње једном идиличном сликом разиграног детета, која је, истовремено, прожета мистиком (Васиљевић 1976: 115). У наредним стиховима огледа се уживање лирског субјекта у сисању воћа које је „и, бело/и модро/и црно”, стога видимо да су и боје овог воћа низане градацијски, док везик и изражава ритмичност и игривост песме. Мотив хлада је присутан у овој песми и, такође, подсећа на детињство. Последња строфа чини контрастну слику са претходном. Наиме, услед мира и хлада:

„Одједном:
огромно и црвено
враћа се сунце са овог лета
око сунцокрета” (Васиљевић 1976: 115).

Сунце је приказано као путник, јер облеће око сунцокрета које најчешће због свог облика представља прототип сунца – етимологија назива биљке указује на везе које ова биљка има са сунцем, може да буде мало сунце или сунчев брат.

„Сунцокрет” Станислава Винавера је песма испевана у форми сонета, а њена тема је немогућност досезања апсолутног знања и допирања свемира у сваки кутак земаљски, а посебно небески. „Сунцокрет” је једна визуелна песма у којој су боје жута, црвена и плава у првом плану. Ова песма је борба Сунца, који има атрибуте апсолута у овој песми, и свемира, који покушава да досегне и надмаши Сунце, али у последњем терцету бива побеђен:

„Свемир страсним стигнут знањем
Зачаран је обасјањем
У ватрени сунцокрет” (Винавер 2005: 87).

Ватрени сунцокрет који обасјава симбол је сунца, пре свега због свог кружног облика, који се сматра и најсавршенијим у геометрији, а потом и због

могућности зачарања/хипнотисања, што је познато из свакодневице, јер је немогућно гледати у сунце или бар не задуго стога што нас сунчеви зраци заслепе, односно зачарају.

Перспективе рата, ноћи и хаоса у поезији Жарка Васиљевића и Мирослава Крлеже

Као сведоци недаћа Првог светског рата, Жарко Васиљевић и Мирослав Крлежа су, као и сви њихови савременици, у својој поезији приказивали „тескобу и отуђеност у виду крика, апокалиптичних визија, али прожимање космоса (вечности) и хаоса (ништавила)” (Пантовић Стојановић 1998: 28). Песме са ратном тематиком Жарка Васиљевића и Мирослава Крлеже могу се доводити у везу, јер су исписане у форми лирске нарације, а присуство крви, ноћи и ништавила исказано је на сличне начине.

„Моје су очи заболе два оштра сребрна копља” песма је Жарка Васиљевића која се односи са време самог рата у којој лирски субјекат упућује „молитву Паризу”, односно земљама савезницама у Првом светском рату. Јасно је у уводним стиховима приказана та борба између Запада и Истока, Балкана са будућим капиталистичким земљама:

„И сада негде над Паризом
титрају свете црвене молитве
мога гледања што ће једном утонути у слепило,
мога гледања што ће једном утонути у јаук,
моје душе што ће једном утонути у свемир” (Васиљевић 1976: 129).

Утеху лирски субјекат проналази у вечности, у оном непознатом свету, у оним непознатим пространствима која сања, јер му овај свет, опиљиви и материјални, не нуди ништа осим крика, патње, таме и незнања. Песма се завршава једним болним реторским питањем које треба да опомене оне који су рат започели, јер се лирски субјекат пита да ли оно што сањамо може да се оствари, да ли ће само тај „мост” бити посредник или ће тај „мост” једнога дана бити остварење снова или је све само пука сања коју је исплела „паучина” (Васиљевић 1976: 129).

Песма „Рат” Мирослава Крлеже је песма у којој влада ноћна атмосфера, а где су, као и у песми Жарка Васиљевића повици, јауци и плач доминантни мотиви. Присутно је, и овде, осећање незнања, крви и неизвесности да ли ће јединка преживети до сутра, стога је „сабласно човеково живљење и пакао тога живљења основна тема Крлежине лирике” (Чолак 1974: 180). Све је у магли, све су само обриси:

„... а возови плачу у магленој даљини
као псета” (Крлежа 1969: 79).

Плач паса је завијање, оно мучно и тескобно које симболизује лоше вести, тачније смрт, а возови одмичу, нестају из гротла рата. Реч тмина је исписана великим словом (Крлежа 1969: 79), јер представља божанство коме се свакодневно несрећне душе обраћају, јер је она ђавољев изасланик, док се „бели бог гаси”, повлачи се јер хришћанство проповеда мир, спокој и љубав међу људима, док нечисте силе, у овој песми „ђаво који куглу пали” руше све оно што је лепо и добро и уносе немир у свет, а као резултат остају рушевине. Мотив Нетког Непознатог присутан је у раним песмама Жарка Васиљевића, с тим да је у њима имао позитивна својства, док је у овој песми тај Нетко демонско, рушилачко биће које

„ноћу дрма и ломи кваке / и црне вјеша по кућама барјаке” (Крлежа 1969: 80), односно тај Нетко Непознат јесте смрт за којом само крв и сивило остаје.

„Ноћ” Жарка Васиљевића је још једна у низу песама цикличне композиције, јер почиње и завршава се речју ноћ која је и лајтмотив песме. Ведрија је, привидно, у односу на претходне две песме, јер је реч о слици у којој се васионска тела крећу као звуци одређених инструмената, која је уједно и рефрен песме, а у којој:

„Звезде окачене ко прапорци ситни
бију у такту бакарни месечев гонг” (Васиљевић 1976: 131).

Жарко Васиљевић се најчешће служи понављањима како би истакао важност мотива о којем пева. Слика „звезда као прапораца” и „месеца као бакарног гонга” представља једну неуравнотеженост у свемиру, као што је присутна и неуравнотеженост у свету. Звук гонга утиче застрашујуће на појединца, може да се пореди са звуком пуцња. Такође, видимо да месец није жут, него је бакарни, обасут је крвљу недужних. Застрашујућу слику једино улепшавају гране које симболишу раст и пружају оптимизам да иако је ноћ, иако је све црно, можда ипак светло и живот побеђују.

Песма „У ноћи” Мирослава Крлеже у себи садржи исту поруку као и претходна песма Жарка Васиљевића, јер у једном тамном и крвавом простору се можда назире светлост. Тишина и ћутња су тежишне тачке ове песме, јер чак и „јабланови стоје, као сведи што се гријеха боје” (Крлежа 1969: 157) – боје се да зашусте, да се заишпу, јер би могли страдати. Јабланови представљају човека у рату којем је одузето основно грађанско право, право да живи, али и да свој мач упери на свога, јер више нико ником не верује, а небеске силе које посматрају ову тугу и људску пропаст изражавају жалост због несклада који је наступио на Земљи, а описан је стихом „а жута, тужна непозната звијезда над Глобусом плаче” (Крлежа 1969: 157).

Климакс у приказивању ратних прилика Жарко Васиљевић показао је песмом „У црни хаос су утониле перспективе”, јер приказује резултате рата. Све је црно и свугде су само остала „чезнућа као лешине живе” (Васиљевић 1976: 147). Једино се још чезне за бољитком, јер се рату не назире крај. Лирски субјекат једино је окружен природом, тачније стаблима које пореди са „тужним поворкама”, јер у ноћи и у црнилу рата делује сабласно. Перспективе дана су однеле пораз у овој песми, јер је лирски субјекат изгубио наду и вољу за животом, стога хули. Сада је поглед лирског субјекта уперен у „свирепе очи” крвника, у „јауке” и у „лешину ноћи”, јер сваки ратни дан једино то и пружа.

Сличним тоном и ритмом тече песма „Каос” Мирослава Крлеже у којој већ уводни стихови не пружају никакав оптимизам:

„Све ће нас нешто Црно и Окрутно згњечити,
и ми ћемо сви пасти” (Крлежа 1969: 119).

Лирски субјекат не верује у излечење након изгњечења, јер неће бити времена да се извидају ране – сматра себе непостојећим и чека када ће то нешто „Црно” и „Окрутно” да збрише све. Наредни стихови приказују „борбу душе против ветрењача” у „крвавом сарказму магленог дана” – ове парадоксалне, готово оксиморонске слике приказују свакодневицу једног ратног дана и борбу против непријатеља, али и свест о немогућности победе, јер су и лирски субјекат и његови саборци голоруки, те су свесни чињенице да ће пре да их задеси смрт него да ће да преживе рат. Мост између рата и појединца био је „Бог и гласба”

– вера и песма су свет опкољен ратом одржавали живим, а не чињеница да су доживели наредни дан. Губили су веру и свој мост (Крлежа 1969: 120), у своје музичке и верске идоле, јер је рат од њих био јачи.

На основу интерпретираних песама могућно је утврдити да Жарко Васиљевић према епоси и песничком изразу припада авангардној књижевности. Такође, приметни су утицаји претходника на Жарка Васиљевића, што видимо у односу поезије Жарка Васиљевића и Лазе Костића. Приметан је однос који савременици међусобно негују – читају се и уважавају, а то видимо у односу поезије Жарка Васиљевића и Милоша Црњанског, Рада Драинца, Станислава Винавера и Мирослава Крлеже. Савременици Жарка Васиљевића певају о љубави, о далекој, недостижној драгој, о недосегнутим пределима који симболишу њихов завичај, изражавају се језиком природних наука, певају о страховима Првог светског рата и безнађу након њега, стога је неопходно обратити пажњу на поезију Жарка Васиљевића.

Литература:

- Богдановић 1997: Д. Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга
- Васиљевић 1976: Ж. Васиљевић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска
- Велек, Ворен 1985: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit
- Винавер 1978: С. Винавер, *Иза Цвејшкове меане*, Београд: Нолит
- Винавер 2005: С. Винавер, *Звучни предео*, Београд: Чигоја штампа
- Драинац 1998: Р. Драинац, *Лирика Драинац, Сабране ђесме 1*, Београд: Завод за уџбенике и наставне средства
- Константиновић 1983: R. Konstantinović, *Biće i jezik 8*, Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Prosveta: Rad
- Крлежа 1969: М. Krleža, *Poezija*, Zagreb: Zora
- Костић 2009: Л. Костић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос
- Љуштановић Пешикан 2012: Љ. Пешикан Љуштановић, На јабуци записано, у: *Лирске народне ђесме*, Нови Сад: Матица српска
- Пантовић Стојановић, 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска
- Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиа у народној маџији Јужних Словена*, Београд – Ниш: Балканолошки институт САНУ – Просвета
- Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда, књижевноисторијски контекст (1902–1934)*, Београд: Службени гласник
- Црњански 2002: М. Црњански, *Лирика Ишаке и све друге песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Чајкановић, Нишевљанин Софрић 2011: В. Чајкановић, П. Софрић Нишевљанин, *Сунце, месец, лија, босиљак у народним веровањима и предањима*, Београд: Српска књижевна задруга
- Чолак 1974: Т. Čolak, *Lirika Miroslava Krleže*, Beograd: Petar Kočić
- Џацић 2002: П. Џацић, Уместо поговора: Изводи из критика, у: М. Црњански, *Лирика Ишаке и све друге ђесме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

THE WHISPERS OF THE VASTNESS, MYSTERY AND CHAOS OF ŽARKO VASILJEVIĆ

Summary

The purpose of this thesis is the analysis of the lyrical cycle *The Whispers* by insufficiently studied poet Žarko Vasiljević (1892–1946) which was created in 1924. Apart from lyrical analysis, this thesis points to the relationship of Žarko Vasiljević with other poets. Based on analysis of the established lyrical corpus it is possible to determine lyrical rolemodels and contemporaries of Žarko Vasiljević. Speaking of his poetry, it is not possible to avoid historical context because his poems are about the man after World War I, about hopelessness, chaos and horrors during and after the war. This thesis points to the value of Žarko Vasiljević's poetry and to possibilities of its interpretation.

Keywords: woman, chaos, universe, harmony, war.

Marija Živković

Александра Самарцић¹
Београд

ДУХ НЕГАЦИЈЕ У ДРАМСКОЈ ПОЕМИ „ЧОВЕКОВА ТРАГЕДИЈА” ИМРЕА МАДАЧА

Рад има за циљ да прикаже фигуру ђавола преко дијаболских мотива у драмској поеми филозофског садржаја *Човекова трагедија* Имреа Мадача. Од прастарих времена, и већ у старозаветној легенди о првом греху, Сатана се у духовном свету јавља као дух негације према духу стварања. У делу провејава, али не и доминира, гностичка идеја о Богу који је далек у тренуцима када је човеку најпотребнији. Кроз 15 призора Мадач је обухватио целокупан развој људске цивилизације у најзначајнијим историјским епохама и личностима које су је обележиле. Губљење индивидуализма и вечита недоумица шта је човек у свету у којем егзистира, вреди ли се борити ако се унапред зна исход те борбе, и може ли се победити самоћа, која нужно води у зло, само су нека од питања за којима писац трага.

Кључне речи: дух негације, Адам, Ева, старозаветни грех, човекова трагедија.

Увод

Имре Мадач, мађарски класични песник, словенског је порекла. Својим најзначајнијим књижевним делом, драмским спевом филозофског садржаја *Човековом трагедијом* сврстао се у ред највећих мислилаца свога времена. У средишту његовог уметничког надахнућа је универзално питање човековог опстанка и битисања на свету. Вечито разапет између добра и зла, човек свесним избором одређује свој пут.

„Од прастарих времена, и већ у старозаветној легенди о првом греху, тај се однос приказује у вези и обавези човека према противнику божанског Створитеља, Луциферу Сатани, који се у духовном свету јавља као дух негације према духу стварања”²

Рођен у племићкој породици 1823. године, Мадач је рано остао без оца и под мајчиним окриљем је стицао образовање у замку. Завршивши право у Будимпешти, вратио се на посед, положио адвокатски испит, али се рано разболео и поднео оставку.

Ожењен женом која није била и избор његове мајке, дочекује револуцију 1848. године. Због здравствених проблема не учествује у револуцији, али помаже револуционарима. У низу породичних трагедија, Мадач и сам страда. Наиме, на свом имању скривао је Кошутовог човека, због чега је провео у затвору више од годину дана. После објављивања *Трагедије*, био је посланик (1861), члан „Друштва Кишфалуди”, а потом и члан Мађарске академије наука (1862). Умро је 1864. у 41. години живота. Из писма, које је упутио свом блиском пријатељу, сазнајемо да је дело написао за мање од годину дана, од 7. фебруара 1859. до 20. марта 1860. Сва остала драмска дела која је написао остала су у сенци *Човекове трагедије*.

1 lanamucibabic2@gmail.com

2 Имре Мадач, „Човекова трагедија”, превео с мађарског др Светислав Стефановић, Издавачка књижара С. Б. Цвијановића, Палата Академије наука, Београд, 1940, стр. 3.

Замишљена као путовање кроз време, *Човекова трагедија* приказује Адама и Еву у пратњи Луцифера у најзначајнијим историјским епохама и уз лично-сти које су је обележиле. Ово дело сматра се једним од највећих домета светске књижевности, у рангу са Милтоновим *Изгубљеним рајем*, Бајроновим *Каином* и Гетеовим *Фаустом*. Оно што свакако издваја ово дело у односу на поменута, је што Мадач колективно ставља изнад индивидуалног, па Адам, схвативши да му је макар и у сну пружена шанса да ублажи проклетство првог греха, покушава да учини свет бољим местом за живот. Али вечити искушитељ и рушитељ Луцифер не оставља му много простора за делање, јер суморне слике света и предсказања убијају у Адаму жељу за животом.

Човекова трагедија је брзо запажено дело које је кренуло у свет одмах после превода на немачки језик (1865); као универзално дело о људској цивилизацији изазвало је пажњу и преведено је на многе језике.

Код нас су објављена три превода, најпре Змајев (1890), потом Владислава Јанкулова (1938) и Светислава Стефановића (1940). Успеху дела допринеле су и позоришне адаптације, па је *Човекова трагедија*, почев од прве поставке у Пешти (1883), доживела и низ сценских изведби на европским позорницама.³

Кроз 15 призора Мадач је обухватио целокупан развој људске цивилизације. Призори блаженства у рају под заштитом Створитеља, у наредним певањима замењују човеково несналажење у отуђеном свету за појединца и његово неминовно страдање потпомогнуто Луцифером, као вештим саветником и манипулатором, до апокалипсе која предстоји човечанству, датој кроз призоре залеђене Земље и охлађеног Сунца.

Као посебну особеност дела можемо издвојити дидаскалије које претходе свакој сцени.

Призори су обасјани светлошћу различитог интензитета и периодима дана. Сцене раја обасјане су великом светлошћу, сунчаним и блиставим даном.

„Поступак нас подсећа на касније велике драмске писце с краја 19. и почетка 20. века, рецимо на Ибзена и Стриндберга, и на друге симболисте и експресионисте у чије драме су ударили громови и непогоде, надносило се сунце и сенке облака, сугеришући буре и смираје у души јунака.”⁴

Како одмиче путовање кроз време, дан и светлост почињу да се смењују од сутона до касне ноћи. Посебно је интересантан 14. призор у којем сцена почиње у полутами и прераста у густ мрак. Предео леда, у којем Адам згрожен види себе, као последњег човека, у трагичној фигури Ескимана, у којој се гнуша и себе самог и похоте жене која му се нуди, долази до крајње тачке трагедије у којој ни љубав жене није више мотив и инспирација, а нагон за баналним преживљавањем човека, чија је највећа брига како да буде што мање конкуренције у ланцу исхране, тј. људи, а што више фока и морских паса, доводи га до очајања и порива за самоубиством. Био је то тренутак у којем је Луцифер могао само да запљеска и ликује над добро обављеним послом, и на корак до победе у бици са својим вечитим ривалом Створитељем, али, вест, да ће Ева постати мајка и Адамово преображење, враћају нас на почетак. Попут Грете која мрси конце Луциферу у покушајима да до краја преузме Фаустову душу, стоји Ева и својим женским

3 Имре Мадач, *Човекова трагедија*, драмска поема, превод са мађарског и поговор др Сава Бабић, предговор Иштван Сели, Књижевно друштво „Мадач”, Будимпешта, 2009. стр. 166.

4 Сава Бабић, *Мађарска цивилизација*, Центар за геопоетику, Београд, 1996. стр. 105.

принципом, топлином и клицом живота у себи, помера тас на вечитој ваги између Луцифера и Бога.

На крају, или на почетку, долазимо до исте стартне позиције, само је улог другачији, а протагонисти остају исти; добро против сила зла, Бог против Луцифера, љубав против заблуде, светло против сила мрака, гола егзистенција против крупног капитала, робови наспрам фараона и тако у недоглед. Цео свет и космос као да су засновани на противречности и доминацији двојице великих играча.

Мадач је успео да осети дух узбуркане Европе, револуције 1848. која је у свим европским земљама донела промене у смислу да је економија напредовала, а друштво назадовало. Било да је остварена само социјална револуција, или пак национално-ослободилачка, радници су од социјалне групе прерасли у организовану класу. Обресе тих друштвених прилика Мадач је дао у 11. призору кроз слике лондонског вашара који веома наликује сликама данашњег модерног света, али и са песимистичном визиуром садашњице чији смо сведоци.

Дух негације и Мадачева вера у човека

У *Човековој шрагедији* у првом плану су однос Адама и Луцифера, иако се у сваком призору појављује и Ева као језичак на ваги, који превагне увек, када је најтеже, на праву страну. Улога Господа је пасивна, јер је присутан само на почетку и крају. Адам је побуњеник против Божје воље, лукаво заведен да окуси плод са дрвета сазнања. Господ не предузима ништа да спречи његов пад. Постоји извесна охолост у приказивању његова лика, ако узмемо у обзир слику анђела који седе испод Божјих ногу и хвалоспеве које му упућују. Луцифер се буну, јер је незадовољан светом који је створио. Он као да осећа његове мањкавости, јер је рационалан и види будућност која упркос индустријализацији не доноси трајни напредак, већ напротив, он види слику последњег човека и сунце које ће се охладити, а то значи престанак живота на Земљи.

Господ верује у Адама и његов пут, па Луциферу даје дрво сазнања и бесмртности. Међутим, он је, као и Фауст, жељан неких виших знања, а то га неминовно води у пад, јер лукави манипулатор не пропушта прилику да кроз сан прикаже све страшне фазе у развоју цивилизације и људског друштва. Адам проживљава кроз искуство оно што чека будућег човека. „Милиони за једнога”, страдање робова, пуцањ бича на једној страни и раскош фараонских гробница нису свет за који се вреди борити. Његово очајање подстиче и Луцифер, који зна да се за неколико стотина година нико неће ни сећати моћника зарад чије су славе страдали. Укидање ропства није створило бољи свет, и човек није заувек ослобођен патње, јер је патња универзална, као што су универзални Луцифер и Господ. Луцифер не види напредак у историји, људско биће види као вечни циклус.

Адам је на крају сваког призора разочаран, али је идеалиста и изнова покушава да устане и настави да верује у сан о стварању бољег и праведнијег света. Луцифер је увек корак испред, познаје човекове слабости и жеље и шта ће бити резултат тих осећања. Увек зна шта ће Адам предузети и понекад унапред исприча Адаму исход борбе да би убрзао његово разочарење. Али, ипак није успео победити човека. Оно што увак стоји као препрека у овој неравноправној борби је љубав, и то љубав жене која оплемењује и даје снагу за нови почетак. Било да је Ева приказана као мајка, љубавница, грешница или страдалница, самим тим што поседује женски принцип сметња је Луциферу у остваривању његова наума. Она може бити заведена материјалним, али у пресудним тренуцима духовно прискаче у помоћ и долази до промене коју Луцифер не може да спречи.

Након првог греха Адам је стекао искуство, а тек потом извучи закључке. Једини етички облик живота је борба, а то је ретко повезано са срећом. Зато срећа увек измиче Адаму као песак из руку, јер борба је непрестана. Адам је оставио Бога без захвалности и као самосталан човек жели да зна зашто ће да се бори и због чега ће да пати. Жели да путовањем у будућност обесмисли свет који је створио Бог. И Адам и Луцифер имају аргументе са могућношћу сопственог избора. На њиховом сукобу заснована је трагичност дела. Адам жели да створи нешто другачије, да оствари нову идеју о бољем свету између добра и зла, јер су му ту могућност подарили и Господ и Луцифер.

Друштвено-историјске прилике у којима је Магач написао своје дело умногосте су утицале на избор историјских епоха у којима је он сместио своје главне јунаке. Револуција која се одиграла у Европи 1848. године, као и његова лична трагедија, страдање недужних, његове сестре и њеног детета, а затим и млађег брата, као и развод од супруге, утицали су да Магач потражи неке од одговора пре свега у Библији. Дубоко разочаран револуцијом која није донела жељене промене, заступа став да је зло свеprisутно у свету и да се не може искоренити, а корен тога зла је Луцифер. Иако је човек стекао одређена знања, она су бескорисна ако се узме у обзир крај који ће задесити човечанство. Он у Адаму жели да пронађе снагу, коју не проналази у себи. Он мора да се суочи са пролазношћу постојања на земљи, сврси живота и питањима која се односе на сврху еволуције.

У 19. веку је општеprisутна песимистичка филозофија, зато Адам мора проћи све фазе, почевши од индивидуализма (Египат), преко колективизма (Атина) до хедонизма (Рим). Очигледно је да његова промишљања имају упориште у Хегеловој филозофији. Капитализам је уместо бољег живота донео беду и много сиромашних. То је далеко од идеје слободе коју Адам поклања робовима, или од идеје заједнице коју жели да оствари у Атини. Тек у Риму, у којем цвета проституција и раскалашан живот, речи апостола Петра рађају нову идеју о љубави и братству. Адам је слаб и нема снагу да разуме друштвене оквире у којима се посредством Луцифера обрео, али стари искусни циник игра на карту не уништења, већ самоуништења, када ће очај Адама натерати да посегне за самоубиством, немоћан да мирно чека сурови крај света. И у Цариграду Адам увиђа искривљену идеју братства. Он жели да Луциферу докаже кроз самоубиство постојање слободне воље.

Мотив самоубиства, који слободно можемо довести у везу са ђаволом радом, није редак у књижевности која за тематику има фигуру нечастивог. Гетеов *Фауст*, као човек незадовољан знањем које поседује, излаз види у самоубиству, али га у томе спречавају црквена звона, док, за разлику од њега, кнез Рјепнин у *Роману о Лондону* због сопствене сумње губи упориште у Нађиној љубави и нема сигуран заклон од силе зла, која га полако али сигурно гура низ провалију, и све више, како његова самоћа расте, добија на убрзању, до коначног сурвавања. Магач се такође опредељује за самоубиство Адамово, али у последњем тренутку нови живот, зачет из љубави са Евом, преусмерава ток радње у сасвим супротном смеру. Чини нам се за тренутак да је и сам писац био у недоумици како завршити трагедију, али је преовладало хришћанско у њему, а ђаво остаје ускраћен за тријумф.

Губљење индивидуализма и вечита недоумица шта је човек у свету у којем егзистира, вреди ли се борити ако се унапред зна исход те борбе, и може ли се победити самоћа, која нужно води у зло, само су нека од питања за којима писац трага. Идеје једнакости, правде и слободе су само мртво слово на папиру, али у

човековој је природи да тражи упориште у вери која ће донети бољи и лакши живот. Адам на почетку верује, баш као и кнез Рјепнин, у ове универзалне вредности, али свакодневница демантује његову веру, па светлост све више прераста у таму, до потпуног мрака, када Мадач приказује слику последњег човека који је само карика у ланцу исхране, људско биће ослобођено од емоција, вођено нагонима за голим преживљавањем.

И у Лондону је Адам тек посматрач који увиђа да се обрео у привидно уређеном друштву у којем нема робова, преовладава слободна конкуренција, отворени простор из којег је нестала поезија и лепота, љубав се купује за новац. Закони капитализма су окрутнији од робовласничког поретка, изопачена слика друштва у коме се игра око отвореног гроба. Адаму преостаје једино још вера у науку. Али, жеља за вишим знањима није донела очекивано олакшање, јер нови свет не толерише индивидуализам. Колективна пропаст, где последњи човек живи као животиња, уништавају жељу у Адаму да истраје у борби, јер спаса нема, Бог не дела, добри умиру.

Луцифер се увек труди да убади клицу сумње у исправност пута којим Адам иде. Дух порицања и негације је непромењив. Његов дах је леден, смех злбан, физички изглед дат на само једном месту, али је мисија увек иста. Отргнути човека из окриља Бога. Служи се магијом, опсенама, нема препрека у остварењу свога циља. Он је сила хаоса, која гура Адама у пад, иако све време дела као његов пратилац који не утиче директно на Адамове одлуке, али му увек на индиректан начин стави до знања колико је човек мали и ништаван у свету. Па где је онда тај бољи свет који је створио Бог? Ако је зло суштински непојмљиво јер нема тежину, како онда да човек препозна добро? Све док постоји средњовековна представа да се човек бори са ђаволом, док не дође до поунутрашњавања ђавола, човек има потребу за заједницом и породицом. Адам му није продао своју душу с циљем личног користољубља, зато и није могао овладати њиме, јер је његово упориште у љубави, а то је најсигурнији заклон од зла.

На почетку *Трагедије* дата је космичка позорница на којој се Сатана и Створитељ боре за превласт у људској души. Код Милтона је његова фигура грандиозна, видимо га у пуном сјају, а код Мадача он је само бунтовник против Створитеља незадовољан поделом света. И он је, као и Милтон, мислилац слободе. Адамов избор је чин слободне воље да одустане од самоубиства и спаси свет. Да ли је Бог као свемогући и свезнајући знао унапред за његову одлуку? Божанска реч на крају *Трагедије* има тежину за Адама, али нема упориште у апсолутној истини, јер Адам и даље остаје сумњичав у погледу будућности света. Он јесте отргнут из руку зла својим слободним избором и охрабрен Божјим речима, али сумња је остала да га вечито наводи на размишљање да ли је учинио прави избор. Тамо где истина и вера нису испунили душу до краја, увек постоје пукотине кроз које зло може поново пронаћи пут. Када човек осећа присуство Бога у себи, онда је то више стање душе. Мадач нас је оставио у размишљању да се запитамо колике су пукотине у нашим сопственим душама.

Његов Сатана није приказан као лакрдијаш, већ као сенка која не дозвољава Адаму да предахне и размисли. Он је рационални сапутник који ствари назива правим именом, ма колико се то њему не допадало и колебало га.

Оно што такође заокупља пишчева интересовања је власт. Његов однос је јасан кроз више призора, јер се она појављује као еквивалент зла. Иако се смењују епохе и друштвена уређења, власт није донела ништа добро за човека, већ напротив, укалупила га у систем, ограничила у могућностима, спутала у иде-

алима. И колико год се замајавао точак историје, она је бивала све округнија и радикалнија, до те мере да није оставила места за индивидуализам, а камоли за породицу као уточиште љубави и заједништва (сцене када Еви одузимају децу). Овде Мадач указује да је материјално веома често надређено души, па самим тим ако је човек биће које има слободну вољу, треба ли му уопште Сатана да би изабрао пут?

„Мадач је онај тип писца који споро сазрева и споро пише, недостаје му обиље осећања, нема пребогату инвенцију, он је прави тип интелектуалца који жели да простудира све и да стигне до суштинских проблема човека и живота. Мадача у условима у којима живи страсно занима шта покреће историју: да ли идеје или материјална принуда? Природне науке су у успону, топлота и енергија су неопходни; живот је хемијски процес. Полагано хлађење земље води у неизбежну катастрофу, човек и живот на земљи се примичу свом крају, каже физика. Дело *Човекова трагедија* је засновано на таквим идејама”.⁵

Закључак

Драмска poema *Човекова трагедија* је незаобилазна литература у проучавању фигуре Луцифера у књижевности. Наведене су неке паралеле са Милтоном, Гетеом, Булгаковом и Црњанским. Међутим, комплетнија поређења могла би наћи заједничке тачке и са Алигијеријем, Бајроном, а у нашој књижевности са Његошем, чији је Сатана остао у сферама неба, побуњен против Бога, незадовољан поделом власти у стварању света, баш као и Мадачев. Луцифер као вечити дух негације, одрицања, ироније и критике стоји наспрам духа стварања као његов вечити опонент. Писац настоји да прикаже и прошлост и будућност у оквиру земаљског живота кроз историју. Од идиличних слика раја па до визије тоталног уништења живота на Земљи смењују се најзначајнији периоди у развоју цивилизације и друштва представљени кроз идеје о томе како нема напретка, ма колико се борили и трудили да сваки пут изнова устанемо. Речи Створитеља на крају поеме да човек треба да устраје и да се увек изнова бори су само романтичарска идеја која се неће остварити до краја, јер су закони природе неумољиви, а они предвиђају крај живота на Земљи и човека на њој. Маса никада неће схватити своје вође, идеје ће увек платити најистрајнији, жена остаје вечита непознаница, друштво се споро и полако мења, али је исход увек исти, патња и бол намењени су човеку ма колико се трудио да у себи сачува и оживи Божји глас. То је све далеко од идеја братства и једнакости коју милиони здушно заговарају, обасјани сунцем Француске револуције.

Адам је, схвативши да није бесмртан, почео да размишља о сврси постојања, развоју историје и циљевима у животу. Кроз дело се његов лик мења, од младића у пуној снази до беспомоћног старца, док је Ева вечито млада и стално се обнавља као земља. Она симболизује лепоту, естетику и уметност, дакле све оно што Луцифер не може да уништи. Иако Адам трага за добрим, он увек наилази на његову супротност и зато не проналази ослонац ни у себи, ни у свету.

Човекова трагедија је сама по себи велико дело, како мађарске, тако и светске књижевности, не само по избору теме коју обрађује већ пре свега по великим мислима које су попримиле пословички и филозофски карактер.

5 Имре Мадач, *Човекова трагедија*, драмска poema, превод са мађарског и поговор др Сава Бабић, предговор Иштван Сели, Књижевно друштво „Мадач”, Будимпешта, 2009. стр. 105.

Литература:

- Бабић 1996: С. Бабић, *Мађарска цивилизација*, Београд: Центар за геопоетику.
Мадач 1940: И. Мадач, *Човекова трагедија*, превео с мађарског др Светислав Стефановић, Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановића, Палата Академије наука.
Мадач 2009: И. Мадач, *Човекова трагедија*, драмска поема, превод с мађарског и поговор др Сава Бабић, предговор Иштван Сели, Будимпешта, Књижевно друштво „Мадач”

THE SPIRIT OF NEGATION IN IMRE MADACH'S POEM *THE TRAGEDY OF MAN*

Summary

The work aims at the appearance of the devil figure through diabolical motifs in poem of philosophical content *The Tragedy of Man* by Imre Madach. Since the ancient times and in the Old Testament's legend of first sin, Satan appears in the spirit world as the spirit of negation toward the spirit of creation. In this work the Gnostic idea about God who is far away when man needs him the most, is present but not dominant. Through 15 scenes, Madach captured the entire development of human civilization in its most important historic periods and historical figures who marked them. The loss of individualism and an eternal question what is a man in a world he exists in, is it worth to fight if the outcome is already known and can the solitude be defeated, which drives into evil, are just some of the questions that the author is trying to answer.

Key words: spirit of negation, Adam, Eve, the first sin, The Tragedy of Man

Aleksandra Samardžić

Сузана Симић¹
Нови Саг

КОНАК – „НОСОРОГ” НАШЕГ ТЕАТРА

Рад се бави анализом драме *Конак* Милоша Црњанског. Драма је тумачена у компаративној анализи и са светском драмском књижевношћу. Црњансков одговор критичарима да је тема његове драме застарела одвео га је до Ежена Јонеска. Када је Црњански у својим есејима нагласио да је „последњи Обреновић носорог нашег театра”, реч „носорог” призвала је Јонеска. Слободни носорог у центру града, у Јонесковом комаду, представља нешто што не би смело да постоји, што је чак бесмислено. С друге стране, поставља се питање шта значи носорог као закон и право, као краљ. Циљ рада јесте да се размотри одговор на ово питање. Поред тога, указано је на пишчево интересовање за позориште. Предочени су његови ставови, доживљај драме и историје, театар апсурда. С обзиром на то да је Александар апсурдан у повијању пред догађајима, анализа обухвата сусрет историје и апсурда. У раду је закључено да лик краља Александра Обреновића приказује „носорога” нашег театра.

Кључне речи: носорог, краљ, театар, драма, историја.

Милош Црњански је рекао: „Цео мој живот је један театар, једна драма, фарса, трагикомедија, или само комедија, ако хоћете, која има неколико чинова”². Када је у питању књижевно дело Милоша Црњанског, може се приметити да је критика више пажње посветила његовим романима и лирици. Међутим, та чињеница не оспорава квалитет пишчевих драма. О њима јесте писано мало, али изванредно.³ Наиме, један део обимног стваралаштва овог писца припада театру. Писао је позоришне критике, драме, теоријске и историјске расправе о позоришту.

Петар Марјановић је у својој књизи *Црњански и позориште*, желећи да размотри целокупну делатност Црњанског посвећену театру и да одреди њену вредност и место у његовом опусу, а затим и у историји српске драмске књижевности и театрологије, запазио да и у „поезији, прози, путописима, мемоарској литератури Црњанског има мотива позоришта у широкој амплитуди и различитом контексту” (Марјановић 1995: 7). Ако се присетимо његове поеме *Ламенти над Београдом*, можемо запазити да се у њој појављује тај мотив позоришта:

„Живот људски, и хрт,
свео лист, галеб, срна, и Месец на пучини,
привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт
једног по једног глумца нашег позоришта” (Црњански 2002: 145).

Интересовање за позориште, литературу и уметност, према Марјановићу, можда је подстакла и атмосфера града у којем је Црњански живео: „У срцу Те-

1 sukasimic@gmail.com

2 Цитат је преузет из књиге *Црњански и позориште* Петра Марјановића. Овај цитат аутор је навео као мото свог текста „Позориште у животу Милоша Црњанског”.

3 Ако се осврнемо на дело Петра Петровића Његоша, може се запазити слична ситуација. Више интересовања било је за *Горски вијенац*, у односу на два његова велика дела, *Лучу микроkozма* и историјску драму *Лажни цар Шћепан Мали*.

мишвара био је барокни центар града, са великом, католичком, катедралом, чуеном са концерта Баха, са манастирима католичких фратара, међу којима је један, Пиариста, био моја школа. Преко пута католичке катедрале, била је српска Саборна црква, и мала школа мог српског учитеља Берића, код кога сам учио четири основна разреда. (...) Позориште је, на мађарском, било у знаку Анрија Бернстена, а српско у знаку ‘Балканске Царице’, од Николе I, гњаватора” (према Марјановић 1995: 9–10). О томе да је театар постао део пишчевих сталних интересовања, сведоче и два важна детаља: „Први податак на то само посредно указује (‘..љубав према античким песницима, појачала се код мене у Бечу, где сам, годинама, пратио, представе у Бургтеатру. Кад се негде даје *Анџигона* у позоришту, ја и сад идем да је гледам, и стои пут, ако само могу’), док је други, датиран у пролеће 1914, конкретан: ‘Ја сам тада почео да пишем *Маску*’” (Марјановић 1995: 20).

Драмски опус овог писца обухвата три драме. То су *Маска*, *Конак* и *Тесла*. Поред ова три објављена драмска дела, ту су и драмски текстови који нису сачувани: *Гундулић*, *Проклећи кнез*, *Јухахаха*. Његова драма *Конак* почива на теми мајског преврата и краја династије Обреновић. Поред „недоличне” љубави краља Александра, још једна тема долази до изражаја. Она је приказана кроз ликове краља Милана, краљице Наталије, официра, лакеја, дворских дама, а то је слика једног друштва и менталитета. Црњански је у поднаслову своје дело одредио као „драму и комедију о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге”. Критичари су имали проблем да одреде које године је *Конак* настао. Међутим, сам Црњански је покушао да разјасни ту дилему у часопису *Наша сцена*: „Једна моја изјава схваћена је тако, као да сам ја *Конак* нудио, давно пре прошлог рата, Народном позоришту у Београду. То није тачно. Између мене и тадашњег управника Предића било је само разговора о мојој намери да напишем *Конак*. Предић је сматрао да је још рано да се краљ Александар Обреновић износи на позорницу. Написан, *Конак* је био тек 1948. А интегрални текст комада штампан је тек године 1958. у издању *Минерве*” (према Марјановић 1995: 58). Оно што је важно напоменути, јесте чињеница да се ово драмско дело разматрало у времену које претходи појави Самјуела Бекета и Ежена Јонеска. Они су својим делима *Чекајући Годоа* и *Белава певачица* покренули нови талас у светској драмској књижевности.

Какав је био пишчев доживљај драме и историје? Да ли је његова намера била да пише историју у драмском облику, или театар? Ова питања се постављају због расправе која је уследила. Наиме, расправа се односила на пишчев однос према историји, коју је користио у овом делу. У драми се налазе одломци који сведоче о томе да је Црњански уважао историографске чињенице о догађају, али је, такође, желео да предочи читаоцу и то да *Конак* не треба читати као лекцију из историје. „[...] Иако је *Конак* писан на основу историјских извора, докумената и литературе, писац се трудио само око *театралне* верности догађаја, и карактера, као и дијалога. Циљ овог позоришног комада је спектакл и *кашарза*. [...] ПОЕТСКОМ лиценцијом, временски размаци прошлости, сажети су у ЈЕДАН ДАН. [...] Догађаји који су трајали неколико недеља, сажети су ТЕАТРАЛНО у један дан. [...] Догађа се у ноћи, између 28. и 29. маја” (Црњански 1966: 92, 171, 226, 276). Дакле, он се трудио да временске оквири догађаја прилагоди драмском времену и простору, али и да ликови и дијалози имају драмску структуру. Користио је историјске изворе, међутим у први план је истакнут позоришни карактер дела. Томе у прилог сведочи реченица да је „циљ овог комада спектакл и

кашарза”, којом је Црњански јасно одредио своју намеру. Познат је Аристотелов став, који наводи и Петар Марјановић, а то је да се историографија бави оним што се „истински догодило”, а поезија и позориште оним што се „могло догодити” (Марјановић 1995: 60). Своје ставове, писац је образложио у часопису *Наша сцена*: „Једна друга моја изјава схваћена је тако, као да је *Конак* просто нека врста репортаже о историји убиства краља Александра Обреновића. А да ауторовог ту нема ничега, или врло мало. Ни то није тачно. Највећи део *Конака* је измишљотина, а највећи део сцена, улога, дијалога, у том комаду, ауторова креација. То је театар, а не историја. Разуме се да аутор при писању оваквог, позоришног комада мора водити рачуна о историји и употребити историјске изворе, али је театарска представа завере и убиства од 29. маја 1903. у *Конаку* литература. Театар је стварање драма и комедија, стварање сцена, улога, дијалога, акције глумаца, уз духовну сарадњу гледалаца. То није ни роман, ни поема лирска” (према Марјановић 1995: 61).

Проучавајући дело Милоша Црњанског, Мило Ломпар је у тексту *Национализам и дух ајсурда* говорио о једном ефекту који је назвао „театрализација историје”: „Из суспензије историјског смисла, остварене нагомиланом историјског материјала, проистиче сазнање како историјски слој *Конака* није уметнички циљ Црњанског. То доводи до важног питања: који смисао треба да понуде фрагментарни и искидани историјски детаљи? [...] Комички модус историјских факата сугерише унутрашњу противречност историјског присуства у *Конаку*: историјска претрпаност обележава уметничку дистанцираност у односу на историју. Историјске чињенице, као искидане, фрагментарне, распарчане, као крхотине давно ишчезлог света, чији се смисао граничи са неразумљивим, не откривају никакав свет иза себе, већ упризорују апсурд. Оне су морале бити очишћене од историјских мотивација и подвргнуте комичком дистанцирању, да би сада – услед дејства духа апсурда – дошло до *стврђивања* историје и кристализације факата” (Ломпар 2004: 16–17).

Тако ће један од средишњих проблема у драмама постати и бесмисао људских радњи и поступака, који изазивају осећај тескобе.⁴ Положај човека у модерном друштву, Албер Ками је у свом делу *Мити о Сизифу* назвао апсурдним. Ками је у овом есеју истакао стање свести које претходи апсурду: „Празнина постаје речита, ланац свакодневних поступака је прекинут, срце узалуд трага за кариком која га обнавља. Дешава се да се декор сруши. Устајање, трамвај, четири сата у канцеларији или у фабрици, оброк, трамвај, четири сата рада, оброк, сан, и понедељак уторак среда четвртак петак и субота у истом ритму, овај пут се најчешће лако следи” (Ками 2008: 107). Овде је приказан један апсурдни механизам живота. Човек се освестио и спознао да се „декор сруши”. Апсурд се везује за то освешћење. Театар апсурда би могао бити синоним за свет у којем живимо. Читајући Бекетову драму *Чекајући Годоа* или Камијевог *Странца*, долазимо до сазнања да и ми то можемо доживети сваког дана. Јер, према Камију, апсурд „није ни у човеку, нити у свету, већ у њиховом заједничком постојању” (Ками 2008: 120).

Сада долазимо до питања: какав је театар апсурда у драми Милоша Црњанског? Код њега је уочљив један принцип симболизације. Ђерђ Лукач је у својој књизи *Историја развоја модерне драме*, писао о суштини драмске форме и тај принцип је назвао „драмским парадоксом”: „[...] Садржај драме је цео живот,

4 Ежен Јонеско ће рећи да је театар за Бекета и њега израз егзистенцијалне муке, стрепње, тескобе.

потпун, савршен, у себе затворен универзум који означава цео живот, који сам по себи треба да буде цео живот. А средства за приказивање тог универзума пак веома су ограничена у времену и простору. Драма треба на малом простору, за кратко време, с ограниченим бројем лица да пробуди илузију о једном целом свету. А јака је склоност с обе стране: употребити што мање средстава, а ипак обухватити што више. [...] У драми, дакле, влада неминовност много јаче, чвршће и доследније него у животу” (Лукач 1978: 31–32). Према томе, театар апсурда код Црњанског садржи овај драмски парадокс у композицији драме.

Проучавајући *Конак* као драму апсурда, Мило Ломпар је истакао да су уочени различити елементи драмске структуре као што су јунак, радња, језик, којим је Црњански, с једне стране, желео да своју драму измести из жанра историјске трагедије и историјске мелодраме (в. Ломпар 2004: 15–16). *Конак* је написан у време када Бекет и Јонеско пишу своје прве антидраме. Када је Црњански у својим есејима нагласио да је „последњи Обреновић носорог нашег театра” (в. Ломпар 2004: 13), та реч *носорог*, призвала је Јонеска. М. Ломпар (2004: 13) је указао на то да носорог у краљу јесте загонетка. Навео је коментар Црњанског: „Пребачено ми је и то што сам изабрао застарелу тему позоришта, што нисам као Бекет или Јонеско. Међутим, последњи Обреновић је носорог нашег театра” (према Ломпар 2004: 13). У Јонесковом комаду слободни носорог у центру града представља нешто што не ваља, што не би смело да постоји. Шта тек може значити носорог као јемац слободе, као закон и право, као краљ (в. Ломпар 2004: 13)? С друге стране, Црњански жели да истакне и разлику између Бекетове и Јонескове драме и *Конака*: „Ви свакако познајете најбоље драме данашњег позоришта, као што су драме Бекета и Јонеска. *Конак* није такав, то је широки, популарни, наш спектакл, који може заинтересовати, и потрести, велике масе наших гледалаца. Циљ је катарза” (према Ломпар 2004: 38). Оно што се може уочити у овој драми јесте пишчев положај између историје и апсурда. Међутим, Ломпар је приметио да је Црњански „заинтересован за апсурд који израста само из факта а не из духа монументалне историје, који се креће ка површини а не ка дубини, ка гесту а не ка психологији, ка безличном а не ка судбини, ка метафизици а не ка историји” (Ломпар 2004: 38).

Могло би се поставити питање: какав је сусрет историје и апсурда у *Конаку*? Читајући ову драму, читалац може уочити низ апсурдних изјава. Једна од таквих је реченица коју „сасвим мирно” изговара краљица Драга: „Констатовано је знаке трудноће, али трудноће нема” (Црњански 1966: 264). Александар је довео „чувеног доктора” да прегледа Драгу, порођај је требало да буде у јуну, али долази до апсурдног обрта. Речено му је да су код краљице утврђени „неки знаци трудноће, али без трудноће” (Црњански 1966: 266). И Александар је апсурдан у повијању пред догађајима: „Ја ћу наредити да премлате доктора Сњегирева. Ја ћу твог Француза корбачем из Београда да истерам. Обојицу би требало обесити” (Црњански 1966: 264). Мило Ломпар је у краљевој фигури уочио једну црту, инфантилност: „Услед обликовања краљеве фигуре као *историјске фигуре*, схватање историјског, односно оно што се са њим хоће у овој драми, захтева краља као инфантилног демона” (Ломпар 2004: 18). Према њему, инфантилност је онај историографски облик деспотизма који у *Конак* уноси дух апсурда. Краљ је „беба”. Када је лажна трудноћа откривена, Драга каже: „Ти си моја беба и ја другу нећу” (Црњански 1966: 235). Апсурд се заснива на грађењу краљевог лика. Према овим речима краљице Драге, она нема деце зато што је краљ „већ” дете. Апсурдни обрт води ка трагичном. Александар је „хтео да има дете као и други

људи”, али њено понављање „никад, никад, никад”, доводи до сазнања да је то њему ускраћено. Међутим, ово сазнање краљ, историјски деспот који се свима ругао, није прихватио мирно: „Гледа за њом, затим приђе огледалу, огледа се и, метнувши мараму, коју је био треснуо о сто на очи, плачући иде до миндерлука, док се не спотакне и седне” (Црњански 1966: 267). Горе је наведено да се апсурд везује за освешћење. То се, такође, може запазити у краљевом лику. Он у петом чину почиње да схвата. Тај преврат у њему одиграо се у тренутку када је чуо да неће имати деце. Погледавши се у огледало, кога је видео? Себе као дете. Тиранин се освестио.

Једна од карактеристика његовог лика, која долази до изражаја, јесте кикотање. Кроз читаву драму провлачи се краљев смех. Смеје се свима: охолом, мирном намеснику Јовану Ристићу; другом намеснику генералу Белимарковићу; својој мајци краљици Наталији и оцу краљу Милану; председнику владе; вереници принцези Aleksandri von Schaumburg Lippe; пуковнику Леониди Соларевићу; генералу Франасовићу; сопственом наређењу да му убију оца; сопственом Уставу; затим када превратом преузима власт „говорио је брзо и интелигентно, само се, често, непријатно кикотао” (Црњански 1966: 111). Мило Ломпар је краљево кикотање повезао са инфантилношћу: „Како *Конак* није трагедија, нити историјска драма, већ *иманентна* драмска трансформација различитих модуса онога што је записала историографија, не може личност понети демоничност краљевог смеха, већ је том смеху потребно неко надлично својство: отуд инфантилизам. [...] У том кикоту је оспољен *демонски* потенцијал *Конака*, јер се то Мефистофел смеје свеколиком човеком запетљавању у историју, он се оглашава, напетост и искидано, у овом краљу који се кикоће, зато што из њега проговара подсмешљивац, лажљивац и комедијаш као у *Доктору Фаустусу*, али је то неки ђаво без дубине, без психолошких посредовања, незаинтересован за неко скривање, па је то површни ђаво који је дошао да затвори хуманистичку капију историје, као што Жан, код Јонеска, док му се чворуга на челу претвара у рог, не дозвољава да се изговори реч човек, јер је ‘хуманизам’... преживео” (Ломпар 2004: 22). На основу ових запажања, долази се до закључка да се краљ игра са ђаволом. У позадини његовог преображења, које се креће од детињастих, веселих, природних, циничких до лудила и туге на крају, налази се ова краљева игра. Тако се Александар, који је приказан као дете, претвара у апсурдног краља који се кикоће. На крају драме и Драга ће осетити да се у том смеху чује оно демонско: „(*Запуши уши и виче.*) Не смеј се, не смеј се тако. То не слути на добро” (Црњански 1966: 284).

Ликови у драми појављују се као фигуре и лутке, идући полако ка апсурду. Присуство апсурдног и комичног примећује и сам писац. Може се запазити да Црњански у дијалогима на више места наглашава да фигуре на сцени „нису карикатуре”, да сви који вичу „живео” не смеју изгледати комично, да „не сме испасти смешно” када Драга „одлази у гардеробу и облачи спаваћу кошуљу, па се враћа и леже у кревет”, да завереник „обилази кревете, купатило, завирује, али то не сме испасти смешно” (Црњански 1966: 216, 221, 281, 293). Често говоре у глас, али је за гледаоца то неразумљиво. Гледаоци виде гестове, отварање уста, мимику, али не чују шта се говори: „Они чују јасно само гласове а... а... о... о... о! Само кад Александар говори, сви ућуте и слушају” (Црњански 1966: 112). „Језик историје се распада на осамостаљене звукове, толико сличне песмама носорога: ‘А-а-а! А-а-а, бррр’” (Ломпар 2004: 34). И Јонесков јунак „миче уснама”, такође, отвара уста, али се ништа не чује.

Доживљај *Конака* почива на позадини Јонесковог театра. Успон фашизма и његова апсолутизација чине полазну тачку *Носорога* (Јонеско 1965: 47). Поред тога, то је и комад „против скупних хистерија и зараза” (Јонеско 1965: 47). Још један траг који Милоша Црњанског одводи Јонеску, јесте мисао да су „идеологије само изговори, ако се увиди да историја булазни” (Јонеско 1965: 47). Видели смо да се код краља Александра појављује демонско, које се налази и у природи носорога. Мило Ломпар је говорио о краљевој инфантлности, и на крају дошао до закључка да је носорог код Црњанског „знак популистичког, али и инфантног тоталитаризма”, за разлику од Јонеска који је ставио нагласак на „обухватност и масовност” (Ломпар 2004: 40). Носорог симболише тај тоталитаризам, снагу, страст, нагон који је пробуђен у човеку. Ломпар истиче да овај симбол код Јонеска обухвата „најшире слојеве грађанства, постоље друштвене пирамиде, док код Црњанског преко краља инфицира заједницу, која му се прилагођава, с врха покушавајући да дотакне сами основ друштвеног бића. [...] Док код Јонеска појединац – ма колико бесперспективно, фарсично и трагикомично – изазива и напада свет носорога, дотле урлик гомиле стопљен са једом маршева уништава човека у *Конаку*. Краљ је, отуд, симбол оног смисла који доноси епохални инфантилизам: оруђе и жртва сопствених преображења, заробљеник једног инфантног аутоматизма, и добровољно и побуђено, он постаје тиранин. [...] Краљ је само знак апсурдне произвољности и смрти” (Ломпар 2004: 40–41).

У *Конаку* су доминантни и урлици, вика, жагор, Александрово урликање које показује оно животињско у њему: „Дрека се претвара у вику и чује се како Александар и још неко урличу. Шта краљ говори, не може се разумети у гледалишту, али се јасно чује кад дрекне ‘напоље’ и ‘оца му’. [...] Чује се, из салона, како Александар виче на телефону, али шта виче, није разговетно. [...] Краљ се дере као Хотентот” (Црњански 1966: 201, 202, 191, 133). Његова вика је испунила позорницу. Ова краљева црта, враћа нас на ону реченицу Милоша Црњанског да је „последњи Обреновић носорог нашег театра”. У том контексту Александрово урликање би се могло довести у везу са урликом носорога. Ево на који начин Ломпар објашњава краљево викање: „У комичним, апсурдним и трагичним урлицима, могуће је, скривеније него у Јонесковом *Носорогу*, осетити пулсирање и одјеке древног дивљачког оргијазма, јер је у дионизијским свечаностима рика ‘бика оглашавала присуство невидљивога’. Крици и урлици, бат и топот, представљају наговештаје оног невидљивога који пристиже, јер ‘бик који риче, а невидљив је, јесте сам бог’, па Александрово хотентонско урликање обележава оно оргијастичко – дивљачко у тиранији, наступање животињства са највишим овлашћењима, пошто ће се и у носорозима опазити ‘богови’. Краљ, као први *носорог* у свеобухватној власти убијања и урлика, показује оно што влада тиранином, као и оно што ће убити тиранина – нагон; он разбукутава страст тираноубиства и изазива да буде убијен” (Ломпар 2004: 41–42). У епилогу се јавља слика смрти, и Александар тиме плаћа своју страст: владарски трон и вољену жену. Завереници пуцају у краљевски пар, док одјекује музика *Словенског марша*. Иста музика јавила се и на почетку драме, када је краљ дошао на престо. Ти звучни ефекти, такође су карактеристични за театар. На крају долазимо до катарзе, Александар и Драга су изгубљени, и самим тим до доказа да је Црњански остварио своју намеру из уводне дидаскалије. Смрт тог „типично слободног и типично везаног човека” окончала је један свет (Лукач 1978: 483). Владар је такав човек, а драме о краљевима „су драме о владавини, трагедије дужности, оних поступака које собом доноси принуда ситуације у коју се упало, било да они одговарају или не одговарају наклоностима, жудњама за срећом” (Лукач 1978: 483).

Конак је једно од најзначајнијих драмских дела српске књижевности, које се одиграло између два огледала. Почело је напоменом да постоји „према гледаоцу, међу вратима, велико бечко огледало”, у којем се „све сцене ове слике виде у дуплику, ирационално”, док је на крају, у петом чину, гледаоца сачекало „огледало на зиду у коме се последња сцена види као двострука, иреална” (Црњански 1966: 94–276). Гледалац ове драме је „очишћен” од историје духом апсурда. Критика је истицала да је *Конак* старински писан, за позориште које припада прошлости. Црњански је *Конак* наменио публици овог времена. Његов циљ био је да савременим гледаоцима приреди катарзу, али и да им пружи „театрални поглед” у прошлост. У том контексту може се тумачити његов одговор критичарима, који су му замерали старомодност: „Последњи Обреновић је носорог нашег театра”. Преображена краљева лица нису само личила на носорога, већ су то постала. Невиност и дивљачност носорога, била је присутна у краљевом лику. „Не знам да ли сте то приметили, али кад људи не деле више ваше мишљење, када више не можете да се сложите с њима, човек добија утисак да се обраћа чудовиштима... Носорозима?” (Јонеско 1965: 52).

Литература:

- Јонеско 1965: Е. Јонеско, *Позоришно искуство*, Београд: Вук Караџић
 Ками 2008: А. Ками, *Мит о Сизифу, у: Есеји*, Београд, 99–199.
 Ломпар 2004: М. Ломпар, *Национализам и дух апсурда, у: Аилонови пушокази*. Београд: Службени лист СЦГ, 7–45.
 Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит
 Марјановић 1995: П. Марјановић, *Црњански и позориште*, Нови Сад: Прометеј, Нови Сад: Академија уметности, Београд: Купола
 Црњански 1966: М. Црњански, *Драме*, Београд: Просвета, 92–306.
 Црњански 2002: М. Црњански, *Лирика Ишаке и све друге ђесме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

KONAK – „RHINO” OUR THEATER

Summary

This work analyzes the drama „Konak”, written by Milos Crnjanski. The drama is interpreted in a comparative analysis with the world dramatic literature. Crnjanski’s reply that the theme of his drama was outdated, took him to Eugene Ionesco. When Crnjanski, in his essays emphasized that Obrenovic „the last rhino of our theater”, the word „rhinoceros” evoked Ionesco. The free rhinoceros in the center of the town, in Ionesco’s play, is something that should not be there, which is even pointless. On the other hand, it raises the question, what does rhino mean as the law and right, as the king? The aim of this work is to consider the answer to this question. In addition, it was pointed out the author’s interest in theater. It was presented his attitudes, his experience of drama and history, the theatre of pointlessness. In regard to the fact that Alexander is absurd in bending before the events, the analysis includes the meeting of history and absurd. This work concludes that the figure of king Alexander Obrenovic shows „rhinoceros” of our theater.

Keywords: rhinoceros, king, theater, drama, history.

Suzana Simić

Марија Благојевић¹
Београд

ОД МОДЕРНЕ ДО САВРЕМЕНЕ АНТИГОНЕ – ИМА ЛИ ЈЕ?²

Рад за полазиште узима модерну Антигону у тумачењима Хегела и Кјеркегора, јер је питање о Антигони заправо питање о модерности и посредно отвара не само питање о (не)могућности савремене трагедије, већ поставља питање шта је трагично данас. Могућност модерне Антигоне широм је отворила врата савременим драмским писцима (Жану Анују, Доминику Смолеу, Јанушу Гловацком) за реинтерпретацију и демитологизацију античке хероине претварајући је у античку маску да би на крају она била сасвим потиснута са сцене. Велики корпус како текстова тако и сценских извођења у 20. веку (адаптације Јоргоша Цавеласа, Мирјане Мухоберац, Душана Јовановића, Јагоша Марковића и Вивијен фон Абендорф) указује да ниједан комад није дефинисан као трагедија, већ као драма, док се сва нужност спољашњег света устаљује у јунаку да он сам постаје своја судбина, дакле да се савремене драмске обраде Антигоне крећу у линијима трагедије карактера и трагедије субјекта.

Кључне речи: Антигона, Хегел, Кјеркегор, карактер, субјект.

Хегел и Кјеркегор – два става

Иако „јасан и одређен смисао судбини може дати само нешто што долази споља, нешто што се у принципу разликује од човекове суштине” (Лукач 1978: 39), у модерној, али и у савременој драми, судбина постаје карактер оног тренутка када апстракција хтења која стоји насупрот трагичког карактера утиче на формирање његовог живота/судбине „а не произилази из његовог карактера” (Лукач 1978: 40), већ га покреће. Сасвим је јасно да размеђу старе и нове трагедије чини индивидуалност наспрам субјективности, тачка у којој се јавно повлачи у приватно или, како истиче Козак:

„Ако је грчка трагедија наглашавала индивидуалност унутар недељивог света супстанцијалних вредности, њени савремени облици развили су се у правцу којим је ишло и друштво, дакле, према субјективизацији и потпуној партикуларизацији вредности и егзистенције” (Козак 2010: 53).

Ако застанемо пред Кјеркегоровим ставом да модерна трагедија свој зачетак налази у губитку супстанцијалности рода, породице и државе, *ишло води индивидуалном самоизграђивању и саморефлексији* (Кјеркегор 1990: 142)³, онда по-

1 blagojevicmarija3@gmail.com

2 *Антигоне* Жана Ануја и Доминика Смолеа, *Антигона у Њујорку* Јануша Гловацког, као и филмске и позоришне адаптације – *Антигона* из 1961. у режији грчког режисера Јоргоша Цавеласа, *Наша Антигона* Загребачког позоришта лутака из 2012. по тексту Жана Ануја у режији Мирјане Мухоберац, *Антигона* Душана Јовановића у адаптацији Народног позоришта у Суботици у режији Љубише Ристића из 1994, *Антигона* Јагоша Марковића у адаптацији Софокловог текста из 2002. године, као и адаптација *Ја нисам Антигона* вршачког позоришта из 2014.

Напомена: Цавеласова филмска адаптација (<<http://www.imdb.com/title/tt0055375/>> 29.10.2015.), као и позоришне представе Љ. Ристића, односно текст Душана Јовановића (<<https://www.youtube.com/watch?v=8Jv7K7tRArM>>11.1.2016.) и Мирјане Мухоберац (<<https://www.youtube.com/watch?v=VqNpNC2ie9A>>12. 1. 2016.), доступне су онлајн.

3 Подвлачење у тексту наше.

стављамо питање могућности реинтерпретације античког мита у модерној трагедији. Античка јавна позорница репрезент је отвореног/јавног друштва полиса у којем су јунаци/карактери представници не само јавности већ и целокупног античког митског света. Модерна позорница репрезентује новог јунака/субјекта затвореног у стеге приватности, који се насупрот, условно речено, јунаку античке Грчке, строго одваја од друштва као социјалне категорије – такав јунак, који је заправо карактер, бива замењен субјектом као крајњом инстанцом објективизираниог света. Јунак приватности, односно јунак модерног субјективног индивидуализма, може да опстане само као карактер, а како дефинише Лукач: „Карактер је све, јер се борба води за његово средиште, ни за шта споредно” (Лукач 1978: 95). Сходно томе, и модерна Антигона мора пренебрећи супстанцијалности античке трагедије, па ово супстанцијално задобија хегелијанско значење *самосвессти* „чију садржину сачињава апсолутно а форму субјективност” (Хегел 1961: 636), односно, „субјект се потврђује преко самог себе, што је у коначној консеквенци и стварни процес самоспознаје” (Козак 2010: 151), или, другачије речено, самоспознаја постаје супстанцијалност. Супстанцијалне индивидуалне силе античке трагедије теже ка свом циљу/захтеву не обраћајући пажњу једна на другу (Хегел 1961: 573), и тако напоре до постављене античког трагичког јунака свде на *иос-туйиак* као делање без којег нема сукоба, а онда ни трагедије, док се у модерној трагедији „карактер доказује кроз радњу” (Козак 2010: 76). Стога је за Кјеркегора „супстанцијално одређење у ствари бременитост судбином у грчкој трагедији и њена истинска специфичност” (Кјеркегор 1990: 136), док модерни индивидуални карактер *поунишраишњује*⁴ судбину која престаје бити спољашња и постаје јунакова „апсолутна моралност” која у сукобу са другом „апсолутном моралношћу” запада у грех јер обе имају подједнако право (Хегел 1961: 575). Такав трагички заплет води у пропаст индивидуалитета, али не и субјективитета, јер се субјект као карактер потврђује.⁵

Кјеркегор се не удаљава много од Хегелових ставова у тумачењу трагедије, али је поглед на *Антигону* и једног и другог јединствен. За Хегела *Антигона* представља срж сукоба два закона, државног и божанског, мушког и женског принципа, у којем оба пропадају у крајњем хармоничном измирењу (Хегел 1984: 278). С друге стране, тај сукоб је означен светом љубави и светом закона чији је крајњи циљ сједињење у љубави кроз коју се враћа апсолутна моралност која саморазумевањем⁶, крајњим сегментом трагедије, постаје свест о неморалности. И док Хегелово тумачење трагедије почива на поступку (делању) две супстанцијалне снаге у сукобу, Кјеркегор прави оштру разлику између античке и модерне трагедије првој приписујући патњу, а другој бол⁷, односно „у античкој трагедији туга је дубља а бол мања, док је у модерној бол већа а туга мања” (Кјеркегор 1984: 100) – маркер на којој настаје његова модерна Антигона, и то као маркер зебње проистекле из рефлексije (Кјеркегор 1984: 106).

4 „Упосебљавање” (уп. Хегел 1961: 575)

5 Перформулацијом Хегеловог принципа сукоба, трагедија је сукоб моралних сила различитих антиномија у којој се не сударају никакви суштински или универзални циљеви, већ је интерес искључиво усмерен на личности (в. Бредли 1984:69).

6 Да би дошло до саморазумевања (самосазнања), трагедија подразумева сукоб као самоодвајање, која води ка самопомирењу, а из самопомирења у саморазумевање.

7 Треба имати у виду да Хегел не узима у разматрање патњу и начин на који је дошло до ње, већ само сукоб, док је Кјеркегорово разматрање усмерено начину на који долази до патоса кроз патњу/бол.

Каква је Кјеркегорова Антигона? Кјеркегор трагичан сукоб (сукоб у љубави) позиционира у јунакињу као носиоца наследне трагичке кривице док се њена трагичност ишчитава у зебњи чувања страшне Едипове тајне. Кјеркегорова „невеста туге” захтева „моменат кривице, а прави трагички бол, изванредан удео невиности – први изискује моменат прозирности, а други моменат скривитости” (Кјеркегор 1984: 103). Чувањем тајне, ћутањем, Антигона дели кривицу са оцем, који зна своју кривицу – дакле Кјеркегорова Антигона живи у незнању. То је Антигона која се повлачи у приватно бежећи од јавног, у зебњу приватног бића пред јавном нетрпељивошћу, у зебњу модерности коју античка хероина није осећала. На том основу маркер зебње постаје маркер модерности, док тиха патња као раван силе (Кјеркегор 1984: 107) прелази у бол који ништи јунакињу постављајући је у однос „или-или”. Преводећи је у сферу приватног, аутор Антигони приписује огромну бол, која није тиха патња грчке трагедије, једном изречени патос, већ крик који објумљује цео свет. Антигонин бол је јак који указује на дугу тиху патњу из љубави према оцу, а самим знањем о наследној кривици, њена бол бива јаче истакнута. Може се рећи да Антигона аутора *Или-или* почива на четири постулата који су посве субјективног карактера – на *трагичкој кривици* (која је наследна и и тајна) из које произилази *зебња* која ствара *бол* и води ка *трагичком сукобу* (који је смештен унутар јунакиње као према свету љубави) који бол разоткрива и указује на смрт као ослобођење.

Савремена драма и верзије о Антигони немају више толико везе са митом – реинтерпретације демитологизују мит о *Антигони* извлачећи неколико кључних мотива за обликовање карактера јунакиње да се субјективно издигло на ниво трагичног сазнања (као у Кјеркегоровој скици), које постаје разрешење трагичног сукоба коју бесмисао живота позива у смрт као ослобођење од онога што се зна. На место митологије, у већини верзија ступила је на тле историја, и то не далека, већ савремена, па су реинтерпретације Антигоне постале праве *историјске/политичке* драме, с једне стране, *егзистенцијалистичке* (у позађу политичке), с друге, али и *друштвене драме*, које већ прелазе у трагикомедију.

Како, аутор „Метафизике трагедије” каже да „нужно изгледа само оно што је прошло, у шта се више не може дирати” (Лукач 1984: 131), а та нужност јесте суштина, коју сећање чува док је све остало заборављено, можемо поставити тезу да је, како модерна тако и савремена, Антигона могућа кроз једну чисту свест, односно сећање које се у обрадама открива као маркер, дакле као *знање* (самосвест) карактера/субјекта. Како би самосвест дошла до изражаја, њу су савремени интерпретатори морали да повежу са два кључна појма која ову јунакињу карактеришу – појмом *лудила* и појмом *љубави*, оба сједињена у појам високе вредности, хегеловске супстанције коју означавамо као *моћ која је оправдана самом собом, својом моралношћу*, односно, „нови субјект је самом себи постао супстанцијалност и субјект који крши правило те супстанцијалности” (Козак 2010: 120). С тим у вези и разлика између античке и модерне трагедије ишчитава се у појму судбине – античка судбина је „‘слепа сила којој се покоравала као што се покоравала природним силама’, модерна трагедија у судбини препознаје *лудост, немоћ и величину љубуне*” (Јањон 1976: 73)⁸, дакле судбини која постаје модеран/савремен карактер субјекта. Од античке до савремене трагедије крећемо се од сфере мита до сфере историје, односно, у сфери спољашње судбине, која је променљива, до једне унутрашње судбине која је строго условљена поступцима карактера/субјекта,

8 Подвлачење у тексту наше.

једним унутрашњим самоопредељењем које постаје трагичко у сукобу са другим самоопредељењем које више не мора бити само унутрашње, тако да се хегелијанско измирење у савременој драми може наћи само у смрти јунака којој претходи саморефлексија као коначно измирење не сила, већ јунака са самим собом.

Антигона као политичка драма

Да је политика постала не само модерна већ и савремена судбина, недвосмислено показује Анујева *Антигона* настала и изведена 1943. године. Адаптирани текст у драмску структуру увлачи тренутну политику Филипа Петена⁹, оличеног у лику Креонта, док су се с друге стране испојили Антигонова *младост* и *моћив лудила*, обоје пренесени из претекста: „Те девојке су, мислим, баш полуделе: / сад ова, о – она откако се родила” (Софокле 1994: 43). Спој античког и савременог у срж поставља младу и невешту јунакињу. Анујев „превод грчких вредности био је дослован у том смислу што је био превод у актуалну тескобу” (Стајнер 1979: 222), док је античка маска послужила као истински образац времена. Јунаци Анујеве *Антигоне* презентују две кључне ствари – предочена Антигонова младост¹⁰ указује на високу етичност јунакиње, моралност, док је с друге стране, истина о Полинику и Етеоклу покривена велом тајне незнања које постаје трагичка коб, односно сазнање које широм отвара Антигонин пут ка смрти. Антигоново неприхватање живота има у себи античког пркоса и поноса у свесности сопствене кривице. Етеоклова сахрана и Полиниково бацање тела политички је потез који прераста у трагичко сазнање – чак ни Креонт не зна ко је сахрањен а ко осуђен на проклетство¹¹, што се поставља као супротност високе моралности, односно као висока неморалност. Оваква гротескна поставка садржи хегелијански пут од самоодвајања ка самопомирењу до самосазнања, тј. до истине која само у Антигоновином лику прераста у самопомирење са самом собом, са својим чином, али не и са светом око себе, са законом који је постао легитиман господар уместо човека. У дијалектизму моралности и неморалности померена је срж трагичког сукоба две силе у сукоб индивидуе, у саморефлексију јунакиње и на тај начин Анујева *Антигона* јесте трагедија карактера, јер, хебеловски речено: „људско је нашло уточиште у карактеру” (Лукач 1978: 222).

Антигонова *субјективна кривица*, оличена карактером као делањем, изведена је из *наследне кривице*. Како она носи Едипов понос/охолост (Ануј 2014: 40), онда је њена кривица утолико већа уколико се има у виду да је она једини носилац истинске етичности која се не тиче питања државе, већ Кјеркегорове супстанцијалности појма (Кјеркегор 1984: 102), коју можемо квалификовати као високу моралност, што је условило да форма трагедије постане трагедија карактера. С друге стране, сасвим је јасан Кјеркегоров став да је „наше доба изгубило све супстанцијалне вредности породице, државе, рода” (Кјеркегор 1984: 96) због чега свет препушта јединку себи самој – јединка постаје творац сопственог, личног, усуда, јер сила од које потиче јунакињин пут од патње ка болу више нема значења. Зато је од велике важности категорија моралности. Свесна сопственог усуда, подигнуте главе Антигона корача ка смрти једним „не” на-

9 Филип Петен се у историографији сматра једним од највећих издајника у Француској због сарадње са нацистима.

10 Исмена је старија и покушава да убеди Антигону да не чини грешку.

11 Граду је потребан херој, и тај херој гротескно је добијен у Етеоклу који је можда Полиник.

супрот понуђеном „да”. Антигоново „не” сразмерно је трагичком сазнању као „трагичком шоку” празнине (Пул 2011: 95), док је с друге стране одлика њеног приписаног јој, не тако наивно, лудила. Антигоново „не” прераста у „не” животу неморалности, животу у лажу којој сви кажу „да”, како пропагира Француска у току Другог светског рата, односно Креонтова политика. Њено „не” заправо је „да” моралности, њено „не” „не” је Креонтовој неморалности, и на крају, њено „не” сажима сву трагичку спознају која не може да се помири са животом. Ово „не” крик је, бол, свету око себе, или, како наводи Лески „не да тужи, него да криком, пуним гласом искаже оно што никада није изречено, што се можда пре тога није ни знало, и то ни због чега: само зато да би то човек себи рекао, да би то самом себи саопштио” (Лески 1995: 18), саобразан је савременом осећају самоће.

Анујева повест о Антигони повест је о самоћи човека у гротлу рата и нихилизма у којем „сви владају, а нико не жели да буде одговоран” (Кјеркегор 1984: 95), самоћи у којој Антигона преузима на себе одговорност и стаје на пиједестал као трагички карактер који свој чин приписује само себи, тј. својој моралности. Сукоб политике и љубави, у којој Антигона може само да воли (што нас враћа на Кјеркегоров сукоб у љубави),¹² као оличењу самопомирења којом кличе „да” док нужности/судбини савременог света (политици), може само да каже једно помирљиво „не” које је сасвим сигурно води у смрт. Како је само Антигона високо морално окарактерисана, Креонт губи сву трагичност у Анујевој обради. Оваква поставка подсећа нас да није „свака несрећа трагична, него само она која човеку отима упориште, коначан циљ што је у средишту свега, тако да се од тог тренутка тетура и није при себи” (Штајгер 1978: 171).

Драма егзистенцијализма

Да је пропаст јунака радња а не страдање у савременој трагедији (Кјеркегор 1984: 96), најбоље показује Смалеова *Антигона* из 1960. Ова обрада предочава једну другу Антигону која *поседује свести, знање*, као одлику трагичности. Како би изразио свеprisутност Антигоновог унутрашњег света, Смале ју је морао истиснути из друштва. Минус присуство Антигоне у овој обради (као и у попису ликована) антички мит сели у два појма слободе – у *личну слободу* и *слободу другога*. И све док лична слобода (Антигонова слобода) не продре у слободу другога (друштвена слобода), као продор делатног у неделатни свет, Антигона као субјект не постоји у трагичком коду. За неделатни свет *слобода је у не-бити*, односно, то је слобода да се не буде, док је Антигонова слобода захтев у *пошврђивању себе кроз другог*, односно кроз Полиника, изражен као захтев за делањем, због чега се испуњење захтева ишчитава као највећа трагедија, јер делање подразумева и испуњење, а испуњење у тој равни води до трагедије субјекта у самосвести јер „конфликтна равна не постоји више између субјекта и спољњег света, већ унутар субјекта” (Козак 2010: 112). Зато Антигона јесте субјект у својој одсућности који се потврђује преко себе, а не преко других индивидуа које не задобијају ранг субјекта, већ постају индивидуални објекти друштвеног система (политике). Антигоново делање, које се чита и као захтев за слободом од друштва, ништи друге као објекте, због чега се неминовно поставља питање да ли је Полиника уопште и било. Својим делањем, Антигона се потврђује као субјект која наткриљује објек-

12 Сукоб у љубави враћа нас и на Хегелове степене самоодвајања, „бити у себи” и „бити само по себи”, где се први читава као спознаја кроз коју се открива судбина, а други као љубав кроз коју долази самопомирење (в. Сонди 2008: 186–191).

те, делање које ствара свој субјективни свет. Све док постоји захтев за обредом, а у Смолеовој обради он је кључан, Антигона живи у свом субјективном свету вредности наспрам објективизираниг света у којем су се те вредности изгубиле, а својим захтевом она себе потврђује. Ако имамо у виду карактеристике објективног света – за Хемона је свет живописан, али непоуздан, за Тиресију опасан, за Исмену непријатељски настројен, за Креонта празан, онда постаје сасвим јасно да се Антигона бори против таквог света својим захтевом, па испуњујући свој захтев, њен свет постаје пун и свечан, свеприсутан, тако што се субјективно потврђује и постаје објективно које стоји на истој равни са објективизираним друштвеним светом.

Свет Смолеове *Антигоње* аморфан је како садржајем, тако и изгледом, док вредност човек ствара својом активношћу која је резултат унутрашње дијалектике јунака, чиме аутор непосредно уводи егзистенцијалистичку филозофију. Антигона, иако се не појављује, поседује трагичко знање – њој сунце сија мраком (Смоле 1975: 134). Зато постављамо питање шта одликује Смолеову Тебу? Једини одговор који се нуди јесте успостављање друштва без смрти, у чему се на другом нивоу огледа прећутна политичка драма. Антигоново делање и извршавање погребног чина сукобљава се са Креонтовим виђењем. Ако се човек темељи на земљи (у овом случају држави), онда је врховна човекова дужност да они који се темеље на њој заслужују почаст враћајући их у њу – то је обавеза и дуг према земљи којој се симболичним покопом враћа поклон. Антигона зна да је правна и морална филозофија државе слепило, а трагедија захтева да се то слепило, та илузија растргне, а да се оно што је заборављено (самосвест) открије. Одсуство јунакиње не пропагира њену пасивност, већ на секундарном нивоу разоткрива њену слободну и истиниту делатност насупротив пасивне државе засноване на лажи (илузији), па се њена етичка величина заснива на делању у време жртава, и то делању којим се открива истина илузије. Антигонын живот то је смрт (што оглашава и минус присуство) – срж којој се враћа смисао. Креонт зна да смрт коначно брише разлику између хероја и издајника, па он не може ништа друго до да ништа не предузме. Стога, Антигонова акција може бити само акт *лудила*.

Оваквим решењем, Смоле је спољашњи сукоб превео у унутрашњи, као сукоб морала и неморала, и то оног морала који се бори против друштвеног неморала, који је с друге стране преведен у дијалектизам краља и човека, а сва трагика бива сливена у једну реченицу „Сам сам краљ” (Смоле 1975: 208), која се изједначава са неизреченом реченицом „сама сам Антигона”. С друге стране, Исменин/Антигонын исказ „ја сам средиште свега – ја постојим једино” (Смоле 1975: 195) као и потрага за Полиником, јунакињу посебно везује за лудило. Краљ није човек, а, ако није човек, он онда више није моралан, док с друге стране, ја јесам Антигона, и својим именом и својим делањем потврђујем своју моралност у свету у којем нужност/слобода више не постоји „али зато постоје односи” (Смоле 1975: 222) који не треба да дођу у сукоб.

Линија самосазнања креће се у супротном смеру, дакле, не од „ја” ка „ти” већ од „ти” ка „ја”, дефинисана Тиресијином реченицом: „Могао бих да кажем: свет је друштво. Не, свет је / човек. Још боље: / свет сам ја” (Смоле 1975: 135), док је Антигоново деловање склупчано у однос „ја” према „ја” – „ја” (је)сам ако испуним своју дужност, што је заправо однос „ја” нисам „ти”. Њен чин је слободан и одговоран, и то је трагично – трагично у субјективном избору, чину који ослобађа односа, али је истовремено и луд, што на другом нивоу открива дијалектичку структуру.

Антиголина смрт дијалектички је процес неморалног и неделатног света који њу потврђује јер она дела само за себе, попут Анујеве Антигоне, односно – ако се поново убије Полиник (читај убиством Антигоне), неће бити новог делања, а како нема делања, онда нема морала, а ако нема морала, нема ни кривице, а ако нема кривице, нема ни Антигоне, што потврђује Исменина реченица „Ја сам чиста и без кривице” (Смоле 1975: 129) јер ја не девам.

Ако се „трагедија завршава смрћу или казном, важно је знати да тиме није кажњен само злочин, већ јунакова заслепљеност због које он пориче равнотежу и тензију међу снагама” (Ками 1984 : 270). Антиголина (само)свест код Ануја и Смолеа потврђује да морал не може бити у хармонији са неморалом, што Антиголин лик уздиже до самосазнања које води у хегелијанско измирење не субкољених снага, већ јунака са самим собом. Знање истиче самосвест, а самосазнање постаје крајња граница, и то граница смрти коју потврђује морал. С друге стране, Антигона као трагички јунак захтева узвишену слику о себи, па самим тим захтева и савремену трагедију као појам *немирења*, трагедију која је „нашла нове облике за живог мртваца” (Пул 2011: 49) као визији „смрти-у-животу, живота из кога су смисао, вредност, сврха и уживање толико исцеђени да делује попут смрти” (Пул 2011: 50).

Антигона на крају прошлог века

Ако је „европска књижевност током протеклих петнаест векова свој центар гравитације непрестано померала наниже” (Фрај 2007: 44), онда не изненађује објављивање Антигоне у трагикомичном нискомиметичком модусу који стоји насупрот јунакињине високомиметичке супериорности. И Анујева и Смолеова *Антигона* демитологизују мит у први план извлачећи карактер/субјект у којем почива захтев за деловањем, који је у ове две обраде потпомогнут политиком као „актуелном тескобом” у којој Антигона постаје *грчка маска* неопходна због одређеног друштвено-политичког тренутка у којој се јунакиња исказује својим деловањем/захтевом. „Ако нема митологије”, упозорава Лукач, „све треба мотивисати карактером. А чиста мотивација из карактера пак значи да судбина увек произилази искључиво изнутра одводећи карактер до граница патологије” (Лукач 1978: 113). Ако је савремена трагедија могућа само кроз потискивање мита, иако се мит призива у контекст, онда она прераста у савремену *друштвену драму* која задобија обресе трагедије карактера кроз коју се приказује друштвена рана.

Антигона у Њујорку из 1992. Јануша Гловацког посве другачије истиче присутност античког мита у савременом свету. Гловацки верује да је права трагедија данас готово немогућа у свету где не можемо више видети Бога, тамо где је небо мутно, а људски закон замењен људским поретком оличеном у полицији и војсци, и истиче, да је за трагедију потребан математички поредак у којем је А плус Б једнако Ц (Хорвиц 2002: 7).¹³ Гловацки користи старије драмске текстове у свом стваралаштву као одскочне даске за драмску анализу савремене сцене, па је тако и мит о Антигони поставио у трагикомичну ситуацију – комично насељава свет бескућника, и свет уопште, док се трагичко позиционира унутар јунака. Док је Смоле представио *Антигону* у својој одсутности која руши поредак света својом акцијом, дотле је Гловацки, револуционарно, сасвим потиснуо мит о Антигони. Како се онда испољава Антигона/Анита? Друштвена стварност

13 Превод у тексту је наш.

потпуно је у функцији демитологизације, јер људски поредак, свет бескућника смештен у њујоршком парку на Томпкинс скверу, онемогућава било какву акцију дехуманизованих људи. Сазнањем да је Џон мртав и да ће бити сахрањен у масовну, необележену гробницу, јунакињу, а онда и јунаке, покреће у акцију која активира људски хуманизам. Њихове исповести постављају их у посве трагичну визију света без могућности излаза¹⁴, због чега се јавља она комична друштвена црта, оличена у представнику власти, полицији. Оног тренутка када се хуманизам појавио (када два јунака крећу у крађу леша како би га сахранили у парку за бескућнике) појављује се и мит о Антигони. Шта се дешава са Гловацком Анитом? Подстрек да дела потиче из хуманости, али и из љубави према Џону.¹⁵ Оног тренутка када Џон умире Анита мора да пронађе нови објекат љубави у својој свести. Везивање за Сашу, а не за Бувицу, кључ налази у илузији Сашине хуманости. Међутим, сва трагичност ове јунакиње не налази се у захтеву хуманости за другога јер се захтев извршава и Анита не бива кажењена, а полиција не налази непознати леш. Трагичка кривица ове јунакиње апстрактне је природе, и потиче из њеног карактера, њеног другог захтева – захтева за љубави у свету без љубави, која немо, попут Софоклове Антигоне узвикује, „За љубав, не за мржњу, ја сам створена” (Софокле 1994: 39). Ако сву „тежину трагичког може понети само оно што је у одсудној вези са смислом живота” (Несторовић 2007: 192), онда је то самосазнање о самоћи субјекта у свету како неделања, тако и нехуманости. Другим речима, трагика Гловацкове *Антигоне у Њујорку* „састоји се у томе да се одређени случај може довести у везу са нашим *сојстивеним светом*” (Лески 1995: 16). Дакле, окидач је антички код, знање у јунакињиној свести, који ову трагедију транспонује у трагедију идеализма у којој „агон показује сукобе и супротности, супротности између погледа и линија деловања разних личности” (Фергансон 1970: 147). Трагичка јунакиња Анита долази до сазнања да у свету без љубави не може да живи, да у нехуманом свету не може да опстане, јер Сашину хуманост спутава паралишући страх који онемогућава делање. Вапај за љубављу претворио се у акт смрти, као јединим решењем „јер трагички конфликт потиче из вечите неусаглашености идеје и чињенице” (Лукач 1978: 144–145). Штавише, јунакиња кажњава саму себе, а не систем, а како дефинише Штајгер: „Трагично се догађа када се сломи оно што је у средишту једног коначног свеобухватног смисла, на чему почива људско постојање” (Штајгер 1978: 170), у овом случају када нестане илузија љубави у свету без љубави.

И где је Антигона данас?

Из ове три анализе јасно се назире систем по којем се очитује и одговор на наше питање – савремена Антигона могућа је све до оног тренутка до када у јунакињи можемо препознати њен захтев за делањем, њен захтев за моралом и хуманошћу, ма у ком веку она постојала. Иако је сва трагика изливена у карактерно, а онда и субјективно, јасно је да су све верзије различите, јер ни у једној, осим у Анујевој, који је мит прерадио делимично, не долази до директног сукоба између „две подједнаке силе”. До судара долази у самој јунакињи која своју судбину митом носи као коб, предодређеност за страдање, истичући постојање

14 Свака исповест са собом носи неку љубавну причу (Сашина љубавна прича љубав је према другом, док је Анитина љубавна прича у исповести везана за љубав према породици).

15 Антигону на делање покреће љубав према Џону, иако је јасно да љубав никада није ни постојала између ова два јунака.

вредности у релативизованом свету вредности, у свету где је морал толико потиснут да морала више нема.

На крају овог разматрања немогуће је не споменути још једну драму намењену сценском извођењу *Ја нисам Антигона* Народног позоришта из Вршца, Вивијен фон Абендорф и Калкија Аполоса у адаптацији Анујевог текста. Ако пратимо време у којем су се три предочена дела јавила, јасно је да је захтев у свету неморала за моралом ову јунакињу још увек чини трагичном. „У нашој слободној адаптацији размишљали смо о томе шта је трагедија у савременом западном свету. Стално смо бомбардовани вестима и причама о страхотама, од којих смо неке и преживели” (Пејчић 2014: 11). У 21. веку, веку општих трагедија које постају свачије трагедије, дакле личне, а човек неосетљив за друге, у веку превара и моралног потонућа, веку када лаж постаје објективна стварност коју ретко ко жели да промени, Вивијен фон Абендорф поручује да савремена Антигона није могућа, да она није спремна на делање, већ на компромис са неморалом, чија је „трагедија у савременом западном свету – несрећној удаји, несрећном над несрећом”, како истиче Абендорф (Даниловић 2014: 13), чији се корен налази у несачуваној Еурипидовој верзији.

На крају можемо поставити питање каква је трагичка кривица, а какви су сукоби у предоченим обрадама. Трагички сукоб који води трагичкој кривици више не представља однос „или-или”, хегеловски речено, двостраност којој се укида једностраност. Пажљиво посматрајући све три обраде јасно је да до правог сукоба два јунака не долази – Ануј је то решио тако што Антигона сама бира пут ка смрти, Смоле ју је потиснуо са сцене, због чега је њена осуда на смрт привидна јер је она за смрт предодређена, док је Гловацкова Анита сасвим по страни стварног сукоба – јунакињин слом је посве индивидуалан. Кључно за Анујево и Смолеову обраду јесте да је Антигонина мана садржана у феномену имена, док је код Гловацког она посредована сећањем које у себи садржи овај феномен. Оваква предочена линија сукоба гради индивидуалне карактере као субјекте трагедије из општости античког света. Трагичка кривица, с друге стране, у Анујевој обради кодификована је као наследна („Едипов понос”), док је у попису ликова јасно назначено да је она Едипова кћи.¹⁶ Код Смолеа, трагичка кривица више није наследна, представа о Антигони удаљава се од мита, и постоји само као трагички субјект који је својим деловањем постао „крив без кривице” (Шелер 1884: 155), док је код Гловацког непостојање Антигоне већ само постојање њеног моралног кодекса, трагичка кривица посредована као самосазнајна кривица. У све три обраде, да парафразирамо Шелера, Антигонина кривица заправо је недужна, и самим тим неизбежна, јер она као племенитија и непоколебљива личност испуњава своје дужности и бива сатрвена од мање племените личности, која исто тако испуњава своје дужности (Шелер 1984: 153). За разлику од ових, текст *Ја нисам Антигона* већ у именовану, односно недељању и прихватању друштвеног система, трагичку кривицу губи.

Савремена Антигона не извире из сукоба јунака, из два става, који бивају обоје трагички, али не и морално оправдани, како сматра Кауфман (Кауфман 1989: 165), већ се ослањамо на саму јунакињу, Антигону постављену у савремени свет, на болну Антигону, чија потрага за телом брата прераста у потрагу за видом сигурности да је њен чин морално оправдан. И све док постоји тај захтев, постоји и Антигона, а високо постављена вредност, као што је захтев за Поли-

16 Исто одређење постоји и код Исмене, али њена трагичка кривица потискује се поштовањем закона.

никовим покопом, који се изједначава са дужности у љубави и делању, па чак и само у љубави, у савременом свету може се само изразити као чист облик лудила који води у оностраност, због чега Антигона бива предодређена за смрт, дакле она јесте кодификовани „живи мртвац”. Антигона је херој у нехеројском савршеном свету чији је најбољи представник Креонт који тежи измирењу супротности јер је трагедија у таквом свету изгубила смисао. Међутим, у таквом нехеројском свету помирљивости може да дође само Антигоново немирење.

Адаптације

Не можемо да не поставимо питање да ли ћемо у скорој будућности добити пристојну позоришну адаптацију *Антигоне*.¹⁷ Неколике адаптације фокус су ставиле само на једну вредност, док су другу потиснуле, или је приказале као нижу него што она јесте, као и представа Јагоша Марковића у адаптацији Софокловог текста.¹⁸

Међу најуспелије филмске адаптације свакако се убраја Цавалесов филм „Антигона” из 1961. Ова адаптација Софокловог текста апсолутно је у грчком, ако се чак може рећи античком духу. Основни текст промењен је онолико колико је то потребно да би се приказале акције јунака чиме је, с једне стране, текст модернизован и упућује на тврдњу да је античка трагедија заправо трагедија става, док модерна трагедија захтева карактер (в. Шпенглер 1984) и делање. Већ прва сцена филма у функцији је приказивања Тебе после рата из којег нико није изашао ни као победник ни као побеђени. Сусрет Антигоне и Исмене сјајно је постављен у тамне ходнике испуњене мртвима. Антигонова изјава, у складу са простором у којем је изјављује, има за циљ да искаже узалудност борбе, али и да истакне да је њена дужност да Полиника сахрани. С друге стране, Креонтова одлука износи се на тргу, пред грађанима. Већ у овим сценама видна је карактеризација јунака. Објављивање наредбе на тргу носи печат јавности и карактерише Креонта као владара, као јавно биће које не може и не жели да испољи своје приватно биће. Антигона је, насупрот томе, окарактерисана као сасвим приватно биће које у тајности врши обред над братом (као што је у тајности изјављује у мрачним ходницима). Филмском адаптацијом, међутим, она постаје јавно биће оног тренутка када бива ухваћена на делу. Та потреба за јавношћу, Антигонин истакнут понос, њена одлука и избор, делимично мењају Софоклов текст. У том смислу, најупечатљивија је последња сцена у којој Креонт, апсолутно поражен у својој самовољи, оборен теретом коби излази на једна од седморо

17 Не треба губити из вида да се на репертоару Народног позоришта у Београду Софоклова *Антигона* нашла тек 1905, а пре последње адаптације Јагоша Марковића 2012, на репертоару се нашла далеке 1925. године (Цветковић 1966: 67, 74). Не можемо а да не поставимо питање зашто је потребно пола века за адаптацију ове античке хероине.

18 Попут Анујеве *Антигоне* текст Душана Јовановића за Народно позориште у Суботици из 1994. актуализује садашњи тренутак. Тематизација балканског братоубилачког рата деведесетих година носи димензију трагикомедије, комедије која је, као и *Антигони* у *Њујорку*, садржана у владајућем поретку (у овом контексту у представницима УН-а), док се сав трагички потенцијал слива у однос/сукоб Етеокла и Полиника, али и у немогућност да Антигона испуни захтев у земљи пресупној костију. Позоришну адаптацију овог текста уништио је Љубиша Ристић смештајући представу на отворен простор, док је, с друге стране, на сцени сурово истакао сву моралну неподобност јунака. Такође, не треба превидети ни адаптацију Анујевог текста Загребачког позоришта лутака из 2012. у режији Мирјане Мухобраца, која доноси измену у поставци ликова – Креонта замењује Еуридика, без превелике измене основног текста. Оваквим решењем, трагедија не да није могућа, већ, насупрот томе, она нестаје са нестанком Креонта са сцене.

тебанских врата. Филмска адаптација додатно је окарактерисала ликове, и то не напуштајући основног текста, већ сасвим у духу поништавања једностраности која је, да би била изведена до краја, представљена одласком Креонта из Тебе у ноћ и самоћу са својом трагичком кривицом коју даље мора да носи као Антигона своју наследну до смрти. До амонизитета су доведене две Креонтове личност – она која не схвата приватни захтев као јавна личност, да би на крају постао сасвим приватно биће напуштајући Тебу. Управо се у овоме налази једини недостатак адаптације – Антигона је приказана у секвенцама као статично биће, у духу антике, у коју продира њено конкретно делање, док је с друге стране Креонт свеprisутан, због чега се и нашао у првом плану, презентујући на тај начин своју добијену кривицу.

Извори и литература:

- Ануј 2014: Ж. Ануј, Антигона, у: *Мостови, часопис за преводну књижевност*, год. XLII, бр. 159–160, зима/пролеће, Београд: Удружење књижевних преводаца Србије, 22–58.
- Бредли 1984: А. S. Bredli, Hegelova теорија трагедије, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Београд: Nolit, 58–74.
- Гловацки 2013: J. Glovacki, *Antigona и Njujorku*, Beograd: Arhipelag
- Даниловић 2014: Ј. Даниловић, Представа Антигона из Вршца и Амстердама, у: *Политика*, 29.8.2014, 13.
- Јањион 1976: М. Janjion, *Romantizam, revolucija, marksizam*, Beograd: Nolit
- Јовановић 1994: Д. Јовановић, *Антигона*, <<https://www.youtube.com/watch?v=8Jv7K7tRApM>> 11.1.2016.
- Ками 1984: А. Kami, О будућности трагедије, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Београд: Nolit, 265–272.
- Кауфман 1989: V. Kaufman, *Tragedija i filozofija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada;
- Козак 2010: К. J. Kozak, *Privlačna fatalnost: subjekt i tragedija*, Beograd: Službeni glasnik;
- Кјеркегор 1990: S. Kierkegaard, *Ili-ili*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost
- Кјеркегор 1984: Odras antičke tragike u modernoj tragici, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Београд: Nolit, 93–113.
- Лески 1995: А. Лески, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови
- Лукач 1978: *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit
- Лукач 1984: Metafizika tragedije, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Београд: Nolit, 126–137.
- Мухоберац 2012: М. Мухоберац, *Наша Антигона*, <<https://www.youtube.com/watch?v=VqNpNC2ie9A>> 12. 1. 2016.
- Несторовић 2007: З. Несторовић *Богови, цареви, људи*, Београд: Чигоја штампа
- Пејчић 2014: Н. Пејчић, Антигона која се не чини Антигоном, у: *Дневник*, 3.9.2014, 11.
- Пул 2011: Е. Pul, *Tragedija sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik
- Сонди 2008: П. Сонди, *Синдугије о драми*, Нови Сад: Орфеус
- Софокле 1994: Софокле, *Антигона*, Београд: Књига комерц
- Смоле 1975: Д. Смоле, Антигона у: *Савремена словеначка драма*, Нови Сад: Матица српска, 117–230.
- Страјнер 1979: G. Steiner, *Smrt tragedije*, Zagreb: Izdanja centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreba

- Ferguson 1970: F. Ferguson, *Suština pozorišta*, Beograd: Nolit
- Хегел 1961: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, III, Београд: Култура
- Хегел 1984: G. V. F. Hegel, O tragediji, u: *Teorija tragedije*, priredio Zoran Stojanović, Beograd: Nolit, 38–57.
- Хорвиц 2002: S. Horwitz, A Worried and Depressed Man, *Back Stage*, 43, 49, p. 7, International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text, EBSCOhost, viewed 16. February 2016.
- Цавелас 1961: G. Tzavellas, *Antigoni*, <<http://www.imdb.com/title/tt0055375/>> 29.10.2015.
- Цветковић 1966: *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965, hronološki pregled premijera i obnova*, priredio Sava V. Cvetković, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti
- Шелер 1984: M. Šeler, O fenomenu tragičkog, u: *Teorija tragedije*, priredio Zoran Stojanović, Beograd: Nolit, 138–157.
- Шпенглер 1984: O. Špengler, Antička tragedija stava i faustovska tragedija karaktera, u: *Teorija tragedije*, priredio Zoran Stojanović, Beograd: Nolit, 158–165.
- Штајгер 1978: E. Štajger, *Umeće tumačenja i drugi eseji*, Beograd: Prosveta;

FROM MODERN TO CONTEMPORARY ANTIGONE – IS THERE ANY?

Summary

This paper takes modern Antigone in the interpretations of Hegel and Kierkegaard as a starting point, because the question of Antigone is actually a question of modernity, and it indirectly opens not only the question of (im)possibility of a contemporary tragedy, but also the question of ‘what is tragic today’. The possibility of modern Antigone has left the doors wide open to contemporary drama writers (Jean Anouilh, Dominik Smole, Janusz Glowacki) for reinterpretation and demythologization of the ancient heroine, turning her into an ancient mask so that at the end she would be completely pushed off the stage. A large body of both texts and stage performances in the 20th century (adaptations by Iorgos Tzavellas, Mirjana Muhoberac, Dusan Jovanovic, Jagos Markovic, and Vivien von Abendorf) indicates that none of the plays have been defined as tragedies but as dramas, while all necessity of the outside world settles within the hero so that he becomes his own destiny. Therefore, contemporary drama interpretations of Antigone move within the lines of character tragedy and subject tragedy.

Keywords: Antigone, Hegel, Kierkegaard, character, subject.

Marija Blagojevic

Тамара Љујић¹

Београд

ТАНДАРА-МАНДАРА ЈЕДНОГ КРАЉА (ФУНКЦИЈА ВЛАДЕ АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА СЛОБОДАНА ЈОВАНОВИЋА У ДРАМИ КОНАК МИЛОША ЦРЊАНСКОГ)

Циљ рада је увиђање односа између дела Слободана Јовановића и Милоша Црњанског. Поређењем делова које је Црњански преузео из Јовановићевог текста увиђа се улога историје у драми. Долази се до закључка да се обликовањем главног јунака у потпуности празни значење историјских јунака.

Кључне речи: *Конак*, Милош Црњански, Слободан Јовановић, интертекстуалност, историја.

Драмом *Конак* Милош Црњански је ступио у интертекстуалну везу са најзначајнијом књигом о краљу Александру Обреновићу, *Владом Александра Обреновића* Слободана Јовановића. Драма је композиционо сложена, представља покушај укрштања два драмска жанра, и зато је потребно веома пажљиво уочити на који начин је писац инкорпорирао историјски извор у своје дело. Анализирати везу ова два дела не значи само уочити њихове сличности, већ и разлике, одговорити на питање о уметничкој функцији оваквог поступка. Откривање начина на који је аутор писао драму допушта нови корак у тумачењу дела.

У свом раду *Конак Милоша Црњанског између говора историје и говора емоције*, Марта Фрајнд је препознала двоструку природу овог текста, односно, уочила је да се на плану жанра ова драма колеба између историјске драме и историјске мелодраме. Разлог за овакву подвојеност жанра може се пронаћи у тематици коју је Црњански обрадио. Као извор за драму писац је искористио историјске списе. Прича о краљу Александру Обреновићу и његовој владавини не може се испричати ако се у обзир не узме његова љубав према Драги Машин, као и историјске последице које је њихов брак имао. Ако бисмо покушали да на најједноставнији начин изложимо радњу овог дела, то би се могло учинити у пар реченица: малолетни краљ преузима престо; Александар и Драга постају љубавници, сукоб љубавника са Наталијом; краљ саставља женидбену владу и објављује веридбу; утврђивање лажне трудноће и стварање фузије у влади; убиство краља и краљице. Свака од реченица представља садржај једне слике. Марта Фрајнд је у свом раду поделила радњу на два паралелна тока, која је назвала *Краљ и Краљевина* и *Краљ и Краљица*. Анализом пет реченица које су послужиле да представе радњу, увидећемо да у њима постоји различито именовање главног јунака. Она линија која је одређена као *Краљ и Краљевина* доминира у првој, трећој и петој слици, када се Александар и именује са краљ, док би се четврта могла поделити равномерно између ова два тока. Ипак, не треба поделу посматрати искључиво јер би било погрешно рећи да дешавања која се описују у другој слици немају везе са

1 tamara.lujic@gmail.com

одлукама које Александар доноси као краљ. Одлука да се ожени женом која је старија од њега, која је нероткиња и чија је част укаљана, директно је утицала на пад династије Обреновића и Александрову смрт. Повезивање ова два тока извршено је у начину обликовања главног јунака.

Александар Обреновић један је у низу владара који су постали јунаци српске драме. У оквиру традиције могло би се издвојити неколико типова владара: владар позитивних особина (дела повољно за народ), владар негативних особина (најчешћа кривица је пасивност) и претедент на престо. Лик Александра попримио је неке од особина свих ових типова: на почетку драме он се јавља као претендент и преузима престо, негативан је јер не поседује одговарајуће особине за владање, али, за разлику од осталих негативних владара, спреман је да дела када му је то потребно. Са групом негативних владара га повезује и то што он своје приватно биће намеће јавном:

„Он је и раније приређивао ‘изненађења’ и државне ударе, али их је навек правдао вишом политичком нуждом. Овог пута он је могао извијати, али није могао сакрити, да је сав лом направио само ради приватне потребе. 11 октобра 1897² објавио је да му је Србија преча од свега; 8 јула 1900³ показао је да му је једна жена, – и то каква жена! – преча од Србије. И другим владоцима дешавало се да се заљубе у неприлику, али они су или своју љубав угушили или сишли са престола. Александар није учинио ни једно ни друго, него је ради задовољења љубавне ђуди изазвао једну од најтежих криза у нашем државном животу: прави деспотизам није онај који насилним начином ради за државу, него онај који личне прохтеве ставља испред интереса државе. (...) Бити против Драге, значило је бити против њега, бити против њега, значило је бити против државе” (Јовановић 2005а: 40–41).

Наведени текст указује на покушај наметања Александровог приватног бића јавном, што је довело до пропасти историјске личности Александра Обреновића. Иста судбина очекује и јунака драме. Ипак, текст из кога је цитирани одломак не припада књижевности, већ се убраја у историјске изворе. Дело Слободана Јовановића *Влада Александра Обреновића* појављује се као садржинска основа *Конака*, из кога аутор црпе историјске податке који су му били потребни. У српској књижевности је најчешћа појава, бар када се ради о историјским драмама, да се подаци о неком лику узимају из историјских података, заправо из легенде која га прати и која је сматрана релевантном. Лик Александра тешко је уклопити у традицију српске драме, он је скоро доследно изграђен на основу веродостојних историјских података.

Погрешно је поистоветити историјску личност и књижевног јунака који је на основу ње настао. Ипак, за тумачење овог дела важно је анализирати однос који су историја и фикција заузеле у драми. Слободан Јовановић је 1935. године објавио своје дело *Влада Александра Обреновића* у три тома. Ова књига је обухватила временски период од фебруара 1889. до маја 1903, односно, од доласка намесништва на власт уместо краља Милана Обреновића, па до смрти краља Александра и краљице Драге. Црњански је време радње драме ограничио на нешто мањи период, изабравши десетогодишњу Александрову владавину. Црњански је сигурно познавао дело Слободана Јовановића, ово се веома лако може утврдити на основу скривених цитата у тексту *Конака*. У којој количини, и на који начин је

2 Краљ Александар је заједно са Миланом Обреновићем саставио владу без странака, *неуштрални режим*, како се на двору називао, или *лични режим*, назив под којим је био познату остатку земље. Краљ је ове промене окарактерисао фразом *Србија преча од свега*.

3 Дан када је Александар објавио да ће оженити Драгу Машин.

историјско дело заступљено у драми, може се утврдити на више нивоа. Прво ће се размотрити колико је Јовановићево дело заступљено у оном току радње који је одређен као *Краљ и Краљевина*.

Период владавине Александра Обреновића један је од најбурнијих у целокупној историји унутрашње политике Србије. Током владавине краљ Александар је извео четири државна удара, променио три устава и четрнаест влада, од личног режима прелазно на уставни и затим се поново враћао на лични, и све то за десет година. Из овако богате грађе писац је имао више него довољно материјала да напише политичку драму. Ако се узме у обзир да догађаји у драми морају бити такви да пруже потпуне портрете јунака који се јављају у њој, занимљиво је посматрати које догађаје је Црњански одабрао за основу свог текста. Први је државни удар 1. априла 1893. године, дан када је малолетни Александар преузео власт. Тај догађај испуњава целу прву слику. Други догађај је дешавање у Биарицу, тренутак када Саша и Драга постају љубавници, као и раскид између мајке и сина. Трећи догађај, уједно и трећа слика драме, представља одлазак краља Милана из земље и састављане женидбене владе. О великом обиму грађе којом је Црњански располагао, као и тешкоћама које је имао да је на прави начин укључи у текст, показује баш ова слика. Историјски гледано, процес састављања владе трајао је неколико дана током којих се јавило много проблема. Писац је, како сам наводи, сажео временски период. На овај начин очувало се јединство и динамичност сцене, да су прикизана дешавања у току неколико дана морала би се приказати у више сцена, чиме би се нарушило начело да сцена представља један кључан и заокружени догађај из Александрове владавине. Четврта сцена укључила је у себе два догађаја, стварање фузије и откриће краљичине лажне трудноће. Пета сцена и пети изабрани догађај из Александрове владавине јесте Мајски преврат. Пре свега треба указати на поклапања која постоје између текстова Слободана Јовановића и *Конака*. Ова поклапања нису само у историјским чињеницима, већ се могу пронаћи поклапања на нивоу реченице, односно, могу се уочити прикривени цитати.

Прва слика верно осликава догађај описан у тексту Слободана Јовановића. Наравно, у историјском тексту изостаје детаљан опис ентеријера и гардеробе који даје драмски писац. Поклапање у текстовима може се пронаћи у реплици мајора Михаила Рашића:

„Ја прорешетах моју подофицирску школу и изабрах сто седамдесет и седам. Мамузе сам им скинуо. Они се чуде и питају: „Куда ћемо, господине мајоре?” Ја њима кажем: на параду! Пушку под шињел па све поред кућа – све по хладу да нас не познаду! Кад уђем командоваћу: Нож на пушку! А после, што кажеш, лако ћемо” (Црњански 2008: 75).

Исте податке износи и Слободан Јовановић:

„Од војске изабран је један коњички пук и артиљеријска подофицирска школа. (...) У самом двору, нешто из гардиста, нешто из жандарма, нешто из подофицирске школе, нешто из коњичког пука, прикупљена је једна снага од 177 људи. (...) Коњички пук и подофицирска школа извукли су се готово кришом на улицу. Они питомци подофицирске школе који су упућени на двор на службу, ишли су са скинутим мамузама, с пушкама скривеним испод шињела, привлачећи се један за другим на прстима, све уза зид” (Јовановић 2005б: 343–344).

Као што се може видети, поклапања између два текста су велика. Историја је била веома важна за писца. Ликови мајора Ђирића, Христића и Рашића, као представника завереника у првој слици, изабрани су јер се управо њима, исто-

ријски посматрано, краљ прво обратио са планом о завери. У овај део текста уткана су и нека од најважнијих државних питања тадашње Србије: мала количина наоружања којим је располагала српска војска, спољна политика и посете престолонаследника Русији и Аустрији, питање митрополита Михаила, кога је Милан уклонио јер није хтео да поништи његов брак са Наталијом, и помирење између краљевих родитеља. Питања која су овде набројана историјски су релевантна, али у драми, иако се напомињу, не заузимају значајно место. О разлогу ће се говорити нешто касније. Црњански је уносио и најмање историјске детаље, тако да је верно пренео и све школске предмете које је млади краљ полагао. Занимљив је и детаљан опис Александровог изгледа који писац даје у дијалогима:

„Он је, тада, прешао шеснаест година и осам месеци живота, али крупан и тежак осамдесет килограма. Широких груди, у генералском, парадном мундиру, са главом као у младог Нерона. Има јак врат, црну, вунасту косу, која му је зарасла у чело. Има велике уши и крупне, црне очи, које су каткад врло тужне и које су кратковиде. Носи златан цвикер, који често скида и меће на нос” (Црњански 2008: 81).

Слободан Јовановић даје следећи опис младог краља:

„Улазећи у дечачко доба, мењао се нагло. Био је тако порастао и раскрупњао се, да је у седамнаестој години имао скоро осамдесет кила и изгледао као младић од двадесет година. Као дете био је лепушкаст и жив, с крупним црним очима и ведрим смелим погледом. Као дечко, ократковидео је и узео наочаре. Чело му је урасло у косу и образи омањавели. Добио је женске кукове и био необично лишен грације покрета” (Јовановић 2005б: 413–414).

Поредећи ова два описа, увиђа се да опис који је писац укључио у драму, и који на први поглед може деловати превише детаљан, заиста је произашао из историјских чињеница. Цвикер који Црњански помиње карактеристичан је по томе што га Александар стално скида и враћа на нос, радња која услед понављања може изазвати комичан ефекат. Још један такав ефекат може се пронаћи у краљевом честом спотицању, он пада неколико пута у току драме и тиме неминовно изазива смех. Овакви ефекти најједноставније се могу објаснити одредницом у поднаслову дела – оно је окарактерисано као драма и комедија, те није необично пронаћи одређене комичке ефекте у самим ликовима.

Сличности Јовановићевог текста и Црњанскове драме могу се и даље пратити. У другој слици тешко је говорити о историјским изворима јер су разговори који су приказани приватни и тешко да би о њима заиста могло постојати писаног трага. Слободан Јовановић дешавања која налазимо у другој слици описује на следећи начин:

„У Биарицу је прсла и последња веза која је постојала између краља Александра и краљице Наталије. Већ одавно је желео бити уз мајку, више ради њене дворске госпође Драге Машин, него ради ње саме. Што се Александар већма заљубљивао у Драгу, Наталија је према њој постојала све набуситија – и однос између две жене је био доста мучан. У Биарицу је краљица за ручком, у присуству краља Александра и његове пратње, рекла Драги нешто осорљиво. Осмог октобра објављено је да је госпођа Машин разрешена дужности дворске госпође. Одвојена од краљице Наталије, Драга Машин могла је доћи за краљем Александром у Београд, баш ако би краљица Наталија, због политичке несагласице са сином остала и даље у Биарицу. (...) Из писама Александрових Драги може се извести да је његово удварање трајало више од две године, и да му је Драга постала милосница тек у пролеће 1897” (Јовановић 2005а: 235–236).

Као што видимо, Црњански није одступао од историје, само је преобликовао догађаје и прилагодио их потребама драмског текста. О томе да и у обликовању

ликова Црњански није хтео да изневери историју, говори описивање Наталијине љубави према Србији, за коју се верује и да је заиста постојала. Ова сцена је политички значајна јер Александар не раскида са мајком само на личном већ и на јавном плану, он престаје да подржава њене политичке миљенике.

Трећа слика испуњена је претежно историјским личностима. Њихово опредељење за краљеву женидбу и против ње поклапа се у потпуности са изјавама о овом питању које су њихови историјски парњаци дали. Писац је сажео дешавања од неколико дана у један дан, и на тај начин направио динамичну сцену, која на тренутке делује комично због количине ликова који се јављају. Дошло је и до проблема у смештању историјских података у текст. Краљ Александар Обреновић је 6. јула 1900, два дана пре објављивања веридбе, примио у двор Николу Христића, који му је обећао да ће саставити женидбену владу. Са подршком Цинцар-Марковића, коју је добио 6. јула, Александар је могао да рачуна и на војску. Ипак, до преокрета је дошло 9. јула, када је, после Миланове депеше, Никола Христић променио мишљење и ставио младог краља у незгодан положај. У драми Александар стално назива Николу Христића *поганим старцем*. Кратко објашњење о ситуацији, које Александар даје, не може читаоцу или гледаоцу који није упућен у историју тог доба да довољно појасни ситуацију. Писац, желећи да да што више историјских елемената, довео је у питање разумљивост текста као целине. Кроз цело дело се јавља исти проблем, многе историјске чињенице истргнуте су из свог контекста, недостају им узрок и последица, што доводи до њиховог неразумевања.

Четврта слика, политички гледано, обухвата период стварање фузије од стране краља, односно формирање краљеве странке. Краљ уводи лични режим и том приликом се састаје са представницима власти. Веома су занимљиви и разлози које наводи министар војни, пуковник Божа Јанковић. Када га Александар упита за стање у војсци, он наводи следеће проблеме: недостатак новца, гнев који изазива могућност да на српски престо дође Никодије Луњевица, одредница Устава која је поставила као могућност да круна пређе и на женског потомка, непопуларност краљице због изјаве да сваког официра може да купи за два наполеона, као и њено појављивање на свечености са таковском лентом на грудима. Сви ови проблеми историјски су тачни, овим кратким дијалогом писац је на једном месту изложио узорке за пад династије Обреновића. Ова историјска мотивација напуштена је у делу и стављена у други план, о разлозима за то биће речи нешто касније у тексту.

Сличности између дела Слободана Јовановића и *Конака* могу се пронаћи и у петој слици. У дијалогу Александра и Драге о Никодију Луњевици преликана је историјска ситуација. Тачно је да је Драга желела да њен брат постане престолонаследник, као и да је на двор доводила своју браћу и сестре и тражила да се третирају као чланови владарске породице. Слободан Јовановић о овоме опширно говори и отвара могућност да је Александар желео да се разведе. Црњански је ову тематику искористио не би ли указао на раскол супружника, посебно када се говори о државним питањима.

О сличности Јовановићев текста и драме *Конак* посведочили су примери из области која се односи на ток радње који смо назвали *Краљ и Краљевина*. Питање је у којој мери су историјски подаци заступљени у току радње *Краљ и Краљица*. Црњански је преузео начин међусобног обраћања супружника, па чак и познати Драгин надимак за Сашу *лане мој/е* из преписке коју у свом делу цитира Јовановић. Још један пример јесте следећа реплика у драми коју изговара Александар:

„...Можеш ли да замислиш, када се роди и када га будемо спустили ту, у колевку, а он почне да пружа ручице према нама и да нам гугуче и да нам се смеши? Као анђелче које нам је пало са неба!” (Црњански 2008: 162). Ови подаци преузети су из једног писма Драги које је Александар написао, део тог писма навео је Слободан Јовановић у свом тексту: „Помисли, кад га метнемо у колевкицу, и оно нам се смеши и пружа ручице” (Јовановић 2008а: 29).

Излагање горе наведених сличности имало је не само функцију да покаже да се Црњански користио делом Слободана Јовановића у делу већ и да покаже на који начин су историјске чињенице помогле у стварању приче. Ипак, овакав приступ грађи довео је до оптерећености текста историјом. Читање текста захтева одређено предзнање о дешавањима која се описују. Проблем постаје већи када се узме у обзир да драму треба поставити на позорницу, гледалац нема прилику да се врати уназад као читалац и себи разјасни податке који га могу збунити. Поставља се питање функционалности историјског слоја у делу.

Након што су сагледани подаци који се јављају у оба текста, треба сагледати и разлике које су се јавиле између њих, јер баш оне указују на самостални и уметнички рад писца. Прво ћемо размотрити ток *Краљ и Краљевина*. У првој слици се говори о државном удару. Оно што је прећутано је да је краљ Милан био један од иницијатора овог преврата. У тексту се помиње да су се Милан и Наталија помирили, али се не поставља питање зашто родитељи нису уз малолетног сина и који је био разлог њихове свађе. Александар је постављен у ситуацију особе отуђене од родитеља, па и осталих људи, особе о чијем се образовању бринуло, али не и васпитању. Уклањањем Миланове улоге у државном удару, у центар је дошла једна јединка која свом некадашњем намеснику показује, у тренутку преузимања власти, магареће уши. Ситуација потпуно изокренута, на челу државног удара налази се инфантилна фигура, дете у телу одрасле особе, а на супрот њему „историјске фигуре (које) су, у пуном контрасту са њиховим кретањима препуним осећања важности, лишене тежине, претворене у лутке вођене невидљивим нитима” (Ломпар 2004: 14). Важни историјски подаци које личности наводе не добијају место које заслужују. Позорница је испуњена личностима које су изгубиле како историјску, тако и егзистенцијалну тежину. Почине губљење смисла, које ће ову драму приближити драми апсурда.

На позорници настављају да се смењују личности које не представљају ликове који су у потпуности одређени, личности чији је смисао испражњен. У трећој слици срећемо се, најбоље речено, са каталогом историјских личности. Они немају довољно црта да би се описали као ликови једног дела, брзо смењивање на сцени још више помаже њихово обезличавање. Оправдано питање поставила је Марта Фрајнд: „...морамо се понекад запитати – чему толики лакеји у првој слици, три госпођице, маркиз и маркиза у другој, зашто толико министара и официра када би се Александров однос са државом и војском далеко ефектније изразио у комуникацији са мањим бројем лица?” (Фрајнд 2005: 267). Она је одговор пронашла у тврдњи Црњанског да је његов приоритет била театарна, а не историјска вредност, и тврди да се баш овим поступком он огрешио о то начело. Велики број ликова нешто касније правда „пишчевим покушајем да се створи раскошна и аутентична слика историјских догађаја око емотивног сижејног тока *Краљ и Краљица*” (Фрајнд 2005: 267). Ово тумачење још више је оправдано када се узме у обзир прва, експресионистичка драма Црњанског *Маска*, у којој се тежило ка спектаклу. И у овој драми, као и у *Конаку*, појављују се историјске личности, али су оне потпуније оцртане и детаљније приказане. И сама Марта

Фрајнд унеколико обара своју тврдњу о пишевој жељи за стварањем уверљивих историјских околности, јер, како и сама каже, ове околности би биле уверљивије да је Александар окружен мањим бројем личности. Мора се потражити други разлог, и то управо у једном елементу драме апсурда – претварању језика у формуле лишене значења. Мило Лопмар се позива на део текста који је истакао писац у коме се каже да јунаци *сви говоре неразумљиво*. Када језик, као носилац значења у комуникацији, изгуби свој смисао, смисао губе и особе које га употребљавају, све чешће се намеће слика лутака које лутају по сцени, на кратко изговоре свој текст да би оцртале необичну владарску фигуру, а затим нестану. Историја се у делу нашла заједно са апсурдом. У књижевности реализма чињенице су најчешће служиле као сведочанство о уверљивости онога што је написано, писци су наводили документе као изворе, позивале се на сведоке... Црњански је имао веродостојан документ као основу своје драме, у њу унео много тачних података, па ипак, веродостојност онога о чему пише нестала је пред апсурдом.

Мило Лопмар у Александру Обреновићу, због његовог кикота који се понавља, види демонску личност. Оваква личност није могла опстати у свету који је доследно реалистички приказан. Писац није нагињао надреализму, то се види у честим напоменама да сцене не смеју изгледати смешно и невероватно. Да би се демонска фигура одржала на сцени он је испразнио значење оних фигура које су носиле историјску равнотелу дела. Начин на који је демонска фигура нарушила значење историјских чињеница најбоље се оцртава у речима *шандара-мандара*, које Александар изговара седам пута у току текста. Први пут то говори у трећој сцени, када му Лешјанин каже да се не слаже са његовим одабиром веренице. Ако у Речнику Матице српске потражимо значење овог израза, наћи ћемо следеће податке: „израз тандара-мандара каже се кад се нешто не ради како треба, кад се воде празни разговори” (Речник 1990: 285). За Александра реакција коју би народ имао на његову недоличну женидбу јесте празан разговор, разговор који не заслужује већу пажњу. Други пут он изговара ове речи када се генерал Цинцар Марковић запрепасти пред Александровом наредбом да се на краља Милана пуца уколико покуша да се врати у земљу. Ова страшна наредба историјски је тачна, Слободан Јовановић у свом делу говори о томе. Познато је из историје да је у Србији постојала јака струја против краљевог венчања и да се очекивао Миланов долазак како би спречио ово венчање. Ово је био разлог због кога је Александар наредио да га не пуштају у земљу, али наредба је била таква да је дозвољавала и употребу силе. У Србији се прочуло да је краљ наредио убиство свог оца. Ово веома компликовано историјско питање, питање које у себи носи једно потенцијално оцеубиство, Црњански је пренео у своју драму да би затим одбацио његово значење једним *шандара-мандара*. Чак и преступ какав је оцеубиство нестaje пред демоном који празни смисао из ствари које га окружују. Трећа ситуација у којој Александар изговара ове речи јесте тренутак када прими саопштење о тешкој финансијској ситуацији у држави, ситуацији која се посебно одразила на војску. Ово је био један од разлога због којих је дошло до пада династије. Нешто касније краљ поново изговара ове речи када му Вујић набраја већ поменуте разлоге због којих постоји незадовољство у војсци, разлоге који ће довести до убиства краљевског пара. Овакав одговор Александар даје на Вујићеву изјаву да се војници плаше да би престолонаследник могао постати Никодије Луњевица. Иако је и овај податак олако одбачен, Слободан Јовановић опширно образлаже о питању престолонаследника, истичући да је Драга била та која је поспешивала овакве гласине. Тачно је да их је Александар одбацивао,

али он је свуда са собом водио Никодија, тако да је постојала бојазан да ће у неком тренутку попустити пред жениним захтевима. Последња два пута изговара *шандара-мандара* у разговору са Драгом, први пут када му она каже да је сањала кнеза Михаила и да не сме отићи код доктора јер ће се нешто страшно десити, а други пут када у последњој сцени помиње да је симбол династије Обреновић, таковски жбун, спаљен. Овим речима које, упућене од стране демонског лика какав је Александар, обезвређују дешавања, краљ је одбацио традицију, а на неки начин и трудноћу своје жене. Ова трудноћа и представља врхунац споја историје и апсурда јер је Драга трудна, али трудноће нема. Овакав апсурд, који је историјски утврђен и поткрепљен документима, показује због чега је Црњански изабрао баш овај период за основу свог дела. Сама историја владавине Александра Обреновића испуњена је апсурдним ситуацијама, или ситуацијама које су се, уз уклањање мотивације, лако могле свести на апсурдне. И Александар је био погодан да се од њега направи демонска фигура. Он је лик који је био пун конфликта, владар који је изашао из традиције, владар који је желео да све и на сваки начин подреди себи.

Намеће се питање зашто су се две веома значајне фигуре у историји касног 19. века у овој драми појавиле само посредно? Зашто на сцени нема Николе Пашића и Ђорђа Генчића? Пашић се помиње као неко ко спречава да до фузије дође, али не заузима ни приближно ону улогу коју има у српској историји. Ђорђе Генчић је био члан владе током Александрове владавине, он је био и кључни политичар у официрској завери против краља и краљице. Генчић се у драми јавља, али његово место није на позорници, њега аутор смешта у простор изван сцене, о његовим поступцима сазнаје се путем извештаја. Због чега је било кључно његово појављивање на тај начин? Генчић је тај који краља затвара у клозет када сазна за брак са Драгом Машин. Овим потезом краљевска фигура бива потпуно деградирана, а битна историјска личност не губи своју суштину суочавањем са њом на сцени. Појављивање Пашића и Генчића отворило би проблем: како сачувати интегритет двеју релевантних историјских личности пред фигуром демона, двеју личности које су се уклониле пред краљевим хировима. Непомињање у драми нарушило би историјску веродостојност, зато је било потребно да се они само помену или дођу на тренутак у простор изван сцене и открију праву природу владара.

Постоји и други ток ове драме, онај за који смо прихватили назив *Краљ и Краљица*. Као што је већ речено, ова два тока немогуће је у потпуности раздвојити а тиме не нарушити значење драме. Ипак, занимљиво је запитати се на који је начин је фигура краља Александра као демонска личност утицала на његов однос са Драгом. Историјски извори су ушли и у овај сегмент драме, један од података који се намеће, како у драми, тако и код Слободана Јовановића, јесте Александрова жарка жеља да постане отац. Поставља се питање зашто је тако? Један од разлога свакако јесте да би добио престолонаследника, али постоји још један много сложенији разлог. Александар о свом животу сам говори у драми: „Док је било Намесништво, имао сам обичај да легнем, ево, овде, са књигом. Да сањарим. Био сам сироче крај живог оца и живе мајке. Они су свагда водили бракоразводну парницу. Размишљао сам тако, као балавац, и предосећао САМОЋУ, моју САМОЋУ...” (Црњански 2008: 144). Александар је био усамљено дете, без потребне љубави и пажње оца, али и мајке. Колико је он жудео за нежношћу и породичним животом показује у разговору са Драгом пре посете лекара:

„...А после, бићемо срећни! Загњурићу главу, животе мој лепи, у ту твоју тамну косу, а ти ћеш да ми певаш, као што си ми певала када сам долазио код тебе, у Крунску! А када се роди, спустићемо га, ето, у ту колевку и гледаћемо како нам пружа ручице и гугуче и смеши се на нас! Ја ћу да вас показујем на балкону! Нека цео Београд види нашу срећу!” (Црњански 2008: 164).

Занимљиво је на који начин Саша замишља своју срећу, као њен основ он поставља дете и Драгу као мајку. Зашто је супруга за мужа постала примарно мајка детета које ће имати? Какав је однос према мајци Александар имао? Писац је пружио податке да је Александар имао несрећно детињство. Са мајком се заигче у другој слици. Ако се посматрају подаци изложени у делу *Влада Александра Обреновића*, видеће се да је и овог пута изостао каузални низ и да су подаци изгубили свој смисао. Александар је током две године пре расанка у Биарицу, био под јаким утицајем своје мајке и подржавао њен политички програм. Наталија је страховала од поновног Милановог утицаја на Александра. Анализом историјских чињеница види се да је Милан најчешће преко владавине свог сина желео да себи обезбеди материјалну помоћ. Извори сведоче да су Наталијине намере биле нешто часније, и да је она осећала неку љубав према земљи чија је краљица била. Биариц није само преокрет у љубавној историји Александра и Драге, он је преокрет и у политичком смислу. Након раскида са Наталијом, Александар се понео окренуо оцу и у Србији успоставио нову политику. Црњански се није бавио овим контекстом о коме је засигурно читао код Слободана Јовановића. Зашто? Било је важно да се уместо политичких игара у центру нађе краљ као дете, инфантилна фигура коју смо видели и у првој сцени. Незрело и размажено понашање, ноншалантан однос према својој дужности указује на незрелу особу. Чак и Наталијино обраћање Александру често подсећа на обраћање детету, а не на обраћање особи која има двадесет и две године, и при том је краљ једне земље. Овај тренутак је важан јер Александар раскида са Наталијом, која се није могла поставити као стабилна мајчинска фигура, да би био са женом коју посматра као потенцијалну мајку. Историјски извори наводе да је Александар, од када је постао Драгин љубавник, страшно желео да имају деце. Црњански је у делу приказао ову помало ирационалну жељу краља. Драга, за Александра, постаје потенцијална мајчинска фигура. У разговору који ови јунаци воде у четвртој сцени пре резултата прегледа, види се да се Драга односи према мужу као према детету. О претераности оваквог односа најбоље показује слика коју Александар даје: „Срце моје, па не могу ваљда ја, видиш којики сам, да се пружим у колевку!” (Црњански 2008: 164). Ова апсурдна слика одраслог човека, владара једне земље, који лежи у колевци, показује да Драга не може да постоји за Александра само као жена већ и као мајка њиховог детета. Те две ствари међусобно су толико условљене да у оном тренутку када Драга престаје да буде мајка, она за Александра престаје да буде и жена. Занимљиво је да се код једне инфантилне фигуре сексуалност помешала са фигуром мајке⁴. Инфантилно у Сашиној личности замену за мајку пронашло је у нешто старијој жени која се представља као потенцијална

4 Ово не може да не асоцира на Фројдову психоанализу и Едипов комплекс. Како тврди Фројд, дете мушког пола у фалусној фази свог развоја (од три до пет година) развија инцестна осећања према мајци, али их касније прераста идентификацијом са оцем. Наталија и Милан нису били довољно присутни у синовљевом животу да би он превазишао овај комплекс, што се дешава када се дете идентификује са истополним родитељем. Особе које имају Едипов комплекс су нарцисоидне, имају превише самопоуздања и непромишљене су. Неке од ових особина препознају се и у лику Александра Обреновића.

мајка. На празно место фигуре мајке долази љубавница. Када се утврди да Драга не може бити мајка, та веза се кида. Историја показује да Александар није променио понашање према жени када је сазнао да је трудноћа лажна, постоје подаци код Слободана Јовановића да је у том периоду био нарочито нежан према њој. Овакво историјско изневеравање код Црњанског било је потребно да би се одржао однос постављен између Саше, мајке и жене. Драга зна да Александар не може прећи преко чињенице да је нероткиња, и почиње да се опходи према њему као према детету, не би ли на тај начин спасла свој брак. У свом раду о овој драми, Мило Ломпар је приметио промену у начину на који му она тепа – више му не говори *лане мој* већ *лане моје*. Мој представља мушку особу, полно одређену, моје је дете, полно неодређена особа. Када се Драга повуче са места мајке, Александар поново успоставља неку врсту везе са Наталијом. У петој сцени он гледа мајчину слику и изговара: „Да, да самоћа” (Црњански 2008: 200). Самоћа која се јављала у детињству поново је наступила, дете је поново остало без мајке. Слика у петој сцени која се налази на краљевом столу у спаваћој соби, његовом интимном окружењу, споменута је још у другој сцени. Наталија се обраћа Александру следећим речима: „За мене ћеш увек бити мој мали син. Кад одеш, послаћу ти једну моју нову фотографију. Треба да је увек држиш на свом столу. Ништа те неће тако чувати, Саша, као материна слика и поглед материних очију...” (Црњански 2008: 177). Наталија покушава да очува однос син-мајка чак и када не буде била ту. Занимљиво је на који начин јој Александар одговара: „Добро, добро. Али, *тамап*, краљ обично не држи на столу материну слику. Него своје женске...” (Црњански 2008: 117). Саша замењује мајчину фигуру фигуром особе која носи сексуалну привлачност. Он је већ заљубљен, Наталија је потиснута у његовој подсвести. Слика на столу у петој слици само је ту да затвори круг који се отворио појавом Драге у Александровом животу. Проблем није разрешен, ситуација се вратила на почетну, изневерена су очекивања детета да би замена за мајку могла постојати и оно се враћа биолошкој мајци.

Лик Александра Обреновића, детета-демона које се појављује у улози владара, обележио је драму *Конак*. Уз помоћ оваквог јунака постигла се кохерентност драме. Јављање историјског као основе дела, послужило је као пут којим је историја ушла на књижевну сцену, не би ли се на њој срела са апсурдом, и пред њим била обезличена. Историја овог пута није послужила као залог истинитости и покушај да се читалац, односно гледалац, увери у истинитост онога што се дешава, већ да се покаже на који начин нестабилна фигура, фигура хтонског бића, руши значење свега што га окружује. Једно *шандара-мандара* успева да потпуно избрише оно што је историјски релевантно и замени га кикотом који изазива непролазну језу.

Литература:

- Јовановић 2005а: С. Јовановић: *Влада Александра Обреновића*, књига 3, Београд: Просвета
- Јовановић 2005б: С. Јовановић: *Влада Александра Обреновића*, књига 1, Београд: Просвета
- Ломпар 2004: М. Ломпар: *Айолонови њушокази. Есеји о Црњанском*, Београд: Службени гласник СЦГ
- Фрајнд 2005: М. Фрајнд: *Конак Милоша Црњанског између говора историје и говора емоције*, у *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга

Црњански 2008: М. Црњански: *Драме*, Дела Милоша Црњанског, том седми, Београд: Задужбина Милоша Црњанског

**ONE KING'S TANDARA-MANDARA
(FUNCTION OF MINISTER ALEKSANDAR OBRENOVIC SLOBODAN JOVANOVIC IN
KONAK MILOS CRNJANSKI)**

Summary

The purpose of this paper is to analyze relations between the work of Slobodan Jovanovic and Milos Crnjanski. Comparing the parts that Crnjanski taken from Jovanovic's text, recognizes the role of history in the drama . It comes to the conclusion that the way of creating a main character completely empty the meaning of historical heroes .

Keywords: Konak, Milos Crnjanski, Slobodan Jovanovic, history, intertextuality.

Tamara Ljujić

Никола М. Ђуран¹
Крађујевац

РАЗВОЈ АНТИИДЕОЛОШКОГ ДИСКУРСА У ДЕЛИМА СОЛА БЕЛОУА

У раду² се разматра тенденција Сола Белоуа ка компромисном дискурсу симултани субверзивне и актуелне идеологије, приказаном кроз његову младалачку подршку интернационалној културно-политичкој визији опозиционог Троцковог социјализма, затим идентификацију његових потиснутих ставова са културним модусима америчког друштва у Хладном рату и, на крају, експлицитну реакционарност у његовом зрелом периоду кроз коју се служи дискутабилним спојем левичарске реторике и популистичког наратива, који је, по мишљењу различитих критичара и биографа, нагињао ка истим десничарским идејама којима се раније противио. Уврштен од критичара Еберхарда Алсена у тријаду “оригиналних америчких постмодерниста”, Белоу развија ’50-их контекст прилагодљивог политичко-културног становишта које, у својој полисемичности, истовремено усваја симболе дате културе приписујући им значења имплицитне. Контровверзна још у раној фази, Белоуова визија антиидеологије пред крај и након Хладног рата имплодира у дискурс популистичко-левичарске критике која местимично одаје своју недоследност у форми семантичке осцилације између левичарских и десничарских ставова, коју је Белоу, према неким јеврејским критичарима, први пут манифестовао већ у својим ранопостмодерним, полисемичним употребама тропа „јеврејскости”.

Кључне речи: Белоу, постмодернизам, субверзија, јеврејскост, култура, адаптација, неоромантизам

I – БЕЛОУОВА ПОЛИТИЧКО-КЊИЖЕВНА ОПОЗИЦИЈА

Постмодернистички тренд унеобиченог дискурса заснованог на ревизији идеалне стварности у делима Сола Белоуа реализује се кроз парадокс конформисања са идеолошком стварношћу; оптимистичко позивање на елементе хубриса које је одликовало његове драме из периода „судара боемске и академске струје” (Кајум 2004: 38) седамдесетих и осамдесетих година уступа место реалистичном компромису са глобалним наративом социолошке тематике. Друштвено-идеолошку тематику *Диновог децембра*, романа који се сматра уводом у његов постмодернистички циклус, Белоу супротставља интимно-исповедном дискурсу *Планете 8-дина Самлера* и *Хумболтовог дара*, што је резултирало слабијом пропраћеношћу међу америчким критичарима. Иронично, управо трансцендентални идеализам постмодерне књижевности представља материјал његовог исповедног дискурса његових првим романа, руковођених Емерсоновом и Витменовом потрагом за „међусветом”, „средишњом зоном” или „златном средином” (в. Кајум 2004: 153), као залогом јединства метафизичког и синхронијског, чији је повратак у савремену књижевност, према Еберхарду Алсену, омогућио неоромантичарски жанр шездесетих година. Белоу деконструираше антисоција-

¹ djurannikola@yahoo.com

² Овај рад је написан у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

листичку идеологију као покушај патријархата да ауторизује семантичке границе недозвољеног знања које нуди димензија неамеричке културе: „мужевна” капиталистичка идеологија категорички лишава неконформисане елементе њихове мистичке полисемије, претварајући их у своје објекте, као што је, према Наганијелу Хоторну, ког Алсен сматра првим идеологом неоромантизма, традиционална струја романтичарских романа насилно преуређивала културне опозиције према креду свог „мушког егоизма” и „отимала од жене њену душу, њен неизрециви и непојмљиви тоталитет, сводећи је на пуку честицу мушког тоталитета” (цит. у Кронин 2001: 171). Док се Белоуов дискурс кретао безбедним, институционално коректним правцем неоромантичарске средине, оцењиван је као успешан настављач Емерсоновог завета избегавања екстрема, који је важио за медиј сагласја америчке књижевне сцене са европском. У разговору за новине *Bostonia*, Белоу приписује надахнуће за своје пионирске успехе утицају европских аутора, са којим је америчку публику упознавало тада ноторно социјалистичко гласило *Partisan Review*, у ком су, у епизодним рубрикама, излазила дела Белоуових идола попут Малроа, Силона, Мекдоналда и Кестлера. Признајући да је ода социјализму била само још један од идеолошких заноса, ограђује се не само од опстанка социјалистичких идеја у његовом стваралаштву већ и у свету; изједначајући регресивну хладноратовску стихију капитализма са романтичарском фарсом социјализма, Белоу метонимијски уоквирује пропаст социјализма у апокалиптичку представу пропасти концепта политичког суверенитета. Индикатор његовог одбијања да истакне своју политичку оријентацију, према Ралфу Магарiku, био је његов антиполитички дискурс, који датира још из пишчеве младости; Белоуов биограф, Закари Лидер, наводи његову фрустрацију због немогућности да од Лава Троцког, коме се дивио у младости, добије одговоре на дилеме у вези са међународним успоном социјализма, пошто је је пре прилике да одговори на Белоуово писмо Троцки већ умирао у болници од ране од ударца секиром. Белоу од тада, како наводи Ралф Магарик, пише о комунизму „тако равнодушно и нејасно (...) да остаје дилема да ли је његов младалачки троцкизам (ког се убрзо одрекао) био жива, покретна реалност, или само део његове уметничке подлоге, провизорним заносима испуњена младост јеврејског интелектуалца”. Вратиће се политичком дискурсу тек пред крај Хладног рата у порасту потребе за интернационалним утицајем америчке спољне политике после кризних инстанци са ратним дејствима у Јужном Вијетнаму, бекством талача у Ирану, скандала у Вотергејту, као и одлуком совјетских снага да интервенишу, уместо америчких, у Авганистану. Утолико се Белоуово интересовање за политику, које је проузроковало пад његове стваралачке популарности, није тицало његових „неоконзервативних” опредељења, како наводи Глорија Кронин, већ забринутости феноменом који је сматрао епилогом адаптације „високе културе” у Америци, и чије је прве симптоме издавања интереса културе и друштва уочио, уосталом, већ 1960-их година у насилним акцијама извесних мањинских група, попут Афроамериканаца, које је допуштала политичка левица. Међуфаза његовог стваралаштва би представљала форму контемплативне припреме за постмодерни спој књижевно-социолошког ангажмана у каснијим годинама, када је са глобалног аспекта испитивао теме које је, кроз политички коректни дискурс интимно јеврејске судбине, остављао да превиру у модернистичкој изолацији.

Белоуов конзервативизам односио се на питања друштвеног а не политичко-агитаторског домена, макар према закључку који је Кронинова извела из разговора са његовом тројицом синова. У првом реду окренут питању позиције

Јевреја у послератном свету, Белоу је представљао политичке махинације као параван виших интереса који су потискивали Јевреје као државотворни ентитет; тај дискурс је, према његовом сину Грегу, почео са објавом *Планетне 8-дина Самлера*, и, према ставу средњег сина Адама а насупрот већинском критичком виђењу, опстао до краја XX века. Његове ритуалне осцилације довешће у питање отворена политичност *Диновог децембра* (1982), чији је протагониста, Алберт Корд, уз Јуџина Хендерсона из романа *Хендерсон, боџ зрома*, једини Белоуов јунак нејеврејске националне припадности. Кордов апологетски опис сопствене личности, према ком није ни „monstre gai”, ни „ennuyeux sentimental”, еманципује га од естаблишмента само да би имплицитно назначио његов оригинални културно устоличени антиамериканизам, пошто је Корд „по природи критичан према онима који су се вољно потчинили фрагментарним вредностима америчке културе” (Кајум 2004: 243). Зато што је раскрстио са идеолошком самодовољношћу његових фиктивних јеврејских предака, Корд делује јединствен у својој карактерној употпуњености: он се „не рве са анђелима ниши алтјер-еџоима”, узрастајући, уместо тог, у „снажну индивидуу са моралном мисијом да исјрави зла у свећу или макар рашири [disseminate] информације везане за човечанство у проблемима” (Голдман 1983:239). Амбиција да прошири значај уметности на глобално-социјална збивања чини Белоуов каснији опус, ако не политичким, макар податним популарној политизацији: уместо заморним а непрактичним бављењем дијахронијским аспектима одређеног културног ентитета, Белоу се препушта анализи културне револуције човечанства коју предвиђа постмодерни дискурс *kairos*-а, оживевши потиснуте литерарне пориве које је налазио у рубрикама *Partisan Review*-а у теоријским упориштима Тилиха и Агамбена. У зрелом периоду, Белоу само препознаје слободу за оглашавање идеологије коју је хиперболично американизовани наратив Хладног рата скрајнуо у корист свог културног монизма, који је, према аутору, био разлог његове увек недовољне информисаности о светским политичким као и културним разликама, дешавањима и аналогијама. Његова немогућност да трансцендира апсолутизам америчког дискурса омела га је нпр. у доследној поетизацији *kairos*-а Холокауста, који је, уместо у облику метафизичке трагедије јеврејског, као и целокупног друштва, у роману *Аваншуре Оџи Марч* (1953) описао као прилику за експлоатацију капиталистичке идеолошке схеме „from rags to riches”. Разни јеврејски критичари су пребацивали Белоуу да својим романом, поред тенденције да асимилује/американизује јеврејску заједницу, исказује и типични хладноратовски презир према свему европском, као да жели да окриви Европљане, тј. њихове порочне навике, за њихову потоњу несрећу (в. Кронин; Сигл 1994: 276).

II – КУЛТУРНА МЕТОНИМИЈА ЈЕВРЕЈСТВА

Разочаран урушеношћу социјализма, Белоу се окреће дидактичком потенцијалу јеврејског наслеђа као компромиса између историчке извесности капитализма и митске илузорности *kairos*-а промовисаног у социјализму. Критичари се слажу да пренаглашени етички контекст Белоу имплицитно доводи у везу са егзистенцијалистичким експериментом јеврејства као могућег залога искорењене стварности (в. Синг 1993: 16), на шта је Белоу одговарао да никад није писао ни за једну групацију, па ни јеврејску. Исто је нагласио у интервјуу за новине *Bostonia* за инсинуације о „субверзији” путем јеврејског дискурса у *Аваншурма Оџи Марч*. Сукбир Синг подсећа на потребу за разликовањем Белоуове „имагинарне

позадине” утемељене на познавању јеврејске културе и његовог транскултурног убеђења које је Френк Меконел назвао очајем због „болести неаутентичности” – осећаја да не поседује „право ја”, „прави идентитет”, нити „прави креативни живот” (цит. у Синг 1993:17), који ће утрти пут препознатљиво постмодерној Белоуовој фигури обичног, деидеологизованог грађанина. Отуд је опозицију Белоуове ране модернистичке и зреле постмодернистичке фазе могуће описати као критичарску конструкцију, којој је намена да упрошћено категоризује његову конформистичку катарзу. Ближа истини, макар у контексту опште аналогije модернизма и постмодернизма, била би тврдња да је Белоу користио троп јеврејскости као културно коректни „нулти степен ознаке”. Јан Шварц смешта *Аваншуре* у циклус *bildungsroman*-а, чије су културне референце само индиректне природе; у радикалнијем критичком осврту, А. Мукдони, фаворизовани теоретичар међу говорницима јидиша, чак назива *Аваншуре* стандардним анти-семитским манифестом капиталистичке псеудобуржоазije, чији протагонисти и нису културно дефинисани као Јевреји, већ би у свом семантичком вакууму и неинспирираним личностима, могли једнако важити нпр. за Италијане или Грке (в. Менделсон 2008: 194).

Белоу пориче припадност тзв. америчком дискурсу позивајући се на биографске одреднице свог стваралаштва: као млади љубитељ социјалистичке мисли и литературе, тражио је изворе надахнућа на књижевној сцени Европе, коју је идеолошка хијерархија капитализма уврстила у домен његовог субверзивног, социјалистичког антипода. Његова антиидеологичност, заправо, сеже до потребе да деконструише литерарни миље у самој Европи, када као алегорије традиционалистичке и постмодерне књижевности наводи опозицију Балзака и Кафке. Кафка није могао да чита Балзака, присећао се Белоу, јер су, за његов укус, дела француског романтичара „садржала превише ликова” (цит. у Кронин; Сигл 1994: 261); насупрот њему, Кафка није оперисао ликовима већ симболима, у којима је видео оригинални прогрес у односу на истрошени, ограничени збир „националних” ликова, које је, у зависности од културно-историјских спецификаума, свака европска средина другачије модификовала: нпр. француска према стандардима које су поставили Балзак или Молијер, британска сходно максимама Дикенса или Тролопа, или руска према парадигми наслеђеној од Толстоја или Достојевског. Сандер Гилман успоставља аналогију између постмодерне позиције тропа јеврејскости и полупародичних алузија на идеолошку слику јеврејског етноса као неконформисаног стандардима европских култура и народа, узимајући, попут Белоуа, Кафку као пример полисемичне ексцентричности јеврејске културе. У својој неподатности европским културним одредницама, Јевреји су, како истиче наратор у Кафкиној причи *Певачица Џозефина, или Народ Мишева* „прилично немусикални”, што Кафка симболише у традиционалним јеврејским изведбама представљеним кроз цику мишева. Гилман, истина, тврди да семантичка неподобност Јевреја не стоји у вези са Кафкином репликом евроцентричних стереотипа, већ његовом болешћу – грленом туберкулозом, за време које је написао *Џозефину* и кога га је нагнала да, уместо говором, комуницира путем писаних порука. Међутим, физичку инхибицију комуникације могуће је посматрати као ритуални индикатор антиговора на који су у политичко-културним приликама XX века Јевреји били ограничени. Основ опозиције евроцентричног естаблишмента и субверзивног јеврејства (чији ће статус, на Белоуово стваралачко растећење, после II светског рата преузети совјетска/руска културна поларност) не чини толико претпоставка иманентне недостатности јеврејске културе колико

Кафкин интернализовани зазор према свему што асоцира на њу. Песимистичну слику субверзивног статуса Јевреја Кафка пореди са својим ужасавањем од мишева: „На помисао о мишевима реагујем потпуним ужасом. (...) Овај страх, свакако, налик ентомофобији, повезан је са неочекиваним, непозваним, неизбежним, мање-више немим, упорним, тајним намерама ових створова, са осећајем да су коренито мистификовали зидове око нас својим тунелима. (...) (З)бог њихове ноћне активности и сићушности (су) толико далеко од нас и отуд изван домета наше моћи” (цит. у Гилман 1995: 31). Наводно антисемитске контуре Белоуовог дискурса адаптира Кафкин страх од мишева као демонској животињи у равнодушност неоромантичарског идеализма: у хладноратовској конфузији иницирајућем одсуством жељене идеје космополитизма и наметљивошћу идеолошке централизације у капитализму, круг аутора који је, поред Белоуа, укључивао Тони Морисон, Пола Остера, Алис Вокер и Џона Краулија, ревидира романтичарске амблеме са упориштем у самој физичкој стварности, који дијалектички сублимирају сукоб идеолошких и метафизичких контекста у нов књижевни правац, коме ће генерација америчких критичара, на челу са Ихабом Хасаном и Џоном Бартом, дати назив „постмодернизам”. Почетни, еманципаторски експерименти са постмодернизмом заснивали су се на семантичкој расположивости природе, као врховног „нултог степена ознаке”, који, уместо касније диверзификације у идеје апсолутног плурализма, полази од претпоставке дефинитивног центра у простору не-културног. Претпоставка о цвећу као свесним створењима коју је Курт Вонегат изнео у *Кланици* Пет (в. Алсен 1996: 18) само је ревизија Емерсоновог трансценденталистичког кредо да је „природа симбол духа” и да је „свет сачињен од амблема” („the world is emblematic”) (цит. у Кајум 2004: 177); Белоу такође објављује идеју центра 1975. године у роману *Хумболтов гар*, чији протагониста Хумболт, моделиран према Белоуовом пријатељу, јеврејском песнику Делмору Шварцу, у сржи своје личности чува „солидан центар” путем ког ће узрасти у „универзалног човека” (цит. у Кајум 2004: 177).

Његов увид у постојање универзалне идеје конструисан је од материјала саме историје: комунизам је за Белоуа демаскирао сопствену идеологију у инвазији совјетских снага на Финску почетком II светског рата, као и у памфлетима којима је Троцки убеђивао своје присталице широм источне Европе да се не противе долазећој ратној стихiji, јер је њен сакрални циљ уништење „антиреволуционарног” режима. Најзад, за ударни тренутак разарања – предају француске војске – Белоу окривљава „деморалишући” утицај комуниста на војске и владе. Ипак, социјалистички дискурс није ишчезао његовом политичком профанизацијом, већ га је група јеврејских интелектуалаца, коју су чинили Белоу, Исак Розенфелд, Делмор Шварц и бројни други, сублимирала у литерарну институцију, која је, с обзиром на свој ауторитет у капиталистичкој култури, могла да се бави до тад омраженим тропом јеврејскости. Зато што га је књижевни домен, за разлику од политичког, синтетисао на имплицитном ступњу, социјализам (који је, од Макартнијевог режима, пригодније било супституисати појмом јеврејскости) је, кроз Белоуову уметничку екстраполацију, деловао мистичнији и примамљивији. Белоу се служио историјском опозицијом међу Јеврејима који су живели у западној Европи и онима који су насељавали источну: прва група се успешније културно конформисала захтевима матичних друштава, док је друга имала слободу да задржи своја традиционална обележја. Пошто је интернализовао опозицију неостваривости социјализма на идеолошком и његове релативно успешне манифестације на стваралачком плану, Белоу се прилагођава капиталистичком

тренду одударана од субверзивних европских фактора до нивоа на ком тријерише искуствену визију јеврејства од њене „тескобне” подвојености. Хумболтово *дар* је пример његовог постмодерног узрастања чијим је почецима 1950-их година већ био завредео прекоре јеврејске читалачке публике. Хумболт пародично персонификује егзистенцијалну празнину личности код западноевропског и америчког Јеврејина, јер поред германског имена и американизованих навика и манира, он се својим радњама ограђује од припадања јеврејском стереотипу, служећи се њиме као фактором свог лудила. Хумболт, као модернистички сублимирана визија Делмора Шварца, нема контрадикторни приступ свом пореклу, који би га стимулисао да се реалистички суочи са чињеницом да га одређена друштва никад неће прихватити. Свест о јеврејству као медију лудила наговештава идеју деконструкције на компромисан начин, који не искључује модернистичку веру у метафизички центар. Неоромантизам је био карактеристичан за прве постмодерне ауторе, због чега Алсен сматра Сола Белоуа, Церома Селинцера и Нормана Мејлера првим постмодернистима – истичући управо њихово одбијање да се прилагоде захтевима социолошког и биографског жанра, у корист метафизичке дистанце (в. Алсен 1996: 263). Али док се Алсен у свом теоријском подухвату служи реминисценцијом раног XIX века и прогреса из просветитељства у романтизам, Белоуов литерарни приступ, у свом интердисциплинарном опиту, указује на исту дијахронијску студију која осцилује између књижевности, политике и историје. Долазак романтизма на место „доба разума”, сведен на домен културне сцене, превиђа политичке особености које су на идеолошком плану одразиле свест о метафизичком јединству. Белоуов младалачки социјалистички дискурс, инициран промашајима Прогресивне ере у америчком капитализму, ревидиран конфликом између Троцког и Стаљина 1930-их година и каналисан у његов стандардни ранопостмодернистички дискурс као контраефекат Макартнијеве политике у Хладном рату реструктурирао је социјализам као лиминалну културно-историјску димензију која се, као и у хришћанско-социјалистичкој идеологији Адолфа Штекера у XIX веку, тицала с једне стране националног буђења „стандардно” европских култура, попут немачке и аустријске, и растуће негације и санкционисања „маргиналних” култура, попут јеврејске. Белоу, коначно, поред историјске, оперише социопсихолошком перспективом антисемитизма, који представља посебно захвалну тему дијахронијског изучавања утолико што је, према Џонатану Ефтинку, показао отпор према свим историјским покушајима да буде искорењен: у периодима мира или хармоније, допуштано му је да се гаји и обрађује имплицитно, док би тренуци кризе, било ратне као средином XX или економске почетком XXI века, посредством посебно моделираног идеолошког дискурса, „ауторизовали” његову ревизију и ново објављивање и наметање (в. Ефтинк 2014: 7–9). Каснопостмодерна фаза Белоуовог стваралаштва осамдесетих година, као и његово окретање политичкој десници симболички су афирмисали не само победу евроамеричког плуралистичког тренда над монистичном фарсом Хладног рата, већ и, што је у очима појединих његових јеврејских пријатеља попут Алфреда Казина, суштински дефинисало његову зrelu фазу (в. Кронин; Сигл 1994: 174), његово тактичко конформисање са развојем идеологија, чија је свеprisутна опозиција стандардно европске и јеврејске културе увек расположив материјал за књижевну анализу.

III – ПОЛИТИЧКИ ОСНОВ БЕЛОУОВОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА

У постмодерној ревизији метафизичких модуса Алсен увиђа понављање историјских окретања од културе и антропоцентризма природи који су се већ одвили у ренесанси и романтизму. Теоретичари из средине XX века позивали су се на Галилејеву „велику књигу Универзума” или Лапласову теорију „степенa вероватноће”, одређујући њихову практичну позицију у идеолошком монизму америчког друштва. Апокалипса се већ одвила у форми светских ратова, и пацифизам који је остао иза ње оставља простора за конструисање биографских, историографских или културолошких текстова који обрађују алтернативну стварност у циљу макар фиктивног изласка из света у ком је, према матрици коју је изнео мудрац Калисто, јунак *Ентропије* Томаса Пинчона, ентропија једини модус отпора бића према некрозној хијерархичности универзума. Белоуова „метафизичка дистанца” према ратној агонији Европе није само одраз културне ограђености Америке од „субверзивне” праксе социјализма на који је асоцирала Европа, него, са становишта литерарне моде, потребе да се идеологијама потиснута бит историје врати у спектар друштвеног интересовања. Популарност постмодернизма омогућила је Белоуу да, као што је „стандардни” припадник америчког културног миљеа Томас Пинчон могао да пише о алтернативној историји претколумбовске Америке у роману *Земља лијанā*, и он, иако члан „маргиналне” групе, објављује манифесте историје и традиције Јевреја. Јединствена податност раног постмодернизма да адаптира традиционалне елементе у космополитски дискурс, не лишавајући их њихове поетике диференцијације, у Белоуовом опусу трајала је чак и кад је „алтернативни” постмодернизам Дериде и Барта овладао америчком књижевношћу, да би га тек 1980-их заменио политички ангажовани, десничарски и евроцентрични дискурс који је Белоуа учинио ноторним.

Зависност Белоуовог дискурса од политичке ситуације неиздвојива је од Ефтинкове тезе о „вечито уснулом антисемитизму” утолико што се чини да најупечатљивије анализе његове идеолошко-жанровске подвојености пружају јеврејски теоретичари и биографи, било да је реч о његовим познаницима и пријатељима или познаваоцима његовог дела: Глорија Кронин, Адолф Казин, Л. Х. Голдман, Роберт Гутвилг, Едвард Гросман, Филип Рот, Адам Киш. Диференцијација Америке као једине суперсиле и повлачење компромисне симболике коју је пружао социјалистички дискурс омогућили су радикални успон сагласја политике и књижевности, који је, уместо ранопостмодерне дихотомије нереда који је упућивао на уређеност, визуелизовао глобалистичку слику реда која је скривала семантички и културни, као и, у том контексту, етички вакуум. Адам Киш наводи Белоуово писмо пријатељици Синтији Озик из 1987. године, у коме писац декларативно потврђује Мукдонијеву критику романа *Аваншуре Оци Марч*, да Јевреји већим делом заслужују њихову историјску трагедију јер сами никад нису исказали солидарност са значајем Холокауста, тиме се, индиректно, сложивши са идеологијама друштва која их нису признавала за своје чланове. Имајући у виду Белоуову традиционалну аналогију књижевног и политичког, мање делује парадоксално Кишово подсећање да је сām Белоу у својим раним романима, попут *Жриве*, *Везе са Беларозом* и *Планети 8-дина Самлера* експериментисао са антисемитским параболома. Киш отуд лоцира основе Белоуове сумње у оквиру свог културног идентитета много раније од његове „званично” глобалистичке фазе коју именује Кајум: већ у *Планети 8-дина Самлера* – Белоуовом „најпроблематичнијем роману” – представља опозицију американизова-

не јеврејске популације и фантома ратом разорене Европе и њених страдалих Јевреја, који наизглед безбрижну актуелност Њујорка прогоне и имплицитно уоквирују у контекст „колапса цивилизације, Содоме и Гоморе, краја света”, због чега се културно отуђено америчко друштво, уосталом, и не узрујава, пошто „крај овде не би био изненађење. Доста људи је већ уљуљкано у њему”. Белоу је своју интернализовану самомржњу у зрелом периоду сублимирао у историографску дефиницију стварности, паралелну Пинчоновој оди древноамеричкој историји у *Земљи лијанā*, али различиту по својој претензији на универзално признање, на које га ауторизује припадност елитном марксистичком кругу интелектуалаца који су, с обзиром на своје специфично разумевање историје, осећали слободу да конципирају манифесте њене доласеће револуције. Приклањање диктаторској институцији стаљинизма уместо конструктивној алтернативи Троцкове Четврте интернационале, како је Белоу објаснио у писму Филипу Роту 1998, одражавало је слабост друштвеног карактера и недостатак оданости својој отаџбини – особине које су током Хладног рата културно паралисале америчко друштво као што су у рату утрле пут деструкцији и патњи европских народа. Белоуова експлицитна идентификација са капиталистичким максимама Макартнијевог режима, иако се за њега Макартни ни по чему није разликовао од Стаљина, потврђује да и поред активности имплицитних дискурса, центар и право дијахронијског опстанка увек припадају њиховом „омраженом” институционалном антиподу. Ако је, отуд, стаљинизам симптом „дубоке и перверзне глупости”, његова историјска иманентност не само да негира опозицију између маса и интелектуалаца (страствени стаљинисти су нпр. били Сартр или Мерло-Понти) већ и између његових друштвено-политичких контекста, попут Стаљинове левице, од које је Белоу „побегао”, и Макартнијево деснице, у коју је пројектовао своју визију културног мецене и постмодерног складишта потиснутих идеологија.

IV – БЕЛОУОВА СЕМАНТИКА УНИВЕРЗАЛНЕ ПРИХВАЋЕНОСТИ

Маргинални елемент у култури приближава се центру уколико прихвати његову симболичку хијерархију за своју стваралачку матрицу. Са Троцковим пугубљењем, сан круга леве опозиције, ком је припадао Белоу, потиснут је у домен ранопостмодерног дискурса који је, премда деконструисан од стране јеврејских критичара, ауторизовано балансирао између прилагођавања америчкој култури и уметничке ревизије пораженог и зато маргинализованог социјализма, који је, налик судбини европских Јевреја, заслужено жигосан и одстрањен са америчке друштвено-политичке сцене. Судбинска последица одсуства идентификације са прекретницама у јеврејској историји иницира Белоуову потрагу за „фасцинантно одсутним” залогом јеврејства у не-јеврејским културама, као што лик у *Хумболшовом дару*, Ситрин, налази сродни дискурс међу Шпанцима који су га подсећали на његове рођаке и пријатеље. Иако његов осећај прихваћености у Шпанији нема ништа са неговањем успомене на јеврејство (в. Голдман 1983: 208), он је контекстуализација јеврејске реторике кроз коју је Белоу адаптирао неоромантичарску визију реда испод хаотичне физичности. Белоу се, како Голдман закључује, служио реториком јеврејскости у циљу тријерисања дискурса од контекста и еманципације тропа културног идентитета у глобални, која је чекала на одговарајућу револуцију у светској политици како би се растеретила од потребе за неоромантичарским компромисом. Иронично, свој прелазак из Старе, Троцкове левице у Нову левицу америчких контракултурних уметника 1960-их годи-

на тумачи као потрагу за стварношћу ослобођеном идеологије, тј. свешћу о тенденцији маса да падну под утицај апстрактних визија истине, упркос „простим, свима доступним чињеницама”. Као што је замена модернизма неоромантизмом представљала ревизију замене просветитељства романтизмом, Нова левица је, као могућа „западна” реализација Четврте интернационале, у Хладном рату објавила имплозију дискурса капитализма и стаљинизма. Трагајући за могућношћу неидеолошке истине, истовремено се трудећи да се адаптира актуелној пре него метафизичкој култури, Белоу до 1980-их развија дискурс антиидеологије, у којој су сукобљене амбиције дискурса да субјекту омогући иницијацију (кроз претпоставку метафизичке природе дате културе) и адаптацију (кроз идеолошку афирмацију њених симбола). Својом деконструкцијом и податношћу политизацији, постмодернизам је манифестовао типичну еволуцију антиидеологије: почео је 1950-их као идеалистичка студија трансценденталне стварности, од 1960-их је, под паролама „хаотичне науке” и ентропије усвојио Џејмсонову констатацију о дефинитивном непостојању икакве духовности, да би се крајем XX века критичари осврнули на подсећање Џона Меклур да амбиције духовне оријентације не само да имплицитно прожимају већ и формирају многе постмодерне текстове (в. Алсен 1996:19). Белоу је показао верност свом припадању оригиналном правцу постмодернизма утолико што се оглушивао на Џејмсонову максиму „тоталног протока” културе, као стихије која неумитно увлачи субјекта у свој механизам, и инсистирао на дистанцирању аутора од радњи у роману (в. Прадхан 2006: 94); ипак, на контрадикторним, антиидеолошким темељима Нове левнице одржао је идеју жанровског опортунизма који, управо зато што имплицитно апстраховане протагонисте, предлаже њихово укључивање у матрицу популарне културе. Пошто је са нестанком комунизма са геополитичке сцене коначно постала дозвољена отворена критика америчког естаблишмента и културе, Белоу се придружује полемичној струји левичарских интелектуалаца који су повлађивали популистичким захтевима америчке публике истовремено оштро нападајући њихове навике, ставове и васпитање. Иста десничарска, реакционарна идеологија задужена да повлађује егу западног друштва служи се постаментом популарности ради неретко ништа мање заједљиве критике „декадентне” и „испразне” културе коју то друштво практикује. Победничка диференцијација евроцентричне културе, оличене у америчком капитализму, овластила је Белоуа да, пошто је популарно-културни раскош постмодернизма, према Џејмсону, поништио потребу за историјом, кроз антиидеолошки дискурс синтетички оригиналну псеудоисторију којој је пишчева вера у Четврту интернационалу и Нову левицу служила као идеолошки параван. Ослобођен потребе да перпетуира реторске тропове јеврејскости, могао је да трага за „простим, свима доступним чињеницама” на, тако рећи, анархичан начин, користећи мешавину десничарских и левичарских теорија Алана Блума, Е. Д. Хирша Млађег или Расела Јакобија. Али идеолошка прихваћеност, за којом је чезнуо, парирала је наглој контроверзи и паду омиљености: инстанце Белоуовог упуштања у либерални, постколонијални и глобалистички тренд, попут његовог позивања на потенцијалну духовну супериорност Зулуа и Папуанаца, или панегирика Блумовој књизи *Зайиварање америчког ума*, оцењене су од многих критичара као вулгарни, популистички „грећесветизам” и анти-елитизам, којим су се у својој реторици служиле и владе Регана, Буша Старијег и Клинтона. Белоу је 1994. чак објавио чланак у новинама *New York Times*, у коме се брани од оптужби критичара на рачун потенцијално расистичког питања има ли племе Зулу свог Толстоја или папуанци свог Пруста. Ако би се анализа коју је Џе-

фри Голдфарб извршио на идеолошки и теоретски контрадикторним ставовима Блума, Хирша и Јакобија (в. Голдфарб 1991: 65–82) могла применити на Белоуа, происходила би претпоставка да су позицију јеврејскости као реторског „нултог степена ознаке” у Белоуовој десничарској фази – Казин би приметио, једнако демагошкој и неискреној попут новолевичарске – заменила сва „маргинална” друштва света, у овом случају обрађивана са политичког а не књижевног становишта. Белоуова закључна етапа стваралаштва своју мање славну пропраћеност дугује афирмацији Џејмсонове дефиниције постмодернизма, уместо Алсенове и Меклурове коју је следио – према којој „глувоћа у односу на историју” ауто-ризује уметника да, већ према захтевима одређених искуствених или идеолошких матрица, конструише жељену верзију историје и, са њом, њене метафизичке подлоге. Алтернативна историографија и антропологија су, пак – бар ако се да за право Белоуовим критичарима – заводљиве и мистичне са уметничког и књижевнотеоријског становишта, али мање са политички ангажованог.

Литература:

- александер 1998: E. Alexander, *Irving Howe: Socialist, Critic, Jew*, Bloomington: Indiana University Press
- Алсен 1996: E. Alsen, *Romantic Postmodernism in American Fiction*, Atlanta: Rodopi
- Bellow, Saul, *Saul Bellow's widow on his life and letters: 'His gift was to love and be loved'*, <http://www.theguardian.com/books/2010/oct/10/saul-bellow-letters-janis-interview>, 03.08.2015
- Биби 1999: M. Bibby, *The Vietnam War and Postmodernity*, Michigan: Sheridan Books
- Brody, Ralph, *Saul Bellow, Film Critic*, <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/saul-bellow-film-critic>, 02.08.2015
- Eftink, Johnathan, *The Rise of Anti-Semitism in Post Cold War Western Europe: The Effect on Current Jewish Populations in Europe, Jewish Human Rights, and the Role of the Jewish Religion Within Western Europe*, http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=art_sci_etds, 03.08.2015
- Еренрајх 2012: B. Ehrenreich, *Bright-sided: How positive thinking is undermining America*, New York: Picador
- Гилман 1995: S. Gilman, *Franz Kafka, the Jewish Patient*, London: Routledge
- Голдфарб 1991: J. C. Goldfarb, *The Cynical Society: The Culture of Politics and the Politics of Culture in American Life*, Chicago: The University of Chicago Press
- Голдман 1998: L. H. Goldman, *Saul Bellow's Moral Vision: A Critical Study of the Jewish Experience*, New York: Irvington Publishers
- Gottfried, Paul, *American Anti-Intellectualism? Russell Jacoby, David Gelernter, And The "Anti-Semitic" Canard*, <http://www.vdare.com/articles/american-anti-intellectualism-russell-jacoby-david-gelernter-and-the-anti-semitic-canard>, 02.08.2015
- Johnston, Adrian, *The Forced Choice of Enjoyment: Jouissance between Expectation and Actualization*, <http://www.lacan.com/forced.htm>, 12.05.2015
- Кажум 2004: M.A. Quayum, *Saul Bellow and American Transcendentalism*, New York: Peter Lang Publishing
- Kirsch, Adam, *The Wound*, <http://www.newrepublic.com/book/review/saul-bellow-mr-sammler-planet>, 04.08.2015
- Кронин 2001: G.L. Cronin, *A Room of His Own: In Search of the Feminine in the Novels of Saul Bellow*, New York: Syracuse University Press

- Кронин; Сигл 1994: G. L. Cronin; B. Siegel, *Conversations with Saul Bellow*, Mississippi: The University Press of Mississippi
- Кронин; Трепаније 2013: G. L. Cronin; L. Trepanier, *A Political Companion to Saul Bellow*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Ледбери 2006: R. Lathbury, *American Modernism (1910–1945): American literature in its historical, cultural, and social contexts*, New York: DWJ Books
- Магарик, Raphael, *Saul Bellow and the Disappearing Breed of Great American Jewish Novelists*, <http://www.haaretz.com/beta/1.661098>, 03.08.2015
- Меј 2008: E.T. May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York: Basic Books
- Прадхан 1996: R.P. Pradhan, *The Woman in the Novels of Saul Bellow*, New Delhi: Atlantic
- Siegel, Lee, *Wrestling With Saul Bellow: A New Biography Renews the Fight Over the Author's Reputation*, <http://www.vulture.com/2015/03/saul-bellow-biography.html>, 03.08.2015
- Синг 1993: S. Singh, *Conversations with Saul Bellow: A Collection of Selected Interviews*, Delhi: Academic Foundation
- Trepanier, Lee, *Fathers and Sons: Saul Bellow's Politics and Political Thought*, <http://www.theimaginativeconservative.org/2013/09/saul-bellows-politics.html>, 02.08.2015

THE DEVELOPMENT OF ANTI-IDEOLOGICAL DISCOURSE IN THE WORK OF SAUL BELLOW

Summary

The paper discusses the peculiarities of ideological and historical circumstances in which Saul Bellow modified his vision of metaphysical history of Jewish people, comprising the neo-Hegelian approach to history as an ultimate reflection of society's doings. His use of the "Jewishness" trope is depleted of semantic boundaries, typical of Modernism, and cast into seemingly anarchical sphere of anti-ideology which, due to its gradually dissolved sense of identity, has to adapt to surrounding cultures, therefore perpetually residing in the subversive position of the Other. Depending on a variety of cultural aspects from which the critics have regarded his discourse, Bellow's distinct polysemy gives way both to reverence and criticism not only of the Jewish tradition, but of mainstream European politics, which Bellow considers to be faulty of shrouding European and American society's minds with false maxims inherited from McCarthy's capitalism as well as Stalin's socialism. His political stand is thus oscillating between adaptation to current ideologies and reminiscences of the suppressed ones; however, Bellow appears to maintain his skill of Postmodernist intrigue only in the discreet sphere of writing, whereas in his later, "political" phase his works and announcements would apparently fail to convey the same artistic quality.

Keywords: Bellow, ideology, discourse, Capitalism, Socialism, Postmodernism, Neo-Romanticism

Nikola M. Đuran

Гордана Богићевић¹
Београд

НАДЗИРАЧИ АЛАНА МУРА И ДЕЈВА ГИБОНСА: ИЛУСТРАЦИЈА КОНСЕКВЕНЦИЈАЛИЗМА И ДЕОНТОЛОГИЈЕ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ

Почетна премиса рада јесте да графичка новела *Надзирачи* аутора Алана Мура и илустратора Дејва Гибонса испитује моралну димензију у домену популарне културе супротстављајући филозофске позиције консеквенцијализма и деонтологије, при чему се ови принципи разматрају кроз моралну психологију главних протагониста, (анти)хероја *Надзирача*, тј. начина на који двојне компоненте моралног расуђивања – савест и осуда, али и моралне емоције, обликују наше моралне судове. У жижи интересовања је повратна спрега процеса образовања и развоја моралних убеђења и њихових исхода. *Надзирачи* не нуде ни критику ни афирмацију било које позиције, већ их посматрају као начине на који се оправдавају (зло)употреба ауторитета и моћи. Циљ рада је да покаже како одбијање да се приклони било којој позицији заправо указује на жељу аутора Алана Мура да читаоци самостално преиспитају ставове о моралности, уз имплицитно упозорење о опасности осификације сваког система вредности.

Кључне речи: графичка новела, *Надзирачи*, консеквенцијализам, деонтологија, морални судови.

Стрипове и графичке новеле о суперхеројима прати углавном оправдано лоша репутација. Како наводи критичар Скот Меклауд, током свог вишедеценијског постојања, амерички стрипови² су били „рогобатне, лоше нацртане, полуписмене, јефтине детињарије за једнократну употребу” (1993: 3). Суперхерој из стрипа обично је генерички „добар момак”, морално исправан појединац, па чак и ако га околности ставе пред неку моралну дилему или искушење, то само учвршћује његов и онако ваљан карактер. Упркос својим изузетним способностима, суперхероји најчешће одржавају јавни ред и мир, не доводећи у питање постојеће друштвено-политичко устројство, идеологију или етичке норме; њихов циљ није радикална или револуционарна промена, већ да одрже *status quo*.

Суперхероји су надасве морални хероји, те најопасније оружје у њиховом арсеналу нису њихове супермоћи, већ „неприкосновена морална исправност” (ДеСциоли, Курзбан 2008: 245). Можемо се поуздати да ће њихов суд бити поштен и непристрасан, а казна пропорционална тежини почињеног преступа, те представљају још једно отеловљење следе Правде. Суперхерој из стрипа не само да је морални егземплар већ хиперболични, идеализовани одраз човечанства. Међутим, из истог разлога, неминовно је поједностављен, сведен на бинарни однос добра и зла, црног и белог, и самим тим нереалан и неодржив као узор.

Тога је итекако био свестан искусни ауторски тим графичке новеле *Надзирачи* (1986–1987) – аутор Алан Мур и илустратор Дејв Гибонс. Како сам Мур каже, рад на *Надзирачима* излечио га је носталгије према суперхеројском жанру.

1 astijanaks@yahoo.com

2 За разлику од америчких, европски и јапански стрипови и графичке новеле стекли су завидан ниво уметничког признања.

„Нисмо могли да говоримо о тим ликовима, а да не говоримо о свету који их таквима створио, нити смо о том свету могли да говоримо, а да се донекле не бавимо сопственим”, односно није било могуће представити одређене околности из живота протагониста „без разматрања њихових политичких ставова, сексуалности, филозофије и свих фактора у њиховом свету који све то обликују” (*Надзирачи* 2006: 415). Пошавши од типског маскираног урбаног осветника-хероја, Мур је створио низ самосталних, заокружених ликова изненађујуће сложених психолошких профила и „узнемирујуће моралности” (*Надзирачи* 2006: 415).

Мур одлучно одбацује предвидиву црно-белу моралност суперхероја и усредсређује се на процес постепеног образовања моралних убеђења. Тај процес нам се разоткрива увидом у моралну психологију протагониста (анти)хероја *Надзирача*, тј. испитивањем начина на који наше моралне ставове обликују двојне компоненте моралне когниције: савест, која управља делима појединаца, и осуда, која нас наводи да тражимо казну за моралне преступе и злочине, али и моралне емоције – како за морално суђење сопственог делања (срамота, стид, кривица), тако и за морално суђење туђег деловања (презир, бес, гађење). Протагонисти *Надзирача* и свет у коме се крећу представљени су као морално раслојени и диференцирани, у чему Алан Мур раскида с традицијом жанра. Он, међутим, одлази и корак даље и одбија да се определи за „исправно” виђење моралности, већ препушта читаоцима да изведу сопствене закључке. На тај начин, Мур успешно савладава ограничења жанра и бави се низом друштвених, политичких, религиозних, етичких и других тема на смислен и сврсисходан, и често контроверзан начин. *Надзирачи*, дакле, нису пуко поигравање тамнијим колоритом жанра, већ субверзивна и заокружена „морална и политичка прича” (ДиЛидо 2009: 55).

Питање моралности суперхероја

Први увид у питања моралности у *Надзирачима* дат је већ у првом поглављу кроз причу о самоубиству Моа Вернона, власника аутомеханичарске радње у којој је као дете помагао један од протагониста. Мо Вернон је средовечни дебељуца, доброћудни комшија из краја, и помало је детињаст јер воли да сакупља безобразне и неукусне играчке којима потом покушава да препадне своје раднике. Једног дана, Мо сазнаје да не само што га је жена варала са његовим најискуснијим аутомеханичарем и радником од највећег поверења већ и да је повукла сав новац са заједничког рачуна и побегла с љубавником у Мексико. Мо изјури из своје канцеларије и свима обелодани шта се догодило, али пошто је у шоку због непријатног открића, заборави да је обукао вештачке гумене женске груди. Његова појава је гротескна, па радници у гаражи, сви до једног, прасну у необуздан смех. Иако се радници после неког времена врате својим обавезама и извине Моу за непримерену реакцију, те вечери након што затвори радњу, Мо Вернон изврши самоубиство.

Прича о Моу Вернону и осећај моралне nelaгоде коју изазива уједно указују на то да *Надзирачи* неће пратити стереотипе жанра и постављају тон графичке новеле. Преварени Мо Вернон је свакако оштећена страна, али изостаје морална осуда, изостаје и просто саосећање с његовим невољама. Смех Моових радника је крах елементарне пристojности која се очекује у таквој ситуацији. Радници, међутим, нису лоши људи; све су то обични, вредни људи које свакодневно срећемо и који се труде да својим радом обезбеде својим породицама бољи

живот у великом граду. Њихов смех јесте неумесан, али није злонамеран или неморалан, свакако то није у поређењу с неверством и лоповлуком Моове жене. Моово самоубиство се стога не може ставити на терет савести радницима, па чак ни његовој неверној жени. Међутим, стиче се осећај да их не можемо тако лако ослободити неког, ма како малог, удела у његовој судбини. Прича о Моу Вернону упозорење је да не постоје апсолутне вредности, да црно-бело виђење моралности није могуће јер и „добри” људи могу да ураде нешто „лоше”. *Нагзирачи* сликају свет као морално амбигвитетан и започињу дискусију о томе како просуђујемо дела, према њиховој природи или према њиховим исходима, супротстављајући консеквенцијалистичке и деонтолошке погледе на моралност.

Сукоб моралног консеквенцијализма и деонтологије као опречних филозофских позиција заузима централно место у односу Роршаха (Волтера Ковача) и Озимандијаса (Адријана Вејта), двојице антагониста и антихероја *Нагзирача*, који су и најјаснији експоненти ова два виђења. „Морална мат позиција” (*Нагзирачи* 2010: 398), односно морална дилема с којом се пред крај графичке новеле суочавају протагонисти, а с њима и читаоци – када једини избор који им преостаје није између морално исправног и морално неисправног, већ се своди на избор „мањег зла” – такође се темељи на ове две супротстављене позиције. Међутим, Алан Мур не ограничава ликове Роршаха и Вејта на пукe илустрације моралног консеквенцијализма и деонтологије, већ разлажући њихове моралне профиле, разматрајући разлоге и побуде које одређују њихово делање, уједно илуструје, разлаже и разматра и саме филозофске позиције.

Не би се могло многа тога замерити критичару Шону Карнију који је Роршаха описао као „ментално поремећеног, аморално насилног, потиснуте сексуалности, и отуђеног од човечанства” наводећи како су његови мотиви за борбу против криминала „уједно производ трауме из детињства и постепеног губитка вере у вредност људске расе” (2006: пара 18). Волтер Ковач је син проститутке која га је често запостављала и злостављала, као што су то чинили и други у комшилуку па и друга деца, а провео је и низ година у поправном центру чија досијеа бележе да је одрастао у озбиљног, мада повученог младића. Ипак, два су кључна догађаја која одређују морални развој Роршаха: убиство Кити Ђеновезе и трагична смрт Блер Рош. Застрашујуће околности смрти Кити Ђеновезе – младе жене која је силована, мучена и на крају усмрћена наочиглед комшија који су слушали њено запомагање, а од којих нико није ни позвао помоћ, а камоли јој помогао – подстаћи ће Волтера Ковача да постане маскирани осветник. „Тада сам схватио шта су људи заиста”, каже Роршах, „Иза свих самообана и изговора. Постиђен човечанством, отишао сам кући... и направио лице које сам могао да погледам у огледалу” (*Нагзирачи* 2006: 184). И критичар Брент Фишбо сматра да Роршах постаје маскирани осветник из осећања кривице, „кривице због тога у шта се претворило човечанство, кривице коју су изнедрили не само догађаји у вези са смрћу Кити Ђеновезе, већ и сопствено злосрећно одрастање” (1998: 193). Роршахова одлука имплицитно одражава идеју индивидуалне одговорности као стожера нашег моралног деловања односно став да морални налози „припадају искључиво агенсовим одлукама и поступцима, пре него широкој области планираних последица њиховог избора и дела” (Сингер 2004: 304). У основи Роршахове одлуке да се нађе с друге стране закона, али на страни правде, јесте деонтолошки налог по коме неко дело може бити дозвољено, иако није најбоља, па чак ни добра опција у односу на исход који ће произвести.

Карни такође тврди да Роршах постаје осветник „јер мрзи човечанство и сматра га огрезлим у прљавштину, а не зато што га воли” (2006: пара 18). Заиста, свој родни град Роршах описује као место које умире од беснила, и сам избор болести сведочи да Роршах нема много вере у људе и људскост. Њујорк, мали репрезентативан исечак света, не мори рак који полако изнутра нагриза моралну срж људи и друштва, али који се можда може уклонити болним резovima, већ га разара беснило, заразна болест без лека и наде која води ка изузетно болној смрти, болест коју одликује постепени и неповратни губитак разума пред махнитошћу и анималношћу. Карнијево мишљење заснива се на претпоставци да Роршах себе доживљава другачијим, на изврстан начин бољим од остатка човечанства, одвојеним од прљавштине у коју је огрезло. Напротив, интензивно осећање кривице и гађења не произилази из Роршаховог уверења у сопствену моралну супериорност, већ из дубоког убеђења у припадност људском роду. Роршах, међутим, одбија да буде лицемер, да затвори очи пред способношћу човека да чини зло. Како Нејгел уочава: „Деонтолошки разлози своју пуну снагу имају у односу према твом чињењу нечег – а не у односу према том нечем” (Сингер 2004: 304). Подсмевање несрећи других, недостатак саосећања, одлука да се не притекне у помоћ када је неко у опасности, сва та дела поникла у равнодушности замагљују нашу перцепцију тога шта је исправно, а шта није, и отварају читав низ морално „сивих” области у којима се човечанство лако губи и које постепено померају границе морално дозвољивих поступака. Роршах постаје маскирани осветник јер како сам каже: „кад једном то човек види, никада више не може да му окрене леђа. Да се прави да тога нема. Ко год да му нареди да скрене поглед”, и закључује: „Не радимо ово зато што нам то неко допушта. Радимо то зато што морамо. Радимо то зато што смо приморани” (*Надзирачи* 2006: 189).

Роршахова маска је посебно интригантна и подложна бројним тумачењима. Направљена од беле тканине с вискозним слојем црне течности осетљивим на топлоту и притисак, у непрестаном је покрету, али црно-бела, без мешања или расипања црне боје, те је многи критичари сматрају одразом Роршаховог моралног апсолутизма, јасно одвојених категорија доброг и злог. Међутим, уместо да позива на прихватање апсолутних моралних вредности, маска пре упозорава на морално „сиве” поступке, на моралну хипокризију „добрих” људи када чине зло или када, не чинећи ништа, омогућавају постојање зла. Као и саме Роршахове мрље, маска нема неко инхерентно морално значење, већ само оно које се приписује насумичном распореду мрља. Маска је дакле одраз, како самог Роршаха, тако и осталих протагониста *Надзирача* чији нам се морални ставови откривају кроз интеракцију са Роршахом, али и самих читалаца, те представља не тако суптилан позив читаоцима да одреде свој став према моралним дилемама пред које их *Надзирачи* стављају. Маска дакле има функцију огледала, али огледало није тек пуки одраз односно оно „не само да рефлектује; оно трансформише, постаје испитивање” (Сувин 1979: 5). И Роршах ће себе трансформисати на начин који ће имати далекосежне последице по његово морално биће. Ако је смрт Кити Ђеновезе био катализатор промене Волтера Ковача у Роршаха, смрт Блер Рош представља својеврсно просветљење, уистину религиозно искуство.

Блер Рош је шестогодишња девојчица која је грешком киднапована јер је личила на дете богатих родитеља. Роршах презима на себе да пронађе девојчицу, али оно што затекне у дому отмичара у потпуности ће пресловити његов идентитет. Наиме, увидевши своју грешку, отмичар не само да је несретну девојчицу убио, већ ју је исекао на комаде и бацио их својим псима. Овај инци-

дент Роршаху пружа нови увид: „Постојање је случај. Нема мустру осим оне коју сами умислимо после предугог гледања. Овај свет без кормила нису створиле некакве метафизичке силе. Децу не убија бог, судбина их не касапи нити их усуд баца псима као храну. Већ ми. Само ми” (*Нагзирачи* 2006: 200). Роршах више не вага добро и зло, исправно и погрешно по мери неке доминантне идеологије, или религије или било ког другог система вредности, већ ствара свој сопствени, слободан да „нашкраба сопствену шару на овом морално празном свету” (*Нагзирачи* 2006: 200). Роршахова формулација његовог моралног става уједно је и најјаснији израз деонтолошке позиције у *Нагзирачима*: „Зашто једна смрт значи нешто наспрам толико других? Зато што постоји добро и зло, а зло мора бити кажњено чак и у предвечерје Армагедона. За мене ту нема компромиса” (*Нагзирачи*, 2006: 28).

Оваква формулација наводи критичара Џејкоба Хелда да посматра Роршаха као оличење „ретрибутивне теорије кажњавања” (Вајт 2009: 20) по којој зло мора бити кажњено не зато што ће то свет учинити бољим, већ из једноставног разлога што је зло и што као такво залужује да буде кажњено. Хелд издваја три кључне компоненте ретрибутивизма које такође приписује Роршаху: кажњавају се само кривци; казна мора бити пропорционална озбиљности злочина; коначно, с обзиром на то да узвраћа претрпљену патњу услед почињеног злочина, казна је сама по себи морално исправна. Казна дакле, „постиже равнотежу, успоставља ред, и афирмише фундаменталне вредности” (Вајт 2009: 29). Мада сам Роршах каже како многи заслужују одмазду, његов не-консеквенцијализам исувише је екстреман и контрадикторан. Више није „болећив” према криминалцима и сурово се обрачунава с њима, али је спреман да превиди „моралне пропусте” неких својих сабораца-осветника³. Крајњи исход Роршахове деонтологије трагичан је. Како би себе претворио у инструмент казне, својевољно се одриче саосећања и емпатије, а како казна може бити морална једино кад је непристрасна, раскида и одбацује све везе и пријатељства уверен да „човек не може уједно бити добар алтруиста и непристрасни моралиста” (ДеСциоли, Курзбан 2009: 295). Међутим, Роршах тиме жртвује оно највредније – своју човечност, и претвара се у чудовиште како би се борио против чудовишта. Његова екстремна деонтологија наводи га да свуда види само ужасе, а ужаси које посматра заслепљују га, онемогућавају да види добро – како у себи тако и у другима, и коначно, онемогућавају га да сагледа и само зло.

Роршах се обично сматра централном фигуром петог поглавља *Нагзирача* јер описује потрагу за овим маскираним осветником и његово хапшење. Ова веза је наизглед успостављена у самом називу поглавља, „Страшна симетрија” позајмљеном из песме Вилијама Блејка „Тигар”. Блејково чувено дело супротставља деструктивност тигра и благодот јагњета и пита се о намери Творца који их је оба створио. Упркос тигровој деструктивности, не можемо не дивити се његовој лепоти и величанствености, те Блејкова песма не само да испитује постојање зла већ и компликује бинарну опозицију добра и зла показујући да могу да уједно постоје у једном истом бићу. Роршах може представљати Блејковог тигра – ако је „зло” у Роршаху отеловљено кроз бруталност и деструктивност његовог деловања, онда се „добро” одражава у племенитости његових намера, у његовој тежњи за правдом. Роршахово стремљење правди је морално добро и исправно,

3 Најекстремнији пример је Комедијаш коме се на рачун стављају бројни гнусни поступци попут хладнокрвног убиства трудне љубавнице и силовања колегинице-маскираног осветника.

иако су методи којима се служи како би задовољио правду у најмању руку дискутабилни. Како критичар Џејми Хјуз закључује, „смрт сваког појединца коме је Роршах пресудио уједно значи да је неко дете спашено или спречен неки дилер, и мада га неки могу сматрати лудаком који слабо мари за друштво, можда је истинна управо супротно” (2006: 552). Међутим, у подтексту петог поглавља открива се још једна страшна симетрија: Роршаха и Адријана Вејта.

Од свих протагониста *Надзирача*, Адријан Вејт тј. Озимандијас најлагодније испуњава оно што очекујемо од једног суперхероја. Док јавност види Роршаха као поремећеног социопату с убилачким тенденцијама, Вејт је његов антипод. Често описиван као најпапетнији човек на свету, Вејт се као младић одриче наследства које су му оставили родитељи, али успева да сопственим радом стекне незамисливо богатство. Узоран је грађанин, алтруиста, широких схватања, а у то и физички привлачан. Вејтова идеја водиља, како у приватном животу тако и у послу, може се дефинисати као унапређење вредности. Лично унапређење кроз образовање и физичко вежбање као и унапређење добробити друштва крајњи су циљ и појединца и друштва, заправо једини веродостојан циљ. Вејтови ставови су дакле јасно утемељени у постулате консеквенцијализма. Без икакве сумње, Вејт је изузетан појединац, и самосвест о сопственој вредности улива му веру да је судбински предодређен да постигне нешто велико. Тражећи начин да испуни своје судбинско предодређење, Вејт постаје маскирани борац против криминала, и то најпопуларнији од свих маскираних осветника, али одржавање јавног реда и мира не испуњава његова очекивања. Напротив, то га само учвршћује у намери и жељи да реформише свет. А свету *Надзирача* итекако је потребна промена. Наиме, у свету *Надзирача* хладни рат се измакао контроли и читава планета хрли ка нуклеарном холокаусту. Вејт одлучује да је застрашивање најбољи начин за постизање мира у свету, за окретање „новог листа”, и окупља тим научника и уметника који направе наводно ванземаљски облик живота, а заправо бомбу, коју Вејт потом детонира усред Њујорка чиме усмрти три милиона невиних људи. Његова тактика уроди плодом; суочени с претњом која превазилази границе планете, све супротстављене земље света стављају по страни своје политичке и идеолошке разлике и уједињују се. Планетом влада мир, а Вејт остварује свој циљ – утопију. Ипак, етичке импликације његових поступка и више су него јасне: откуда Вејту право да себе именује за спаситеља света и да одлучује о судбини свих? Да ли појединац, ма како изванредан, има право да тако поступи?

И Вејт и Роршах увиђају постојање зла на свету и у људским срцима, али за разлику од Роршаха, који се опредељује да постане средство моралне казне, Вејт жели да такво зло искорени. Вејт каже како је његов циљ да уведе планету у „доба просвећености толико сјајно да ће човечанство одбацити таму у срцу” (*Надзирачи* 2006: 395) и он себе уистину доживљава као искреног добротини-теља који „на себе преузима велики терет кривице и спреман је да учини све како би загарантовао опстанак човечанства” (Карни 2006: пара 18). Као што примећује Филип Петит, „консеквенцијалисти однос између вредности и агенаса виде као инструментални однос: од агенаса се тражи да поступају на тај начин да основна особина њихових поступака буде унапређивање означених вредности, чак ако ти поступци интуитивно занемарују њихово поштовање” (Сингер 2004: 335). *Надзирачи* даље проблематизују питање које је поставио Блејк у „Тигру”: да ли је уопште могуће искоренити зло у људима или је оно једноставно њихов неодвојиви део, и ако заиста јесте наш неодвојив део, да ли је исправно борити се против тог и таквог зла још већим?

И Вејтове и Роршахове побуде су племените. Обојица стреме правди и правичности и себе доживљавају као борце против неправде и зла. Међутим, обојицу та превелика жеља да својим делањем учине свет бољим местом заслепљује и одводи на странпутицу. Вејт ће насилним путем наметнути утопију целој планети, али га то неће спречити да планира своје место у тој утопији: детаљно разрађује пословне планове који ће му остварити велику финансијску добит, тако да његови поступци нису несебични, иако их он тако представља. Заправо пре бисмо га могли назвати опортунистом него алтруистом. Умногome Вејт је отеловљење оне моралне хипокризије коју Роршах тако одлучно одбија. Зарад већег добра човечанства, Вејт не само да је жртвовао три милиона невиних људи већ и све научнике, уметнике, сараднике који су му помогли у остварењу плана. Циљ оправдава средство, поступци се просуђују према добробици коју производе. Вејт се заклања иза екстремног конвенционализма, губи се у њему, исто као што се Роршах губи у својој деонтологији, с једнако трагичним исходом – обојица себе лишавају своје човечности а да тога нису ни свесни. Како Роберт Лофтис закључује: „свакако изгледа да је конвенционализам допринео [Вејтовој] корупцији дозволивши му да рационализује себичне циљеве и онемогућавајући га да увиди дубоку неправду својих поступака” (Вајт 2009: 66).

Далеко од тога да Вејт није свестан тежине и озбиљности својих поступака и сам признаје да није било једноставно донети такву одлуку, те да осећа терет кривце и да има ноћне море о црном броду. Брод – Црни теретњак – испловљава у трећем поглављу *Надзирача*, и алегорија је духовног развоја Адријана Вејта. *Прича о Црном шерешњаку* јесте графичка новела коју чита један од протагониста *Надзирача*, а приповеда о бесомучним напорима младог морнара – који је насукан на пустом острву као једини преживели члан брода кога је потопила посада проклетих душа Црног теретњака – да се врати кући и спасе свој родни град и породицу од напада уклете посаде. Морнарева судбина у бити понавља постепено морално посрнуће и губитак човечности Адријана Вејта. И морнара и Вејта води „недужна намера” (*Надзирачи* 2006: 357), али њихови поступци постају све дискутабилнији и контрадикторнији како време одмиче и обојица су једнако несвесни своје деградације. Морнарева жеља да спаси своју породицу наводи га на очајничке поступке па тако прави сплав од надутих трупа покојних чланова своје посаде, док Вејт прави своје гротескно ванземаљско биће с намером да спаси човечанство. Прелазећи море на свом чудовишном сплаву, морнар прибегава све екстремнијим начинима да преживи и полако губи разум све док једног тренутка више није у стању да препозна сопствени одраз лица у води. Вејт такође постаје у потпуности дистанциран од својих поступака и, попут морнара, више не препознаје себе, не препознаје човека у кога се претворио. Након осујећеног атентата, Вејт изјављује како нема непријатеље. Коментар је наглашено ироничан јер Вејт не схвата да је постао сам себи највећи непријатељ – дословно, јер је сам унајмио плаћеног убицу и организовао наводни атентат. Још погубније, та дистанца онемогућава га да сагледа и увиди дубоку неправичност сопственог деловања. У причи о Црном теретњаку дати су бројни наговештаји, све алармантнија упозорења која кулминирају када морнар усмрти сопствену породицу јер их не препознаје, већ мисли да су чланови уклете посаде, као што и Вејт усмрти милионе својих сународника сматрајући да је то неопходна жртва зарад добробици човечанства. Исход свих морнаревих и Вејтових напора истоветан је: морнар, „иако је успео да умакне са острва, насукан је и изолован од остатка човечанства на много страшнији начин” (*Надзирачи* 2006: 172), што је и Вејтова судбина,

и обојици не преостаје ништа друго сем да се придруже уклетој посади Црног теретњака. Вејт сам себе именује за спаситеља људске расе, заштитника слободе, али нема одговор на питање ко ће свет и слободу заштити од нарцисоидног мегаломанијака који мисли да му је усуд доделио морално право да одлучује о животу у смрти милиона. Како примећује Холис Мејсон, један од маскираних протагониста *Надзирача*, „бити јунак делом значи и спознати када то више не мораш да будеш” (*Надзирачи* 2006: 104). Вејт, али и Роршах, гоњени пламенитим намерама, не могу да се зауставе и постају управо оно против чега се свим снагама боре. „Импресионирани смо њиховим херојским намерама и посвећеношћу, али њихов морални екстремизам нас истовремено и узнемирује” (Вајт 2009: 79). Слепо повиновање постулатима деонтологије, односно консеквенцијализма, окоштава и Роршахово и Вејтово морално просуђивање и води ка трагичном исходу – како по њих саме, тако и за друге.

Роршаху и другим протагонистима *Надзирача* не полази за руком да спрече Вејта, што их ставља пред, како је Вејт назива, „моралну мат позицију”. Уколико обелодане истину, уништиће мир за који су жртвовани милиони невиних људи. Уколико прећуте, Вејт ће остати некажњен. Суочени с овом моралном дилемом, сви се сложе да је неопходно направити компромис, изабрати мање зло и сачувати тајну. Једино Роршах није у стању да прихвати такав компромис јер је у супротности с његовим моралним интегритетом, непоколебљивим одбијањем да „скрене поглед” које је и крајњи израз његове деонтологије. Како Кант каже „боље је жртвовати живот него одрећи се моралности. Није неопходно да живимо, али докле год смо живи неопходно је да живимо часно⁴” (Вајт 2006: 26). Роршах одбија да компромитује своју моралну позицију, одбија да живи као лицемер и зато умире. Међутим, иако је храбро прихватио неминовност своје судбине, Роршахова смрт, иако трагична, није херојска, јер ни Роршах није „добар момак”, није херој.

Роршахова смрт, дакле, не ставља тачку на ову дилему већ отвара нова питања. Пре свега, сам Вејт не верује да би ико поверовао Роршаху чак и да открије истину, чиме се његова смрт обесмишљава. Још један живот наспрам милиона већ изгубљених не делује као превисока цена мира. Међутим, да ли се сме и да ли је исправно свести људски живот на пуку статистику, и како у том случају утврдити дозвољиву граничну вредност? Потом, намеће се питање не би ли истина о Вејтовом застрашујућем плану и његовим последицама имала снагу, попут сличних догађаја у људској историји (нпр. разарања и страдања Другог светског рата) да прене свет из моралне обамрлости. Међутим, чини се да протагонисти *Надзирача* не верују у такав исход; штавише, уверења су да, чак и ако се могућност укаже, човечанство не мора неопходно изабрати да поступи морално, а управо ова морална амбивитетност не улива наду у дуговечност Вејтове крхке утопије. Неминовно, намеће се и питање да ли је утопија изграђена на лажима и тајнама не само морално прихватљива већ и одржива, и коначно, да ли је утопија уопште могућа? Уосталом, име које је Вејт изабрао за свој маскирани *alter ego*, Озимандијас, чини се да садржи имплицитно упозорење о исходу Вејтове амбиције. *Надзирачи* наводе цитат из истоимене песме Персија Биш Шелија: „Зовем се Озимандијас, краљ над краљевима: гледајте дела моја, моћници, и очајавајте”

4 „It is better to sacrifice life than to forfeit morality. It is not necessary to live, but it is necessary that so long as we live, we do so honourably”. Immanuel Kant, *Lectures on Ethics*, ed. Peter Heath and J.B. Schneewind, trans. Peter Heath (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997), str. 373.

(Надзирачи 2006: 372). Ове речи су уклесане у подножју статуе највећег и најмоћнијег египатског фараона Рамзеса II, али песник одмах затим открива да је статуа поломљена и да је од Рамзесовог некада моћног царства остала само непрегледна и јалова пустиња. Будућност Вејтове и онако крхке и морално проблематичне утопије доведена је у питање постојањем Роршаховог дневника који доспева у руке новинара, а у коме је Вејт именован као виновник.

Алан Мур, међутим, одбија да одговори на ово и бројна друга питања која *Надзирачи* постављају и оставља крај графичке новеле отвореним. Мур читаоцима ускраћује једноставно разрешење, очекивани тријумф добра над злом. И „добар момак” и „зликовац” постају порозне категорије, не само морална супериорност већ и моралност суперхероја доведена је у питање. Како критичар Ијан Томпсон наводи у свом чланку „Деконструкција хероја”, личности којима се дивимо и на које се угледамо, наши хероји, обликују наш идентитет – идентитет појединаца, али и колектива коме припадамо. Ако они које видимо као непријатеље представљају оно што нисмо и против чега се боримо, хероји нам говоре ко смо и за шта се залажемо, и уче нас не само за шта да се боримо већ и како. У *Надзирачима* суперхероји у својој комплексности превазилазе сваког хероја, али њихове поступке „више не препознајемо као херојство” (Томпсон 2005: 106). Ниједног протагонисту *Надзирача*, а понајмање Роршаха и Адријана Вејта, не можемо једноставно окарактерисати као хероја или зликовца. Суперхероји *Надзирача* не нуде инстант решења комплексних проблема, напротив, нагоне читаоце да на сваком кораку преиспитују и суперхероје и себе, те да сами формулишу своје позиције и вредности.

Закључак

Може се закључити да *Надзирачи* Алана Мура и Дејва Гибонса представљају својеврсно разматрање моралне димензије у популарној култури нудећи увид у филозофске позиције моралног консеквенцијализма и деонтологије. Ова графичка новела при том хотимично избегава афирмацију било ког виђења, те и морални консеквенцијализам и деонтологију сагледава као системе вредности на које се појединци и групе позивају како би образложили и оправдали (зло) употребу ауторитета и моћи. Аутор *Надзирача* Алан Мур одбија да донесе суд о деловању протагониста и ова амбивалентност указује на његову жељу да читаоци не слушају „неког суперхероја, или политичког вођу, па ни аутора неког стрипа” (Кори 2009: 114), о томе како се понашати, мислити или у шта веровати, већ да сами изведу сопствене закључке. Ипак, Мур имплицитно упозорава читаоце и о опасности коју представља осификација инхерентна сваком систему вредности и, како сам назив графичке новеле указује, позива на позорност како према другима, тако и према нама самима, као једном од начина да се такво окрштавање предупреди.

Такође, *Надзирачи* пружају увид у културну и уметничку релевантност графичке новеле као популарне уметничке форме. Бавећи се теоријом популарне културе у епонимски насловљеној књизи *Популарна култура*, Џон Фиск износи тврдњу да „популарна култура не сме да проповеда” као и да „проблем појединих облика... реализма јесте у томе што покушавају да дају одговор, или ‘прави’ увид у проблеме индустријског друштва” и указује на то да „ма колико тај одговор био политички коректан, њиме се пориче продуктивност популарне културе: он минимализује произвођачке елементе текста, или, ако ништа друго, покушава да

их затвори”. Фиск потом закључује да производи популарне културе „не предлажу ‘партијску линију’ друштвено исправних значења, већ нуде контрадикторне и контроверзне представе чиме омогућавају произвођачка читања” (2010: 211). У чланку „Зашто је популарна култура битна” Марселин Блок у одговор на ово питање и износи мишљење да тиме што „одражава, изражава, и потврђује дух наше епохе – *zeitgeist* – [популарна култура] генерише значење, и не само да суделује и ситуира тренутно стање нашег друштва већ помаже и обликује и утиче на његову будућност” (2012: 15). *Надзирачи* Алана Мура и Дејва Гибонса дорасли су задатку – не само да рефлектују дух епохе на критички начин већ и успешно избегавају проповеднички тон отворено позивајући читаоце да формулишу своје интерпретације и значења, и управо се у произвођачком квалитету ове графичке новеле огледа њена културна, али и уметничка релевантност.

Литература:

- Блок 2012: M. Block, *Why Popular Culture Matters*, *Popular Culture*, 2012, Bristol: Intellect
- Карни 2006: S. Carney, *The Tides of History: Alan Moore's Historiographic Vision*. *Image Text: Interdisciplinary Comics Studies*, Volume 2, Issue 2, 2006: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/carney 26.3.2014.
- ДеСциоли, Курзбан 2008: DeScioli, P. and Kurzban, R., *Cracking the Superhero's Moral Code*, у Robin Rosenberg (ед.) *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*. New York: Ben Bella, 245–258.
- ДеСциоли, Курзбан 2009: P. DeScioli and R. Kurzban, *Mysteries of morality*, *Cognition*, Elsevier. doi:10.1016/j.cognition.2009.05.008, 281–299.
- ДиЛидо 2009: A. Di Liddo, *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Jackson: University of Mississippi
- Фиск 2001: Dž. Fisk, *Popularna kultura*. Beograd: Clio
- Фишбо 1998: B. Fishbaugh, *Moore and Gibbon's Watchmen: Exact Personifications of Science*. *Extrapolation*. Volume 39, No. 3. The Kent University Press, 189–198.
- Кори 2003: G. Khoury, *The Extraordinary works of Alan Moore*. Raleigh: Two Morrrows
- Меклауд 1994: S. McCloud, *Understanding Comics*. New York: Harper Collins Publishers Inc.
- Мур, Гибонс 2006: A. Mur i D. Gibbons, *Nadzirači*, Beograd: Beli put
- Мур, Гибонс 1987: A. Moore and D. Gibbons, *Watchmen*. New York: DC Comics
- Мур 2003: A. Moore, *Alan Moore's Writing for Comics*, Urbana, IL: Avatar Press
- Moore, A. Blather: *The Alan Moore Interview*, *Blather*, 2000. 26.05.2015.
- Moore, A. *Toasting Absent Heroes: Interview with Alan Moore*, *Comics Book Artist* 9, 2000, <http://www.twomorrows.com/comicbookartist/articles/09moore.html> 26.05.2015.
- Сингер 2004: П. Сингер, *Увод у еџику*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића
- Strobel E. *Watchmen Thesis*. Library of Oregon State. 2008, 05.04.2014.
- Сувин 1979: D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale University Press
- Томпсон 2005: I. Thompson, *Deconstructing the Hero*, у McLaughlin, J. (ed.) *Comics as philosophy*, Jackson: University Press of Mississippi, 100–129.
- Вајт 2009: M. White, ed., *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

WATCHMEN BY ALAN MOORE AND DAVE GIBBONS: AN ILLUSTRATION OF CONSEQUENTIALISM AND DEONTOLOGY IN POPULAR CULTURE

Summary

The starting point of this paper is the premise that the graphic novel *Watchmen*, penned by Alan Moore and illustrated by Dave Gibbons, examines moral dimension in the domain of popular culture through juxtaposition of the philosophical views of moral consequentialism and moral non-consequentialism, whereas the two opposing views are investigated by looking into the moral psychology of main protagonists, the (anti)heroes of *Watchmen*, or rather how the twin components of moral cognition – conscience and condemnation, as well as moral emotions, inform our moral choices. *Watchmen* focuses on the interdependence of the outcomes of moral convictions and of the processes by which moral convictions are formed. Rather than being a critique or affirmation of either consequentialist or deontological views, this paper argues that *Watchmen* considers them as a means of rationalising the use and/or abuse of power. The aim of the paper is to show how the refusal to side with either view is indicative of Alan Moore's desire for the audience to engage the issue themselves while offering a tentative warning about the dangers inherent to the ossification of all value systems. Also, the paper aims to affirm the relevancy of the graphic novel as a popular art form.

Key words: graphic novel, *Watchmen*, consequentialism, deontology, moral convictions.

Gordana Bogičević

Оливера Петровић¹
Београд

ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ЛОЛИТИ

Овај рад осветлиће одлике и функције елемената популарне културе у постмодернистичком оквиру романа *Лолита*, делу канонизоване америчке и светске књижевности, као и утицај истог романа на јапанску културу и друштво. Ослањаће се највише на Фискову теорију и постулате. Потребно је обратити пажњу да се утицај популарне културе прати двосмерно, односно од популарне културе ка ликовима романа и од романа ка популарној култури. Најпре ће бити представљене дефиниције и главне одлике популарне културе, попут контрадикторности, слабљења граница између уметности и свакодневног, задовољстава и интертекстуалности. Потом ће се рад концентрисати на анализу елемената популарне културе у делу *Лолита*, понајвише кроз утицај тековина на Лолитину свест и понашање, уз истицање запитаности о напретку друштва које је обојено популарном културом. Затим ће бити објашњена герилска политика популарне културе, да би уследила разматрања изгледа Лолите, такозваног *Lolita look*-а у Јапану и његовог прогресивног пута од јапанског друштва и културе ка другим земљама. Напослетку, биће истакнуте могуће последице неизграђене самосвести у свету који нас све окружује, попут отуђења и трагичности, али и борба за индивидуалност и пркос друштвеним калупима.

Кључне речи: популарна култура, Лолита, Набоков, задовољство, роба, *Lolita look*, политика популарне културе.

Дефиниција и одлике популарне културе

Џон Фиск у *Популарној култури* дефинише исту као „дубоко контрадикторну у друштвима у којима је моћ неравномерно распоређена по основама класе, пола, расе, и других категорија које користимо да бисмо осмислили друштвене разлике. Популарна култура је култура подређених и обезвлашћених” (Фиск 2001: 12). Њу карактерише антагонизам између сила доминације и подређености које су пресудне за наш друштвени систем и искуство. На сличан начин она показује знаке супротстављања друштвеним силама или трагове покушаја да се избегну: популарна култура је противуречна. Такође, Фиск (1989: 4) тврди да потлаченост подразумева немогућност креирања сопствених културних извора, али не и немогућност креирања културе из постојећих, већ понуђених, извора.

Неке од основних одлика популарне културе јесу контрадикторност, слабљење граница између уметности и свакодневног, пружање задовољстава, као и интертекстуалност. „Популарна читања по правилу су контрадикторна, она морају да обухвате и оно чему се пружа отпор као и непосредне видове отпора” (Фиск 2001: 56). Последишно, читаоци пружају отпор ономе што читају, а читањем, односно пружањем отпора, проналазе задовољство. *Jouissance* није у самом тексту, већ се ствара у „телу читалаца када текст и читалац на еротски начин изгубе свој идентитет и постану ново, тренутно створено тело које припада њима и само њима, које пркоси значењу и дисциплини” (Фиск 2001: 62). Фиск се позива на Бартову поделу на списатељски и читалачки текст. И док читалачки текст захтева пасивног и рецептивног читаоца, списатељски рачуна на читаоца

1 olivera.petrovic1988@gmail.com

који трага непрестано за смислом и значењем. Читалачки је лакши и популарнији, а списатељски авангарднији и тежи.

Петровић (2005: 164) уочава да је развојем савремене културе дошло до слабења граница између уметности и свакодневног живота. Према Фиску (2001), популарна култура доживљава успех у сусрету са свакодневним животом људи. Популарна значења конструисана су из односа текста и свакодневног живота, а популарна задовољства проистичу из производње тих значења међу људима, из моћи да се она произведу. Текст којим се служи популарна култура наликује сунђеру који је спреман да упије различита значења. „Показивање очигледног оставља унутрашњост неискazanом, неисписаном; оно у тексту ствара пукотине и просторе које произвођачки читалац треба да испуни на основу властитог искуства, и тиме конструише споне између текста и тог искуства” (Фиск 2001: 142). Дакле, читалац преузима и одговорност стварања текста, проналазећи сам суштину. Фикција се стапа са реалношћу, ми и ликови романа, часописа или филмова постајемо део истог света, те се све стапа са нашим свакодневним животом. Популарни читалац је недисциплинован, а читање је селективно и грчевито. О овоме сведоче бројни коментари читалаца *Лолити* на интернету. То је начин одупирања, измицања владајућој идеологији. Вредност текстова је на могућим употребама. Фиск, Лефевр и Де Серто указују на стратегију моћних – принуду и тактику слабих – прилагођавање (Фиск 2001: 233). Фиск, попут Жижека, такође види сталне покушаје надређених да доминирају значењима, задовољством и понашањима (Фиск 1989: 5). Задовољство је у избегавању означитеља, односно друштвене контроле, јер друштво се контролише путем означитеља и ума (Фиск 1989: 73–87).

„Популарна култура представља значења/задовољства подређених група у капитализму” (Фиск 1989: 134). Такође, задовољство је у уочавању додирних тачака са свакодневним животом (Фиск 2001: 152). Петровић (2005: 162–163) масовну културу изједначава са кичом. Лака забава пружа задовољство, а оно што је лепо јесте оно што пружа максимум задовољства, уз минимум замора. Субјект масовне културе тежи „облику изгубљене хармоније како би компензаторски успоставио равнотежу за изгубљеном слободом у нужном раду” (Петровић 2005: 175). Многа популарна задовољства, посебно она својствена младима, усредсређују се на *jouissance*, која проистиче из прекомерне телесне свести (Фиск 2001: 63). Ђуран (2016) јасно подвлачи разлику између *jouissance* и *plaisir*, односно културно усклађеног модуса тумачења текста.

Постмодернистички роман је интертекстуалан, те комуницира са претходним текстовима разноликим књижевним методама. Значење се појављује у простору између текстова (Фиск 2001: 14). Док се залаже за интертекстуално читање савремене културе, Маширевић (2011: 5) изражава сумњу у радикалну смрт аутора, истичући и дајући предност креативности аутора у ослањању на већ постојећа уметничка дела и дела шире популарне и медијске културе. Набоков се ослања како на дела популарне, тако и на дела класичне културне баштине, те нам путем интертекстуалних веза саопштава неизречено, наводи на потрагу за новим значењима и пружа задовољство у проналажењу истих. На пример, Лолита је похађала часове клавира „код неке госпође Empeur (како је ми, познаваоци Флобера, можемо звати)” (Набоков 1968: 200). Закључујемо да нам Набоков предочава неверство путем интертекстуалних веза. Поменимо да се Хамберт позива на „подругљив осмех Достојевског”, пише у „прустовском тону”, описује Голсфортија као „просечног, давно окамењеног писца”, помиње Виктора Игоа, Бодлера, Гетеа, Елиота, Тургењева, Хегела, Роберта Браунинга (Набоков 1968).

Анализа елемената популарне културе у делу *Лолити*

Бројни елементи популарне културе које Набоков користи у *Лолити* имају функцију да укажу на сумњу у напредак човечанства, које је заслепљено тековинама популарне културе, али и да скрену пажњу на важност изграђивања самосвести. Индустријализација и урбанизација проузроковале су отуђење и одсуство система вредности. Свет који нуди политика конзумеризма, а којем је примарни циљ задовољење материјалних потреба, постаје корумпиран и испуњен лицемерјем. Користећи мотиве из свакодневног живота, а који последично садрже елементе популарне културе, Набоков наглашава површност и суноврат америчког друштва. Он испитује последице магловитог разумивања и поистовећивања смисла живота са трком за производима популарне културе. Важно је истаћи да с једне стране, популарна култура обликује понашање, жеље и живот насловне јунакиње, а, с друге стране, друштво одабира Лолиту и чини роман популарним, јер је огледало доминантних вредности у њему. Стога се роман може разматрати као дело светске књижевности, али и као дело популарне културе, у којем се у тренутку читања формирају популарна, ефемерна значења.

Описујући Хамбертово прво искуство са Анабел Ли, Набоков отвара питање сексуалности, које је постало део популарне културе у двадесетом веку. Развојем психологије теме сексуалности постају честе у свим сферама живота, самим тим и у књижевности. Набоков, заправо, покушава да подрије традиционалне ставове о сексуалности. Кроз Хамбертова излагања, његове искрене жеље и намере, с једне стране критикује пренаглашено изражавање сексуалности, док, с друге стране, даје несметану слободу изражавању исте. Међутим, за разлику од вулгарности којој отварање ове теме неумитно нагиње, Хамберт је окренут лиричности. Бројним приповедачким техникама којима се Хамберт служи да би објаснио, те оправдао, сопствена недела, он задовољава потребе различитих типова читалаца – од љубитеља порнографије до оних који се баве анализом сложених психолошких студија (Пауновић 2016). Такође, задовољство се може тражити на плану самог романа. На пример, прича о заједничком животу четрдесетогодишњака и дванаестогодишњакиње пружа задовољство онима чији сексуални живот није усклађен са прописаним, нормалним, дозвољеним и романтичним везама, јер, уместо властитог искуства, они преиспитују норму. У предговору *Лолити*, који пише имагинарни Џон Реи, најављује се да ће Лолита постати дело које ће допринети психијатрији, али и језику, пошто ће израз нимфица постати реч у речнику (Набоков 1968: 9). Подривајући темеље и примену психоанализе, Хамберт, наратор, предочава: „Дечји психијатар у мени (шарлатан, као што и јесу већина њих, али то сад није важно), прежвакао је неофродовски гулаш и замишљао сањарску и занесену Лолиту у ‘латентној’ фази девичанства” (Набоков 1968: 123). Хамберт популарну културу лукаво користи да би се домогао сопствених циљева. Сматра да „има све оне особине које, по мишљењу стручњака за сексуалне интересе деце, побуђују код девојчица полне реакције: јасно оцртану доњу чељуст, мишићаве руке, дубок глас, широка рамена. Осим тога кажу да сам сличан неком глумцу или неком уњкалу са гитаром за којим Лола лудује” (Набоков 1968: 44).

Подмукло, вешто заодевајући критику у обилажење знаменитости, Набоков у *Лолити* испитује однос уметности и свакодневног, те отвара питање културног садржаја у данашње време. Хамберт дели са читаоцима цифре, трошкове свакодневног живота, и на тај начин нам се приближава. Такође, Лолита је део обичног

света, живи у малом, провинцијском граду, на који делују силе одозго; она није лепа, не зрачи шармом, тврдоглава је, користи вулгаран речник, не облачи се као дама. Њен лик је заснован на контрадикторностима и као такав нелинеаран. За себе је говорила да је злочеста и малолетна преступница, али симпатична и отворена и тиме се поносила (Набоков 1968: 112). Најплеменитија је пак била за време играња тениса (Пауновић: 2005). „У њеном начину игре није било никакве лукавштине [...]. Она, која је била онако окуртна и подмукла у свакидашњем животу, испојила је ту такву недужност, такву отвореност, такву добронамерност [...]” (Набоков 1968: 229). Поред мотела, хотела, ресторана, Хамберт и Лолита посећивали су знаменитости попут колибе где се родио Линколн, цркве у облику боце, музеја где се налазила збирка разгледница европских хотела, зоолошког врта где се мајмуни њишу на бетонској конструкцији брода Кристофера Колумба. Све се претвара у културни садржај, доступан свима, занимљиве вишезначне садржине. Овакви примери стапају фикцију са реалношћу, али и позивају на преиспитивање питања шта се све претвара у културни садржај у модерном добу.

Набоков се отворено руга површности и пролазности америчке културе. Трвења између различитих култура, Европе и Америке, огледају се у конфликтима и односима између ликова. Шарлота беспоговорно прихвата Хамбертову европску углађеност, лепо понашање, рафинираност. С друге стране, Шарлотина настојања ка културном уздизању исмева чак и Лолита, која јој се извињава на француском. Закорачивши у Шарлотину кућу, Хамберт са ниподаштавањем опажа симболе популарне културе: грамофон, илустроване часописе, те репродукцију Ван Гогове слике, којег сматра „баналним љубимцем извештаченог дела буржоаске класе” (Набоков 1968: 37). Шарлота машта о путу у Енглеску као духовном уздизању, што је пародија америчких стремљења. Њене жеље обликују часописи. С друге стране, Хамберт Европу види као стари, трули свет, који не могу изменити шарене рекламе из Шарлотиних часописа (Набоков 1968: 90). Његова Европа је трула, њена сјајна, и обрнуто, његова Америка обећава, њена спутава. У Америци Хамбертов злочин је сакривен међу зидинама које изграђује језиком, а чији су прозори замагљени метафорама и играма речи. Лицемерје Америке му одговара у прикривању сопственог греха. Хамберт посматра Америку као „земљу ружичасте деце и горостасног дрвећа, где ће бити много лепше живети него у досадном сивом Паризу” (Набоков 1968: 28). Запазимо да се у развијеним земљама наглашава висина, од оне у природи, до оне у градовима. Ружичаста деца су деца обојена популарном културом, а горостасно дрвеће симбол моћи, слободе, пута нагоре и истовремено набоље. Ипак, морамо бити свесни да језик не одражава, већ контруише друштвену реалност (Фиск 1989: 39). Према Јањићијевић (2007: 199), иако такозвани здрав разум делује природно, он није такав, већ је арбитражан, сторен је путем друштвене конвенције и садржи у себи идеолошку раван. Леикоф (1980) објашњава на које је све начине метафора у ширем смислу повезана са човековим мислима, радњама и, последично, свакодневним животом.

Хамберт и презире и воли Америку. Презире је због лицемерја, а воли због пространости, природе и слободе коју му пружа. Такође, он је све време растрзан између жеље да искористи предности Лолитиног непоимања разлика између стварног живота и сцена из часописа и жеље да је одвоји од популарне културе и образује је. Хамберт Лолиту снабдева стриповима, кока-колом, прибором за маникир, радиом, рекетом (Набоков 1968: 140). Контрадикторан је у својим настојањима да је преваспита, јер жели да јој пружи класично образовање, али на-

супрот томе, да би га саслушала, подмиђује је производима популарне куртуре. Он тврди да је ни претњама ни молбама није „могао навести да прочита нешто друго од такозваних комичних стрипова или приповедака у америчким женским часописима. Свака мало озбиљнија књижевност мирисала јој је на школу и [...] одлучно је одбијала тешке, учене књиге” (Набоков 1968: 171). Хамберт се често понаша као постмодерни отац, који не само да јој забрањује да дела, већ је приморава да воли свој положај. Постмодерни отац, за разлику од традиционалног, вешто скрива обавезе детета испод наводног допуштења. Штавише, он се труди да код детета створи љубав према обавезама. Дакле, постмодерни отац, према Жижеку (2013), не само да контролише понашање, он контролише и жеље детета.

Једна од најупечатљивијих сцена из романа јесте Хамбертова запрепаштеност ставовима директорке женске гимназије у Бирдслију у коју уписује Лолиту. У Америци, популарна култура диктира начин образовања, а Набоков испитује последице преко утицаја на Лолиту. Писац контрастира традиционални приступ образовању новим приступом, у којем се наглашавају плесови, дебате, представе, пикници, кока-кола, забаве и изласци са мушкарцима радије него Шекспир, јер „ма колико ценили Шекспира и друге, ми више волимо да нам девојчице слободно комуницирају са живим светом, него да се задубљују у старе плесниве књижурине” (Набоков 1968: 173). Девојчице се у њој спремају за колективни живот и потрагу за мужем, учећи практичне вештине да би оствариле такве циљеве. Према речима директорке, „Ми не живимо само у свету идеја, него и у свету ствари” (Набоков 1968: 173). Такав свет материјалности води отуђености и губитку основних људских вредности, што се и показало у животу Лолите.

Најочигледније спровођење контроле над Лолитом огледа се у школи, премда она у оквиру задатог система проналази простор своје слободе. Тако, на пример, Ло тренира тенис, некада искључиво спорт богате елите, а такође иде и на часове клавира. Бављење уметношћу постаје могуће за људе којима су такве активности биле ускраћиване вековима. Стога, и спорт и уметност, уласком у свакодневни живот нижих и средњих слојева, врше герилске препаде, који нису радикални, али доводе до постепених промена на структуралном плану система. Иако тенис не подразумева упадице карневалског понашања, све више постаје популаран спорт, доступан и нижој класи. Спорт Лолити улива самопоуздање и учи да у њему може бити подједнако добра као и мушкарци; она продубљује самопоштовање и унутар задате структуре проналази простор са више моћи.

Трагови карневалског дубоко су усађени у популарна задовољства, а Набоков нам предочава последице. Задатак популарне културе је да се обезбеде физичка, евазивна и агресивна задовољства. Љубав постаје замењена механичким ступањем у односе. Хамберт није приметио ни траг чедности код „још неразвијене девојчице коју су до сржи биле поквариле навике савремене деце, мешовите школе, распуштеност око логорских ватри и томе слично. За њу је посве механички полни чин био неутуђив део тајног света пубертетлија, непознат одраслима” (Набоков 1968: 131). Символ поменутог задовољства јесте камп на којем Лолита проводи време, а који постаје метафора за *jouissance*, односно физичка задовољства, те савремено величање дионизијског култа. Плажа коју Фиск (1989: 43–77) посматра са културолошког становишта носи сличности са кампом. Лолити и њеним другарима у кампу допуштено је било предавање задовољствима која су у свакодневном животу била забрањивана. У кампу карневалски дух побеђују. Премда је Хамберт много касније увидео могуће последице Лолитиног пољупца по повратку са кампа, већ тада га је њена смелост довела у сумњу. „Знао

сам, наравно, да је то за њу само недужна игра, детињарија, опонашање неке кривотворине из неког лажног романа” (Набоков 1968: 111).

Веома је важно на који начин Набоков спознаје однос робе и културе, те погубни утицај тековина популарне културе на Лолиту, који је највидљивији кроз часописе, рекламе и филмове који формирају и утичу на њену свест и понашање. Хамберт покушава Лолити да удовољи куповином. Када говори о тржним центрима, тврди да „има нечег митолошког, зачараног у тим великим трговинама” (Набоков 1968: 107). Он проводи и по читав дан у тржном центру. Његова куповина у великој мери је пролетерска, јер он, иако купује гардеробу за Лолиту, посматра са критичке стране рекламе, манипулацију језиком, излоге, понашање продавца и ишчуђавање мајки које купују за своју децу. Фиск (2001) указује на термин „пролетерски шопинг”, даље га разрађује у књизи *Чишћење популарне културе*, а који се односи првенствено на младе који су потрошачи места, слика и, додала бих, мириса.

Куповина Лолити даје осећај слободе и излаза. Она постаје њен циљ и средство. Куповина се посматра као израз моћи, самопоштовања и постигнућа. Ако је новац моћ у капитализму, онда је куповина, посебно она добровољна, момент победе подређених. Роба се претвара у метафору награде до које се долази помоћу ње. С друге стране, Лолита робу конзумира не само због своје материјалне функције већ и због значења, идентитета и задовољстава које носи у себи. Стога она читањем магазина и љубавних романа себи купује културни простор. Путем часописа, филмова и плоча, она стиче моћ да утиче на своје односе у породици и понашање у школи. Како сазрева, све мање је привржена Хамберту, а све више популарној култури. Рекламе и часописи које чита Лолита, као и Шарлота, представљају читалачке текстове, који пружају задовољство и не захтевају умно ангажовање.

Потврда имитирања живота који нуди популарна култура јесте ситуација у којој се Хамберт и Лолита поигравају вокабуларом и римују Кармен-бармен, када Лолита оживљава сцену из часописа. Она је чак гримасе и уздахе опонашала из новина. За то време, провукла се реченица „Реалност Лолите била је успешно укинута” (Набоков 1968: 60), што постаје потврда да је одиста почела да живи живот понуђен у часописима, оним који су били наслагани поред тог истог кревета, живот из филмова, живот са плоча. Након овог чина, Хамберт сматра да је обљубио плод своје маште „која је лебдела између мене и ње, без воље и свести, па чак и без властита живота” (Набоков 1968: 62). Ово постаје дефиниција Лолите, јер она бива преобликована у лебдећи објекат, без изражене самосвести.

Док је Лолита болесна, Хамберт јој доноси књиге, али их она одбија, јер су јој часописи далеко занимљивији. Након њеног нестанка, Хамберт се враћа у Бирдсли, баца гомилу часописа и притом их детаљно описује. Посматра их као хрпу реклама и новина у којима се дају савети за облачење, понашање, говор, став, како женама, тако и мушкарцима. Из очајничког и ироничног тона којим пише, наслућује се колико исмева све савете који су понуђени. „Претвори се у романтичну лепотицу брзо и јефтино” (Набоков 1968: 251). Недуго потом Хамберт завршава у санаторијуму.

Набоков веома пажљиво скреће пажњу на утицај реклама на друштво. У роману се не појављују експлицитно као у ДеЛилиовим делима, на пример, али је њихов утицај свеprisутан. Док путују, Лолита и Хамберт на различите начине тумаче рекламе. У Њујорку Хамберт је радио на измишљању и састављању рекламних слогана. „Одговарала ми (Хамберту) је површност и псеудолитерар-

на жица тога посла и обављао сам га кад год нисам имао ништа паметније да радим” (Набоков 1968: 33). У друштвеном смислу, Хамберт је Лолиту сматрао просечном. Она је безазлено веровала свим рекламама и саветима из филмских часописа. „Речи ‘Сувенири и новитети’ напросто су је опчињавале својим ритмом. Њој су се обраћале рекламе, она је била идеални потрошач, субјект и објект сваког непоштеног плаката” (Набоков 1968: 147). На тај начин пипци брендирања увлаче се у сваку рупицу културе младих, усисавајући садржај имица бренда, како из уличних стилова, тако и из психолошких ставова (Клајн 2003: 117).

Набоков путем Лолитине опчињености филмском глумицом наговештава такозване псеудомитове, типичне за популарну културу, као и њихову краткотрајност. Митологизација одређених личности попут спортиста, певача или филмских звезда, које маса уздиже до обоготворења, боји свакодневицу (Петровић 2005: 138). Лолита је жудела да се попне на гребен са којег се суновратила филмска звезда којој се дивила (Набоков 1968: 207). Ипак, када су најзад дошли до стене, њено интересовање је ишчезнуло, што потврђује краткотрајност и пролазност популарних задовољстава. Лолита често моли за одлазак у биоскоп, чак и ако би то подразумевало гледање истог филма. Она је задубљена у јефтине филмске часописе суверено чекала филмску сцену у сопственом животу. „Моја је лудица више волела најбаналнији филм и најбљугавији сируп него чудесну земљу коју сам јој нудио. Кад само помислим да је бирајући између хамбургера и Хумбургера, редовно и неумољиво узимала у уста оно прво” (Набоков 1968: 164). „Док се све људско у њој губило, моја страст, моја нежност, моје муке, само су расле; и то је она почела искоришћавати” (Набоков 1968: 181). Дакле, Лолита све више бива корумпирана популарном културом, жеље за задовољствима постају интензивније, те она, да би их остварила, одрађује невољно дужности које јој Хамберт намеће. „Рекао бих да је та сирота девојчица дивља погледа рачунала да ће се с педесетак долара у торбици успети дочепати Бродвеја или Холивуда – или бедне кухиње неког ресторана поред пута [...]” (Набоков 1968: 182). Лолитин сан је колико далеко од Хамберта, толико близу сну који нуди популарна култура и читав њен живот постаје заправо имитација живота.

Lolita look

Фиск (2001) заступа став да политика популарне културе делује на микроплану, да је прогресивна и непроповедне природе. Доказ да је постала и сама део популарне културе јесте управо читавање значења *Лолите* у друге домене. Популарна култура, како је Фиск (2001: 28) посматра, попримате је малих, али ни пошто занемарљивих препада герилског типа усмерених према владајућој класи, који се одигравају у животима појединаца. Једно од најупечатљивијих поткрепљења чињенице кружења значења Лолите јесте изглед Лолите, такозвани *Lolita look*, у јапанском друштву. Све више се могу уочити Јапанке које одступају од већине, пре свега се издвајајући гардеробом, где подразумевамо ношење црних или пастелно розе хаљиница са чипком, у викторијанском стилу, погпетице и машинице. Наса Неко (2013) запажа да се овакав феномен појавио око 1980-их у Харајаку, у Токију, када су две важне улице биле недељом затворене за саобраћај, што је младима омогућило окупљања, слушање рок музике, куповину и дружење. *Lolita look* се учврстио појавом познатих трговинских марки, чија се продаја проширила на северноамерички континент. Сам *Lolita look* представља мешавину различитих стилова и епоха, па се стога може посматрати као својеврсни интертекст у ширем смислу.

До данас су настале бројне подврсте изгледа Лолите у Јапану, а издваја се готска. Док су традиционалне асоциране уз претежно пастелне боје, чипку и изглед који подсећа на порцеланске лутке, готске носе у себи контрадикторност. Новије Лолите одликују монотоне црне, беле или сиве хаљине. Ипак, акценат на викторијанском стилу и даље је присутан. Познати јапански рок бендови, попут Дир ен Грејв и Мелис Мајзер, популаризовали су овакав стил (Неко 2013).

Потребно је нагласити да *Lolita look*, иако се лако може погрешно интерпретирати, не подразумева сексуалне конотације, већ наглашава младост, скромност и одсуство намере провокативности. Многе Јапанке које се облаче у стилу Лолита нису упознате са пореклом овог изгледа. Међутим, популарни часопис у Јапану 'Готик & Лолита Бајбл' подстиче на читање романа (Неко 2013). Дакле, у самом изгледу могуће је утврдити контрадикторност; присутна је повезаност са књигом, али и одбијање кључних асоцијација на исту. Још увек се води полемика да ли је *Lolita look* стил у одевању или је прерастао у начин живота. Без обзира на то како се посматра, култура Лолите представља бег из света притиска у свет маште, креативности и фантазије, онакав свет у који је преко тениса бежала и сама Лолита у роману. У данашње време, када се од Јапанки очекује више него од њихових мајки, ношење поменуте одеће представља метафору избегавања од традиционалних улога које се и даље приписују женама. „Бити женско јесте изгледати слабо, неуспешно и послушно” (Де Бовуар 1961: 314). Наиме, у јапанском друштву често се од жена очекује запошљавање тек након испуњавања два услова: удаје и рађања. Штавише, наглашава се света улога мајчинства, па се каријера често и даље стереотипно посматра као реметилачки фактор у остваривању ове улоге (Нако 2013). Стога, ношењем Лолита гардеробе жене пркосе друштвеним нормама и очекивањима да на лествици каријере заузму ниже позиције. Ишида и Слејтер (2011: 51) истичу да је Јапанке много теже пронаћи у класи професионалаца него Немеце или Американке.

Лолите носе у себи дихотомију лепоте и отпора. Такође, може се повући паралела са цинсом као симболом популарне културе, који издашно описује, дефинише и објашњава Фиск (2001). Он наводи подерани цинс као пример контрадикције типичне за популарну културу, јер у исто време цинс представља и скуп доминантних вредности и супротстављање истим. Одржавање изгледа Лолита скупо је, јер подразумева ношење маркиране гардеробе. Ипак, и мање имућне девојке се довијају, те шију или купују јефттинију гардеробу која преноси иста значења. Силверберг (2006: 21) тврди да потрошачки дух није искључив за средњу, пре свега белу класу, но обухвата и ниже друштвене слојеве.

Данас се излед Лолите преноси пре свега интернетом, а познати трговински ланци који га подржавају отворени су на више континената. Иако се појавио у Земљи излазећег сунца, као удаљавање од провокативног облачења, пркошење друштвеним нормама и пригрљивање индивидуализма, али и луксуза, он је прешао границе Јапана. Речју, *Lolita look* пружа задовољство у одупирању друштвеним стегама девојкама из различитих друштвених и националних оквира.

Закључак

Популарна култура представља окосницу тумачења романа *Лолита*, а бројни елементи исте доприносе запитаности о напретку постмодернистичког друштва. Расцепљен и растрзан слободом коју пружају Нови Свет и магловитост Лолитиног расуђивања, Хамберт схвата моралну хипокризију и друштвени

суноврат америчког друштва, чији је пажљиви посматрач и цинични критичар. *Лолита* нуди про- и антикапиталистичка значења, про- и антипатријархална значења. Читаоцима допушта да стварају властити значај односа између сексуалних и породичних веза, здравог разума и скептицизма, званичног и незваничног. Стога се роман може читати као критика капитализма, али и патријархата. Лолита изазива, скандализује, вређа, деконструише, па се стога лако претвара у популарну културу и њена задовољства. Она подстиче продуктивност, позива на разговор, расправу, као и игру веровања и неверице, а доказ да је дело постало популарно јесте учитавање значења Лолите у друге медије.

Меандрирајући кроз све што јој популарна култура нуди, Лолита постаје идеални психошач без изграђене самосвести. На моменте је свесна преко физичког и психичког бола свог искривљеног одраза у огледалу, али напади лудила и хистерије не успевају трајно да измене њено поимање себе у свету који је окружује. Огледало је сломљено, али мозаик који се рефлектује њој постаје свакодневан, нормалан и прихватљив. Ипак, својим понашањем она пркоси патријархалном поретку и виђењу женске сексуалности. Она делује на читаоце као што на њу делују силе популарне културе. Њен колоквијалан и вулгаран говор представља начин изражавања слободе, те она постаје оваплоћење борбе која превазилази лични и културно-историјски миље.

Пошто је значење популарне културе у непрестаном кружењу, значење текста није у њима самима, већ у повезаности са другим текстовима и свакодневним друштвеним животом. Читањем и преношењем значења, удахњујемо живот роману, али и себи. Директним Хамбертовим обраћањем ствара се спона између протагониста и читалаца. Последице, постајемо актери истог света, фикција се стапа са реалношћу и на тај начин дело постаје део свакодневног живота. У Јапану Лолиту чини бесмртном свака Јапанка *Lolitalook*-ом, кроз борбу за индивидуалност, пркос друштвеним калупима, али и, парадоксално, повиновање свету моћних.

Напоследку исповести, Хамберт увиђа да у свету зла, у којем ју је поробио, Лолита и он нису могли да разговарају ни о каквој апстрактној теми, а да је она својим пркосним понашањем скривала врт у себи. Своју осетљивост штитила је оклопом дрскости, неваспитања и досаде. Овај врт који она обрађује усред Хамбертове живице и америчког лицемерја испољавала је у игри, конструисањем сопственог простора унутар тековина популарне културе. Прогресиван утицај популарне културе видљив је у свакодневним тактикама које стварају и Хамберт и Лолита у оквиру, али и против система који их гуши. Лолита избегава друштвену дисциплину, контролу владајуће идеологије и укалупљивање. Њена трагичност, међутим, огледа се у немогућности да појми утицаје популарне културе на себе. Постала је неуредна домаћица, супруга лаковерног занатлије из радничке класе, отуђена од света и далеко од било ког идеала лепе жене са светлуцавих страна часописа. Њена судбина постаје још трагичнија пошто умире у незнању, попут „још живог шареног лептира чврсто прибоденог уза зид” (Набоков 1968: 106). Њен живот у роману, обојен нијансама популарне културе по којој прелеће, краткотрајан је као лептиров, али истовремено непоновљив и вечан јер га ми чинимо таквим.

Литература:

- Де Бовуар 1972: S. De Beauvoir, *The Second Sex*, Harmondsworth: Penguin.
- Ђуран 2016: Н. Ђуран, *Jouissance* другог у драмама Едварда Олбија, у: М. Анђелковић и др. (ред.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, година VII, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 231–240.
- Žižek, S. *Postmodern Identities. The Modern and the Postmodern*. <<http://www.coursera.org>>. 10.12.2013.
- Фиск 1989: J. Fiske, *Reading the Popular*, London and New York: Routledge
- Фиск 2001: Dž. Fisk, *Popularna kultura*, Beograd: Clio
- Ишида, Слејтер 2011: S. Ishida and D. Slater, *Social Class in Contemporary Japan: Structures, Sorting and Strategies*, London and New York: Routledge
- Јањићијевић 2007: J. Jančićević, *Komunikacija i kultura*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Клајн 2003: N. Klajn, *Ne logo*, Beograd: Samizdat B92
- Леикоф 1980: G. Laikoff, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press
- Маширевић, Лј. *Kultura intertekstualnosti*. <<http://www.komunikacija.org.rs/>>. 25.12.2011.
- Набоков 1968. В. Набоков, *Лолита*, Ријека: Отокар Кершовани
- Neko, N. *Lolita and Japanese Society*. <<http://www.lolita-fashion.org/>>. 08.01.2013.
- Рауновић, Зоран. Tebi, moja Dolores. *Vreme*, 4.08.2005. <www.vre424010me.com/cms/view.php?id=>.01.06.2016>.
- Петровић 2005: С. Петровић, *Културологија*, Београд: Чигоја
- Савић 2001: М. Савић, *Филозофија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Силверберг 2006: М. Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley: University of California Press.

ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN LOLITA AND LOLITALOOK

Summary

This paper will examine the characteristics and functions of the elements of popular culture in *Lolita* and the influence of the afore-mentioned postmodern novel on Japanese society and culture. It will be primarily based on John Fiske's principles of popular culture. It is crucial to pinpoint that the influence will be critically analysed from the two perspectives, i.e. from popular culture towards the characters and from the novel towards popular culture. First and foremost, the definitions and main characteristics of popular culture, such as contradiction, blurred boundaries between literature and everyday life, pleasure and intertextuality will be further clarified. Afterwards, the paper will focus on the analysis of the elements of popular culture in *Lolita*, via the influence of popular culture on Lolita's behaviour, which will be accompanied with considerable doubts about the overall progress of society. Scrupulous attention will be devoted to the explanation of the progressive politics of popular culture and to the so-called *Lolitalook*. Finally, far-reaching positive and negative consequences of the effects of popular culture will be provided.

Key words: popular culture, Lolita, Nabokov, pleasure, goods, *Lolitalook*, politics.

Olivera Petrović

Анна Наумова¹
Београд – Минск

ИВО АНДРИЋ И ФИЛОЗОФИ XX ВЕКА О ГЕНЕЗИ КУЛТУРНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ И ЖИВОТУ НА „НЕСТАБИЛНИМ ГРАНИЦАМА”

У овом раду направљен је осврт на стваралаштво српског писца Иве Андрића, као и на дела познатих аутора цивилизацијских студија који су се бавили проблемима односа култура и цивилизација у различитим периодима XX века. Босански крај из Андрићевог уметничког света може да се сагледа као својеврстан модел граничне регије, где се на очигледан начин откривају универзални процеси и чињенице. У центру пажње је Тојнбијева теорија изазова и одговора као универзална шема генезе цивилизација и култура, у односу на принципе формирања уметничког простора у делима И. Андрића. Такође се разматра појам цивилизације као основне и најтемељније јединице социјалне класификације и његова улога у организацији уметничког света у делима српског нобеловца. Дакле, овај рад садржи приказ књижевно-уметничке визије проблема границе цивилизација на примеру Андрићеве Босне и научно-филозофских теорија О. Шпенглера, А. Тојнбија и С. Хантингтона.

Кључне речи: Иво Андрић, цивилизацијска филозофија, граница цивилизација, роман, историјска проза.

Феномен цивилизације се у различитим интерпретацијама налази у центру пажње бројних филозофских, политолошких и културолошких истраживања, почињући од краја XIX века, када настају први филозофски и научни покушаји његовог разгледања, до данашњег дана, када се ово питање актуелизовало у примењеним аспектима модерног друштва. Данас се посебно интересовање посвећује проблемима сукоба цивилизација и постојања култура на њиховим границама. Пажња која се у XXI веку исказује према проблемима граница објашњава се тиме да се у условима глобализације нарушава изолација раније издвојених заједница када се човек суочава са потребом спровођења директног дијалога са другим етничким групама. Осим тога, томе доприноси отварање граница, интензивирање миграционих процеса као и постојећа тенденција ка узајамном прожимању цивилизација. Посебна активност је данас примењена у исламском свету. Аутори такозваних цивилизацијских студија у филозофији одавно су указивали јавности на проблеме интеракције цивилизација. Истовремено, ни писци нису могли да заобиђу актуелне проблеме свог времена, да би онда, кроз моделирање уметничке стварности, такође представили своју визију. У овом раду направљен је осврт на стваралаштво српског писца Иве Андрића, као и на дела познатих аутора цивилизацијских студија који су се тиме бавили у различитим периодима XX века. Имајући у виду да босански крај може да се сагледа као својеврстан модел граничне регије, где се на очигледан начин откривају универзални процеси и чињенице, овај рад садржи приказ књижевно-уметничке визије проблема границе цивилизација на примеру Андрићеве Босне и научно-филозофских теорија О. Шпенглера, А. Тојнбија и С. Хантингтона.

1 ana.naumova1@ya.ru

Проблем генезе ове културе мора бити размотрен као посебно питање неопходно за комплетно разматрање заједнице која се налази на граници цивилизација. То ће допринети рашчишћавању питања о томе како оне настају и који фактори утичу на њихово формирање.

Настанак етнокултурне заједнице или верске групе је процес који тешко може бити посматран и оцењен. Он је временски јако развучен, тешко је уочити његове појаве и, што у највећој мери компликује процес анализе, у њега је умешан субјективни људски фактор. Међутим, научници и филозофи су одавно размишљали о овом питању покушавајући да издвоје факторе формирања таквих друштава. Посебну пажњу морамо посветити раду енглеског историчара и филозофа Арнолда Тојнбија, који је представио своју визију генезе цивилизација и обавио истраживање где посебно место заузима позната теорија Изазова и Одговора. Нас ће у оквиру овог реферата занимати процес настајања босанске заједнице и његова интерпретација од стране српског писца, добитника Нобелове награде Иве Андрића. Босна је једна мултиетничка земља у којој упоредо живе представници различитих народа и религија. Прошлост овог краја је испуњена различитим бурним догађајима, као и наглим преокретима. Андрић је схватио смисао ових процеса и представио је своју уметничку визију њиховог одвијања. Покушаћемо да размотримо факторе формирања културног јединства у пројекцији на Андрићеву Босну.

Познато је да је под турском владавином део хришћанског становништва у Босни прешао у ислам, и да се постепено формирала етничка заједница коју данас ословљавају као Бошњаци или Муслимани. У начину живота, погледу на свет, духовној и материјалној култури ових људи постепено су се десиле озбиљне промене, тако да сада више није само религија оно што раздваја Бошњаке од својих „генетских рођака” хришћанске вероисповести. Стога се поставља питање да ли је социјални фактор јачи од генетског. „Одлучујуће разлике међу људским групама тичу се њихових вредности, веровања, институција и друштвених структура, а не њихове физичке величине, облика главе и боје коже” (Хантингтон 2000: 45) – тврди амерички научник Семјуел Хантингтон. А. Тојнби са своје стране негира улогу расе у формирању цивилизације. Код Андрића је слична ситуација: босански Муслимани кроз исту вероисповест имају много више заједничког с етничким Турцима него са Србима који су у суштини њихова браћа „по крви”. Осим тога, писац назива Муслимане *домаћи Турци*, *шравнички Турци*, и на тај начин их идентификује с исламском цивилизацијом. С. Хантингтон сведочи о томе већ у вези са догађајима његовог доба – ратом у југословенским републикама 90-их година: „Своје непријатеље Срби нису одредили само као босанске Хрвате и муслимане, него као ‘Ватикан’, ‘исламске фундаменталисте’ и ‘злогласне Турке’ који вековима прете хришћанству” (Хантингтон 2000: 300). Андрић запажа ово пола века пре тога – етничке Турке у својим карактеристикама писац у нечему уједињује с Бошњацима.

Код Андрића средина утиче на развој човека и културе. Ова мисао се потврђује кроз опис јеврејске породице Атијаса у *Травничкој хроници*: „Доцније су успели да напусте тај влажни, сумрачни и нездрави крај и да се населе горе у вароши, али су сви Атијаси задржали нешто од свог ранијег боравишта, сви су били ситни и бледи, као да су у подруму расли, ћутљиви и повучени...” (Андрић 2006: 188). Али А. Тојнби оповргава теорију окружења: по његовом мишљењу таква концепција, иако у поређењу с теоријом расе „мање наопака, не може проћи боље” (Тојнби 2002: 56). Поред других аргумената, А. Тојнби „демаски-

ра” ову теорију на примерима различитих *речних цивилизација*, од којих је свака имала различите подстицаје и последице развоја. Али Андрић има и друге истомишљенике: рецимо, Георгиј Гачев са својом концепцијом менталитета народа света који су условљени најпре природном средином (Гачев 2008).

С друге стране, А. Тојнби користи термин *изазов*, који треба разумети као врсту проблема који настаје, односно подстицај који доприноси остваривању потенцијално могућих креативних варијација. Такав спољни фактор могу да чине географски и климатски услови. „Подстрек за развој цивилизације несумњиво постаје снажнији у мери у којој средина постаје неприступачнија и тежа” (Тојнби 2002: 82), – тврди А. Тојнби. Исто мишљење дели и Хантингтон. У Босни климатски услови нису били најповољнији – или су се макар на један посебан начин доживљавали од стране Европљана. Андрић говори о томе у роману *Травничка хроника*: „За време тих првих неколико месеци Давил није престајао у својим извештајима да се жали на све на што се један конзул у оваквим приликама може да пожали. Жалио се на злоћу и мржњу домаћих Турака, [...] на климу од које му деца боловају, на интриге аустријских агената, на неразумевање, на које наилази код старешина у Цариграду и Сплиту” (Андрић 2006: 47).

Дакле, А. Тојнби негира утицај средине на генезу цивилизација, али при томе признаје да спољни климатски изазов подстиче њихов развој.

А. Тојнби поред других изазова разматра подстрек дискриминације. С тим у вези он помиње расну и религијску дискриминацију које су по својој природи веома сличне. Код Андрића у улози угњетаваног слоја становништва налази се хришћанска раја, која је у XIX веку заједно са браћом по вери с подручја савремене Србије успела да да одговор на постављени изазов. То је, према Тојнбију, сасвим логично: „Група или класа која је социјално ометена [...] може развити способност да на овакав изазов ометености у виду искључења из свих или појединих области активности реагује концентрисањем своје енергије на друге области у којима онда постаје изузетно способна” (Тојнби 2002: 114). Управо у Босни се формирала ситуација коју описује Тојнби – „нико ко није био Османлија није могао бити управљач у држави нити носити оружје, а у великим деловима Царевине својина и обрада земље је прешла из руку поданика хришћана у руке њихових муслиманских господара”, и „припадници ометене вероисповести реаговали тако што су се усавршили у оним гранама на које су њихове активности биле сада силом упућене” (Тојнби 2002: 118). Андрић у свом докторату на тему *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине* (Андрић 1982) детаљно приказује колико је био тежак положај раје под турском владавином: стварали су се посебни зборници правила понашања са апсолутно незамисливим наређењима, која су реметила животни ред и понижавала људско достојанство.

С друге стране (што је исто у складу с Тојнбијевом теоријом), турска навала на данашњем подручју Србије и Црне Горе довела је до мобилизације локалних културних и политичких елита. За време турске окупације, упркос тешким условима, настала су изванредна уметничка дела – најпре богати фолклор који су високо оценили Ј. Гете, Ј. Грим и други познати Европљани. Осим тога, Србија се у XIX веку такорећи својим снагама ослободила од Турака, а Црногорци су заправо успели да сачувају релативну независност, док су Османлије у пуној мери владале на подручјима других држава. Српска култура на почетку XXI века изгледа изузетно репрезентативно, упркос томе што су православни Срби неколико векова турске владавине доживели веома болно. Врло је могуће да се ова чињеница може објаснити тиме да су Срби као реакцију на озбиљан изазов (према Тојнбију – изазов окружења које чини људски фактор) дали снажан одговор.

Поред подстрека земаља са неповољним условима и поред дискриминације, од издвојених А. Тојнбијем изазова, у Андрићевој Босни су такође представљени подстреци удара са стране и притисака: Босанцима је у једном тренутку дошла наоружана и моћна власт. С друге стране, „удари” су погађали Босну чешће него друге земље: управо таква подручја А. Тојнби говорећи о изложености „сталном спољном притиску” зове „крајином, или граничном провинцијом”, за разлику од географски погодније лоцираних „заштићених територија у унутрашњости” (Тојнби 2002: 103). Сама Босна и посебно град Вишеград, где се одвија радња романа *На Дрини ћуприја*, представљају граничну регију.

Такође, за анализу Андрићевих дела применљива је идеја А. Тојнбија везана за то да у процесу развоја цивилизација „низ успешних одговора на узастопне изазове треба тумачити као манифестацију успона уколико се, док тај низ траје, сама акција креће у правцу изласка из сфере спољног окружења [...]. Успон подразумева да све развијенија личност или цивилизација теже да постану своје сопствено окружење, свој сопствени изазивач на акцију и своје сопствено поље акције. Другим речима, критеријум успона јесте напредовање према самоодређењу” (Тојнби 2002: 184). Мост на Дрини је срушен, почиње рат, и од тог тренутка више не доминирају спољни изазови. Срби ће за време Првог светског рата морати да скоро потпуно самостално бране свој суверенитет. Али ускоро настаје јужнословенска држава на Балкану, и од сада друштво, које је већ дало низ успешних одговора на изазове и са Запада и са Истока, прелази на нови ниво развоја.

Тако да су питања о томе како се формирала једна или друга етнокултурна заједница, који фактори су утицали на њено настајање, зашто је развој кренуо једним а не другим путем, по својој природи неразрешива. Али ипак треба да обратимо пажњу на процесе који су се одвијали у прошлости да бисмо пажљиво и одговорно приступали садашњости, а као темељ и подстицај за наша размишљања може да служи не само животна стварност већ и класика светске филозофије и лепе књижевности.

Сада ћемо се осврнути на појам ‘цивилизација’ и размотрити погледе горе наведених интелектуалаца на специфичност живота на границама култура. Амерички политолог Семјуел Хантингтон многострано описује феномен цивилизације и између осталог указује на два њена обележја. Прво од њих је то да цивилизације „представљају најтрајнија људска удружења” (Хантингтон 2000: 46). Иво Андрић у роману *На Дрини ћуприја* у току неколико векова посматра историју Вишеграда и за то време, све до почетка XX века, однос основних снага културне конфронтације остаје потпуно константан.

Битно је истаћи да цивилизацијска припадност код Андрића строго условљава погледе, понашање његових јунака, у целини одређује њихове портрете – као што је рекао Стојан Ђорђић, „готово у свим деловима Андрићеве наративне структуре могу се наћи јасне назнаке цивилизацијске идентификације” (Ђорђић 2011: 107). Како правилно запажа поменути истраживач, Андрићева слика света је „цивилизацијски дефинисана и артикулисана, у ствари, тако обухватна, да, доиста, пружа пројекцију укупног живота људи у једном времену, увек са видљивим, ако не истакнутим ознакама цивилизацијских аспеката” (Ђорђић 2011: 107).

А будући да су ликови јунака условљени с тачке гледишта њихове припадности одређеној цивилизацији, којих на простору Андрићеве Босне има више, испада да су један од најосновнијих подстицаја за конфликт у његовим делима управо разлике етно-религијског карактера. Овде ћемо се опет позвати на С. Ђорђића: „Може се рећи да је Андрићево дело у целини посвећено осветља-

вању и сазнавању тих тако сложених односа међу људима, односно, егзистенцијалних ситуација, са наглашеним цивилизацијским разликама, напетостима и сукобима” (Ђорђић 2011: 110). Заиста, анализа Андрићевих романа показује да се скоро сваки конфликт може „свести” на мали сукоб цивилизација, о којем ће Американац Хантингтон отворено рећи тек крајем XX века. То се најуопштенije може видети на примеру односа две велике верске групе. Муслимани свим снагама покушавају да се изолују од раје и да их сузбију. Хришћани су са своје стране носиоци „аксиолошког система у чије је темеље уграђена мржња према силним и лукавим Турцима и исламу” (Ђуришић-Већановић 2013: 305). Две конкретне позиције које су дубоко учвршћене у филогенетско памћење представника обе стране, априори условљавају разлику у прихватању догађаја и формирању животних стратегија.

Дакле, цивилизације су у уметничком свету Иве Андрића, као и у концепцији присталица цивилизацијског приступа у историји и филозофији, оштро супротстављене једна другој. У овом раду ћемо се ипак више бавити другим обележјем цивилизација. С. Хантингтон тврди да је „граница међу њима ретко оштра” (Хантингтон 2000: 46), и тиме подстиче на размишљање о феномену граница цивилизација – некој прелазној зони или, према терминологији самог С. Хантингтона, – „нестабилним границама”.

Прво ћемо оцртати за нас релевантне „нестабилне границе”, и битно је то да се у Хантингтоновој концепцији види и улога белоруске земље као „крајине”, граничног подручја између западне и православне цивилизације. Као и у случају с Босном, овде су одавно отпочели компликовани процеси формирања граница: откад су „Мађарска, Пољска, Скандинавија и Балтичка обала конвертовани у Западно хришћанство”, „источна граница Западне цивилизације се стабилизovala и остала тако без значајне промене” (Хантингтон 2000: 54). С. Хантингтон оцртава границе западне цивилизације, а одмах иза њих се налазе Белорусија и земље бивше Југославије: „Почињући на северу, она иде дуж онога што су сада границе између Финске и Русије и Балтичких држава (Естоније, Латвије, Литваније) и Русије, кроз западну Белорусију, Украјину, раздвајајући унијате од православног истока” (Хантингтон 2000: 176). И даље: „На Балкану ова линија се подударала са историјском поделом између Аустроугарског и Отоманског царства. То је културна граница Европе” (Хантингтон 2000: 176). Нема сумње да свака гранична регија има своје особености, и погрешно је правити директне паралеле међу њима, али ипак можемо сматрати да је заједничка методолошка основа и сама специфичност живота у таквој граничној регији заиста универзална. А. Тојнби такође оцртава границе западне цивилизације, наглашавајући која су подручја играла улогу крајине: на западној граници то је Пољска (од стране Запада), и ми сами према томе закључујемо да белоруска земља игра улогу граничне регије на другој страни. Док су трајале борбе између Отоманске империје и Дунавске монархије за сферу утицаја, на југу, на Балкану, граница западне цивилизације се померала. Управо ову конкуренцију приказује Андрић у роману *На Дрини ћурија*. Она је умногоме условила вишесмерност развојних процеса у дотичној регији. Осим тога, судбину Дунавске монархије А. Тојнби повезује са судбином Отоманске империје: имало је смисла постојање прве, док је ова друга, која ствара изазове и ударце, постојала. После пада Отоманске империје гине и Аустроугарска. Управо се у том тренутку руши мост на реци Дрини, који је раније везивао Запад са Истоком. Баш тада нестају обе империје које су симболисале две крајности, два „пола” – Запад и Исток. Од тог тренутка ова опозиција се кон-

центрише у истом „клубку” а све контрадикције се сада преносе на једну државу-наследницу Империје Хабзбурга и Отоманске Империје – Југославији, која је примила на себе сву тежину улоге крајине и ујединила културне заједнице које припадају различитим цивилизацијама. А. Тојнби пише да ова држава-сукцесор укључује у себе територије, наслеђене од две различите династичке државе и чува трагове култура две различите цивилизације. Бићемо коректнији ако ипак кажемо три а не две: елемент православне цивилизације на Балкану никада није умро, већ ојачао под притиском изазова. А. Тојнби је опрезан у својим прогнозама, он сматра да овај храбри политички експеримент може подједнако успети и пропасти.

С. Хантингтон је одлучнији у констатовању неодрживости таквих формација, јер је постао сведок крвавих догађаја на њиховим подручјима. Он буквално апелује на човечанство, упозоравајући на опасност културних конфликта. И сматра да су најоштрији сукоби они који настају „дуж неодговарајућих граница између цивилизација” (Хантингтон 2000: 29).

Иво Андрић прати процес формирања нестабилне границе како у докторату, тако и у својим романима, који се баве историјом ове регије почињући од првих векова турске најезде. А у приповеци *Писмо из 1920. године* аутор упозорава читаоца: „Босна је земља мржње и страха” (Андрић 2014: 21), и ово је „мржња која наступа као самостална снага, која сама у себи налази своју сврху. Мржња која диже човека против човека и затим подједнако баца у беду и несрећу или гони под земљу оба противника; мржња као рак у организму троши и изједа све око себе, да на крају и сама угине” (Андрић 2014: 22).

Наиме, управо с одредницама Босне као „земље мржње” везане су основне замерке и оптужбе босанских критичара, проучавалаца књижевности, идеолога и политичара према Андрићу. Сматра се да је Андрић сличним изјавама испровоцирао дешавања деведесетих година у Босни. Низ босанских интелектуалаца прихватају Андрића као писца који заузима „одбојан став према исламу чију погубност обликује и пројектује у једном типу деструктивног човека руковођеног мрачним силама мржње и зла који је настао као последица исламизације хришћанског становништва и османске власти у Босни” (Тутњевећ, 2002: 221).

Да бисмо то прокоментарисали ми ћемо се опет осврнути на Хантингтонов рад. Он тврди да „о разликама у секуларној идеологији [...] може бар да се исправља, ако не могу да се уклоне. О разликама које се тичу материјалног интереса може да се преговара и оне, често, могу да се превазиђу путем компромиса на начин на који то не може да се уради с културним питањима” (Хантингтон 2000: 144). Контрадикције културног порекла везују се за систем основних вредности сваког човека: не могу се лако разрешити овакви спорови, јер њихове тезе и основни појмови „имају дубоко историјско, културно и емотивно значење за те народе” (Хантингтон 2000: 144). Ту не може бити компромиса. „Људски је мрзети” – пише С. Хантингтон (Хантингтон 2000: 144). Према његовим речима, настаје „динамичка мржња, која може да се упореди са „безбедносном дилемом” у међународним односима у којима узајамни страхови, неповерење и мржња хране једно друго (Хантингтон 2000: 295). С. Хантингтон као да прати мисли Андрића, који је писао о истоме неколико деценија уназад. И порекло такве мржње на темељу културних разлика политолог објашњава на следећи начин: људи „природно не верују и доживљавају као претњу оне који су различити и могу да им нашкоде” (Хантингтон 2000: 144–145). О томе говори и Андрић у приповеци *Писмо из 1920. године*. Из тог разлога нема потребе да у оваквим констата-

цијама писца тражимо неке провокативне подтексте, већ само да прихватимо парадигму сукоба цивилизација као правило и тражимо путеве за умекшавање постојећих контрадикција.

Стојан Ђорђевић у својој књизи *Сличности и разлике* покушава да упореди појаву мржње код Андрића и код Хантингтона. Он објашњава у чему се разликуе научник и писац приказујући мржњу. „Чини ми се да је сва разлика између Андрићевог уметничког и Хантингтоновог геополитичког виђења мржње пре у томе што они имају сасвим супротан однос према њој. Андрићев јунак се гнуша мржње, ужаснут је њеном деструктивношћу, која иде до убилачких и самоубилачких порива, а Хантингтон има у виду пре свега, њену присутност у сваком човеку, а истиче и позитивну функцију мржње која помаже човеку да постигне више него иначе” (Ђорђевић 2011: 126). Према нашем мишљењу, визија обојице интелектуалаца је ипак много сличнија, јер Хантингтон такође истиче опасност те мржње, што се на очигледан начин показало у њему савремено доба. А то да се главни јунак приповетке *Писмо из 1920 године* „гнуша мржње” не значи да је то једини став самог писца, већ само заокружује уметничку концепцију конкретног дела и његових ликова.

О. Шпенглер, пишући о разноврсности културних форми наше планете, тврди да „једна духовна сфера”, односно менталитет представника друге културе, „ипак остаје нема у своме најфинијем и најдубљем делу” (Шпенглер 2010: 165), колико год се трудили да је схватимо. То је последица фундаменталних разлика које леже у темељу ових култура. Ако је неразумевање између култура аксиома, зашто се ми онда чудимо што Андрић назива Босну, малу земљу са неколико „исконских” народа, „земљом мржње”? Према С. Хантингтону, оваква болна ситуација је суштинска и стална карактеристика таквих „нестабилних граница”, где је једина разлика то што они долазе до изражаја у сваком тренутку на различити начин – долази до „смењивања неповерљиве коезистенције и опаког насиља”. И даље: „Историјско завештање сукоба постоји да га експлоатишу и користе они који налазе разлог да то чине” (Хантингтон 2000: 287).

Осим тога битна је чињеница да је у Андрићевим романима босанска трагедија веома лична – аутор не издваја себе из те средине и паги заједно с целим крајем. Он никада није супротстављао себи Босну. Нема потребе да тражимо у његовим делима порицање његових сопствених речи и да покушамо да га оптужимо у распиривању мржње. Напротив, задивљује топлина с којом И. Андрић у својим интервјуима говори о босанском крају (Јандрић 1977).

„Друштва уједињена идеологијом или историјским околностима, али подељена цивилизацијом или се распадају [...] или су изложена јакој напетости” (Хантингтон 2000: 29) – предсказивао је С. Хантингтон. „Локални сукоби који највероватније могу да ескалирају у шире ратове су они између група и земаља из различитих цивилизација” (Хантингтон 2000: 30). Тешко је да оваква перспектива може охрабривати. Долази до неопходности предузимања конкретних корака да би се сачувао интегритет појединих регија или барем да се избегне крвопролиће. Андрић је свестан такве опасности, чиме можемо да објаснимо његове опрезне оцене турске етапе босанске историје, представљене у његовом докторату. У прилог овом мишљењу иде и тврдња А. Тојнбија да у развоју цивилизације (у нашем случају – културне заједнице) принцип непрекидности представља суштину напретка – управо зато филозоф сматра да се механизми архаизма и футуризма не слажу с прогресом било које врсте. Континуитет је управо одсуствовао у развоју босанског друштва.

Дакле, осим филозофије и политологије, озбиљан материјал за израду погледа на историју, који је у складу са тренутном ситуацијом, може нам пружити уметност; а посебно лепа књижевност. „У идеји судбине, учествује се само као уметник, портретом, трагедијом, музиком” (Шпенглер 2010: 117), – писао је О. Шпенглер, размишљајући о томе да фактолошка историографија није у стању да постигне то што се може схватити кроз уметничко дело, које је „упило” душу културе. Из тог разлога можемо констатовати да у самој суштини цивилизацијских студија има интересовања за различите форме уметности као богате базе идеолошких оријентира и културног искуства. Симбиоза филозофије и књижевности мора да нам дозволи, према С. Хантингтону, да формирамо образац, који „пружа опис међународног развоја” (Хантингтон 2000: 14). Стога је и неопходно ујединити искуство цивилизацијских студија и лепе књижевности да би таква шема настала. Модел цивилизацијске интеракције, формиран на основу босанског искуства, може да има директан примењени значај.

Литература:

- Андрић 2014: I. Andrić, *Zanos i stradanje Tome Galusa. Pismo iz 1920. godine. Osatićani*, Beograd: Ringier Axel Springer
- Андрић 1982: И. Андрић, Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1, Београд: Задужбина Иве Андрића, 7–252.
- Андрић 2006: *Травничка хроника*, Београд: Новости
- Гачев 2008: Г. Д. Гачев, *Менџалносни народов мира*, Москва: Эксмо, Алгоритм
- Ђорђић 2011: С. Ђорђић, *Сличности и разлике: огледи из упоредне критике*, Зрењанин: Агора
- Ђуришић-Бечановић 2013: Т. Ђуришић-Бечановић, *Kulturni kodovi u Andrićevom romanu „Na Drini ćuprija”*, у: Branko Тошковић (ред.), *Andrićeva ćuprija. Andrić's Brücke*, Grac – Beograd – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Beogradska knjiga – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige, 295–312.
- Јандрић 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем: 1968–1975*, Београд: Српска књижевна задруга
- Тојнби 2002: А. Тојнби, *Проучавање историје*. Београд: Слово
- Тутњевић 2002: С. Тутњевић, Андрић и муслимани (о једном виду рецепције дјела Иве Андрића), у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 19, Београд: Задужбина Иве Андрића, 221–236.
- Хантингтон 2000: Хантингтон, *Сукоб цивилизација и преобликовање светског поретка*, Београд: Војна штампарија
- Шпенглер 2010: О. Шпенглер, *Пројаси Запада: I–II*, Београд: Утопија

ИВО АНДРИЧ И ФИЛОСОФЫ XX ВЕКА О ГЕНЕЗИСЕ КУЛЬТУРНОЙ ОБЩНОСТИ И ЖИЗНИ НА ПОГРАНИЧЬЕ

Резюме

В центре внимания данной статьи – творчество Иво Андрича, а также работы известных авторов цивилизационных исследований, которые занимались проблемами взаимодействия культур и цивилизаций на протяжении всего XX века. Боснийский край, изображенный в художественном мире произведений сербского писателя, можно рассматривать как своеобразную модель пограничья, где наглядно представлены универсальные процессы и явления. В работе рассматривается теория *Вызова-и-Ответа* А. Тойнби – универсальная схема генезиса цивилизаций и культур – в проекции на принципы формирования художественного пространства в произведениях Иво Андрича. Таким образом, данная работа представляет собой обзор литературной-художественной трактовки проблемы пограничья цивилизаций на примере андричевской Боснии и научно-философских теорий О. Шпенглера, А. Тойнби и С. Хантингтона.

Ключевые слова: Иво Андрич, цивилизационная философия, пограничье цивилизаций, роман, историческая проза.

Анна Наумова

Драгица Мирковић¹
Београд

ХОДОЧАСНИКОВО ПУТОВАЊЕ ЦОНА БАЊАНА: ФОРМА У СЛУЖБИ СУШТИНЕ

У раду ће бити говора о пуританским таласима на обалама Енглеске и њиховом утицају на друштво и књижевност тог времена кроз призму Бањанове алегорије која је оставила траг својом јединственошћу. У судару прошлости и садашњости, 17. век у Енглеској рађа супротности које су присутне у свим сферама. Аристократски етос двора Чарлса II узвраћа ударац пуританским стегама и цензури додајући други екстрем на сцену енглеског друштва. Конфликт између ројалиста и парламентаризанаца, англиканаца и пуританаца заједно са порастом заинтересованости за науку и филозофију, као и бројне економске потешкоће и друге недаће попут грађанског рата, куге и великог пожара, усмеравају пут Енглеске ка материјализму и принципима класицизма. На књижевној сцени на којој одзвањају имена Шекспира, Милтона и Драјдена, међу бројним пуританским списима, Бањан се појавио случајно али остао трајно са својом алегоријом *Ходочасничково Путовање*, према Кадоновом речнику књижевних термина као пример „најпознатије алегорије у енглеској књижевности” (Кадон 1979: 24). Комбинујући фикцију и морална библијска учења у форми алегорије, Бањанов адут био је свакодневни језик радника 17. века. С једне стране, вишеслојна симболика Краљевог Пута деценијама је платформа разним тумачењима, а с друге стране, Бањанов аутентичан приказ практичности и примењивости библијских истина, уоквирен у његову личну слику Бога који воли, инспирација је до данашњих дана.

Кључне речи: форма, суштина, реформација, *Ходочасничково Путовање*, успех

1. Таласи реформације на обалама Енглеске:

Велике злоупотребе свемоћне римске цркве стварале су све веће незадовољство међу верницима католичких земаља које се у 16. веку претворило у отворену побуну када је 1517. године у Немачкој Мартин Лутер започео талас реформације који су пригрлили Калвин и Цвингли у Швајцарској што је допринео да се те нове идеје полако почну ширити Европом. Постоји очигледна и битна разлика између европске и енглеске реформације; јеванђеоски покрет у Европи био је инспирисан и вођен од стране проповедника и теолога који су запалили масе и владаре Европе, док је у Енглеској мало ко размишљао о теолошким оквирима када је Хенри VIII одвојио енглеску цркву од Рима 1530-их. Енглеска црква је постала самостална, али пред њом је био дуг пут на коме ће она градити своју посебност. Млади, али ожењени, Хенри VIII Тјудор заљубио се у дворкињу и затражио од папе развод што је папа одбио и тако је почео сукоб између Лондона и Рима, који се завршио отцепљењем енглеске цркве од папе. Уз помоћ парламента Хенри из основе мења однос цркве и државе када је поглаварем енглеске цркве проглашен краљ уместо папе. Краљ је истовремено ослободио поданике високих пореза које су дотад плаћали Риму, али и снизио сва давања цркви и тиме задобио подршку народа. Дакле, у Енглеској је одвајање од римског папе извршио двор, а краљ је извукао материјалну корист уништивши монашке редо-

1 mirkovicd77@gmail.com

ве и приграбивши њихово богатство од преко пет стотина манастирских поседа који су обухватили осмину целокупне обрадиве површине, које је продавао на лицитацијама. Иако је својим поступцима започео реформацију, Хенри се до краја живота сматрао католиком и наставио да прогања присталице нове Луторове вере, а његов једини уступак је био превод Библије² на енглески (Ковачевић 1995: 99–100). Прве стварне промене доноси Краљица Елизабета, која покушава да задовољи протестанте, придобије католике и целу нацију у исто време. Уистину, многи Краљичине одлуке нису сматрале истинским променама, поготово када су их упоређивали са реформацијом која се ширила у Женеви, Француској, Шкотској, јужној Немачкој и њиховим моделима истински реформисане цркве.

Пуританизам као део протестантске реформације смештен је на временској ленти мапе европског хришћанства 16. и 17. века у Енглеској. Пуританци су били наследници Реформације коју је отпочео Мартин Лутер са чувеним слоганима; *sola fide, sola gratia, sola scriptura* – само вера, само милост, само писмо, иако су у пракси постојала многа мимоилажења око тога шта заправо ови слогани значе (КПП 2008: 2). Термин пуританци настаје у 16. веку од латинске речи *puritas*, што значи чистота у смислу јеванђеоског учења. Пуританци су били ревносне присталице црквене реформације који су захтевали да се црква у Енглеској радикалније одвоји од римокатоличких начела и приближи Христовом учењу, одакле је и проистекао њихов захтев да се укину епископи и одбијање молитвеника кентерберријског архиепископа. Временом термин је добио негативан призив лажне моралне строгости коју сами пуританци нису могли да одрже. „Били су мисаони, трезвени и стрпљиви људи који су веровали да је њихова дужност пред Богом да раде и да буду вредни, и у то име су ценили све што је корисно а одбацивали су уметност као лакомислену забаву” (Ковачевић 1995: 110). Такође, и велики део богатих грађана, који су подржавали пуританце и у чијој свести је друштвена еманципација ишла упоредо са религијском, није гајио симпатије према дворском животу и доколици, те су мрзели њихове луксузне забаве одакле је произашао још један узрок пуританских предрасуда против уметности (Ковачевић 1995: 112).

Џејмс VI се побринуо да званична црква буде флексибилна у пракси како би придобио умерене пуританце и збуњене католике док су у исто време они који нису били задовољни на обе стране прозвани екстремистима. Спур истиче да је пуританизам у овом тренутку био пре свега интроспективан и политички неактиван до те мере да су они које су називали пуританцима заправо себе сматрали само побожним члановима цркве (Спур 1998: 7). Промене које су донели Чарлс I и надбискуп Лауд довеле су до тога да се до 1640-их формирао уједињени фронт против Чарлса и започео зачарани круг грађанског рата, надмудривања победа и побеђених. Године 1650-те су биле „повратак у Египат” уместо путовања у обећану земљу; обнављање монархије донело је нове промене у цркви, неки пуританци остали су унутар граница званичне цркве, а други су били приморани да остану изван тих граница у категорији заједно са сектама.

Прилика да пуританци остваре сан и поведу целу нацију у обећану земљу је пропуштена, борба која је почела ради окретања од форме ка суштини хришћанског веровања, а никако ради одвајања пуританаца од званичне цркве, продубила је разлике и међу самим пуританцима. Желели су да њихова визија хришћанства препороди Енглеску, али су заправо успели само да постану једна

2 Tindal's Bible

од варијанти протестантизма, названих заједничким именом нонконформисти³, којима је загарантована слобода вероисповести чувеном „декларацијом права“⁴ која је крунисала „славну револуцију“⁵. Седамнаести век изнедрио је велике пуританце попут Ричарда Бакстера (1615–91), Џона Милтона (1608–74), Оливера Кромвела (1599–1658), Џона Бањана (1628–88), Вилијема Прајна (1600–69), Џона Овена (1616–83) и друге (Спур 1998: 47), што говори у прилог томе да су пуританска веровања вертикално пресецала социјалну хијерархију и повезивала људе различитих социјалних и економских позиција.

2. Пуританци: форма у служби суштине

У уводу *Кеимбрицевог Приручника о Пуританцима* напоменуто је да је заправо други талас реформације, радикалнији талас који је покренуо Калвин, заплуснуо обале Енглеске средином шеснаестог века и дефинисао протестантизам у Енглеској, те да је пуританизам, који се касније прелио преко граница Енглеске и Атлантике у Северну Америку, где је поставио темеље америчке културе, заправо изнедрила енглеска црква услед специфичних историјских околности (КПП 2008: 2–3). Утицај пуританаца се није само ширио географски већ и идеолошки, кроз књижевност, па тако два пуританца истог имена, Џон Милтон и Џон Бањан, и данас имају место у канону енглеске књижевности, те је њихов печат додао снагу том таласу, па се и у данашње време пуританизам изучава и описује. „Последњих двадесет и пет година за најутицајније историчаре енглеског пуританизма сматрају се Питер Леик и Патрик Колинс“ (КПП 2008: 11).

Чињеница је да је историјска важност пуританаца у турбулентном 17. веку у Енглеској неоспорна, те да га чак називају „веком пуританаца“ (Спур 1998: 1). Пуританци седамнаестог века нису били једна скупина, већ многе различите скупине; елизабетанске пуританце наследиле су многобројне деноминације и секте које су биле производ религијске анархије која је владала током грађанских ратова, а након обнављања монархије 1660. године и енглеске цркве 1662. године, чини се да нонконформисти такође имају мало заједничког.

Ако желимо да имамо праву слику о пуританцима, морамо узети у обзир како пуританске списе тако и званичне записе њихови савременика који су им били противници. Многобројни списи обе стране оставили су богато наслеђе које непрестано инспирише и пуни ту ризницу до данашњих дана. Постоји нит која се провлачи кроз време и простор, нит која по многим спаја све те варијанте протестантизма. Према Спору, суштинска сличност међу пуританцима која се одржала током седамнаестог века, иако за неке само делимично, произлази из убеђења сваког појединца о личном спасењу које долази без личне заслуге по милости Божијој, потребе за видљиво побожним начином живота кроз активно чланство локалне цркве новозаветног модела која својим деловањем утиче на своју парохију, али и нацију. Једна од најважнијих карактеристика пуританизма била је веза између теологије и личног духовног искуства сваког верника, па тако Бањан на крају увода у *Ходочасничко Путовање* позива да сами проценимо написано: „*lay my Book, thy Head and Heart together*“ (Бањан 1984: 7). У исто време, тај нагласак на личним откривењима библијских истина и учења је свакако био

3 nonconformists

4 Bill of Rights

5 Glorious Revolution

једна од покретачких сила умножавања различитих деноминација и секти. Пуританце су савременици препознавали према стилу побожности јер су они на одређени начин балансирали између духовности и разума, док су секте стављале духовно искуство изнад разума. Пуританска традиција утемељена на веровању у апсолутни ауторитет Светог Писма надахнутог Духом Светим отворено је одбацила оне секте, међу којима су најпознатији квекери, које су веровале да је лично откривење примљено од Духа Светог изнад откривене Божије воље у Библији (Спур 1998: 7).

Евидентно, оно што је било заједничко различитим протестантским деноминацијама свакако је било одбацивање врховне власти папе, католичког система миса, индулгенција, чистишта, молитве свецима и молитве за мртве, али и постављање Светог Писма, Духом Светим надахнутог, као врховног ауторитета. Оно што је свакако препозатљиво у свим пуританским списима јесте да је пуританска религија била религија Речи у којој је читање, проповедање и деловање у скаду са Речи, Светим Писмом, имало централно место. На богослужењима која су трајала и по два сата, уз певање псалама, кроз проповеди су тумачене библијске приче из којих су извучене поуке и практични савети за свакодневну побожност чиме су, уз примере разних молитви из популарних приручника за побожност, и „главе и срца пуњена Библијом” (КПП 2008: 202). Приручници за побожност су били додатна спона између форме и суштине, теорије и праксе, а за највише коришћен приручник сматра се *Примена Побожности* који је Луис Беили написао 1612. године, аутор многих дела, познат по чувеној тврдњи да нема истинске побожности без познавања бога, нити добрих дела без човековог познавања самог себе.

С тим у вези је био још један од пуританских доприноса реформи хришћанства, брисање разлике у степену побожности свештенства и обичних људи јер је вреднована „побожност срца” појединца који је део Цркве, Христовог Тела, коју чине они који су дали завет да ће обожавати бога и помагати једни друге да истрају у побожности. Штавише, пуритански свештеници су озбиљно схватили своју улогу учитеља теолошких учења и надгледали главе породица у њиховој одговорности да поуке пренесу члановима породице и слугама (КПП 2008: 195–202). Може се рећи да је жеља за практиковањем побожности била филтер који је сваку другу врсту забаве у њиховим очима претварао у губљење времена, одакле је и потекла идеја да се уведе забрана таквих активности недељом, што су Џејмс I 1617. године, а потом и Чарлс I 1633. године законом одбацили. Њихову праксу да недељом имају вишечасовно јавно обожавње кроз молитву и певање псалама многи су приписивали фанатизму, али никако се не сме изгубити из вида да оно што је суштинска заслуга реформације јесте веровање да је Бог доступан свакоме без људског посредника, те да је толико волео човека да је дао свог једнородног сина да умре да би човек могао да опет има блиски однос са Богом. Управо то одвајање од овог света, не само кроз специфичну духовност и практичну побожност већ и кроз одбацивање пракси модерног друштва, изградило је слику у очима других због које је, између осталог, назив *пуриџаници* добио негативну конотацију.

Кибл у свом раду *Пуриџанизам и књижевност*, издатом у оквиру *Кеимбриџевог Приручника о Пуриџанизму*, назива пуританизам „изразито књишким покретом”, позивајући се на чињеницу да је писана реч управо допринела ширењу њихових идеја. Већина религијских списа седамнаестог века је била пуританска, укључујући неколико бестселера који су чак доживели више десетина

издања већ до краја века. До краја века издато је двадесет и друго издање Бањановог првог дела *Ходочасниковог Пушовања*, дакле једном годишње с обзиром на то да је прво издање изашло 1678. године (КПП 2008: 309). Управо су темељна веровања пуританизма попут веровања у Божију Реч и Радосну Вест коју треба свакодневно проучавати и преносити допринела да пуританци схвате да писана реч иде даље и остаје дуже, па је заправо из овог веровања произашла река различитих списа; посланица, поука, пророштава, тужбалица, дневника и аутобиографија. На почетку века било је око 15% писмених људи, док је тај број нарастао на око 30% до краја века (Креси 1980: 72–75). Пуританци су описмењивање људи видели као алат неопходан за процес посвећења који је отварао ризице Божијих тајни из Речи. Њихови рукописи су били преваходно намењени широким масама, посебно социјално маргинализованим људима који нису имали ни прилику ни могућност да читају ни књижевне текстове ни политичке памфлете. Пуританци нису издавали књиге да би биле смештене у библиотеке, већ да би доспеле широм земље у руке сиромашних те су неретко штампане скраћене верзије које су продаване по ниским ценама што је, према КПП, био случај и са *Ходочасниковим Пушовањем* (2008: 311). Групно читање наглас и позајмљивање књига било је распрострањено и охрабривано.

Пуритански напори да се читање књига рашири међу обичним пуком створило је сцену на којој читање више није било само за привилеговане, оне из високих слојева друштва, што је допринело припремању терена за развој романа. Пуританци нису учени само да читају већ да критички посматрају сваки текст, уверење утемељено на често цитираним библијским стиховима из петог поглавља Прве посланице Солуњанима „све проверавајте” и једном од њихових темељних веровања, веровање у ауторитет Библије и директну везу са Богом Оцем кроз Духа Светог. Слика Бога оца који је дао свог сина да би се људи могли несметано и директно вратити у однос са Створитељем, какав су имали Адам и Ева у Еденском врту, инспирисала је многе неучене људе да пишу о свом личном искуству обраћења, што је такође била нова кулиса на сцени тог доба на којој су се појавиле и жене писци. Када се све ово узме у обзир, не можемо да се не сложимо са Кибловом тврдњом да је управо овакво деловање пуританаца допринело демократизацији штампе (КПП 2008: 311–312). Најпознатији пример прокламације слободе штампе свакако је Милтонова *Ареопагитика*. Паралелно уз развој штампарства развијала се и цензура, и како то одлично осликава целокупна историја човечанства, уз цензуру развијале су се стратегије избегавања исте кроз објављивање анонимних и неодобрених издања. Многи извори наводе да је од шездесет Бањанових објављених дела само *Ходочасниково Пушовање* прошло целокупну званичну процедуру ауторизације (КПП 2008: 312–313). На неки начин писање и издавање пуританских списа био је удружени подвиг писаца, штампара и продаваца, рођен из жеље и потребе да се надмудри званична државна цензура, а са циљем ширења порука на радикалније, дубље предање и промене унутар црквених обичаја и пракси.

Једна од препознатљивих карактеристика пуританизма била је заокупљеност човеком коме је Творац дао савест која заправо треба да буде канал комуникације, дакле веза са Створитељем који, како Милтон наводи у *Изгубљеном Рају*, пре бира чисто срце него било који храм те Бањан, па чак и Милтон, позивају читаоце да просуђују на основу Божије Речи и истичу своју неукост. Такође, при окупљањима пуританци су неговали препричавање личних искустава при обраћењу, самоиспитивање и размишљање о духовном напретку што је на неки на-

чин не само поставило темеље писања духовних аутобиографија као препозна-
љивог жанра пуританског писања већ је и допринело развоју романа као жанра.

3. Ходочасниково Путовање: исти рецепт другачији укус

Речник књижевних појмова дефинише *Ходочасниково Путовање* као „нај-
познатију алегорију у енглеској књижевности (а можда и у свету)” (Кадон 1979:
24). Бањан, котлокрпа и самоуки проповедник, после рестаурације је, због својих
верских уверења, провео доста година у затвору, где је и написао *Ходочасниково
Путовање* и аутобиографију *Милосћ која је обасула највеће зрешника*. Написао
је још неколико дела настојећи да и на тај начин проповеда Божију Реч. За раз-
лику од свог савременика Милтона, Бањан није био образован, али се сматра за
„једног од оснивача романа у Енглеској и претечом Дефоа” (Шерок 1976: 102).

Први део *Ходочасниковог Путовања*, у коме Христијан оставља своју поро-
дицу и креће на пут покајања, објављен је 1678. године, а његов велики успех на-
вео је Бањана да 1684. године објави и други део у коме Христијана, Христијанова
жена, и деца полазе за њим. Своје ходочаснике Бањан је сместио на Краљев Пут,
који води од Града Пропасти преко мочваре Малодушја, Брда Тешкоћа, Долине
Сенке Смрти, Вашара Таштине и потом преко Реке Воде Живота до Небеског Гра-
да, где на крају породица бива сједињена. На том путу пуном изазова и борби
Христијан, а касније и његова породица, срећу оне који су ту да им помажу; Је-
ванђелиста, Тумач, Верујући, Надајући, Милосрђе, господин Велико Срце и оне
који су ту да им одмажу; Тврдоглави, Светски Мудријаш, Лакоми, Себичњак, Апо-
лион итд. Други део, можда мање упечатљив, свакако употпуњује први, а заједно
дају хришћанску и етичку поруку о потреби трагања за спасењем, добротом и и-
стином и уклањањем од греха. Бањан користи Библију, библијске истине, приче и
символику, као сцену за целу плејаду ликова у живописном пејзажу чиме заправо
успева да ослика суштину животних борби протканих мудрошћу за практичну
примену Божије Речи, чему придонесе многе напомене које стоје уз текст, мо-
тившући читаоца да застане и размисли о себи. Свакако, кључ успеха и адут
у Бањановим рукама био је разумљив народни језик, те је многим генерацијама
све до позновикторијанског доба ова књига била омиљена лектира, која је касније
преведена на преко сто језика те је и данас актуелна у хришћанским земљама, па и
у Србији, што сведочи и најновији превод на српски из 2013. године.

Оквир пуританске представе о хришћанском животу као путовању нала-
зимо у једанаестом поглављу посланице Јеврејима где се хришћани називају
„странцима и дошљацима на земљи” који траже „небеску отаџбину”⁶, мотив
који је и Бањан уградио у структуру *Ходочасниковог Путовања*. Путовати по
путу живота није лако и захтева духовну будност и поучљивост коју Незнање,
и њему слични, нису имали, па су трагично завршили, а свака мука итекако
има смисла јер води ка „круни спасења” – вечном животу⁷. Поред мотива пута
и путовања, мотив борбе је још једна кулиса коју Бањан преузима из ризнице
борби описаних у Библији; Христијанова борба са самим собом, породицом или
уверењима разних људи који су на његовом путу да га одврате од уједињења са
Створитељем. Јевађелиста упозорава Верног и Христијана да ће се засигурно су-

6 Посланица Јеврејима 11:13–16

7 Прва посланица Коринћанима 9:24

срести са многим невољама и кушњама на путу у Краљевство Божије и позива их на истрајност и захвалност (Бањан 1984: 71).

Пуританизам је стављао изазов пред појединце да сами постану хероји чије битке се одвијају у свакодневном животу; неке често неприметне и наизглед неважне битке које дугорочно гледано воде у живот или смрт што је Бањан показао у ситуацији када Христијан губи сертификат који му је потрбан за улазак у Небески Град, пошто на Брду Тешкоћа одабере погрешан пут и заспи (Бањан 2013: 36–39). Моралне одговорности и духовни захтеви су представљени кроз ту борбу, устрајност и пожртвованост, што јача човека изнутра и извана, а битка живота је заправо маратон и они који издрже и надвладају околности ослањајући се на помоћ Свемогућег завршавају ту трку, како је то апостол Павле сликовито описао у Првој посланици Коринћанима, аналогорији често коришћеној у пуританским књигама. Тај маратон се трчи на стази живота на којој чекају многе борбе, препреке и избори што је и Бањану послужило као кулиса и за *Свети Рај* и за *Ходочасничково Путовање*, а позорница је свакако темељна доктрина Новог Завета записана као Исусове речи „ја сам пут, истина и живот” у јеванђељу по Јовану⁸. Посвећење је, за разлику од обраћења, доживотни процес.

Бањан је имао жељу да жар своје личне вере пренесе даље, али је успео да изнесе универзалне истине животне борбе како из личног искуства тако и из искуства које је имао као проповедник у раду са људима. Вишеслојна симболика Краљевог Пута деценијама је платформа разним тумачењима, а с друге стране, Бањанов аутентичан приказ практичности и примењивости библијских истина, уоквирен у његову личну слику Бога који воли човека, остао је инспирација до данашњих дана. Путовање које је искористио као оквир за своју причу прерасло је у вешт портрет живота, па ову књигу могу читати изнова чак и они који не траже само хришћанску симболику. Разне околности на које наилазе јунаци могу да се посматрају у исто време као хришћанска симболика и као универзални животни принципи. Када Христијан нађе Књигу, он се покаје за начин на који је до тада водио живот и крене из Града Пропасти у Небески Град, али оно што постаје јасно на крају књиге јесте да је Бањан такође испричао причу покајања које је промена начина размишљања, деловања и разумевања сопствених ограничења. Затим, битка са Аполионом у Долини Понижења, где Христијан треба да употреби Обећања, истине против лажи, да би савладао непријатеља, уједно је универзално место на коме су тестиране теорије о животу које мислимо да имамо у себи, а које су истински наше само кад се потврде кроз животне ситуације. Такође, Вашар Таштине није само слика борбе духовних и световних супротности већ и место сукоба оних који не мисле исто, сукоба вечно присутних кроз историју људске расе. Уједно, оно што се одиграва на Вашару у првом делу, па затим у другом делу, показује да иста препрека или околност није иста врста борбе за различите људе у различитим сезонама живота. Место где је Верни погубљен, а Христијан једва извуче живу главу, за Христијану и њене сапутнике представља место бројних победа. Где Верни умире мученичком смрћу након што га порота састављена од Љубитеља Новца, Безобзирног и Злобног осуди на смрт, Христијана и остали сусрећу људе попут господина Истинољубивог, синови Самуел и Јосиф се жене, а Сажалива служи сиромашнима (Бањан 2013: 246–252). Истина, Бањан на Краљев Пут ставља многе баре, јаме, јарке, брда али и места одмора и утехе, у сваком случају, своје Путнике опрема за битке које

8 Еванђеље по Јовану 14:6

их чекају дајући им „Мач, Штит, Кацигу, Оклоп, Молитву и Ципеле које се не троше”⁹ (Бањан 2013: 47–48), чиме директно упућује на хришћанску симболику коришћену у посланици Ефежанима. Међутим, оно што Бањану такође полази за руком јесте да између редова прикаже како животне борбе опремају и јачају оне који желе да се боре и траже начине да наставе да иду према своме циљу.

4. Закључак

Теолошка окосница *Ходочасниковог Путовања* је практичне природе, примењива и говори о стварном животу кроз примере узрочно-последичних веза у животним ситуацијама, а не теоријска и метафизичка. Борбе, које су приказане као напредовање према циљу кроз савладавање разних околности, људи и унутрашњих борби, главни су извор универзалног реализма којег нуди *Ходочасниково Путовање*, одакле и долази тај другачији укус овог дела међу многобројним пуританским списима тог доба, а уједно и платформа која је омогућила поистовећивање многих генерација са јунацима ове алегорије до данашњих дана. Бањанов Христијан није читао приручнике о побожности, није слушао проповеди, већ је нашао Библију и пресведочен поруком коју је прочитао, кренуо на пут на коме се ухватио у коштац са животом. Бањан га није улепшавао, већ га је приказао са врлинама и манама, добрим и лошим одлукама, храброг и сломљеног. С једне стране, Христијан је човек који је поверовао у Јеванђеље, свестан својих несавршености и ограничености, вером кренуо према обећањима, а с друге стране Христијан је Човек и његово путовање је алегорија самог Живота.

Литература:

- Бањан 1984: J. Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, Oxford: Oxford University Press
Бањан 2013: Џ. Бањан, *Ходочасниково Путовање*, Београд: Отворена Књига
Библија 1994: New King James Version. *The Bible*. Nashville: Broadman & Holman Publishers
Библија 2015: *Библија, Савремени српски превод*, Међународна библијска лига
Кадон 1979: J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms*. New York: Andre Deutsch Limited
Ковачевић 1995: И. Ковачевич, *Историја Енглеске, крајњиак иреглед*, Београд: Научна књига
КПП (Кеимбрицов Приручник о Пуританцима) 2008: eds. J. Coffey and P.C.H. Lim, *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge: Cambridge University Press
Креси 1980: D. Cressy, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge: Cambridge University Press
Спур 1998: J. Spurr, *English Puritanism, 1603–1689*, London: Palgrave Macmillan
Шерок 1976: R. Sharrock, *The Pilgrim's Progress, a Casebook*. London: The Macmillan Press

9 Посланица Ефежанима 6:11–18

**THE PILGRIM'S PROGRESS BY JOHN BUNYAN: THE SAME RECIPE BUT
DIFFERENT TASTE OF PURITAN WRITING**

Summary

This paper presents the puritan waves on the shores of England and their impact on the society and literature through the prism of Bunyan's allegory that marked the period with its uniqueness. The 17th century gives birth to the contraries present throughout all spheres. Charles II and the aristocratic ethos of his court retaliate for the puritan censorship by adding the other extreme to the scene of the English society. The conflict between Royalists and Parliamentarians, Anglicans and Puritans together with increasing interest in science and philosophy, as well as numerous economic difficulties such as the Civil war, the Plague and the Great Fire, directed the path of England towards materialism and principles of classicism. Among many Puritan writings, on the literary scene where the names of Shakespeare, Milton and Dryden echoed, Bunyan appears unintentionally but remains permanently with his allegory *The Pilgrim's Progress* as an example of „the best known allegory in the English literature“; according to the Cuddon's dictionary of literary terms (1979: 24). Bunyan used the everyday language of 17th century as a trump card up his sleeve combining fiction and moral biblical teachings in the form of allegory. On the one hand, multidimensional symbolism of the King's Highway has been a platform for various interpretations for decades, on the other hand, Bunyan's authentic presentation of applicability of biblical truths framed in his personal image of the loving God, acts as inspiration to the present days.

Key words: life, journey, form, essence, love.

Dragica Mirković

Владимир Станковић¹
Крађујевац

ВИЗИЈЕ О ИРСКОЈ У ДЕЛИМА ШОА И ЏОЈСА

Овај рад анализира како су Шо и Џојс видели и приказали Ирску у својим делима. Рад узима у обзир поступање Енглеза према ирском народу и култури током колонијалне ере, нарочито током 19. и почетком 20. века. Централни део рада се бави делима двојице писаца. Прво ћемо истражити како је Џорџ Бернард Шо видео Ирску у својој драми *Дру-го острво Џона Була*. Други аутор који ће бити анализиран је Џејмс Џојс. Анализом ће прво бити обухваћени Џојсови критички радови. Након тога фокусираћемо се на његова два књижевна дела, *Даблинце* и *Портрети уметника у младости*, који показују како је Џојс успео да у своја дела укључи своју јединствену визију о Ирској. У закључном делу, виђења ова два аутора се компарирају и контрастирају. Оваквим приступом бићемо у могућности да сагледамо и установимо у којој се мери визије о Ирској у делима Шоа и Џојса подударају, односно разилазе.

Кључне речи: Ирска, Шо, Џојс, Енглеска, колонијализам.

Увод

На простору Старог континента Ирска је земља са једном од најдужих књижевних традиција. Старије од ње су само грчка и латинска књижевност. Током своје дуге литерарне историје, ова мала, острвска земља, изнедрила је многе велике ауторе као што су Џонатан Свифт, Оскар Вајлд, Џорџ Бернард Шо, Семјуел Бекет, Џејмс Џојс. Дела ових, али и многих других ирских писаца, и данас се с правом сматрају ремек-делима целокупне светске књижевности.

Историју Ирске је у великој мери обликовала њена суседна земља, Енглеска, нарочито током 19. и почетком 20. века, када је Ирска била под енглеском колонијалном влашћу. Током тог периода, Ирска је била суочена и са културном и националном субјекцијом. Како је то осећати се Ирцем, постало је питање које је требало упутити Енглезима, „јер је сам појам уједињеног националног идентитета, као и онај уједињене Ирске као административног ентитета, енглеска инвенција” (Кајберд 2005: 1)². Последица таквог понашања Енглеске јесте формирање стереотипа о Ирцима, што значи да су им, сем анимозитета који су гајили према Ирцима, Енглези придодавали и разне атрибуте. За Енглезе Ирци су били женствени, поносни, непромишљени. Поред ових карактеристика, у новинама тог доба објављиване су и слике Ираца на којим су они приказивани као мајмунолике фигуре, чиме су већ напети односи узмеђу два народа добили нову димензију. Тако, вештачки створена слика о њима отишла је у свет, где су је многи прихватили као истиниту, само зато што су веровали у закон који налаже да је јачи увек у праву. Такође, Енглези су на Ирску гледали као на „лабораторију у којој могу да спроводе експерименте” (Кајберд 1995: 1). На тај начин су Енглези могли да пробају нове идеје у Ирској да би потврдили њихову корисност.

1 devla28@gmail.com

2 Превод аутора рада. Сви цитати из литературе на енглеском језику наведени су у преводу аутора овога рада.

Ирска тог доба је била и дом многим великим писцима. Неки од њих су сматрали да боравак у Ирској не би био погодан и плононосан за њихове литерарне каријере. Један од разлога таквом стању ствари може се издвојити претпоставка да они не би напредовали више него што би им Ирска то дозволила. Чини се да би њихова стваралачка способност била у опасности да пресакне да су остали у својој домовини која је, с друге стране, била под ригорозним и репресивним режимом колонизатора. Стога, видевши своју земљу као место где су успех, развој и слободан, уметнички дух само фантазмагоричне аспирације, они су је напустили, неки од њих чак и перманентно. Међутим, они који су се одлучили за живот у егзилу нису били ни налик онима који су се одлучили да остану. Куда год да су одлазили, они су, како каже Деклан Кајберд, „понели са собом нешто што су они који су остајали код куће ретко преузимали на себе: *идеју о Ирској*” (2006: 24). Такви су били и двојица егзиланата којима се овај рад бави: Џорџ Бернард Шо и Џејмс Џојс.

Џорџ Бернард Шо и Ирска

Шо је своју родну Ирску напустио и отишао у Енглеску када му је било свега двадесет година, да би је поново посетио двадесет осам година касније и то на инстирање своје супруге Шарлот. Шоова одлука да напусти Ирску допринела је утиску да је он заправо енглески писац који је писао „имајући на уму енглеску публику” (Грифит 2003: 191). Оваква позиција се може довести у питање узимајући у обзир Шоову следећу изјаву: „Никада нисам устао нити скинуо свој шешир током извођења енглеске националне химне све док Ирска није постала такозвана Слободна држава Ирска” (Гејен 2002: 2003). Из ове изјаве може се извести закључак да је Шо недвосмислено подржавао своју земљу у борби за слободу. Међутим, да бисмо видели шта Шо као Ирац, али и као драматичар, има да каже о својој родној земљи, окренућемо се његовој драми коју је насловио *Друго острво Џона Була*.

Ову драму Шо је написао 1904. године на захтев Вилијама Батлера Јејтса, „као патриотски допринос репертоару Ирског литерарног позоришта” (Шо 1916: v). Али драму је сам Јејтс касније и одбио наводно због њене дужине. Међутим, Шо тврди да је драма „била неприкладна према целом духу нео-гелског покрета, који је наклоњен ка креирању нове Ирске према својим идеалима, док је моја драма веома јасна представа стварне старе Ирске” (Исто). Следствено томе, драму можемо посматрати као један својеврсан пример комада који је обухватио јаке и слабе, добре и лоше, лепе и мање лепе аспекте Ирске, као и самих људи који сачињавају њену есенцију.

У првом чину драме упознајемо главне протагонисте Томаса Бродбента, Енглеза, и Лерија Дојла, Ирца, инжењере нискоградње који раде за једну лондонску фирму. Већ с почетка назире се тема стереотипне репрезентације Ираца, која ће постајати све доминантнија како драма буде одмицала. Ти стереотипи су најпроминентније артикулисани од стране Бродбента, који се спрема да посети мало ирско место Роскален, иначе родно место Лерија Дојла, како би тамо изградио одмаралиште. На тај начин, и пре него ли нас Шо пресели на Друго острво Џона Була „питање стереотипа постаје од централне важности за структуру драме” (Кент 2006: 165). Међутим, стереотипе који су дубоко укоренењени у Бродбентов ум руши његов партнер, Ирац, Лери Дојл. Иако се он дистанцирао, како физички тако и душевно, од своје домовине, Дојл показује завидно познавање особина

својих сународника. Кључна реч која доминира његовим дискурсом јесте машта: „Машта Ирца никада не напушта, никада га не уверава, никада га не задовољава; али га чини таквим да он не може да се суочи са реалношћу, нити да се носи са њом, нити да рукује њоме, нити да је победи” (Шо 1916: 19). Машта, коју Дојл овде живописно образлаже, може се довести у везу са поменутим стеротипима, јер се чини да је машта коју Ирци поседују толико снажна и свеобухватна да тежи да покори себи цело биће, контролишући на тај начин његова осећања и поступке. Иако добро познаје своје сународнике, за Дојла се не може рећи да поседује ове карактеристично ирске особине. Разлог томе може се наћи у самонаметнутој удаљености која лежи између Ирске и њега, али и у чињеници да у Дојлу постоји страх да ће типично ирска машта преузети контролу и над његовим бићем и преобратити га у типичног Ирца. Иако у почетку амбивалентних осећања кад је реч о одласку у Роскален, Дојл напослетку пристаје да заједно са Бродбентом посети своје родно место. Радња се након првог чина премешта из града у рурално подручје, из енглеског колонијалног центра ка колонизованима.

Дојлова слика ирске маштовитости се у овом тренутку може сагледати и искусити у самој земљи одакле је и потекла. Прва особа коју срећемо јесте бивши католички свештеник Питер Киган који прича са скакавцем. У једном тренутку, овај посве необичан разговор поприма нову димензију:

„ЧОВЕК: Шта би рекао да је ова земља: пакао или чистилиште?

СКАКАВАЦ: Х.

ЧОВЕК: Пакао! Вере ми, бојим се да си у праву. Питам се шта смо ти и ја учинили док смо били живи да будемо послати овде” (32).³

Питање које Киган упућује скакавцу је интригантно. Он сматра да Ирска може бити окарактерисана као пакао или чистилиште. Бинарна опозиција пакла и раја је овде изостављена и замењена другом, неубичајенијом. Рај је у потпуности искључен из Киганове концепције и замењен је чистилиштем. Али из овог дијалога закључујемо да се и само чистилиште одбацује као могућност, остављајући тако пакао као једини прикладан еквивалент Ирској, где су Киган и скакавац бачени да живе, као по некој казни.

Иако Киган више није свештено лице, он је и даље једна врста проповедника. Хесет, који је своју студију засновао на виђењу келтске расе Метјуа Арнолда, наводи да Киган налази своје место „у келтској традицији као што ју је Арнолд дефинисао. У ствари он је сам Друид” (1982: 22). Друид је био тај који је проповедао о животу после смрти и који је сматрао да су они који се односе према овом свету као правом „помало луди” (21). Међутим, овде је Киган тај кога народ Роскалена сматра за лудака и у извесном смислу за отпадника од друштва. Иако је по свом убеђењу сличан друиду, он се не може посматрати као такав када је реч о његовој проповеди јер његове речи не падају на плодно тле. Својим речима Киган покушава да народу објасни шта је Ирска представљала, представља и шта може у будућности да представља, међутим готово нико од становника Роскалена не жели да чује шта Киган има да каже. Он је једини који може да види Ирску из другачијег угла зато што је био у прилици да буде изван ње. „Никада нисам знао како моја рођена кућа изгледа све док нисам изашао из ње” (Шо 1916: 38). Овакво Киганово схватање подсећа на Оскара Вајлда и његово виђење да се „кроз контакт са уметношћу других земаља модерна ирска култура може преобликовати” (Кајберд 1995: 2). Киганов живот се може посматрати са ове тачке

3 Назив човек се, с почетка другог чина, користи да заправо означи Кигана.

гледистишта. Током свог одсуства, он је успео да стекне нове увиде о Ирској који су му омогућили да обликује своје нове ставове.

За разлику од Кигана, становници Роскалена су закупљени својим свакодневним проблемима и нису у могућности да сагледају ширу слику која им се нуди у Кигановој реторници. Задобивши награду своју одузету земљу, што има своје корене у историји Ирске, људи попут Леријевог оца Корнелијуса, Мета Хафигана и Барнија Дорана су тренутно у потрази за својим потенцијалним представником у Парламенту који би штитио њихова права која сад полажу над својом земљом. Они се у први мах окрећу Лерију Дојлу који огорчено одбија такву понуду. Схватајући да у Лерију не могу пронаћи свог представника, они се обраћају ником другом до Томасу Бродбенту, главнокомандујућем колонизатору. Својом слаткоречивошћу Бродбент успева да убеди становнике Роскалена у своју оданост према ирском народу и њиховим тежњама. Не могавши да виде да је то заправо само Бродбентова маска, они га бирају као свог представника и тиме су несвесно изгубили своју земљу још једном. У жељи да се заштите од Владе, они су упали у замку постављену од стране Бродбента који тежи само ка остваривању профита. Од овога тренутка, сва његова будућа деловања биће усмерена ка покоровању овог малог места путем изградње одмаралишта, које ће Бродбенту и његовој компанији донети само профит.

Међутим, ефикасност коју Бродбент пропагира, а која је у блиској повезаности са праксом колонијализма, не остаје неоспорена. На крају драме, на сцену ступа Киган, који ће се, као и више пута раније, суочити са Бродбентом, али и Леријем Дојлом. Ту, на земљи која ће ускоро бити претворена у терене за голф, хотеле и многа друга комерцијална здања, два супротстављена ума, два супротстављена сензибилитета, неисцрпна ирска машта и енглеска колонијална ефикасност, сусрећу се последњи пут. Бродбент објашњава Кигану како ће направити „Рајски град од Роскалена” (Шо 1916: 119), што ће постићи својом ефикасношћу јер, према њему, „свет припада ефикаснима” (121). Насупрот оваквом комерцијалном ставу борави једна сасвим другачија, Киганова визија Ирске, која трансцендира све овоземаљске аспирације: „Моја земља није Ирска нити Енглеска, већ цело моћно краљевство моје Цркве. За мене постоје само две земље: рај и пакао; два стања људства: спасење и осуда на муке” (124). Присутни Лери Дојл описује ову Киганову маштовитост као „сањарење, сањарење, сањарење, сањарење” (125). И, доиста, Киган се може описати као неко чија су машта и сањарење ирског квалитета. Његова визија Ирске је идеалистична и укореењена у вери, док је Бродбент и Дојл замишљају као комерцијалну Утопију, коју ће у будућности можда и моћи да досегну и остваре. С друге стране Киганова Утопија је неостварива на простору Ирске. Она се, пак, уздиже изнад ње и трансцендира је, налазећи своје уточиште у вечном царству Раја. У овој драми, Шо осликава Ирску која је растрзана на две крајности: једном влада реализам, док другом влада машта и сањарење. Над обе ове крајности надвија се мрачна сенка колонијализма која на крају односи победу, ма колико она ефемерна и пролазна била.

Џејмс Џојс и Ирска

Године 1905. Шо је на кратко посетио своју родну земљу, након што је био у егзилу двадесет девет година. Три године раније, Џејмс Џојс је напустио Ирску и тако започео добровољни живот егзиланта. За разлику од Шоа, Џојс је изабрао континенталну Европу као место свог егила. Џојс је Ирску сматрао „малом,

назадном, ограниченем, оскудном, подлом” (Гибсон 2006: 15). Међутим, иако је Џојс гајио негативан став према Ирској, сама Ирска никада га није напустила. Џојс је очајнички покушавао да се олободи њеног утицаја и да тако постигне „уметничку независност” (Дин 2004: 28). Али то није био лак задатак за Џојса, барем у погледу његове стваралачке способности. Чини се да је његов ослабљени вид био стално управљен ка Ирској и следствено томе, она је постала једна од главних тема његових дела. На пример, Џојсово познавање Даблина је било такво да „ако би Даблин био уништен, он би се могао реконструисати из његових књига” (Елман 1986: 56). Све ове чињенице указују на то да су Џојс и Ирска били повезани на крајње јединствен начин, у шта се можемо непосредно уверити читајући његова дела.

Док је још увек боравио у Ирској, Џојс је написао чланак под називом „Дан бучне руље” у коме је критиковао становиште многих писаца који су били део покрета под називом Ирски литерарни препород⁴, а који је настојао да повеже ирску прошлост са ирском садашњошћу, с тим што се ирска књижевност може оживети имајући у виду првенствено њену традицију. Међутим, Џојс је био другачијег мишљења. Он је веровао да се препорођене, старе традиције не могу користити „било да помогну амбициозним писцима било да умире масе” (Нолан 2002: 23). По њему, дакле, уметност треба да буде изолована од прошлости. Она мора да пронађе свој глас и израз, чија независност сада зависи од уметниковог, у овом случају ирског, раскида са прошлошћу, али и од уметникове изолације од групе. Овакво Џојсово виђење је у нескладу са виђењем једног другог егзиланта, Т. С. Елиота. У свом чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат”, Елиот каже следеће: „Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима” (1963: 35). Уметник се не може изоловати од историје зато што су и они који су пре њега писали неизбежно одређивали његову уметност, али и уметност свих његових савременика, који ће такође утицати на писце који буду стварали после њих. Једна оваква концепција може се означити и као кредо ирских покрета које Џојс критикује. Имајући овакво гледиште у виду, чини се да је, као и Шо, Џојс хтео да представи Ирску онакву каква она јесте, а не онакву каква би требало да буде.

У своје критичке радове Џојс је дакле унео своја запажања о Ирској, али је притом изнео и своја размишљања о уметности. Као уметник, Џојс је у својим романима означио Ирску као једну од главних тема. Колекцију приповедака под насловом *Даблинци* Џојс је, како наводи, написао са следећим циљем: „Моја намера је била да напишем поглавље о моралној историји моје земље и изабрао сам Даблин за место радње јер ми се тај град чинио центром парализе” (Париндер 1984: 41). Свака приповетка у колекцији се може посматрати кроз призму парализованости, чиме се стиче утисак да је цела Ирска парализована и непомична како у буквалном, тако и у метафоричном значењу. То је земља која хвата у замку све који у њој бивствују, не допуштајући им да побегну из загушљиве атмосфере која се ствара у Ирској. Тако, Ивлин из истоимене приповетке није у стању да се одвоји од своје родне земље и оде са својим момком у Буенос Ајрес, иако је њен живот у Даблину тежак и прожет болом: „Не! Не! Не! Немогуће је. Њене шаке махнито су стезале гвожђе. Опкољена морима, крикнула је у очају!” (Џојс 2009: 34). Привлачној сили Ирске се не може лако одупрети и оно што преостаје јесте

4 Истакнути писци овог покрета су били Вилијам Батлер Јејтс, Леди Грегори и Џон Синг.

патња и бол, који у другим причама израњају из теме колонијализма. На пример, на крају приповетке „Арабија”, један дечак долази на вашар да би купио поклон за Менганову сестру, према којој гаји симпатије. Девојка од које дечак жели да купи поклон је из Енглеске, што указује на то да је „сама роба још један начин за Енглеску да профитира од хронично незадовољних грађана колонизоване Ирске” (Ленард 2004: 91). Комерцијализам колонизатора је неумољив на више начина. Дечак, који је из љубави према Менгановој сестри дошао на вашар, схватајући да нема довољно новца, одлази са њега са осећањима „муке и гнева” (Џојс 2009: 29). Поред тога што су становнике Ирске осиромашили новчано, колонизатори су их осиромашили и духовно. Дечакове жеље су осујећене због недостатка новца и он остаје са духовном празнином у себи, немоћан да предузме било шта.

У односу на *Даблинце*, које прожима реализам, *Портрети уметника у младости* је више експерименталног карактера и комплексније структуре и може се сагледати као нека врста претходнице за *Уликса* и *Финеганово бдење*. Роман *Портрети уметника у младости* прати живот младог протагонисте Стивена Дедалуса, чији ум и сензибилитет осцилирају између два пола, религије и уметности. На коначан избор који Дедалус доноси умногоме је утицала и атмосфера Ирске.

Још као дете, Стивен је у прилици да присуствује жучној расправи која доминира божјићном вечером у кући Дедалусових. Расправа се одвија између Сајмона Дедалуса, Стивеновог оца и господина Кејзија с једне стране и Данте Риордан са друге. Ова расправа је заправо расправа између ирских националиста и католика око судбине која је задесила Чарлса Стјуарта Парнела⁵, вођу Ирске парламентарне партије. Огорчени стањем Ирске после Парнела, Сајмон Дедалус и господин Кејзи окривљују католике за сам пад Парнела. „Тек што је савладан, кидисали су на њега, као пацови у каналу, да га издају и расргну га”, каже видно узнемирен Сајмон Дедалус (Џојс 2015: 34). Оваквом изјавом он ставља Парнела испред цркве зато што за њега, али и за господина Кејзија, подршка Парнелу значи показивати „непрекинуту везу са побуњеничким ирским духом упркос сваком противном утицају” (Спинкс 2009: 84). Међутим, Данте је спремна да брани цркву и њене свештенике. Она назива Парнела издајником и износи свој став да су „свештеници [...] били увек прави пријатељи Ирске” (Џојс 2015: 39). Кључна реч јесте издаја. На крају свог чланка „Сенка Парнела”, Џојс, имајући на уму Парнела, износи следећи тврдњу: „Они га нису бацили енглеским вуковима: они су га сами растргли” (Џојс 2000: 196). Ове речи носе у себи изразиту сличност са цитираним речима Сајмона Дедалуса. У случају Парнела, Ирци су били ти који су га издали и самим тим су издали и Парнелову борбу са самоуправну Ирску, што имплицира да Ирци нагињу ка самодеструкцији.

Због породичних финансијских потешкоћа, Стивен напушта Клонгоус Вуд Колец, школу коју је до тада похађао, и цела породица се сели у Даблин који почиње да утиче на Стивена. У себи он почиње да осећа отуђеност која га удаљава од људи који га окружују. У свом уму он такође почиње да чује гласове који га саветују да, између осталог, следи пут националног препорода. Ти гласови су му поручивали „да буде веран својој отаџбини и да помогне уздицању њеног језика и традиције” (Џојс 2015: 83). Чини се да овим поступком Џојс ставља акценат на принципе Гелске лиге, чији је циљ био да удахне нови живот ирском језику

5 Постојала је сумња, која се касније показала тачном, да је Парнел био у недозвољеној вези са Катрин О’Ши, која је била удата за Вилијама Хенрија О’Шија. Због тога, католичка црква се окренула против Парнела.

и култури. Стивен се, пак, дистанцира од таквих тежњи јер национални препород „од њега захтева да припада групи” (Булсон 2006: 55). Као и Џојс, Стивен је мишљења да је уметнику потребна самоћа да би стварао, што представља први корак ка уметничком пориву који га тера да постане независтан од било каквих националних удружења.

Такав став ће доћи до пуног изражаја у петом и завршном поглављу. Након религиског заноса који Стивена обузима у четвртом поглављу, у петом, пак, тај занос у потпуности јењава, а са њим се још више артикулише Стивеново неповерење према принципима покрета за национални препород. Стивенев начин размишљања је у нескладу са схватањима његовог пријатеља Дејвина, ирског националисте. Да би појаснио разлику између њих, Џојс осликава Дејвина као младог човека „који се „заносио тужном легендом Ирске” и чији је ум био обликован „далеким нејасним светлостима ирског мита” (Џојс 2015: 175). Стивен није у могућности да прихвати филозофију национализма и уметности коју она производи јер „то подређује машту општој и безличној идеји” (Спинкс 2009: 90).

Тема коју Џојс у *Портрету уметника у младости* не заобилази јесте и тема колонијализма, која најпроминентније фигурира у петом поглављу. У разговору између асистента Белведера и Стивена можемо јасно уочити тему колонијализма која је овде у блиској спрези са језиком. Асистент, који је енглеског порекла, али је сада католичке вероисповести, током разговора каже да никада није чуо за реч „точило” и верује да је то ирска реч⁶. Булсон тимачи овај неспоразум као „симболичну победу колонизованог Ирца над енглеским колонијалним говорником” (2006: 55). Стивен међутим осећа како ирски и енглески језик никада неће бити исти за њега:

„Језик којим је он говорио био је његов пре него што је постао мој. Како различито звуче речи дом, Христос, пиво, господар са његових усана и са мојих! Ја не могу да изговорим или напишем те речи без духовног немира. Његов језик, тако познат и тако стран, увек ће за мене бити један научени говор. Ја нисам саставио ни примио његове речи. Мој глас се клони од њих. Моја душа бесни у сенци његовог говора” (Џојс 2015: 184).

Иако је Стивен невољан да подржи борбу за препород и повратак ирског језика, он сматра енглески језик за нешто крајње удаљено од његове концепције матерњег језика. На основу овога може се креирати једна шира слика која наговештава да ће Ирци и Енглези увек наилазити на међусобне неспоразуме, не само око језика, већ и око ширих питања, као што су нација, раса и вера.

У завршном делу романа, Стивенова побуна против система је оцртана у неколико разговора које Стивен води са својим пријатељима са факултета. Од посебног значаја за његово виђење Ирске је разговор са поменутиим Дејвином који наговара Стивена да се прикључи Ирском националном покрету. Међутим, позивајући се на Парнела и издајство које је претрпео од стране својих сународника, Стивен је категоричан у свом мишљењу да је „Ирска стара крмача која једе своју децу” (198). Примењујући слику мита о Дедалу, Стивен каже да „[к]ад се душа једног човека роди у овој земљи, на њу бацају мреже да би је задржали да не узлети. Говориш ми о националности, језику, вери. Ја ћу покушати да у лету мимоиђем те мреже” (Исто). Стивен не жели да буде уплетен у ту мрежу коју Ирска плете око сваког човека. Уместо тога, он проглашава свој *non serviam* став. Као и Дедал, он ће побећи из лавиринтског простора Ирске, који му не дозвољава да се

⁶ У оригиналу, у питању су речи *tundish*, која је овде цитирана, и *funnel*, која се преводи као левак.

слободно и уметнички изрази. Попут Џојса, Стивен бира да живи у егзилу, али на самом крају, у духу заветовања, Стивен казује да одлази „да у ковачници своје душе искујем још нестворену свест свог народа” (249).

Из свега реченог, намеће се закључак да је Џојсова визија о Ирској негативног карактера. Земља која је заточена у давној прошлости, али и мучена енглеском колонијалном влашћу јесте место где Џојс није могао да ствара. Такав став је пренео и на своје многобројне ликове који су у потрази за слободом, како уметничком тако и животном. Сходно томе, али са извесном дозом опрезности, може се рећи да је Џојс желео једну будућности окренуту Ирску, где је живот могућ, а мисао слободна.

Закључак

И Шо и Џојс су, на свој крајње јединствен начин, представили родну Ирску у својим делима. Иако су је напустили као још увек млади људи, током свог живота су сматрали за сходно да напишу дела у којима ће Ирска бити једна од главних тема. Шо, као мајстор драмске вештине, изабрао је драму као средство свог изражавања. С друге стране, Џојс је био виртуоз у писању романа, па је самим тим свој израз пронашао у овом жанру. Оба писца су о Ирској писали на отворен начин, не скривајући своје мишљење, ма како оно позитивно или негативно било. Да би приказали право стање ствари, они се нису задовољавали делима која би на посредан начин причала причу о Ирској и Ирцима. Напротив, они су радње својих дела сместили у центар дешавања, како би публика могла из прве руке да види на који начин су они видели своју домовину. Пажљивим читањем, могу се идентификовати теме које су заједничке за Шоа и Џојса. Једна таква јесте колонијализам. Пре него што су се одлучили за живот у егзилу, оба ова писца су живела у колонизованој Ирској, па су, самим тим, томе посветили доста пажње. Истини за вољу, сваки од њих је тој проблематици приступио из другачијег угла, дајући јој свој печат.

Џојс и Шо су у својом делима приказали Ирску у не нарочито светлом издању. Поставља се питање да ли је дистанца која је раздвајала њих и Ирску у толикој мери утицала на њихово поимање своје родне земље. Друго, оптимистичније питање, јесте да ли су они ипак својим делима хтели да побуде Ирце на једну својеврсну промену из које би ирска нација изашла као стварни победник. На оба ова питања остаје да се да коначан одговор. Међутим, једно је сасвим извесно. То што су били у егзилу није их спречавало да се осврну и сете како је то бити Ирац. И бити Ирац за Шоа и Џојса је значило нешто, а то нешто их је навело да напишу и оставе будућим генерацијама своју, опет јединствену, визију о Ирској.

Литература:

Булсон 2006: E. Bulson, *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press

Тејен 2002: P. Gahan, *Things Irish, The Matter with Ireland*, second edition by Bernard Shaw; Dan H. Laurence; David H. Greene, Review by Peter Gahan, у: *Shaw*, 22, Penn State University Press, 200–208.

Гибсон 2006: A. Gibson, *James Joyce*, London: Reaktion Books Ltd.

- Грифит 2003: Griffith, Gareth. *Socialism and Superior Brains: The political thought of Bernard Shaw*. <<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=A468FC7AE3CCF45CCD29D04D343CD642>>. 28.07.2015.
- Дин 2004: Deane, Joyce the Irishman, y: D. Attridge (yp.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press, 28–48.
- Елиот 1963: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta
- Елман 1986: R. Ellmann, *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*, Washington: Library of Congress
- Кајберд 1995: D. Kiberd, *Inventing Ireland*, London: Jonathan Cape
- Кајберд 2005: D. Kiberd, *The Irish Writer and the World*, Cambridge: Cambridge University Press
- Кајберд 2006: D. Kiberd, Literature and politics, y: M. Kelleher, P. O’Leary (yp.), *The Cambridge History of Irish Literature*, Vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 9–49.
- Кент 2006: B. Kent, Shaw’s Everyday Emergency: Commodification in and of *John Bull’s Other Island*, y: Shaw, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 162–179.
- Ленард 2004: G. Leonard, Dubliners, y: D. Attridge (yp.). *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press, 87–102.
- Нолан 2002: Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. <<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=A3BAA0875377C066B655F2976C9022C7>>. 08.08.2015.
- Париндер 1984: P. Parrinder, *James Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Спинкс 2009: L. Spinks, *James Joyce: A Critical Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Хесет 1982: J. M. Hassett, Climate and Character in *John Bull’s Other Island*, y: Shaw, 2, Penn State University Press, 17–25.
- Џојс 2000: J. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, Oxford: Oxford University Press
- Џојс 2009: Dž. Džojš, *Dabinci*, Beograd: LOM
- Џојс 2015: Dž. Džojš, *Portret umetnika u mladosti*, Beograd: LOM
- Шо 1916: B. Shaw, *John Bull’s Other Island*, New York: Brentano’s

THE VISIONS OF IRELAND IN THE WORKS OF SHAW AND JOYCE

Summary

In this work we analyze how Shaw and Joyce saw and presented Ireland in their works. In the introductory part, the history of Ireland is examined. The work takes into consideration England’s treatment of the Irish people and culture during the colonial era, especially during the 19th and the beginning of the 20th century. The main part of the work deals with the works of the two writers. First, we will examine how George Bernard Shaw saw Ireland in his play *John Bull’s Other Island*. The second author that is analyzed is James Joyce. Both his critical and fictitious works will be taken into account. The latter encompasses *Dubliners* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* which reveal how Joyce managed to include his unique vision of Ireland into his works. The concluding chapter deals with some similarities and differences regarding Shaw’s and Joyce’s view on Ireland.

Key words: Ireland, Shaw, Joyce, England, colonialism

Vladimir Stanković

Исидора Белић¹
Београд

СЛИКА ИТАЛИЈЕ У ПУТОПИСИМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Рад настоји да испита слику Италије у путописима Растка Петровића, полазећи од путописних забелешки *Један боем, Торе ди Гајо, Полу Кинескиња – Полу Шпањолка, Вече Пруси и Сајуџиници*, које су објављиване у периодици тридесетих година XX века, преко путописа-есеја *Позориште, позориште!* до постхумно објављеног путописа *Сицилија*. У наведеним, жанровски поливалентним путописима, маркирају се изузетне личности које путописац среће, фриволни разговори о уметности који се воде у урбаном миљеу Рима, те проблем хомосексуалности, екстаза тела и карневал, чији (ре)креативни потенцијали отварају утопијске просторе једнакости и блиски су хеленским мистеријама, позоришту које је било уроњено у живот. Долази се до закључка да је Италија, прожета реминисценцијама из света уметности, пре свега антике, чија је наследница, ипак само простор у којем се оваплоћују основна начела Петровићеве поетике и преиспитују његове опсесивне теме.

Кључне речи: Италија, путопис, тело, карневал, хомосексуалност.

„Када једнога дана будем далеко од Италије, када ме живот заувек одведе на друге крајеве света, оно због чега ће ми свакога сунчаног поподна задрхтати срце, као да је довољно само да сиђем па да се у то помешам, биће успомена на бучне, сунчане и бахичне светковине у руменим кастелима. Оно што сам сањао као дечак гледајући репродукције холандских сликара, на којима се види захуктали карневал на ливадама испред села, гледајући гоњење нагих тела, паганско гоњење на облицима грчких ваза, и нарочито што сам сањао читајући Војислављеву Хетеру: чуо сам у пиштању и вици сеоске римске гомиле; видео у њеној разиграности; осетио у мирису и пари вина која се диже из ћупова и чаша које нагиње над грлима. Какво се чудно, и једино паганско, — и бахичко позориште одиграло преда мнош. Ја имам још у очима топлоту, а у устима укус весеља са тих представа” (Петровић 1977: 396).

Вишедеценијска путовања су у великој мери обележила стваралачку топографију Растка Петровића, једног од кључних (авангардних) аутора у српској књижевности, чије је дело органски укључено и у европска литерарна збивања², те Медитеран – Италија, Шпанија, Турска, Северна Африка – представља битну окосницу његовог опуса. Настојећи да анализира слику Италије, која је значајна тачка тог медитеранског искуства и која је била повлашћени простор српског путописа, овај рад полази од италијанских путописних забелешки објављених по разним часописима тридесетих година XX века (а потом 1966. у књизи *Путописи*, петој књизи *Дела Расика Петровића*, која су приредили Милан Дединач

1 isidorab@gmail.com

2 То је истакао Бојан Јовић: „Посебан значај Петровићевом опусу даје чињеница да је он изванредном упућеношћу у европска духовна и уметничка догађања, односно истанчаном осетљивошћу за актуелни духовни тренутак, постигао да његово стваралаштво буде органски укључено не само у развој српске и југословенских књижевности после Првог светског рата већ, равноправно, и у истовремена европска литерарна збивања. Изразита Петровићева виталистичко-примитивистичка усмереност повезује његово дело са основним стремљењима у европској књижевности – пре свега са тежњом да се кроз посезање за облицима примитивне и народне уметности препоруде како беживотне и окамењене уметничке форме тако и друштвене установе уопште” (Јовић 2003).

и Марко Ристић) и путописног есеја *Позоришће, позоришће!*, који је важан не само због тога што апострофира италијанске локалитете него и због чињенице да је мотив позоришта један од кључних мотива са којим се срећемо читајући Петровићеве путописе. Највећи корпус текстова који су предмет истраживања јесте путопис *Сицилија*, штампан постхумно, 1988. у књизи *Сицилија и други путописи*³. То су недовршени, фрагментарни текстови, део шире пишчеве замисли о роману, како је истакла Радмила Шуљагић, која је приредила поменути књигу (Шуљагић 1988: 239). Иако у науци о књижевности постоје тезе да се Петровићеве кратко, жанровски неухватљиво дело, пре свега роман у којем лирски елемент преовлађује *Људи говоре*, ипак може сместити у реалан географски простор Тразименског језера (Мушија 2013: 367), ова књига, како је сам писац истакао „не носи у себи ниједну тезу, не говори ни о једној земљи, не брани ниједну естетику” (Петровић 1971: 329), те неће бити предмет ове анализе.

Хетерогеност, мултикултуралност и интермедиаљност битне су карактеристике Петровићевог дела, која се преносе и на путопис, а у свим горе наведеним текстовима уочавамо и жанровску неухватљивост – елементи есеја, приповетке, романа, (ауто)биографије, као и неколико песама инкорпорирани су у путописе – ово разарање и надрастање оквира жанра читамо као израз авангардне тежње ка брисању граница. Забелешке из Италије⁴ (*Један боем, Торе ди Гајо, Полу Кинескиња – Полу Шињаолка, Вече Пруси и Сапушници*), које су у периоду од 1929. до 1930. објављиване у периодици, уводе „урбан путописни сценарио, будући да описују превасходно слојеве друштвеног миљеа Рима” (Јовић 2013: 320), али то нису класични путописи, то су пре свега описи изузетних личности које путописац среће и које се преплићу у више текстова. Тематика се креће од описа монденског света Рима, фриволних разговора о Прусту, надреализму и уметности уопште, снобизма који наилази на путописчеву осуду, до хомосексуалних епизода које се увек трагично завршавају. У путопису *Вече Пруси* представља нам се госпођа В., коју, не без стереотипа, путописац слика: „Она је Францускиња, елегантна, љубазна, духовита” (Петровић 1977: 181). Она окупља странце који су у Риму, не у салону већ у нус просторији, остави да би разговарали о Прусту, који још није цео објављен:

„У овоме истоме Риму, где су се по катакомбама скупљали хришћани да би славили Христа, и у његово име певали, венчавали се, клели, рајали, после ко зна коликог низа религија и секти, ево једне нове секте у „катакомбама” госпође В. Зато она и није дала своје салоне, већ собу за оставу: зато су се код ње и скупила лица која иначе никакве везе између себе немају, која би се у друштву можда чак једна других клонила” (Петровић 1977: 184).

Нема озбиљног, креативног дијалога о Прусту, кога је Растко Петровић посматрао као „једног моћног настављача психолошког романа” и следбеника Стендала (Петровић 1958а: 355). Разговор о Прусту врло брзо постаје разговор о надреализму, који је тада актуелнији. У тим редовима Растко Петровић са иронијом говори о концепту аутоматског писања, док се на другом месту, у есеју *Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвессти*, Петровић дистанцира од

3 Само два одломка из путописа *Сицилија*, наиме *Агриђенте Сицилије* и *Кроз Кијану Сиракузе*, објављени су 1931. године у београдским листовима *Правда* и *Време* (Бањанин 2013: 333).

4 Путописи *Један боем* (1929), *Торе ди Гајо* (1930) и *Полу Кинескиња – полу Шињаолка* (1930) објављени су у *Српском књижевном гласнику*, *Вече Пруси* (1931) у *Летопису Машице српске*, а *Сапушници* (1930) у *Полицици*.

надреализма. Он посматра подсвест као моћан стваралачки импулс, али сматра да тек ангажовањем свести може да се изрази духовни живот личности:

„Чини нам се да се мора пасти у две велике заблуде: од којих је прва у самом подразаумевању граница и природе подсвести, а друга у аутентичности онога што се из ње даје издвојити. Подсвест нема оне моћи коју јој *надреалисти* придају, а оно што од ње узимају не припада изгледа никако њој. (...) 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 најпрецизнијем своме облику. (...) Тек сталним свесним поправкама у стању смо дати сву непосредност једног свог подсвесног геста” (Петровић 19586: 386–387).

У друштву које фриволно расправља о надреализму налази се фантастична личност, коју путописац назива полу-Кинескиња-полу-Шпањолка. Она се дружи са римским Французима и забавља по уметничким атељеима Рима – уз музику, вино, површне разговоре о уметности – уочавамо клишеизирану слику уметника као боема. Наш путописац слика ову ексцентричну даму са одсуством толеранције:

„Чим сам видео лице те нове гошће, зажелио сам праснути у смех. Не ружна, можда чак и лепа по законима лепоте једне друге географске ширине, али лице као у сасвим старог детета, као у патуљица, све у напућеним устима, очима округлим и јагодицама испупченим. Треба додати томе још и кожу не одвише свежу, напудрану, и обрве косе, па да се замисли чудноватост те главе. Сва ситна, танка и ломна, она је носила своју скупоцену одећу као да није живим телом у њој, у немогућности да је испрља, изгужва итд. Како је ушла, оца је већ упознајући се са лицима заносила се пред сваким као да је целог живота баш то познанство чекала. Падала је у френезију ситног поцикивања што је био француски језик, звонак, састављен само од једносложних речи као куцкање ножем о стакло” (Петровић 1977: 177).

Више од њене појаве, иритира га њена површност и фриволност, изјављује да је „глупа, са својим птичјим грлом и мозгом” (Петровић 1977: 177), смета му што је таква особа постала центар његовог римског кружока у којем му је било пријатно, а изнад свега исмева њене снове о писању поезије, дефинишући њене стихове као „бедно препевавање Тагоре: чедне душе што играју на месечини у чекању принца, ћердани под чијом тежином плаче срце, звезде које су сестре небеске, руке које су цветови” (Петровић 1977: 178). Иако је пишчева визија најчешће широка и хуманистичка, понегде се јавља стереотипизација – у опису полу-Кинескиња-полу-Шпањолка (где је превасходно у функцији отклона од снобизма са којим се путописац среће), као и у путопису-есеју *Сапушници*, где уочавамо нервозног, уплаканог, сузног Италијана који прича о несрећној љубави, клишетирану представу и негативну хетерослику. Овде је стереотип послушио да се насликају специфичне околности које путовање собом носи:

„Већ и само то што сваки човек који је преко пута вас у возу, мислећи да вас више никада неће видети и тиме вам се потчинити, отвори вам спонтаније и више своје срце но што је то учинио према својој жени за двадесет година брака, или своме оцу откако је рођен. Зна се да је сусрет на путу пролазан као заласци сунца, и ако ма ко има интереса да у том сусрету нешто оствари, он одбацује све уводе, припреме, и прелази скоро директно, скоро брутално на оно за чим у том сусрету жуди” (Петровић 1977: 187).

Једно од чворишта италијанских путописа је и проблем хомоеротизма и хомосексуалности. Путопис *Један боем* портретише изузетног римског боема раскошног талента (којег бисмо данас могли назвати ghost writer), који прича две

декамеронске приче: „Никога нисам никада чуо да је причао ствари са толико лепоте са колико је то он чинио. Пејзажи најфантастичнији, људи најлуђи и светковине најразуданије, мешали су се у његовим приповеткама као у каквој новој Хиљаду и једној ноћи” (Петровић 1977: 164). Обе боемове приче за тему имају хомосексуалне односе који се трагично завршавају: прва у којој богаташ Фелзен са Каприја свог дерана тера у смрт опијумом, друга у којој су Данац и Италијан и један деран између њих који гине. Чињеница је да је екстаза тела једна од опсеивних тема Растка Петровића, коју уочавамо и у поменутом путопису, као и у путописима *Сицилија* и *Позоришће, позоришће!* у слици карневала који ставља акценат на дионизијски/бахијски занос, ослобођење тела и све друге слободе.

Кристина Стевановић пише о конструкцији маскулинитета у делима Растка Петровића и износи тезу о антиципацији *queer* теорије у његовој прози, истичући да „Расткова конструкција (хомо)сексуалности неодољиво подсећа на размишљања Мишела Фукоа који сматра да хомосексуалност није детерминисана форма психосексуалног живота, већ једна маргинална ситуација и форма отпора сексуалној регулацији, тачније, ненормативно сексуално позиционирање” (Стевановић 2014: 246). Анализујући типове маскулинитета, она уочава да је бивање мушкарцем болан и никада завршен процес (Стевановић 2014: 248). У путопису *Сицилија*, неретки су описи одушевљења мушким телом, чија се лепота доводи у везу са уметношћу⁵:

„Гледао сам своје другове. Сва тројица имала су скоро исте ликове, исти поглед, исти раст. Били су исти, али је сваки од њих засебно имао величанствене мушке облике. Њине прси биле су испупчене и високе, са оном линијом која их као у *античким кифовима* [истакла И.Б.] подцртава снажно од једне мишице до друге и са оном линијом која од једног зглоба ноге до другог снажно подцртава уски трбух. Једино су им ноге биле можда одвише кратке и јаке, као укопане у песак. Цела њина тела су мрка од сунца и ветрова али ликови – вратови до једне пруге на прсима, мишице, и ноге скоро до бокова, савршено су угасити. *Све што је сачињавало њих био је од истога тако вечито нове и снажне грађе као што је и она од које су стубови сицилијанских храмова* [истакла И.Б.]. Ваздух, светлост и топлота мењали су супстанцију и боју те материје, да би била јача и трајнија” (Петровић 1988: 67).

Упућивање на сликарство и скулптуру, усмереност ка боји и волумену, може се читати и као специфична нараторова ликовна/визибилна перцепција предмета и природе, те Сениша Јелушић посматра Растка Петровића као песника и сликара, али и једног од најзначајнијих представника ликовне теорије и критике прве половине XX века, у чијем се вербалном језику читавају исте законитости као у делима ликовне уметности (Јелушић 2001: 211, 214–215). Ипак, након одушевљења мушким телом, и додиривања тог тела, наратор има неколико пута сексуални однос са проститутком. „За разлику од рибаревог тела које доживљава пријатељски, готово братски, женско тело је наратору туђе и непријатељско. Женско тело није предмет дивљења, иако изазива јаку сексуалну жељу. У питању је амбивалентни однос који је (...) карактеристичан за авангардну поетику” (Стевановић 2014: 247). Своју тадашњу жудњу за женом сам наратор дефинише као жудњу за Венером: „На небу и на земљи: Венера. Свуда!” (Петровић 1988: 64).

Чини се, стога, исправан закључак Кристине Стевановић, да „када је у питању сексуална жеља, у поетици Растка Петровића не постоје полно/родне де-

5 Аналогну ситуацију имамо и у путопису *Африка*, о чему је, у вези са концептом хомоеротизма у прози Растка Петровића, писала Ивана Живанчевић Секеруш (Живанчевић Секеруш 2007: 201–211).

терминисаности. (...) У том смислу, текстови Растка Петровића представљају отклон од канонског мишљења, не само у тренуцима свога настајања, већ и данас” (Стевановић 2014: 247–248). Овоме се може додати и запажање Радмиле Шуљагић о путопису *Сицилија*, који у великој мери, носи одлике женског писма, јер се ради се о отвореној, недовршеној структури текста; позивањем на ауто-биографију, дневник, епистоларну форму мешају се жанрови; израз је полисемичан, користе се, у великој мери, „женске” метафоре, узете из поља природног, телесног, космичког (пећине, удубљења, заливи), вреднује се унутрашње време, субјективно, свакодневно, супротстављено трајању: „копча насупрот пројекту, садашњост насупрот будућности” (Шуљагић 1988: 244–245).

Сицилија је управо прича о одрастању и драма сазревања главног јунака, вид *Bildungs* романа, али и својеврсни *Grand Tour* у којем су простор и пејзаж само спољашњи оквир за богате културолошке и историјске асоцијације, стварност у коју су уткане реминисценције из света уметности. Главни јунак овог фрагментарног, недовршеног, жанровски неухватљивог дела у којем лирски елементи доминирају над наративним и које чини 13 текстова, неименовани је осамнаестогодишњак који са дедом путује у Италију, попут Његоша, да би излечио плућну болест. Сицилијански пејзаж, прозрчан, нестварно леп у којем уочавамо експлозију боја и сензибилитет сликара Растка Петровића, само је спољашњи оквир трауматичног детињства и прага зрелости у којој хиперсензитиван младић спознаје сексуалност, дубоке нагоне, али и страх од старости и укус сопствене смрти. Његов емотивни живот боји Сицилију, уочавамо телесно откривање, жудњу да се постигне екстаза, силе живота, тежњу за уживањем и љубављу насупрот које стоји старост као *Други*, и изнад свега борбу Ероса и Танатоса, дакле спознају (сопствене) смрти. Сицилија нашег путописца није Сицилија из бедекера, то су идиличне слике пасторалне Сицилије, буколика, призивање Сапфо, Пиндара и Хомера, откривање арапских трагова, византијских мозаика, али и један предео детињства, дечачка сањања и три стара друга са *Дединог поља* на Старом гробљу у Палилули: „Описујем дакле то, што ми се увек врати: Дедино поље, или Сицилију, или просто Младост, ако хоћете” (Петровић 1988: 8). Сицилијански пејзаж је пре свега простор у којем се слави уметност и Грчка, колевка цивилизације и траже трагови антике:

„То је Грчка, пасторална, весела и лака, онаква каква је свакако била ипак и до последњег часа. Грк је ту, у близини Тормине, испевао прву буколику. Ту, у Таормини, на тој коси која иде од мора ка Етни, од врелог плавила мора до залеђенога врха огњенога вулкана, у увету звучи још увек одјек неке арије која се тек завршила; *шу*, у нашем сриу и у небу: *Грчка* [истакла И.Б.]” (Петровић 1988: 76).

Сицилија није само прича о одрастању, дубоком сазревању, него и еволуција ка другом идентитету, ка алтеритету (Бањанин 2013: 333): „Сада сам ја сасвим други. (...) Ја сам се изменио, јер се из мене развио потпун човек, тј. човек који лагано стари; али, око себе, с времена на време (...) видим опет чар оних дана” (Петровић, 1988: 7–8). Наратор широке ерудиције слави двадесет векова на Сицилији; временска скоковитост, односно деструкција просторно-временских координата најочљивија је у причи о Архипосу, измишљеном грчком морнару који гине у бици код Сиракузе и у опису Везува, који, географски, не припада Сицилији (чега је наратор свестан). Разарање просторних и временских координата показује да смисао нараторовог путовања није пуки опис предела и људи који се срећу – то је трагичко и откривачко путовање чији је циљ разрешење егзистенцијалних драма и превладавање личних страхова.

Сусрет са Везувом, који је сличан оном код Винавера и Црњанског, упоређеним са божанством, један је од најблистављених момената у путопису *Сицилија*, стварно узнесење. Вертикала живот–смрт у снажном доживљају везувског пејзажа, апокалиптична визија при приближавању гротлу вулкана, тамна материја у својој суштини, слике старозаветне, којима се супротставља рајско плаветнило Напуља:

„На гротлу изглед је потпуно апокалиптичан. (...) Материја у својој суштини. Тамна, немилосрдна. Оно што даје језивост овога пејзажа то је присуство те утробе земљине која кроз ону купу непрестано даје знаке о себи. (...) Лунатичност онога што сам видео била је огромна. Плаво небо изнад нас. Сетио сам се сличног страшног пејзажа у близини Преспе у околини сулфатара, инсеката и птица које је нека невидљива фаталност вукла над ова сумпорна испарења да око њих остављају гомиле својих лешева. То је пејзаж астралних тела где владају само хемијски и физички закони. То би у ствари био најстрашнији пакао за један дух. (...) Претпоставимо свет чије су границе неразмакљиве. Има ли веће моћи за ту размакљивост од контраста? Контраст у нама, контраст око нас. Тамна језивост Везува и велико плавило Напуља” (Петровић 1988: 21–22).

Марио Лигуори истиче да је Петровићево тумачење вулкана космичко, те да је путописац свестан његове повезаности са људском судбином, психолошких импликација и антрополошких страхова које Везув оваплоћује, а којих је Етна лишена (Лигуори 2015: 108–109), те износи тачну тезу о Везуву који је „захваљујући својим људским везама (...) постао вулкан контемплације, меланхолије, медитације” (Исто: 109).

Путопис *Сицилија*, у којем је пејзаж прожет митологијом и античким наслеђем, путопис је високог поетског домета и естетске снаге⁶, иако су евидентне бројни стилски и формални недостаци, пре свега понављања, како је истакла Љиљана Бањанин (Бањанин 2013: 332–333), који су логични због његове недовршености. Сицилија је простор у којем се сустичу љубав и смрт, страст и страхови, „интензивно искуство и одлучујући подстицај да се превазиђу егзистенцијалне несигурности” (Бањанин 2013: 331). У имаголошком смислу, нису чести стереотипи и слике о *Другом*. Народи се не деле по критеријумима расе и/или језика, оно што прави дистинкцију је море: „Они сви припадају раси људи мора за разлику од раса људи копна или расе горштака. Разлика већа но при деоби раса према бојама и језику. Има нечега што је увек силно заједничко код оних који пlove, црних, жутих, и само опаљених сунцем” (Петровић 1988: 57). И када се јаве представе других народа, њихова функција није приказ друге нације и културе, већ су ту да подвуку дихотомију младост–старост, која боји странице овог путописа. Тако ће млади Енглеz са којим се наратор спријатељио ускликнути: „Ја треба апсолутно све да видим. Ми треба чак и пижаме да видимо. Све, све, ми нисмо као стари Енглези” (Петровић 1988: 30). Старост као другост негативно је представљена: „Старост је баш сасвим страшна, добри пријатељу” (Петровић 1988: 37), што се види и у амбивалентном односу унука и деде. Страх од старости кореспондира са страхом од смрти, насупрот које стоји детињство, доведено у везу са Еросом као живототворним принципом: „видим да је љубав, у исти мах и детињство” (Петровић 1988: 86), изјавиће наратор. У име те силе тражи се екс-

6 „Нигде Растко Петровић, сем у делу *Људи говоре*, није достигао такав ниво израза и такав блесак инспирације као у појединим деловима *Сицилије*. Нигде у нашој литератури досад, није било тако поетски и тако аутентично написаних редова о драми sazревања и „о оним мутним и лудим тренуцима пубертета”, какве је овде исписао Растко” (Шуљагић 1988: 239).

таза, уживање у телу и животу: „Ја изнад свега хоћу да живим” (Петровић 1988: 92), с тим у вези је и витализам (а не само хомосексуална конотација) који избија из наредних редова, у којима се кроз разлику у ставовима унука и деде поново потцртава дихотомија младост–старост:

„Као у море малочас, у храмове јутрос, ноћас у раскошно небо, ја сам до лудила био заљубљен у ова два дерана. Све што је жудело моје биће, а чега нема у њему, било је у њима: спокојство, здравље, снага, и тај комад праве вечности која се као у какво гнездо сад населила у њина тела, да после са њих пређе у величанствену тишину каквог стабла или у лагано нестајање једрилице на мору. То вече када сам се вратио у хотел ја сам шетајући са дедом по врту, покушао да му саопштим то јединствено осећање које сам имао гледајући рибаре на обали. Употребих сам чак и реч: заљубљен, која је једина што може да означи све оно узбуђење када се цело наше осећање живота усредреди на једну једину стварност. Он ме није могао разумети. У њега је моја прича унела само погрешно неспокојство и он није додао ништа на моју причу. Међутим, ја сам поред њега ишао са својих осамнаест година које памте од љубави за све што живи. И ја се нисам бојао своје љубави, простране мушке љубави из које сваки час измиче жена као из таласа” (Петровић 1988: 62–63).

Сицилија носи одушевљење природом, као код романтичара и непролазну чар паганства, коју уочавамо и у путопису-есеју *Позоришће, позоришће!*. Доживљавајући, шекспировски, цео свет као позориште, на овом месту Растко Петровић даје историјски развој позоришта, које је је почело са мистеријама и било урођено у живот, део свакодневице, модерних дана у којем као позориште посматра и бокс, и циркуске акробације – све оне видове забаве који су демократични и доступни широким слојевима, које данас посматрамо као видове популарне културе⁷ – јер жели оно истинско, суштинско, хеленско осећање.

„Све оно што се тиче тесно наше личне судбине збива се за нас као да је на каквој позорници; ми посматрамо то као какву представу и тиме се занимамо. Догоди се често чак да се кроз позориште осетимо интимније ангажовани животом но што то можемо осетити посматрајући живот људи око нас. Границе учествовања у животу и границе представа живота померају се непрестано. Час је то позориште које силази у живот, час је то живот који силази у позориште, и ми ни сами не знамо кад престајемо бити само гледаоци једне драме да бисмо почели у њој учествовати” (Петровић 1977: 381).

Растко Петровић маркира карневалско ослобађање од свакодневице, утопијске просторе једнакости, демократичан свет; хиљадугодишњу смеховну културу (о којој је писао Бахтин⁸) која показује своје (ре)креативне потенцијале.

7 Фудбал, рвање, бокс традиционално се посматрају као „нижи” спортови, пародија спорта, насупрот лову и стрељаштву; додајмо томе и чињеницу да је тело у рвању мушко тело – мушки поглед на мушко тело може да означава потиснуто хомоеротско задовољство (Фиск 2001: 88–89), што је у складу са основним начелима поезике Растка Петровића, како је раније у раду истакнуто.

8 Карневал, по дефиницији Михаила Бахтина, нуди свет ослобођен од свакодневице, који негира херојске, узвишене теме, а фаворизује доминацију еротике и ласцивности, антипонашање, социјалну инверзију и неспутани живот тела. На градском тргу и улици организује се „гозба над гозбама”, одржава се свенародно весеље, и детабуизирају се сви сегменти живота (Бахтин 1978: 239, *passim*). Слободе се протежу од опцене лексике преко архаичних и магијских гестова повезаних са сфером „испод пупка” (којима се асоцира коитус) и плодносног пражњења до рушења старог и успостављања новог устројства света (Елијаде 2003: 83–95). Главни јунак карневала је време, празнично, свето, весело време у којем се огледа прехришћанска нит и отварају границе овог и оног света (Бахтин 1978: 224–225, 236; СМЕР 2001: 42–43, под празник). Овакав концепт потпуно ослобађа тело и све(с)т, указује на обнављајућу моћ сексуалности и претеривања, сакрално еротског као животодавног принципа, те смехотворну енергију као извор плодности и залог вечности (Кајоа 1986: 47, 51–54). Кроз слике материјално-телесног доле испољава се спе-

Карневал као пародија официјелног света, вид забаве и доколица, начин борбе против репресивног владајућег поретка и официјелног света, фаворизује смеховно и еротско и материјално-телесно доле. То је паганско весеље, празник који детабузира све(с)т, у Риму, Напуљу и свим италијанским паланкама; бахичка раздраженост, савршено дионизијска свечаност, „то је један тријумф плодности и весеља” (Петровић 1977: 175). Сличну функцију имају и елементи популарне културе: „Прекомерна задовољства одувек су претња друштвеној контроли, али када та задовољства припадају подређеним групама (подређеним у смислу класе, пола, расе или било ком другом смислу), претња постаје посебно изразита, па се дисциплинско, ако не и репресивно деловање, намеће као готово неизбежно” (Фиск 2001: 90). Елементи популарне културе и карневала подривају канон; колективно стоји насупрот индивидуалном, губи се дистинкција посматрача и учесника и бришу све границе – класне, полне, конфесионалне:

„Густо збијена гомила од неколико десетина хиљада људи, можда преко стотине хиљада људи, младића, девојака, жена, смеје се, весели и вришти као у френезији. Скоро сви имају какве било пиштаљке, трубице, трубе, земљане свирајке, у које дувају без престанка. Већу ларму масе тешко је замислити. Ко код куће има било какав аутомобил или мотор, скинуо је трубу са њега и свира њом. Како кретање гомила не иде истим правцем, но једне силе а друге се на другу страну пијано и одушевљено пробијају између њих, то је тишина, пометња, скоро хистерична паника, с часа на час све већа. Сваки покушава да дува другоме у уши, овај се брани или свети како уме. Сви су црвени, задихани. Девојке пуцају од усхићења; њихове косе улепљене рашчупане су и измешане конфетама; оне не знају никада кога је баш околног младића рука смело насрнула на њихове бокове. Младићи, и нарочито старији, имају све вино у својим очима” (Петровић 1977: 170–171).

Прекомерно једење и пијење, оно што Бахтин назива „гозба целог света”, која је социјални чин и велики тријумф живота (Бахтин 1978: 238, *passim*), жене које су ослобођене свих стега, пију и разуздано се понашају, фаворизовање отвореног, гротескног тела⁹, телесна пражњења – све учавамо у Петровићевом опису карневала:

„Ово весеље које изгледа прво лудница, пошто пиштање ни секунду не престаје, постаје разумљиво кад се погледају кафане по ивицама тротоара. Свака је изнела безброј столова; око сваког стола је читав народ који се храни и пије. Велике дебеле народске жене једном руком пију из земљаних бокала вино, другом држе дете на џиновској дојци. Рекло би се да вино које силази у њихово грло прокрчава себи пут право до уста детињих. Трбушати зарумењени људи ослобођавају се толике течности сасвим другим путем, ту, и не женирајући се од својих жена. Келнери, надви-

цифична естетичка концепција стварности, коју Бахтин назива гротескним реализмом (Бахтин 1978: 27). Суспензијом свих норми успоставља се утопијско царство једнакости, антиструктура у којој су изневерене хијерархијске вредности, у којој нема патријархалног (страхо)поштовања (Бахтин 1978: 281). Помаља се свет лишен мизогиније, хомофобије, ниҳилизма; свет који сумња у официјелну истину, те кроз телесно обезбеђује и духовно весеље, омогућава психолошки вентил и стога такав концепт постаје социјална утопија (Бахтин 1978: 108, 281, 294), баш као у италијанској пословици: „А carnevale ogni scherzo vale” – у време карневала све је дозвољено.

9 Гротескно тело, тело старог канона, отворено је, динамично, двотелесно – живи у непрекидном кретању, протејски се разлива, ствара ново тело и непрекидно се ствара (Бахтин 1978: 35, 63, 273, 296, 297, 335, 339). Дијаметрално је супротно модерно схваћеном телу; распарчано на гротескне делове оно својим избочинама и отворима комуницира са светом, пушта свет у себе, али га и гута, улази у њега и мења га, постаје космичко (Бахтин 1978: 35, 38, 107, 298, 320–383). Данас, у светлу технолошког „напретка”, тело има људску и божанску вредност; оно је „извор најдубљих и најинтимнијих доживљаја”, „стециште човекове самосвести” и „вредносна основа цивилизације” (Епштејн 2009: 20–21).

кујући се такође, чине чуда да преко толико брда разних генерација, од стараца до деце, разнесу, неизоставне за то вече, пужеве куване са белим луком, и „пицу (питу) наполитану” са које се пуши патлиџан, масло и сир; плави, прозирни таласи вина теку преко тога и разносе једну бољу иако привременију идеју о животу. Сви су ти столови као породичне пирамиде радости на чијем дну седе стари, оснивачи, а горе се на врху све свршава одојчетом. И све су чврсте и компактне у одбијању оних који гомилама траже места да седну” (Петровић 1977: 171).

Чак и у карневалским сликама срећемо поређења из света уметности, која је водиља на (овом) путовању:

„Сеоске девојке у веловима са полумесецима у коси и младићи нагих мишица иза једнога белца од картона имали су да представљају Зору Гвида Ренија; ону са плафона палата Палавичини Ростилиози. Али колико је дивније од досадне Зоре Гвида Ренија ова Зора имала иза себе бистро, као драги камен, блиставо и прозачно небо Италије, и зелену воду Албанског језера, набрану угластим таласићима, као вода из које се родила Венус Ботичелијева” (Петровић 1977: 173).

Закључујемо да је Италија, као и Медитеран, богат културолошким и историјским значењима, од великог значаја у стваралаштву Растка Петровића, јер се у њему потврђују све опсесивне теме – екстаза тела, проблем (хомо)сексуалности, карневализација, еротски мотиви, окренутост миту, паганском, примордијалном. Разоружавајућа лепота Италије лежи, пре свега, у оном античком – хеленском, па и византијском. Али, код Растка Петровића нема, као код осталих кључних авангардних аутора, оне потраге за византијским наслеђем у Италији, потребе да се успостави раскинути континуитет наше културе после Великог рата, који налазимо у путописима *Љубав у Тоскани* Црњанског и *Винаверовој Коначној Венецији*. „Медитеран, поготово не онакав какав је уобичајен за српску књижевност и песништво друге половине XX века (код Лалића и Христића, на пример) не уобличава Петровићев путописни доживљај већ је, чини се, управо обрнуто: Петровићева поетичка начела утичу на оно што се и како се запажа, издваја и бележи током боравка на путу, доприноси да се из укупног утиска обликују неколики карактеристични мотивски склопови, као и да се између њих успоставе сталне повезаности” (Јовић 2013: 314). Код Петровића се уочава међусобно прожимање, понављање и варирање мотива, које се може назвати и својеврсним „холограмским” поступком (Јовић 2013: 324). Његова потрага за примитивно-религијским коренима, присуство еротских мотива, витализам и сензибилност сликара константа су, чак и у овим путописима, у којима нема неких других опсесивних мотива, попут старословенских тема, карактеристичних за прво Петровићево стваралачко раздобље, хришћанске симболике која „је у другом плану пред античким митом, будући да се посебно наглашава старогрчка историја Сицилије” (Јовић 2013: 321).

Сусрет са *Другим* (које се оваплоћује у широком распону од националних карактера до хомосексуалне проблематике) открива нам авантуристички и номадски дух свестраног уметника и неуморног путника који путује са отвореношћу и радозналешћу. Италија, а пре свега Сицилија, простор је откривања и откривење универзалности људске природе, поље у којем се надраста и болест и осећање усамљености и сопствени индивидуализам.

„Није главно задовољство видети једну земљу, већ имати је најзад за себе после толиких чежњи. И као што имати једно љубљено биће, значи имати га једнако и не-престано, имати један крај, значи кретати се по њему, сазнавати својим очима одмах шта је иза брега чију смо обрину до малочас волели. То је покрет који чини суштину овога путовања, акција; баш као у љубави” (Петровић 1988: 41).

У ширу културну слику на италијанским путовањима Растка Петровића упишу се историјске реминисценције, (путо)пишчеве естетичке асоцијације описа најразличитијих народних светковина ритуалног и/или карневалског карактера, те окретање ка просторно и временски удаљеним културама – протест против цивилизације XX века (Јаћимовић 2005: 77–136). У складу са својом поетиком, писац географским одредницама даје митопоетичко значење знатно шире од реалних оквира; његово путовање и унутрашње и спољашње, и просторно и временско амалгам је успомена, литературе и стварних догађаја. На крају, сматрамо, како је истакао и Гојко Тешић да постоји неопходност објављивања Петровићевих сабраних дела (Тешић 2003), која један од кључних писаца наше авангарде до данас није добио.

Литература:

- Бањанин 2013: Lj. Banjanin, „Immersa nel silenzio sotto il sole cocente”: il viaggio in Sicilia di rastko Petrović, у: С. Шеатовић Димитријевић, М. Рита Лето, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ур.), *Acqua alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 329–346.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Светло и профано*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Епштејн 2009: М. Н. Епштејн, *Филозофија шела*, Београд: Геопоетика
- Живанчевић Секеруш 2007: И. Живанчевић Секеруш, Хомеототизам у путописима Растка Петровића, у: З. Карановић, Р. Гикић-Петровић (ур.), *Синхронизско и дијакронизско изучавање врста у српској књижевности: зборник, књ. I*, Нови Сад: Филозофски факултет, 201–211.
- Јовић 2003: Б. Јовић, Књижевно дело Растка Петровића, у: М. Пантић, О. Стошић (ур.), *Зборник Откривање другог неба: Растко Петровић*, Београд: Културни центар Београда, 25–36. <http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/zbornik2003/bjovic.html> 16.02.2016.
- Јовић 2013: Б. Јовић, Фрагменти одсутног Медитерана: Путовања Средоземљем Растка Петровића, у: С. Шеатовић Димитријевић, М. Рита Лето, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ур.), *Acqua alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 313–327.
- Јаћимовић 2005: С. Јаћимовић, *Путописи српске авангарде*, Београд: Српска књижевна заједница.
- Јелушић 2011: С. Јелушић, Визуелне уметности у путописима Растка Петровића: теоријска контроверза, у: С. Пековић (ур.), *Књижа о путопису*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 211–218.
- Кајоа 1986: R. Kajoa, *Teorija praznika*, Beograd: *Kultura* 73/74/75, 32–60.
- Лигуори 2015: М. Liguori, *Vedi Napoli e poi muori: Napoli u srpskim putopisima od 1851. do 1951*, Beograd: Službeni glasnik.
- Мушија 2013: S. Mušija, *Paesaggio sullo sfondo: Ljudi govore di Rastko Petrović*, у: С. Шеатовић Димитријевић, М. Рита Лето, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ур.), *Acqua alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 365–392.

- Петровић 1958а: Р. Петровић, Поводом смрти Марсела Пруста, у: Р. Петровић, *Избор I. 1919–1924*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 355–359.
- Петровић 1958б: Р. Петровић, Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести, у: Р. Петровић, *Избор I. 1919–1924*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 386–388.
- Петровић 1971: Р. Петровић, Људи говоре, у: Р. Петровић, *Откровење: Поезија – проза – есеји*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 329–397.
- Петровић 1977: Р. Петровић, Италија, у: Р. Петровић, *Путописи. Дела Растка Петровића*, књ. 5, Београд: Нолит, 157–192, 381–427.
- Петровић 1988: Р. Петровић, Сицилија, у: Р. Петровић, *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*, Београд: Нолит, 7–118.
- Стевановић 2014: К. Стевановић, *Конструкција идентитета у књижевном делу Растка Петровића: докторска дисертација*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- СМЕР 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, редактори С. М. Толстој и Љ. Раденковић, Београд: Zepher Book World.
- Тешић 2003: Г. Тешић, На пробном камену српске авангарде: Дело Растка Петровића у полемичком контексту, у: М. Пантић, О. Стошић (ур.), *Зборник Откривање другог неба: Растко Петровић*. Београд: Културни центар Београда, 39–51. <http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/zbornik2003/gtesic.html> 16.02.2016.
- Фиск 2001: Dž. Fisk, *Popularna kultura*, Београд: Clio.
- Шуљагић 1988: Р. Шуљагић, Путовања великог друга (поговор), у: Р. Петровић, *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*, Београд: Нолит, 235–267.

L'IMMAGINE D'ITALIA NEGLI ITINERARI DI RASTKO PETROVIĆ

Riassunto

Questa ricerca tenta di analizzare l'immagine d'Italia negli itinerari di Rastko Petrović, a partire dai diari di viaggio *Jedan Boem, Tore di Gajo, Polu Kineskinja – Polu Španjolka, Veče Prust e Saputnici*, che sono stati pubblicati in periodici negli anni trenta del novecento, attraverso l'itinerario-saggio *Pozorište, pozorište!* all'itinerario *Sicilija*, l'opera che è stata pubblicata postumo. Negli elencati, multi-genere itinerari, si segnano i personaggi eccezionali che viaggiatore incontra, le loro conversazioni frivole sull'arte condotte nell'ambiente urbano di Roma, poi il problema dell'omosessualità, estasi del corpo e carnevale, i cui potenziali (ri) creativi aprono spazi utopici di uguaglianza e si avvicinano ai misteri ellenici, il teatro che è stato immerso nella vita. Si viene alla conclusione che Italia, piena di reminiscenze del mondo dell'arte, soprattutto dell'antichità, il cui successore è, rimane per Rastko Petrović solo lo spazio in cui si incarnano i principi fondamentali della sua poetica e si riconsiderano i suoi temi ossessivi.

Parole chiave: Italia, itinerario, corpo, carnevale, omosessualità.

Isidora Belić

Веселин Булатовић¹

Ужице

МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП РОМАНУ ХАЈДУЦИ БРАНИСЛАВА НУШИЋА

Изучавање књижевног стваралаштва за дјецу Бранислава Нушића подразумијева функционалну корелацију ранијих и новијих гледишта и сазнања која упућују на битне чињенице и истине када се дефинишу и оцјењују главне вриједности његовог књижевног стварања. Притом се не може занемарити чињеница да схватање и разумијевање било којег књижевног дјела не може резултирати трајним знањима без уживљавања у свијет дјела, као што нема ни правог доживљаја без текстуалног и вантекстуалног разумијевања и сагледавања историје настанка дјела, извора инспирације, обима и важности тематско-естетске структуре и општих, етичких и других вриједности дјела. Рецепција књижевног текста у функцији је сталног продубљивања духовног живота његовог тумача и сваког читаоца, настојећи притом да се на плану школске интерпретације књижевног текста употребе сва она до сада позната историјска и теоријска гледишта. Полазећи од става да књижевно стваралаштво за дјецу Бранислава Нушића није довољно истражено, како у књижевној науци, тако и у наставној пракси, циљ овог рада је да се понуде нова сазнања и истине у функционалној димензији васпитно-образовног рада, у подизању етичких вриједности и одгоју младих нараштаја.

Кључне ријечи: рецепција, инспирација, интерпретација, текстуално и вантекстуално.

Уводна разматрања

Појавом романа *Хајдуци* Бранислава Нушића наговијештен је интензиван развој једног актуелног жанра и нове стваралачке технике у српској књижевности овог вида. Пажљивом анализом, може се закључити да овај роман по свом фабуларном току, композицијом и другим драмским елементима подсјећа на комедиграфску технику којом се Нушић дуго бавио. Тема коју Нушић обрађује у роману у потпуности одудара од оних тема² које је обрађивао у својим познатим комедијама. Цјелокупно стваралаштво овог писца, па тако и књижевна остварења за дјецу, обилују хумором. Професор Вуковић наглашава: „Хумору је све подређено, зарад те категорије праве се и релативно крупне девијације вјероватноће” (Вуковић 1996: 240). Особеност овог Нушићевог дјела огледа се и у чињеници да је приповиједање аутобиографско. Приповједач је уједно и лик у роману, али и као дио колектива који заправо представља главног јунака. Тај колектив који чине дјеца карактерише јединство, слога и заједништво. Као такав, он има специфичан однос према школи, институцији система. Управо је школа као институција узрок многих њихових авантура. Тај однос се манифестује кроз конфликте ученика са професорима, кроз лажи, бројне несташлуке, згоде и незгоде малишана. Авантура је заправо Нушићева потреба за слободом, а на тај начин се у ствари критикује школски систем. Тај систем је много адекватније

¹ kostanabp@t-com.me

² Овдје се превасходно мисли на људску грамзивост, похлепу за узвишеним положајем, мане и недостаци једног друштва датог кроз призму грађанске класе, гдје је обично жена узрок њеног расула и пропадања.

и ефектније приказан у *Аутиобиографији*, али исто тако, то је кључни елемент и у *Хајдуцима*. Школа као институција намеће безброј правила, обавезује на поштовање истих, представља препреку уживању, а томе се дијете, навикнуто на слободу противи. Стога, имамо посебна поглавља за вријеме у недјељи када нема никаквих обавеза. Ту су *четвртак* после подне и *недјеља*. Нушић инфантилном перспективом велича слободу кроз два термина у недјељи који представљају уточиште. *На храстовом стаблу* је поглавље, а и мјесто на ком дјечаци проводе вријеме. То стабло је далеко од школе и куће, на периферији је, а и један је и од разлога за слабо учење:

„А тешко је било бити добар ђак кад ми све слободно време, кад би требало да учимо лекције и радимо задатке, проводимо овде на стаблу. Тек што ручамо, тек што испустимо кашику, а ми сподбијемо књиге под мишку, па хајд’ на стабло. Ту се искупимо па заједно кренемо у школу. А кад се враћамо из школе, ако је отворен прозор на кући, бацаћемо књиге кроз прозор, а ако није, улетећемо у кућу, одрезати велику кришку хлеба, бацити књиге, па све трчећи на стабло” (Нушић 2008: 7).

Сви јунаци у Нушићевом роману *Хајдуци* имају једнак третман. Они пркосе друштвеним институцијама (школа, породица) одбијањем извршења оних обавеза које им се намећу. Само непоштовање правила која им се намећу израз је потребе за слободом која се манифестује кроз друштвену непослушност и авантуре. Пратилачки моменат дјечјег живота јесте игра. Мотив игре је доказ аутономности њиховог свијета; само се дјеца играју. Игра је контраст обавезама па је блиска дјечи, а свијет старијих постављен је тако да поштује правила и обавезе, па игра не долази у обзир, чиме се од самог почетка ствара проблем. Управо се кроз разговоре које дјечаци воде у свом царству слободе види каква су њихова интересовања. Дјеци је све занимљивији, љепше и привлачније од школе, па и куће, гдје не желе или не проводе своје слободно вријеме. Њихово вријеме није ограничено ничим, па чак ни неком смисленом причом. Све што раде, они раде стихијски, онако како желе, одбацујући правила, што се потврдило приликом одлучивања о одласку у хајдуке. Како наводи Љуштановић, „Нушић се не смеје одређеној школи, програму или школском систему, он се смеје школи као цивилизацијској тековини, као институцији која истовремено и концептуализује и разара детињство” (Љуштановић 2004: 63).

Није тешко закључити да је Нушић тежишни ток радње развио у природи, одлучивши се за појаве из свакодневног живота, с тим што у појединим дјеловима имамо премјештање радње у сферу народног предања и усмене традиције. Посредством наратора Нушић је „у знатној мери извршио субјективизацију радње и омогућио малим читаоцима да активно учествују у догађајима или да се идентификују са омиљеним јунацима. Но и поред тога, радња романа само повремено добија динамичан драмски ток, јер романописац у развијању фабуларног склопа није на најбољи начин сјединио афинитет драмског писца са неоспорним даром за опсервацију, који је потврдио на богатству тематских нивоа и јасно разграниченим етапама композиције” (Милинковић 2014: 202).

Хумор је основна карактеристика Нушићевог приповиједања. С обзиром на то да је његов роман *Хајдуци* развијен на анегдотском језгру, то јест да се у виду цикличних кругова шири према крајњим слојевима фабуле, или се у форми малих структурних сегмената појављује у различитим дјеловима композиционе структуре, сасвим је довољно како би се уочила пишчева тежња за смијехом и жеља да кроз свакидашње догађаје сагледа живот и прикаже људске мане из различитих углова. „Хумор се у *Хајдуцима* грана и разлистава у многоструким

облицима вешто изнијансираних, гротескних сцена, конкретизованих на дијалошким сликама које имају инспиративну функцију у мотивацији поступака и понашања главних јунака. Нарочито су упечатљиве слике које су остварене у дијалошкој форми на комици интриге. Оне нису само у функцији хумора, већ представљају и уметничку позадину на којој су извајани портрети главних јунака (Милинковић 2014: 202).

Упоредо са изношењем зједничких особина чланова ове дружине, Нушић нам брижљиво износи и најбитније одлике сваког од њих, особене црте, захваљујући којима се сваки од њих издваја из групе и формира као засебан, префињено изнијансирани лик. Без обзира на то што се роман заснива на аутобиографским подацима, што је и сам пишчев живот послужио као модел за грађење дјела, неименованог приповједача не можемо у потпуности поистовјетити са Нушићем, јер, полазећи од истинитог и проживљеног, писац гради фикцију, имажинарни свијет романа, у коме је и приповједач један од ликова, измишљених и маштом обликованих јунака.

Методички приступ роману *Хајдуци*

Процес изучавања књижевног дјела у настави захтијева одговоран и комплементаран приступ који подразумева сагледавање свих његових тематских, идејних, значењских и естетских нивоа. Који ће приступ наставник примијенити и каквим ће се методама у спољашњем и унутрашњем приступу дјелу служити, зависи од нивоа наставе на коме се дјело обрађује, од предзнања, узрасне и образовне структуре реципијента и од специфичности природе конкретног дјела. Од квалитета припремљености наставника зависи и успјешност у схватању и разумијевању наставног градива. Роман *Хајдуци* по предметном програму за Црногорски језик и књижевност обрађује се у шестом разреду деветогодишње основне школе. Циљеви обраде романа односе се на ширење ученикових сазнајних видика, формирање властитог погледа на свијет, развијање способности доживљајног читања, уочавање мотива за понашање књижевних ликова, обликовање маштовитих представа књижевног простора, разликовање аутора од приповједача и уочавање књижевних перспектива. С друге стране, овај роман је изузетно близак дјечи и тематиком и ликовима, тако да је на наставнику да организује час тако да сваки ученик изрази своје мишљење, јер искуство показује да су ученици, претходно добро мотивисани за читање, препуни утисака и коментара.

Успјешна школска интерпретација романа *Хајдуци* подразумева сложен и свеобухватан методолошки приступ који ће омогућити ученицима да правилно схвате и сагледају начин умјетничког обликовања књижевне грађе и естетику међусобно повезаних слика и тематских цјелина. То свакако подразумева да је наставник овладао различитим књижевноисторијским и теоријским приступима овом питању. Сам избор облика и метода рада је врло захтјеван посао за наставника. Полазећи од сазнања о моћи и значењима ријечи у разговору, наставник као организатор наставног процеса и реализатор наставног градива мора радити на томе да своје ученике придобије богатством и сугестивношћу израза, осјетљивошћу за све оне потешкоће и проблеме на које ученици наилазе током интерпретације. Интерпретацију романа *Хајдуци* треба засновати на таквом методичком приступу који ће представљати осмишљену и ненаметљиву спону између онога што су ученици научили у претходном разреду и нових књижевнотеоријских знања која стичу у шестом разреду. Ту превасходно мислим на

принцип поступности и одмјерености у захтјевима. Метода разговора којом се ученици усмјеравају да проналазе одређена рјешења – а то је хеуристички облик разговора у коме свако питање и на њега дати одговор води напредовању сазнајног процеса и открићу проблема који је постављен. Међутим, овакав вид двосмјерне комуникације не остварује се само у моменту када ученик комуницира са наставником већ је то основ да се тај дијалог продужи и продуби. Ученик је на тај начин подстакнут, покренута је његова фантазија, продубиле су се скривене мисли из којих ће се јавити интересантна идеја или креативан предлог. То је начин да ученици стекну повјерење у сопствено опажање, сазнање, то јест начин да постану свјесни потребе да сви закључци и погледи на дјело могу и морају бити проблематизовани и аргументовани од стране онога ко их износи, било да је то наставник или ученик. Наметање сопственог мишљења, ма како оно оправдано било, без могућности комуникације на ту тему која подразумијева дебату, давно је превазиђен и застарио начин наставе.

Остваривање примарних циљева наставе подразумијева посебно разматрање сљедећих питања:

- Умјетнички доживљаји (утиisci, осјећања, расположења, мисли и ставови побуђени књижевним дјелом);
- историја и мотиви настајања књижевног дјела;
- локализација умјетничког текста;
- објашњење непознатих ријечи и појмова;
- структура³ књижевног дјела, извори, тематика, фабула и сиже;
- идеје и ликови и
- композициона структура дјела.

И ранија, а и садашња научна сазнања показују да је у анализи књижевног дјела најбоље поћи од снажних умјетничких доживљаја, од расположења и утицака које је књижевно дјело изазвало код ученика. Важно је да се комуникација, ма како квалитетна била, не сведе на размјњивање мишљења најбољих или највише заинтересованих ученика. Наставник има обавезу да и незаинтересоване ученике, или оне слабије по успјеху, укључи у интерпретативни ток романа, уважи њихово мишљење, образложи им своје како би их мотивисао да се не задовоље записивањем туђих мисли и погледа на роман. С обзиром на то да је ријеч о роману као дужој приповједној форми, наставник мора направити конструктивни план обраде како би дао одговарајуће истраживачке задатке⁴ примјерене узрасту ученика, а затим моделу, структури и жанровској припадности дјела. Тај конструктивни план подразумијева подјелу истраживачких задатака који ће ученицима омогућити да самостално дођу до одређених историјских података и мотива настајања књижевног дјела. Истраживачки задаци би могли да буду дефинисани на сљедећи начин:

3 У новије вријеме често се у проучавању и анализи књижевног дјела употребљава израз *структура* који је преузет из лингвистике. Појам *структура* се може дефинисати као термин који обухвата различите видове човјековог духовног изражавања. Дакле, *структура* обухвата свеукупност конститутивних елемената на којима се заснива садржина и форма књижевног дјела и слојевитост његових значења и порука.

4 Истраживачки задаци представљају мотивациону силу која ће приближити текст ученицима, а њих заинтересовати за дубљу анализу. Истраживачки задаци прате кључне елементе текста, а њиховим рјешавањем добијамо одговоре на важна питања која проистичу из заинтересованости дјелом. На наставнику је да те истраживачке задатке добро осмисли како би ученици знали шта се од њих тражи и чему да посвете пажњу како не би лутали у одговорима и анализи.

- Шта је мотивисало Бранислава Нушића да напише роман *Хајдучи*?
- Како је и када настало дјело, у каквим културним и друштвеним приликама, у ком периоду пишевог живота и стварања?
- Шта је ово дјело значило у вријеме појављивања а шта данас?

Колико ће се наставник посветити историји настајања конкретног дјела зависи, како сам већ навео, од нивоа обраде, од узраста ученика и захтева наставних планова. Локализовање текста је обавезна фаза анализе у процесу обраде књижевног дјела. То локализовање текста, с обзиром на то да се ради о ученицима шестог разреда, подразумева његово временско и просторно одређење.

- Покушајте да одредите вријеме и простор у које су смјештени догађаји приказани у роману?
- Који су основни узроци неразумијевања на релацији родитељи–дјеча?

Током читања романа постоји могућност да ученици наиђу на одређене архаизме, провинцијализме, жаргонизме или туђице, а све то ученицима отежава разумијевање текстуалне стварности. Навешћу само неке: *аков, алвација, ам-рел, богаза, будак, буљина, верџл, драмлије, еиштимија, замајан, иверак, мирша, надница, иизма, илош, скамија, скуш, ћириш, ушрина, чакшире, шеџри, фрак*. Наставник не смије превидјети колико је при обради књижевног дјела важно тумачење непознатих ријечи. Пракса је показала да се најчешће гријеши када се мисли да непознате ријечи не треба посебно објашњавати, или када прецијене способност ученика, сматрајући да су им те ријечи већ познате. Грешка је и када се врши вантекстуално тумачење израза, ван реченице или мисаоне цјелине којој ти изрази припадају. Милија Николић мисли да се непознати појмови и изрази могу „тумачити пре, за време и после изражајног читања, а понајвише током интерпретирања одговарајућих исказа у тексту” (Николић 1988: 217). По Радмилу Димитријевићу тумачење непознатих ријечи је сврсисходно једино прије изражајног читања „нарочито када је у питању текст у стиху, нека лирска песма, на пример, уопште емоционални текст” (Димитријевић 1977: 74). Тумачењем непознатих ријечи и израза ученици се не оспособљавају само за разумијевање текста који читају и интерпретирају, већ обогаћују свој пасивни и активни фонд ријечи, уочавају и усвајају њихова лексичка, семантичка, морфолошка и стилска значења, оспособљавају се да у конкретној ситуацији нађу праву ријеч и праву форму свог говора. Посебно је важно да ученици нове ријечи функционално употребљавају у говору, чиме се постиже „артикулационо-ортоепска, лексичка, семантичка и синтаксичка норма” комуникације (Ристић 2001: 93).

Наставник годишњим планом рада одређује вријеме за интерпретацију. Најчешће су то три или четири часа у зависности од планираних циљева. На тим часовима врши се усмено интерпретирање, разговор о композицији, ликовима, стилу и језику, мотиву слободе, авантури и хумору; све то захтијева висок степен мотивисаности и активности ученика. С обзиром на то да су им познати књижевнотеоријски појмови роман-приповијетка (ученици знају да су умјетнички чиниоци у структури романа у основи исти као и у приповиједи, али су развијенији јер су постављени на широј сужејној основи), наставник у циљу што боље обраде теме може ученицима поставити сљедећа питања:

- Да ли је дјело које сте прочитали приповијетка или роман?
- На основу чега то можеш закључити? Образложите одговор.

- Како је подијељено ово дјело? Колико има цјелина? Да ли је свака цјелина једнако важан дио текста?
- Учите портрет и карактер главног јунака и осталих ликова у роману.
- Шта је стварно, а шта измишљено у дјелу?
- Објасните начин приповиједања и одредите приповједача. Због чега он зна све оно што се дешавало у логору? Откуд приповједач зна све поједности о осталим дјечацима?
- Какав је пишчев однос према догађајима и ликовима и зашто је такав?
- Који су најзначајнији мотиви? Како гледаш на „хајдучију” дјечака? Чиме је она изазвана?
- Која форма умјетничког казивања доминира у тексту и зашто?
- Шта вас је у роману насмијало? На чему је заснован тај смијех?
- Покушајте да откријете поруке романа.

Анализа пишчевих порука и ликова је незаобилазна фаза у интерпретацији књижевног дјела. Наравно, ови појмови би се са гледишта методичке теорије могли посматрати и одвојено, јер су идеје само потенцијална конкретност која бар у почетку егзистира у сфери илузија и апстракције, у човјековом духу и свијести. Наставник не смије од ученика тражити да експлицитно одреде шта је идеја а шта тема романа *Хајдуци*, и то посебно ако прије тога нијесу имали одређене истраживачке задатке. Ученици расправљају о разликама које постоје међу ликовима по питању моралних особина, планова, мотива за учешће у хајдучкој групи, растанка са родитељима и слично. Током интерпретације, уз имена ликова неопходно је уписивати карактерне особине – примјенити ситуациону анализу ликова која истиче узајамност њиховог испољавања и обезбјеђује истовремено сагледавање више вриједносних чинилаца. Након разговора и закључака о поступцима ликова, ученици износе своје ставове о роману који интерпретирају. Разговор може бити подстакнут сљедећим питањима:

- Учили сте ликове у роману. Одредите њихову умјетничку улогу у њеној фабули.
- О чијем физичком изгледу (портрету) имате најцјеловитију представу и зашто? Изнесите то своје виђење. У образлагању својих запажања служите се текстом романа.
- Како коментаришеш улогу и појаву Чеде Брбе, а како осталих дјечака? Јесу ли они истински пријатељи? Да ли је Чеда Брба прави 'арамбаша?
- Који су детаљи привукли твоју пажњу и због чега?
- Да ли је живот у шуми једноставан и како се дјечаки сналазе у њему?
- Како коментаришеш крај *Хајдука* и судбину дјечака?
- Шта мислиш о мотиву заједништва, авантуре и жеље за слободом? Јесу ли они важни за адекватно схватање поруке дјела?

Подстакнут оваквим и сличним питањима, омогућен је проблемски приступ већем броју здружених умјетничких чинилаца, а то ће резултирати да и сами ученици постављају питања и да се међусобно подстичу на стваралачки приступ овом изузетно важном сегменту епског дјела. Динамика часова подешава се према истраживачким задацима. На овај начин омогућава се сагледавање појединачних исказа (реченица, слика, умјетничких поступака) и обезбјеђује увид у цјелокупан умјетнички свијет романа. Током часа наставник непосредно подстиче и води оно што се тражило истраживачким задацима; питања и гле-

дишта се умножавају, подешавају према наставним ситуацијама и добијају посебну конкретност и прецизност.

Трећи или четврти час погодан је за драматизацију неке сцене из романа и организацију дебате. У оквиру организације дебате, пожељно је организовати групни облик рада. Једна група ученика представљала би свијет одраслих (родитељи, професори) са јасно изграђеним погледима и уопште схватањима живота, досљедни, брижни, окупирани својим свакодневним обавезама, али често крути и непопустљиви у својим захтјевима и ставовима. Друга група ученика представљала би дјецу која су животно неискусна, безбрижна, жељна авантуре, а често неодговорна, лакомислена и несташна. Наставник одређује расположиво вријеме за рад група. На овакав начин остварује се већа активизација ученика. Они су у активнијем положају, имају прилике да често питају, да одговарају, да уђу у дијалог, да се користе текстом и да своје ставове, као што сам већ истакао, бране кроз разговор и цитатима из самог дјела. Приликом дебате, није циљ само да се ученици баве анализом романа већ и да усавршавају своје изражавање, да раде на стилу, обогаћују свој вокабулар, не понављају већ речено, да не одуговлаче са одговором, него да јасно и стилски прецизно саопште суштину. Дебата подразумијева да дођу до изражаја супротстављена мишљења, али и спремност да се коригује став (прихвати мишљење друга-другарице), толеранција, самокритичност, то јест потребно је створити такву радну атмосферу у којој неће бити нездравог ривалства.

Закључна разматрања

Од доброг методолошког пута зависи успјех у тумачењу књижевноумјетничког дјела. Ако се тај пут односи само на теоријску и аналитичку мисао, постоји опасност да ће ученици изгубити присни и емоционални однос према књижевноумјетничком дјелу, а самим тим неће бити у могућности да на прави начин организују своју критичку и истраживачку мисао. Кључна предметност према којој се упућује сам процес истраживања и динамика интерпретације одабира се од великог броја умјетничких чинилаца који садрже велику моћ упућивања на више аспеката које у дјелу треба анализирати. Према томе, неопходно је сваки значајнији елеменат у књижевноумјетничком дјелу ставити у улогу интеграционог чиниоца. Обрада књижевног дјела у школи захтијева примјену више истраживачких гледишта. Заправо, ту је ријеч о методолошком плурализму. Здруживањем више погодних метода, тако да у појединим наставним ситуацијама свака од њих може бити и водећа, постиже се већа егзактност, а лакше се остварује и неопходно јединство анализе и синтезе, емоционалног и рационалног сазнавања, индукције и дедукције, теорије и праксе.

Правилност поступања испољава се путем функционалне корелације значајних гледишта и углова посматрања, који се не гранају у више праваца, већ се усмјеравају на битне чињенице и главне вриједности књижевног дјела. На крају важно је истаћи да сазнавање или схватање књижевноумјетничког дјела у процесу његовог тумачења нема без уживљавања и снажног доживљаја, као што нема и доживљаја без разумијевања текстуалног. У томе се огледа смисао и задатак проучавања књижевности.

Извор:

Нушић 2008: Б. Нушић, *Хајдуци*, Подгорица: Тобоган.

Литература:

Вуковић 1996: Н. Вуковић, *Увод и књижевност за дјecu и омладину*, Подгорица: Unireks

Димитријевић 1977: Р. Димитријевић, *Проблеми наставае књижевности и мајерњег језика II*, Београд: ISC

Љуштановић 2004: Ј. Љуштановић, *Дечији смех Бранислава Нушића*, Нови Сад: Виша школа за образовање васпитача

Милинковић 2014: М. Милинковић, *Историја српске књижевности за децу и младе*, Београд: Bookland

Николић 1975: М. Николић, *Књижевно дело у наставној пракси*, Београд: Научна књига

Николић 1988: М. Николић, *Методика наставае српскохрватског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Predmetni program za predmet Crnogorski jezik i književnost za I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII i IX razred osnovne škole (2011), Ministarstvo prosvjete i sporta, Zavod za školstvo

Ристић 2001: С. Ристић, *Могућности ујошребе речника у настави*, Београд: Књижевност и језик, бр. 1–2.

METHODICAL APPROACH TO NOVEL *HAJDUCI* BRANISLAV NUSIC

Summary

The study of literary works for children Branislav Nusic implies functional correlation earlier and more recent views and findings that indicate the essential facts and truths when they define and assess the main value of his literary creation. The one can not ignore the fact that the perception and understanding of any literary work can result in permanent knowledge without empathy into the world of work, as there is no real experience without textual and extratextual understanding and insight into the history of the work, sources of inspiration, the scope and the importance of aesthetic theme structure and general ethical and other values of the work. The reception of literary texts in the function of the continuous deepening of the spiritual life of his interpreter, and each reader while trying to plan the school of interpretation of a literary text, use every one so far known historical and theoretical point of view. Starting from the premise that literary works for children Branislav Nusic have not been sufficiently investigated, both in literary science, as well as in teaching practice, the goal of this work is to supply new knowledge and truth in functional dimension of the process of education, to raise ethical values and education of young generations.

Keywords: reception, inspiration, interpretation, text and extratextual.

Veselin Bulatović

Марко С. Милићевић
Крађујевац

ИМПЛИЦИТНИ МЕТОДИЧКИ СТАВОВИ ЛУИСА КЕРОЛА У МЕТОДИЧКОМ ПРИСТУПУ РОМАНУ АЛИСА У ЗЕМЉИ ЧУДА

Испитивање у раду усмеравамо ка осветљавању елемената имплицитне поетике Луиса Керола, неодвојиве од његових имплицитних методичких ставова на страницама романа *Алиса у земљи чуда*. Ставове о начину на који читаоце (децу) треба упознавати са књижевношћу, о томе како их усмерити на доживљавање, разумевање и тумачење књижевног текста – назвали смо имплицитним методичким ставовима. У роману препознајемо елементе карактеристичне за жанр фантастичке књижевности, те стога путем анализе функција књижевне фантастике откривамо методички аспект дела који нам сугерише сам писац. Имплицитне ставове откривамо кроз анализу романа, при чему пажњу посвећујемо местима на којима се Керол обрачунава са књижевном конвенцијом романа за децу свог времена. Уочавамо и формалне одлика дела па на основу поступака које примењује сам аутор откривамо његове теоријске ставове.

Кључне речи: имплицитна поетика, методика, књижевна конвенција, фантастика, књижевност за децу.

1. Увод

Роман за децу *Алиса у земљи чуда* прожет је бројним упућивањима на правила књижевног стварања и промишљањима о могућности књижевности да одговори на интересовања најмлађих читалаца. У раду испитујемо имплицитну поетику Луиса Керола, односно имплицитне методичке ставове које откривамо као део Керолове поетике. Ставове о начину на који читаоце (децу) треба упознавати са књижевношћу, о томе како их усмерити на доживљавање, разумевање и тумачење књижевног текста – назвали смо имплицитним методичким ставовима.

Елементи Керолове поетике, његови ставови према књижевној конвенцији књижевности за децу, неодвојиви су од фантастичких елемената на којима су његова дела изграђена. Циљ нам је да овим радом кроз анализу стваралачке методологије Луиса Керола и испитивањем фантастичког аспекта дела укажемо на елементе романа за децу које аутор вреднује као најпримереније за овај књижевни жанр и који могу бити примењиви у методичком обликовању лекције *Алиса у земљи чуда* у уџбенику (читанци), као и обради дела у настави.

У анализи полазимо од основних функција фантастичке литературе а то су: сазнајна, компензаторна и стваралачка функција, које су у роману повезане са дидактичко-методичком функцијом. Усмерени смо на иронијско преиспитивање и подривање књижевне конвенције деветнаестовековне литературе с циљем ослобађања жанра од моралистичких захтева епохе. Разматрамо поглед Луиса Керола на књижевну традицију, односно недостатке које он унутар традиције открива и решења која предлаже на приповедном плану. Кроз анализу романа трагамо за књижевно-теоријским ставовима аутора подударним са савременим књижевно-теоријским схватањима помоћу којих би се ученици могли упознати

са новим књижевним и функционалним појмовима. У роману откривамо вишезначност текста, различите значењске слојеве, и склоност ка често непрозирном пародирању књижевне традиције.

2. Теоријски приступ проблему

Поетика Луиса Керола, упркос великом интересовању за његово стваралаштво, највећим делом представља неистражено подручје. И поред бројних анализа романа *Алиса у земљи чуда*, већина истраживања пропушта да на роман гледа као на потпуно и целовито уметничко дело засновано на обликовању које омогућава да роман оствари једнако снажан утицај на савременог читаоца као и на читаоца у времену свог настанка (Ракин 1994: 111). Сматрамо да дидактички и методички аспект Керолових дела, као важни елементи његове стваралачке методологије, носе у себи значајан потенцијал и могућности разноврсне примене у уџбенику (читанци) и настави.¹ Намера нам је да у овом раду скренемо пажњу на Керолову имплицитну поетику, односно имплицитне методичке ставове какве његова поетика несумњиво садржи и испитамо у контексту савремених књижевнотеоријских сазнања могућност њихове примене у методичком обликовању лекције *Алиса у земљи чуда*.

Наставни програм за четврти разред основног образовања и васпитања предвиђа увођење нових књижевних и функционалних појмова подесних за усвајање кроз обраду Кероловог дела. При усвајању основних појмова, односа и релација које садржи текст од великог је значаја методички приступ аутора. Због узрасних ограничења у рецепцији, тумачењу и усвајању основних уметничких чинилаца текста – потребно је испољити много инвентивности и систематичности у методичкој концепцији којом ученицима приближавамо дело.² Методички приступ који нам сугерише Луис Керол нуди неопходну систематичност и инвентивност. У роману *Алиса у земљи чуда* аутор најмањим читаоцима помаже да разумеју појмове *роман за децу*, *машина* и *збиља*, или *фантаслично* и *реално*, као и да разумеју и усвоје вредности као што су искреност, правичност и племенитост. Отуда потреба да се покрене питање примене Кероловог приступа у обликовању методичког приступа роману *Алиса у земљи чуда* у уџбенику (читанци) и настави.

Дело *Алиса у земљи чуда* припада литерарној пракси коју сматрамо фантастичком. Многа од питања и сазнања о природи фантастике као жанра до којих књижевна теорија долази подесна су за осветљавање стваралачке методологије којом је сачињен свет Кероловог књижевног дела. Стваралачка методологија Луиса Керола, односно његова имплицитна поетика која садржи специфичне методичке и дидактичке ставове, у већој је мери исказана управо кроз фантастичне аспекте дела. Из тог разлога се проблеми књижевне фантастике и проблеми методичког обликовања романа *Алиса у земљи чуда*, као и лекције у којој се дело обрађује међусобно прожимају.

Фантастични елементи играју важну улогу у доживљају уметничког текста код најмлађих читаоца. Сматрамо да доживљај књижевног текста има примарну улогу као полазиште и нужни услов анализе и наставног тумачења прочитаног

1 О начинима којима се у актуелним читанкама подстичу стваралачке активности ученика у лекцији посвећеној Кероловом роману *Алиса у земљи чуда*, в. Милићевић 2015.

2 О специфичностима читања и анализе појединих врста текстова у млађим разредима основне школе, в. Вучковића 1984: 77–109.

дела. Фантастика побуђује на домишљање и сустваралаштво, а активирање фантазијске сфере доживљаја омогућава сазнавање које укључује како афективну тако и рефлексивну страну читаоачеве личности (Пурић 2013б: 567). Доживљавање уметничког текста попут Кероловог богати искуство читаоца, побуђује његове мисли и машту, и усмерава га да се и сам бави тајнама уметничког стварања (Николић 1992: 203).

Циљ овог рада јесте да кроз анализу стваралачке методологије Луиса Керола, и фантастичних аспеката дела, укаже на имплицитне методичке ставове присутне у *Алиси у земљи чуда*, а подесне за примену у методичком обликовању уџбеничке и наставне обраде дела. Сматрамо да имплицитни методички ставови на којима је изграђено дело, а ка чијим одликама је усмерена наша анализа, не смеју бити занемарени. Не смемо губити из вида значај који у методичком обликовању уџбеничке и наставне обраде имају когнитивне способности ученика на конкретном и да је примена књижевнотеоријских сазнања условљена узрастом (Пурић 2013б: 567). Зато је потребно размотрити и у којој се мери потенцијал Кероловог дела може применити у обради лекције за четврти разред основне школе, а у којој мери превазилази сазнајне способности ученика.³ Са друге стране, методичко обликовање уџбеника је условљено специфичностима књижевног текста који се обрађује. Ка одликама књижевног текста биће усмерено наше истраживање у овом раду, односно ка испитивању колико методички ставови Луиса Керола изражени у *Алиси у земљи чуда* могу користити у мотивисању, активирању и подстицању ученика, односно у којој се мери дијалогичност, спонтаност и динамика дела могу као такви пренети и остварити у обликовању лекције.

Керолов роман *Алиса у земљи чуда*, гради се као роман о роману. Дело се преиспитује исписујући се и директно отвара питања свог настанка, односно исписивања романа за децу и одговарајућег буђења интересовања за литературу код најмлађих читаоца. У складу са природом жанра, покренута питања су испреплетана са фантастичним мотивима, приказана су сликовито и често су дата кроз игру речи што доприноси лакшем усвајању књижевних и функционалних појмова.

Зарад прецизнијег одређења функција књижевне фантастике у књижевности за децу неопходно је направити осврт на проблем одређења фантастике као жанра. У књижевнотеоријским радовима који покрећу ово питање фантастика се углавном дефинисала негативним путем као не-миметичка књижевност или књижевност која се темељи на „замишљању појава које су изван оквира неопредно уочене реалности” (Вучковић 1986: 1). Према једном од одређења, фантастика је „способност сликовитог и симболичког представљања и замишљања” са циљем „испуњења жеља, превазилажења природних закона и сједињења супротности” (Јеротић 2001: 33). У овом раду ослањаћемо се највише на дефиницију фантастике Цветана Тодорова где је фантастика „заснована на колебању/оклевању читаоца у односу на природу неког чудесног догађаја, и то оног читаоца који се може идентификовати са актерима представљеног чудесног догађаја”

3 Општепозната методичка препорука јесте да је у циљу унапређивања интелектуалног развоја ученика неопходно да захтевима упућени ученицима једним делом престижу тренутни ниво развоја. Проучавоци уџбеника указују на важност проналажења одговарајућег начина у примени књижевнонаучних разматрања у уџбенику (в. Пурић 2013а: 208). Нама је у овом раду намера да укажемо на могућности примене најновијих сазнања књижевне теорије, односно теорије фантастике, у методичком обликовању уџбеничке и наставне обраде, док питања њиховог прилагођавања узрасту остављамо за другу прилику.

(Вучковић 1986: 4). Градећи своје књижевно дело Керол се креће по танкој линији између чудног и чудесног, између оног што је дечији ум у стању да објасни неком специфичном логиком дечјег света, и онога што остаје изван те логике. Тек одговарајући читалац и одговарајуће искуство читања базирано на запитаности и неизвесности чине да се фантастично може доживети као такво. Сматрамо да је приповедни свет романа *Алиса у земљи чуда* изграђен на релативизовању и изокретању подручја сна и стварности и да је ефекат запитаности над чудним или чудесним догађајима управо елемент дела који буди читаочево интересовање и продубљује искуство читања (Вучковић 1986: 5). Поистовећујући се са ликовима, читалац постаје поновни стваралац књижевног дела бавећи се активним проблемима које оно покреће.

Зарад постизања запитаности и неизвесности као карактеристика фантастичне књижевности, неопходно је да се у делу оствари дуализам заснован на пару који чине рационално објашњива стварност и продор ирационалног, новог или натприродног које се покушава објаснити. Присуство оваквог дуализма омогућава увођење појмова реално и фантастично, односно машта и збиља у обраду дела у складу са наставним програмом за четврти разред у коме се роман обрађује. Ипак, Керол нам настоји приказати ирационалност у наизглед природном и за главну јунакињу кохерентном схватању света, као и извесне рационалне аспекте чудесног света настањеног јунацима који су по сопственом признању луди. Очигледно, ради се о релативизовању рационалистичког и позитивистичког концепта света који је доминантан у време стварања Луиса Керола и чија крутост и ограниченост спутава дечију машту. Као негативна реакција на рационалистички концепт, јавља се расцветавање фантастичне књижевности деветнаестог века (Јеротић 2001: 34). Керол покушава да разгради и подрије и морално-дидактички роман свог времена, проблематизујући у роману *Алиса у земљи чуда* рационално као идеал, и постављајући као вредности машту, сан, слободну дечју креативност, игру, али и развијајући критичност и осећај за правду код најмлађих читалаца.

Разматрање функција фантастике у књижевности може нам пружити одговор на питање привлачности романа *Алиса у земљи чуда*, која остаје несмањена и после више од једног века од настанка дела. Сматрамо да су најважније функције фантастике сазнајна, компензаторна и стваралачка функција. Кероловом роману као битну специфичност можемо придодати и изразито наглашену дидактичко-методичку функцију.

Сазнајна функција. Према савременој психоанализи, улога фантастике је у томе да успешно савлада цензуру свести. Субјекат се уз помоћ фантастике суочава са сопственим жељама и страховима, открива и прихвата себе. Помоћу књижевне фантастике читалац сазнаје да његове потиснуте жеље и страхови нису само његови, да се унутар књижевне конвенције могу слободно испољити, те кроз доживљај уметничког света потврђује и упознаје себе као целовиту личност (Јеротић 2001: 37). Фантастика се као гранични жанр често усуђује да прекорачи границе испитујући непознато и неконвенционално. Жељу за прекорачењем границе читалац дели са писцем, приповедачем и мноштвом других читалаца и на тај начин проналази потврду сопствене потиснуте стране личности са којом се у фантастичном тексту суочава. Следи да читалачки доживљај као активни процес води и новом читалачком искуству које је тим снажније што већи ослонац налази у индивидуално несвесном читаоца. У таквом искуству које богати и развија личност ученика препознајемо сазнајну функцију фантастике.

Компензаторна функција. Са становишта психологије књижевно дело је израђено на недостатку или одсутности. Уметничко стварање је покушај да се недостатак прикрије и да се досегне у истом тренутку. Изражавање потиснутог или трауматичног писањем или говором је са традиционалног психоаналитичког становишта један од видова лечења (Бужињска, Марковски 2009: 52). Књижевни текст као сублимација потиснутих нагона има ослобађајућу улогу јер води ублажавању трауматизујућег и надомештању недостајућег. Упознавање са делом књижевне фантастике ученицима помаже да ублаже негативне ефекте рационалистичке стешњености, да задовоље природну потребу за откривањем непознатог, и слободно испоље своју радозналост и своју имагинативну и ирационалну страну личности.

Стваралачка функција. Књижевна фантастика је погодна за мотивисање и активирање ученика у настави. Роман за децу попут Кероловог настоји да од ученика доведе у позицију сарадника и ствараоца књижевног дела. Савремена књижевна теорија сматра читаоца оним ко довршава дело, односно учесником стварања дела који суштински детерминише његово значење. Керолово дело показује се као вишезначно и заводљиво, засновано на игри речима и испуњено различитим слојевима значења. У питању је значењски отворено дело које не жели да спутава читаочеву имагинацију, већ напротив рачуна на њу.

Дидактичко-методичка функција. Сазнајна, компензаторна и стваралачка улога фантастике у роману *Алиса у земљи чуда* неодојиве су од Керолових имплицитних поетичких ставова. Игра запитаности између чудног и чудесног води промишљању поетике књижевности за децу, оних елемената који омогућавају отварање дела дечијој перцепцији и оних који дело удаљавају од читалаца. Кроз разматрање проблема романа за децу дело се исписује, и док наизглед трага за правим методичким приступом на приповедном плану Керол га вешто излаже на структурном плану дела. У овом раду разматраћемо проблематизовање дидактичко-методичке функције књижевне фантастике на страницама Кероловог романа као и решења која аутор примењује.

3. *Алиса у земљи чуда* и преиспитивање књижевне конвенције романа за децу

Постоје два жанра у која се могу сврстати књиге о Алиси: фантастика и дечија књижевност. Оба жанра су у времену Кероловог стварања подређена чврстим правилима конвенције која аутор нужно деконструираше. Пишући свој најпознатији роман, Керол се нашао пред наизглед парадоксалним захтевом повратка романа за децу интересовањима и схватањима читалаца којима је такав роман првобитно и намењен, а од којих је због моралистичких захтева епохе постао сувише удаљен. Он зато жели да се обрати како најмлађем читаоцу тако и писцу, заговорнику строге, моралистичке књижевности, стојећи све време „изван свега што је чисто књижевно, сентиментално и викторијанско” (Велек 2004: 397). У делу препознајемо различите нивое значења уплетене у вешто израђени вишеструки **дијалог** често прикривен иза нонсенса, поетике бајке или фантастичних мотива.

Поетичку самосвест Керолов роман показује од уводног пасуса:

„Алиси је већ било досадило да седи на обали крај своје сестре и да ништа не ради. Двапут-трипут гвирнула је у књигу коју је сестра читала, али у њој није било ни слика ни разговора. ‘Их, каква ми је то па књига – помисли Алиса – у којој нема ни слика ни разговора?!’” (Керол 1988: 5).

Керол прилази читаоцу коме је једнолична и сувопарна моралистичка литература „већ била досадила” да би га одатле повео у скривени свет са друге стране „зечије рупе”, који је, насупрот наметљивим саветима, поукама и правилима деветнаестовековне литературе, дат као место слободе, без апсолутних датости, испуњено бескрајним сликама и разговорима. Снажно наглашена потреба за илустрацијом и дијалогом како би роман за децу одговорио на потребе својих читалаца, код Керола се испољава на више начина. Истицање „слика” у први план односи се како на неспретне аматерске цртеже које је испрва исцртао сам Керол (да би их затим у првом издању *Алисе у земљи чуда* по прецизним упутствима унео Џон Танијел) тако и на бројне сликовите описе унутар дела (Велек 2004: 396). Илустрације првог издања су дате као неизоставни елемент дела, оне се морају узети у обзир напоре са текстом. Дескрипције на страницама романа *Алиса у земљи чуда* су пре кратке скице него развијене слике, довољне да пробуде дечију радозналост и делују сугестивно, не сувише детаљне како не би стале на пут брзом и динамичном приповедном току у коме се читалац затиче. Динамичност дела постиже се поред илустрација и дијалогом. Цео роман изграђен је на дијалогу. Чак и Алисини монолози се претварају у дијалог услед њене честе подвојености на пређашњу и садашњу Алису и запитаности над сопственим идентитетом.

„Хајде, нема вајде од плакања! – рече Алиса себи веома оштро – саветујем ти да сме-ста престанеш! – Она је обично сама себи давала врло добре савете (али их се ретко придржавала) а понекад би себе тако оштро изгрдила да су јој сузе навирале на очи” (Керол 1988: 13).

„Стиди се! – прекори Алиса само себе. – Тако велика девојчица па цмиздри! Одмах да си престала! – Али она настави да плаче [...]” (Керол 1988: 16).

Поред Алисиних монолога који прерастају у дијалог, ту су дијалози бића чудесног света, који често звуче као да су један глас, јер проговарају из исте нарушене логике, па их можемо посматрати као монологе. Ипак, форма дијалога доминира страницама дела. Реплике су кратке, смењују се брзо и испуњене су неочекиваним обртима са комичним ефектима што држи читаочеву пажњу.

Језик дела је близак свакодневном, или разговорном стилу. Квалитет усмене приче, коју аутор посебно негује, у *Алиси у земљи чуда* надживљава превођење говорене приче у писану. Спонтаност усменог говора, његове предности и недостаци искоришћени су за духовито подривање кохерентности језика и логике која се ослања на језик. На несавршеностима језика које Керол открива почивају како његове игре речима тако и креирање фантастичног света чија је ирационалност увек везана за ирационално у језику. Свака недоследност на плану језика манифестује се у чудесном свету као један од његових хаотичних закона.

Проистиче да радња романа за децу по Кероловом схватању мора бити што динамичнија, ослобођена свих сувишних оптерећења. Керол рачуна на то да дете лако прелази преко семантичких нејасноћа, па чак и да ужива у разбијању логике и нонсенсу, али да тешко прелази преко формалних недостатака, као што су развученост, нагомиланост или успореност радње претераном рефлексивношћу. Читаоцима се треба омогућити непосредно доживљавање дела (без тумача или коментатора који ће наметати једно значење), тако да искуство читања може да се у што већој мери поклопи са искуством главне јунакиње. Читалац је у Кероловим књигама о Алиси стављен у позицију субјекта који самостално закључује и открива нивое зачења који су му најближи.

Док би, пратећи Алисин пад у бунар, ученик четвртог разреда био усредсређен на убрзана дешавања и фантастичну неизвесност, или на зачуђеност

над Алисином смиренешћу упркос паду у несагледив бездан, дотле би искуснији читалац открио и комичне елементе прикривене иза наивних дечијих слика. Из једне такве наивне слике Керол сакрива ставове о књижевности свог времена. Док Алиса пропада кроз зечију рупу-бунар чији су зидови полице књига на којима је изграђен свет јаве она се налази у простору бескрајне библиотеке, али рукама не посеже ни за једном књигом, већ – за ћупом мармеладе од поморанџи. И своје најдубље разочарање доживљава када отвори ћуп и схвати да у њему није остало баш ни најмање мармеладе. Избор који Алиса прави могао би на први поглед за једно дете изгледати сасвим природно. Оно што се крије иза јесте Керолов иронијски приказ сусрета детета са сувопарном књижевном традицијом. Традиционална психологија би у Алисином сну, или Кероловом тексту, препознала механизам бекства (мисао о мармелади која потискује непријатну помисао на деветнаестовековну књижевност) и преношење атрибута које препознајемо у аналогји празнина књиге – празнина ћупа мармеладе. Из наведеног видимо да је Керол наслуђивао механизме који владају људским сном и пре појаве званичне психоанализе па да је показао вештину опонашања дечјег сна на текстуалном плану. Већ у првом поглављу он је Алису послао у свет који би био дубоко испод свих наслага културе приказаних бескрајним зидовима библиотеке.

Значај ирационалне стране бића Керол истиче скривајући се иза дечје наивности. Док Алиса одређује свој положај падајући кроз зечју рупу на основу географске ширине и дужине, иако при вертикалном паду ова два одређења остају неизмењена, те их је бесмислено узимати у обзир, Керол исмева помисао да би ма која од научних правила могла бити апсолутна и примењива у сваком тренутку. На сваком месту на ком се Алиса хвали напамет наученим лекцијама, оне се показују као погрешне и апсурдне у ситуацијама где се на њих позива. Она решења која су наизглед бесмислена откривају се као примењива, а рационално прелази у нонсенс:

„Алиса није баш ништа знала ни о географској ширини ни дужини, али јој се учинило да све то врло лепо и учено звучи” (Керол 1988: 7).

„Четири пута пет је дванаест, четири пута шест је тринаест, четири пута седам је... о, свашта! Наставим ли тако никада нећу доћи до двадесет [...]” (Керол 1988: 19).

Након што пропадне кроз бездан рационалног и празне учености који нису од помоћи, Алиса остаје сувише велика да би прошла кроз кључаоницу а сувише мала да би дохватила кључ. Она мора да научи да се ситуације у које је бачена непрестано мењају и да у свакој од њих треба пронаћи нове законитости. Керолов свет није рационално уређен, он је потпуно урођен у хаос. У њему баш ништа није статично. Промењивост се може савладати само личном променом коју главна јунакиња непрестано врши, а која је представљена кроз промену величине. Испријање бочице с натписом „попиј ме” први је корак који Алиса прави ка откривању ирационалних решења. То што она треба да спозна у чудесном свету нису никаква општеважећа правила јер тога у Кероловој литератури нема. Нема те књиге која је у себе сабила све потребне савете, већ треба развити вештину прилагођавања специфичној ситуацији како би се пронашао излаз из ње. Зато Алиса не мења свет око себе, већ саму себе и готово сваки проблем решава на тај начин. Контролисана трансформација стања свести и самим тим приступа апсурдном свету илустрована променом гусенице у лептира, за Алису значи овладавање ситуацијом.

Можемо закључити да Керол сматра да се извор сваког проблема налази у субјекту а не изван њега, па да се на истом месту мора пронаћи и решење. Оно

што аутор читаоцу жели да саопшти јесте да из сваког безизлаза може изаћи, али да увек ваља поћи првенствено од себе као најбитнијег дела загонетке. Исто тако аутор сугерише оно што ће касније психологија двадесетог века потврдити, а то је да се не може доказати да је живот рационално уређен, па да стога остаје само привикнути се на неизвесност и сталне промене (Јунг 1971: 51).

Однос сна и јаве, фантастичног и реалног у *Алиси у земљи чуда* дат је у наизглед оштрим опозицијама. Алиса се буди схватајући на крају романа да је баш све био само сан. Уз то, Керол нам сам даје свој моралистички завршетак романа који је у супротности са претходним иронијским приказом моралистичке литературе. Али, имамо разлога да мислимо да је крај књиге већим делом маска која треба да прикрије Керолове игре значењем, и да су сан и јава у највећој мери прожети и неодвојиви. Снови су већ за Фројда област психичког живота у којој се налазе најскривеније истине бића. И слично томе, фантастика као литерарни жанр близак сновима који испољава потиснуто и цензурисано субјекта можда је најозбиљнија књижевна форма, много „обухватнија од реализма деветнаестог века, стварнија од реалности поезије, филозофије и религије” (Велек 2004: 394). Алисин сан представља много више од сна у конвенционалном значењу те речи. Керол је у *Алиси у земљи чуда* заокупљен проблемима на које психологија тек треба да одговори и њиховим уметничким приказом у области књижевности. Књиге о Алиси за циљ имају подстицање и развијање слободне и креативне личности, пре него изношење моралистичких савета који спутавају.

Однос према књижевној конвенцији свог времена Керол најбоље приказује кроз личност Војвоткиње. Кроз њу износе се мане књижевности која настоји само да поучи, а при том остаје сувопарна и незанимљива. Војвоткиња се води правилом: „У свему постоји поука само је треба пронаћи” (Керол 1988: 99). Она на комичан начин доводи у питање потребу да се из сваке ситуације извуче некаква поука, јер њени закључци имају мало везе са контекстом из ког су изведени. Тек у сусрету са њом Алиса доживљава преображај схвативши сувишност сопственог инсистирања на смислу:

„Тако је – рече Војвоткиња – а поука из тога је: Љубав то је онај цвет што покреће цео свет!

Неко је рекао – прошапта Алиса – да то бива тако што свако гледа своја посла!” (Керол 1988: 7).

Керол ствара уметничко дело које ће бити у стању да привуче пажњу, да обогати искуство и прошири схватања а да за то време не врши притисак и намеће ставове. Искуство читања припада само детету, а аутор се сасвим повлачи остављајући читаоца самог у игри знакова.

Керолов свет није дат у црно-белим нијансама. У њему не постоји добро за којим се увек мора водити и зло које треба надвладати. Опозиције су највећим делом елиминисане. На тај начин роман *Алиса у земљи чуда* одудара од бајки. Устаљени обрасци усмене књижевности пародирани су у песмама које рецитију чудесна бића романа. Мотиви бајки су тако у исто време присутни и поништени, што омогућава комични ефекат изневеравања читаоцевих очекивања. Ликови су неутрални и слабо издиференцирани, па се Алиса сукобљава најчешће са питањима властитог идентитета, у чему препознајемо елементе модерне књижевности. Суочена са сталним променама, она није сигурна је ли она и даље она стара, или је постала „нека друга девојчица” (Керол 1988: 23). Трансформације могу бити и толико нагле да на тренутке сан претварају у кошмар. Атмосфера сна о изгубљености и прогањању доминира последњим поглављима књиге. Док

се Алиса у свим претходним ситуацијама својом величином и својим ставом прилагођава саговорницима, у последњем поглављу принуђена је да надрасте ситуацију у коју је бачена и на тај начин одговори на бесмисленост у судници која се претвара у неправду. Керол, према томе, задржава свест да се не може на апсолутно сваки проблем одговорити помирљивим прилагођавањем и трагањем за решењем у себи.

Алисина запитаност пред чудесним појавама најчешће не води задовољавајућим одговорима а њена упорност у превођењу чудесних елемената у термине устаљених конвенција осуђена је на пропаст (Ракин 1994: 112). Повратак логици света јаве је немогућ, једино што остаје изван деструкције јесте постојаност хаоса. Упорно тражење логике унутар хаоса ствара комичне ефекте. Ипак, Алиса приступа загонеткама сасвим озбиљно и у расправама бурно реагује на свако рушење конвенције, да би га након тога прихватила. На тај начин је омогућено да читалац који се поистовећује са главном јунакињом, захваљујући њеној радозналости и запитаности, прихвати и њено озбиљно схватање бесмисла. Тако се читалац постепено навикава на хаос који ломи нит приповедања.

Дечији свет који не садржи јасну границу између могућег и немогућег аутору је био најподеснији за уклањање ове опозиције. Већ на првој страници, када Алиса угледа Белог Зеца, она помисли следеће:

„У томе збиља није било ничег нарочитог, нити се Алиса баш много изненадила кад је чула да Зец каже себи: – О, забога! Забога! Задоцнићу! (Кад је Алиса после мислила о свему томе, пало јој је на памет да је ипак требало да се зачуди, али тада јој се то чинило сасвим природно)” (Керол 1988: 7).

Баш као и дечији свет, свет сна не познаје оштре опозиције. У сну се ствари које су наизглед немогуће чине сасвим природним. Отуда нас Керол наводи на помисао да је Алиса од самог почетка у свету снова, или свету своје маште. На питање да ли је заиста тамо, и сама покушава да одговори. Керол рачуна на неизвесност у потрази за одговором и поставља читаоца у улогу детектива који треба да одреди границе сна и јаве, фантастичног и реалног. Да ли Алиса заиста сања не знамо до самог краја књиге, а чак и онда је могуће проблематизовати Алисин сан као прикривену сатиру којом се исмевају мане појединих друштвених група у времену настанка дела, или можемо тумачити сан с обзиром на значај несвесног и поруке које су у њему скривене. Тумачење бива усложњено тиме што путем фантастичних мотива Керол отвара изразито реална питања идентитета и смисла, и кроз Алисин сан на прикривен и мање болан начин приказује и исмева недостатке јаве.

4. Закључак

Анализом романа *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола, како његових тематских тако и формалних одлика, долазимо до закључка о Кероловим имплицитним методичким ставовима, на којима треба базирати методички приступ овом роману у уџбенику (читанци) и настави. Имплицитни методички ставови односе се на начин на који читаоце (децу) треба упознавати са књижевношћу, о томе како их усмерити на доживљавање, разумевање и тумачење књижевног текста.

Анализа је показала да аутор у обликовању дела даје предност интересовањима читалаца за које је дело намењено над моралистичким стремљењима књижевности за децу. Да би се одговорило на интересовања условљена узрастом читалаца, неопходно је испоштовати захтев динамичности дела, што се остварује

честим дијалозима, кратким репликама и одсуством гласа приповедача. Истичемо неопходност илустрација како у графичком тако и у приповедном облику.

Језик дела који Керол препоручује јесте свакодневни говор, а уместо прецизног, једнозначног говора науке предлаже спонтаност и вишезначност карактеристичне за игру речима. Керол своје читаоце припрема за свет промењивих правила, која нису једном за свагда дата, па се не могу научити. Он читаоцу саветује стално откривање нових законитости и прилагодљивост уместо статичности.

Керолова имплицитна поетика заступа вредности као што су машта, сан и игра, чије се снажно дејство на читаоца показује путем поезије нонсенса. Керолов став је и то да формална страна дела у књижевности за децу има предност над тематском и садржинском, што у поезији нонсенса на граници смисленог и бесмисленог долази до изражаја. Роман нам открива уживање у уклањању доследности и разбијању уобичајене логике.

Сматрамо да су наведени елементи Керолове поетике у складу са вредностима савремене књижевне теорије, што препознајемо у инсистирању на плурализму, непостојаности значења и активној улози читаоца у довршавању текста. На основу тога сматрамо да имплицитне методичке ставове Луиса Керола треба применити у методичком обликовању уџбеника (читанке) и методичком осмишљању часа на коме се дело обрађује. Аутор читанке прилагодиће Керолове имплицитне методичке ставове концепцији уџбеника, а наставник конкретном наставном контексту.

Извор:

Керол 1988: Луис Керол, *Алиса у земљи чуда*, Београд: Нолит.

Литература:

- Бужињска, Марковски 2009: Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Београд: Službeni glasnik
- Велек, Ворен 2004: Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Београд: Утопија
- Вучковић 1984: Мирољуб Вучковић, *Методика наставе српскохрватског језика у млађим разредима основне школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Вучковић 1986: Радован Вучковић, *Фолклорна фантастика у српској прози крајем деветнаестог века, Српска фантасстика природно и несстварно у српској књижевности*, 423–441.
- Јеротић 2001: Владета Јеротић, *Компензаторна и стваралачка улогу имагинативног у животу човека, Српска фантасстика*, 44, 33–34.
- Јунг 1971: Karl Jung, *О психологији несвесног*, Нови Сад: Matica srpska
- Милићевић 2015: Марко Милићевић, *Подстицање стваралачке активности ученика у обради романа Алиса у земљи чуда Луиса Керола у читанкама, Учење и настава*, I/1, Београд: Klett, 105–117.
- Николић 2009: Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике
- Пурић 2013а: Фактори наставе и развијање читалачких интересовања ученика млађег школског узраста, *Зборник радова*, 15, Ужице: Учитељски факултет, 201–212.

- Пурић 2013б: Далиборка Пурић, Читанка у функцији доживљавања књижевног текста у настави књижевности у млађим разредима основне школе. *Учитель*, (31) 4, Београд: Савез учитеља РС, 566–576.
- Ракин 1994: Доналд Ракин, Алисино путовање на крај ноћи, *Летњојис Мајнице српске*, 1–2, 111–135.
- Тодоров 1987: Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Рад

IMPLICIT METHODOICAL ATTITUDES OF LUIS CAROL IN METHODOICAL APPROACH TO NOVEL *ALICE IN WONDERLAND*

Summary

In this paper we investigate implicit poetical attitudes of Luis Carol as part of his implicit methodic attitudes in the novel *Alice in wonderland*. Implicit methodic attitudes represent the method of introducing young readers to the literature, to experiencing, understanding and interpreting of text. In this novel we recognize elements typical for fantastic literature and through analysis of functions of fantastic literature we discover methodical aspect of novel. In the analysis we are finding the places of disagreement between the author and literature convention of 19th century. Through formal aspects of novel we discover theoretical attitudes of Luis Carol.

Keywords: psychoanalytic discourse, absurd, identity, totalitarianism, deconstruction.

Marko Milićević

АУТОРИ

Александра Матић

рођена је 1990. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за српски језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Мастер рад на тему „Словенство у раном стваралаштву Растка Петровића” одбранила је 2014. године. На истом факултету похађа докторске студије (модул: Српска књижевност) и запослена је као асистент на Катедри за српску књижевност. Поље њеног научног интересовања обухвата усмену књижевност, фолклорне и митске обрасце српског романтизма, авангарде и високог модернизма. Електронска адреса: matic.aleksandra@yahoo.com

Александра Пауновић

рођена је 1990. године, основне и мастер академске студије похађала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Групи за српску књижевност и језик са компаратистиком. Дипломирала је 2014. године са темом *Ка стваралаштву Раише Ливаде: прилог уз библиографију*, док је мастер тезу одбранила 2015. године на тему *Ни стазе ни имена: „Знакови поред њуша Иве Андрића” и њојам душе* под менторством проф. др Александра Јеркова. Од новембра 2015. године је докторанд на Филолошком факултету у Београду на модулу Српска књижевност. Главну област интересовања Александре Пауновић представља компаративно и херменеутичко изучавање српске књижевности 20. века (посебно стваралаштво Иве Андрића), филозофија књижевности, текстологија но-вије српске књижевности. Електронска адреса: ale.paunovic@gmail.com

Александра Самарцић

рођена је 1968. године у Мостару. У родном граду завршила је основну и средњу школу, као и Педагошку академију, на којој је 1990. године дипломирала на смеру Српскохрватски – хрватскосрпски језик и књижевност. Основне студије завршила је на Универзитету у Новом Пазару 2010. године и стекла звање дипломираног филолога за српски језик и књижевност. Мастер студије завршила је на Филолошком факултету у Београду 2013. на студијском програму Српски језик, модул Српски језик – теорија наставе. Докторанд је треће године докторских студија на Катедри за српску књижевност Филолошког факултета у Београду. Примарна област интересовања јој је књижевност 18. и 19. века, као и ономастика којом се бавила на мастер студијама. Од 1992. године живи и ради у Суботици. Електронска адреса: lanamucibabic2@gmail.com

Ана Наумова

дипломирала је на Филолошком факултету Белоруског државног универзитета на одсеку за славистику. На истом факултету је одбранила магистарски рад и стекла звање магистра филолошких наука. Године 2013. постала је победник Републичког такмичења научно-истраживачких радова. Од 2015. године ради на докторској тези, под менторством проф. др Ивана Чароте. Добитница је награде „Најбољи апсолвент Универзитета”, дипломе Амбасаде Белорусије у Србији, двапут је била добитник награда Фондације председника Белорусије за подршку талентоване омладине. Објавила је низ научних радова и превода. Тренутно

предаје на Филолошком факултету у Београду. Служи се руским, белоруским, српским, енглеским, пољским и немачким језиком. Поља научног интересовања: српски језик, књижевност и култура; руски и белоруски језик као страни. Електронска адреса: ana.naumoval@ya.ru.

Борјан Митровић (1990)

основне и мастер студије српског језика и књижевности завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Студент историје умјетности на Универзитету у Сарајеву. Поља интересовања: српска народна књижевности, балканологија, књижевност и религија, књижевност и умјетност. Објављени радови и прикази: „Исидорино поимање и разумијевање духовне суштине српске културе” (2012), „Трагови усмене књижевности у Пајсијевом Житију Светог Цара Уроша” (2012), „Назарени у дјелима Симе Матавуља и Јаше Томића” (2014), „Функција фиктивних бића у Држићевој Тирени, Наљешковићевој Комедији трећој и Ловцу и вили Мавра Ветрановића” (2012), „Када ћемо заплакати на обалама вавилонским?” (2015), „Андрић и поновно затварање чаршије” (2014), „Краљевић Марко по други пут међу ђацима” (2016). Електронска адреса: kirborjan@hotmail.com

Бранка Б. Ђурђевић

рођена је 1990. године у Нишу. Завршила одељење Филолошке гимназије при Првој нишкој гимназији „Стеван Сремац”, а затим основне и мастер студије Немачког језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на коме је тренутно и студент докторских академских студија из филологије. Живи и ради у Нишу. Поља научног интересовања: немачка књижевност XX и XXI века, књижевност научне фантастике, утопијска и дистопијска књижевност, трансхуманизам у књижевности. Електронска адреса за контакт: brankasch@gmail.com.

Веселин Булатовић

рођен је 1979. године у Бијелом Пољу, Црна Гора. Завршио је основне академске студије на Филозофском факултету у Никшићу, на групи Српски језик и књижевност (2004). Специјалистичке и мастер студије завршио је на Педагошком факултету у Сомбору. Тренутно је на трећој години докторских академских студија на Учитељском факултету у Ужицу на модулу Методика разредне наставе. Радио је у неколико основних и једној средњој школи као професор српског језика и књижевности. Тренутно се налази на позицији директора ЈУ ОШ „Алекса Ђилас Бећо” Мојковац. До сада је објавио већи број радова у научним часописима за књижевност и језик. Област интересовања: методика наставе српског језика и књижевности, реторика и говорништво, теорија књижевности и књижевност за дјецу. Електронска адреса: kostanabp@t-com.me

Владимир Станковић

рођен је 1991. године у Ужицу, где је завршио основну и средњу школу. Дипломирао је енглески језик и књижевност 2014. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је 2015. године завршио

и мастер студије. На истом факултету похађа прву годину докторских студија на модулу Књижевност. Област научног интересовања: викторијанска енглеска књижевност, модерна енглеска, америчка и ирска књижевност. Електронска адреса: devla28@gmail.com

Данијела М. Николић Ђорђевић

рођена је 1976. Године. Докторанд је на Филолошком факултету у Београду (модул Српска књижевност) где је завршила основне и мастер академске студије на Групи за српску књижевност и језик. Пише и објављује студије у периодичи (*Школски час, Свеске, Дејинство*), један од аутора *Збирки задатака из српског језика за V, VI, VII, VIII разред* и *Збирке задатака из српског језика за припрему завршног испита за крај основног образовања* (ИП Логос, 2013). Такође, један од аутора методичког *Приручник за наставу књижевности за први разред гимназија и средњих стручних школа*, (ИП Логос, 2014). Мастер рад: *Складниште Данила Киша ишће склад – могући постмодерни роман* објављен у зборнику радова, Савеза славистичких друштава Србије, 2014. Области интересовања: дело Данила Киша, савремена српска књижевност, методика наставе српске књижевности, студије културе. Ради у ОШ „Сава Керковић“ у Љигу. Електронска адреса: danijelanikol@gmail.com

Драгица Мирковић

рођена је 1977. године у Сиску, Хрватска. Дипломирала је 2010. године на Филолошком факултету у Београду, на смеру за англистику, а звање мастер професора језика и књижевности стекла је 2011. године на Филолошком факултету у Београду одбравивши мастер рад под називом *Путовање као алеџорија живота у роману Џона Бањана „Ходочасничково путовање“*. Докторске академске студије је уписала 2015. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Од јануара 2012. године запослена је на радном месту стручне сараднице за енглески језик у Београдској пословној школи, високој школи струковних студија на реализацији вежби из предмета Енглески језик 1 и Енглески језик 2 на студијским програмима Пословна информатика и е-бизнис и Порези и царине. Током свог рада на Београдској пословној школи ангажована је као један од сарадника на превођењу текста *Монографије 1956–2014 ВПШ–ВШСС*.

Ужа поља научног истраживања Драгице Мирковић су: енглески језик, методика наставе, енглеска књижевност и језик у образовању. Електронска адреса: mirkovicd77@gmail.com

Дуња Рашић

рођена 5. јануара 1991. године у Кикинди, српски је исламолог, филолог-оријенталиста и докторанд на Слободном универзитету у Берлину. Дипломирала је на Катедри за оријенталистику Филолошког факултета у Београду, а затим у септембру 2014. године брани мастер рад „Пут обожења: Савршени човек исламског и хришћанског мистицизма“. Почасни је студент Саитама универзитета у Јапану и говори арапски, јапански, енглески и немачки језик. Уз социолингвистику и компаративне студије мистичке филозофије, предмет ужег интересовања ауторке представља филозофска баштина Андалузије XII века. Електронска адреса: rasic@bgsmcs.fu-berlin.de

Гордана Богићевић

рођена је 1980. године у Ужицу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, где тренутно похађа докторске студије, модул Књижевност. Бави се стручним и књижевним превођењем. Области интересовања: модернистички и постмодернистички роман, популарна култура. Електронска адреса: astijanaks@yahoo.com

Исидора Ана Стамболић

заршила је Филозофски факултет у Новом Саду, Одсек за српску књижевност и језик. Моментално је студент мастер студија на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду и пише на тему „Мотива ђавола у српским преводима средњовековних апокрифа”. Носилац је награде „Боривоје Маринковић” (2014). Бави се претежно областима средњовековне књижевности и њеном корелацијом са традиционалном културом. Електронска адреса: isidora.ana@gmail.com

Исидора Белић (1984)

рођена је у Новом Саду, где и данас живи. Основне и мастер студије српске књижевности похађала је на Филозофском факултету у Новом Саду. Докторандкиња је на студијама науке о књижевности на Филолошком факултету у Београду, где пише тезу *Српски јуџојис о Италији од почетка до половине XX века*. Говори енглески и италијански, а служи се и шпанским језиком. Области интересовања: српско-италијанске књижевне и културне везе, путопис, имагологија, авангардна књижевност, жене у књижевности, слика Византије у српској књижевности. Електронска адреса: isidorab@gmail.com

Жарко Миленковић

рођен је 1988. године у Приштини. Дипломирао на Филозофском факултету у Косовској Митровици на Катедри за српску књижевност и језик, а мастер студије завршио на Филозофском факултету у Новом Саду на Одсеку за српску књижевност. Пише поезију, кратку прозу, есеје, научне радове, књижевну и ликовну критику. Објављивао у књижевним часописима и зборницима, као и у дневном листу *Полиџика*. Књигу песама *Кеношаф* објавио 2011. Области интересовања су му српска и светска поезија 20. века, савремени роман и латино-америчка књижевност. Електронска адреса: zarkomilenkovic@hotmail.rs

Жељка Јанковић (1989)

је докторандкиња и асистенткиња за француску књижевност на Катедри за романистику Филолошког факултета у Београду. Учествовала је на научним скуповима у Србији, Француској, Канади и Румунији, објавила 15 радова у домаћим и међународним часописима и зборницима, 8 превода, као и једну двојезичну монографију, чије су главне области научног интересовања стилистика, класична и савремена франкофона и компаративна књижевност, српско-француске књижевне и културне везе, гинокритика. Члан је пројекта *Књиженство, историја и теорија женске књижевности на српском језику до*

1915. године (бр. 178029) од 2014. године. Пише докторску дисертацију на тему „Приступ делу госпође Де Лафајет из угла женских студија”. Електронска адреса: zhups_kg@hotmail.com

Жељко Тешић

рођен је 1983. године у Ужицу. Завршио је основне и мастер студије књижевности на Филолошком факултету у Београду, где тренутно похађа докторске студије. Пише поезију и књижевну критику, а нарочита поља интересовања су му савремена српска поезија и методика наставе књижевности и српског језика. Радови су му објављени у више књижевних и научних часописа. Живи и ради у Београду. Електронска адреса: zeljotesic83@gmail.com

Јулија Марјановић (1988)

је завршила основне студије француског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, где је 2013. године одбранила мастер рад под називом „Трагање за домовином у романима Андреја Макина”. Електронска адреса: julijaobradovic@yahoo.com

Јелена Алексов

рођена је 1988. године у Пироту. Основну школу и гимназију завршила је у Пироту. Основне академске студије србистике завршила је на Филозофском факултету у Нишу. Мастер академске студије српског језика и књижевности завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је студент друге године докторских академских студија на Филозофском факултету у Нишу. Током основних и мастер студија главна поља интересовања и истраживања била су везана за српску књижевност, односно српски роман и српску приповетку с краја 19. и почетка 20. века. Тематско подручје даљег научног истраживања и усавршавања на докторским академским студијама биће везано за српску приповетку с краја 19. века и почетка 20. века. Електронска адреса: jelena.aleksov@yahoo.com

Јелена Марићевић

рођена 1988. године у Кладову. Докторанд на Филозофском факултету у Новом Саду, а интересује се за српску књижевност 17. и 18. века, те авангардну и неоавангардну књижевност. Радила је као лектор српског језика на Јагелонском универзитету у Кракову (Пољској) и као сарадник у настави на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду, где је сада асистент. Пише и објављује у периодици студије, есеје, критику, поезију и прозу. Добитник је награде *Боривоје Маринковић* за 2014. годину, за рад под насловом „Палимпсестни портрет Доситеја Обрадовића: Боривоје Маринковић – Милорад Павић”. Била је у уредништву студентског часописа за књижевност и уметност – *Међу-шим* (2011–2015). Електронска адреса: mitojelija@gmail.com

Јелена Тодоровић

рођена је 1991. године у Крагујевцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2014. године. Упоредо са мастер студијама била је на једногодишњем стручном усавршавању

за рад у основној школи. Одбранила је мастер рад са темом *Конфигурација ликова* у „*Роману о Александру Великом*”. Тренутно ради као сарадник у настави на Катедри за књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Област интересовања: теорија књижевности и општа књижевност. Електронска адреса: jelena.todorovic91@yahoo.com

Јована Срећковић

рођена је 1989. године. Основне и мастер академске студије завршила је на Катедри за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Током мастер академских студија определила се за проучавање савременог британског романа и 2013. године одбранила је мастер рад на тему *Postmodernism in Ian McEwan's novels Enduring Love and Saturday* са оценом 10. Тренутно је студент треће године докторских академских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду, модул: Књижевност. Ради као професор у две приватне школе и бави се преводом. Учествује на научним скуповима и објављује научне и стручне радове. Поља научног интересовања: постмодерна књижевност, савремени британски и амерички роман, популарна култура. Електронска адреса: josika_89@yahoo.com.

Луна Градиншћак

рођена је 1989. у Суботици. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за српску књижевност и језик у Новом Саду. Тренутно докторанд на Филозофском факултету у Новом Саду на Одсеку за српску књижевност. Бави се прозом, есејима, критиком, просветним радом, објављује у периодици и страним електронским часописима за књижевност. Од 2016. године је члан сарадник Матице српске. Области интересовања су српска и страна поезија XX и XXI века, антички митови и филозофија, српска авангардна књижевност, дела Милоша Црњанског и његов суматраизам. Електронска адреса: lunagradin@gmail.com

Љиљана А. Самарџић

рођена је 1985. године у Сомбору. Основне академске студије завршила је на Педагошком факултету у Сомбору (2009), а потом мастер студије на Филолошком факултету у Београду, одсек Општа књижевност са теоријом књижевности (2012) и на Филозофском факултету у Новом Саду, одсек Компаративна књижевност са теоријом књижевности (2015). Ради као предавач енглеског језика, српског језика као страног, те преводилац и координатор у неформалној групи „Преводилачко срце”. Објављивала научне радове, преводе кратких прича са енглеског на српски, аутор самосталне збирке песама. Течно говори енглески језик, разуме шпански и немачки, учи руски језик. Члан Педагошког друштва Србије од 2014. године, те почасни члан Андрићевог института као полазник Прве летње школе Академије „Андрић”. Области интересовања: постмодернизам, компаративна књижевност, преводи из области књижевности, српски као страни језик. Електронска адреса: panteraster@gmail.com.

Марија Благојевић

рођена је 1988. године. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета

Универзитета у Београду (група: Српска књижевност и језик). На истој катедри тренутно је на докторским студијама, на модулу Српска књижевност. Учествује на округлим столовима и објављује у часописима. Области интересовања: развој српске драме, историјска драма, савремена драма, теорија драме, савремена српска проза, кратка прича. Електронска адреса: blagojevicmarija3@gmail.com

Марија Живковић

рођена је 5. 8. 1991. у Сомбору. Основну школу завршила је у родном месту Кљајићеву, а гимназију у Сомбору. Основне академске и мастер студије завршила је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Области интересовања су јој књижевност авангарде, неоавангарде и постмодерне. Пише есеје. Учествовала је на научном скупу „Летеће виолине Милорада Павића” новембра 2014. године. Излагала је рад на скупу посвећеном неоавангардном песништву децембра 2015. године. Електронска адреса: marijazivkovic53@gmail.com

Марија Пантовић

рођена је 1991. године у Новом Пазару. Основне студије завршила је на Катедри за српски језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Мастер студије завршила је на Катедри за српску књижевност и језик Државног универзитета у Новом Пазару. На Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу похађа докторске студије (модул: књижевност). Поље научног интересовања: српска књижевност 20. века, меланхолија у делима Црњанског, Андрића, Киша и др. Електронска адреса: majaprofesor@gmail.com

Марија Шљукић

рођена је 1988. године у Крушевцу. Основне студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу на Департману за српску књижевност и језик 2012. године. Мастер студије, модул Српска књижевност завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2014. године, где је исте године уписала докторске студије и тренутно је на другој години истих. Учествовала је на научним скуповима: VII и VIII научни скуп младих филолога Србије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Наука и савремени универзитет 5 на Филозофском факултету у Нишу, Контексти 3 на Филозофском факултету у Новом Саду, Second international symposium on language education and teaching ISLET и Филологија културе на Филолошком факултету у Београду. У часопису Багдала из Крушевца 2015. и 2016. објављени су јој радови. Области интересовања: методика наставе српског језика и књижевности, народна књижевност, савремене теорије у проучавању књижевности, српска књижевност 18. и 19. века и савремена српска књижевност. Електронска адреса: msljukic@ymail.com

Марија Живковић

рођена је 5. 8. 1991. у Сомбору. Основну школу завршила је у родном месту Кљајићеву, а гимназију у Сомбору. Основне академске и мастер студије завршила је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Области интересовања су јој књижевност авангарде, неоавангарде

и постмодерне. Пише есеје. Учествовала је на научном скупу „Летеће виолине Милорада Павића” новембра 2014. године. Излагала је рад на скупу посвећеном неоавангардном песништву децембра 2015. године. Електронска адреса: marijazivkovic53@gmail.com

Маријана Јелисавчић

– из Перућца, рођена 1992. године у Ужицу. Мастер студент српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише за часописе *Нови Полис* и *КУЛТ*. Учествовала на неколико књижевних конференција. Добитница прве награде на песничком фестивалу „Раде Томић” у Новом Саду 2014. године. Области интересовања: хорор, фантастика, хорор фантастика, савремена драма, филм. Електронска адреса: marijanamajche@gmail.com

Марко Милићевић

рођен 1988. године у Крагујевцу, студент је докторских студија на филолошком смеру на Филозошко-уметничком факултету у Крагујевцу, ужа област Књижевност. Области интересовања: књижевност посмодернизма, психоанализа, књижевне теорије и методика наставе књижевности. Електронска адреса: milicevicm.kg@gmail.com

Милица Абрамовић

рођена је 1991. године у Сурдулици. Основне академске и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду на катедри за енглески језик, књижевност и културу. Исте године уписала је докторске академске студије на истом факултету на модулу за књижевност и почела да ради као сарадник у настави на Катедри за англистику. Област научног интересовања је америчка постмодерна књижевност. Електронска адреса: milica.abramovic@gmail.com.

Милица Алексић

рођена је 1991. у Лесковцу. Средњу медицинску школу, смер фармацеутски техничар, завршила је 2010. године у Лесковцу. Основне студије србистике на Филозофском факултету у Нишу уписала је школске 2010/2011. Дипломирала је 1.10.2014. са просечном оценом 8.54, чиме је стекла звање дипломирани филолог. Школске 2014/2015. уписала је мастер студије филологије на Филозофском факултету у Нишу, модул Српска и компаративна књижевност. Мастерирала је 28.10.2015. са просечном оценом 9.25 и тиме стекла звање мастер филолог. Докторске академске студије уписала је школске 2015/2016. године на Филозофском факултету у Нишу. Од 20.10.2015. ради на Педагошком факултету у Врању као сарадник у настави за ужу научну област Књижевност. Електронска адреса: milica.aleksic.06@gmail.com

Милица Миловановић

рођена је 1992. године у Бијељини, Република Српска, Босна и Херцеговина. Мастер студије на модулу Језик, књижевност, култура Филолошког факултета Универзитета у Београду завршила је у мају 2016. године са просечном оценом

10,00. Вишегодишњи је стипендиста Фонда др Милан Јелић. Учествовала на бројним међународним и домаћим научним скуповима (14. међународна конференција ELTA Србија, New Technologies in Education-British Council, Наука и научна пракса 2015, Бијељина, Друга међународна конференција полиглота, Нови Сад, Second Conference on Special Educational Needs and Inclusion-British Council...) Поља научног интересовања: англоамеричка књижевност, амерички савремени роман, транслатологија, инклузивно образовање, медицински регистар енглеског језика. Електронска адреса: mmilovanovic14@gmail.com

Милица Перић (1991)

тренутно је студент докторских академских студија филологије на Филозофском факултету у Нишу. Основне студије српског језика и српске и компаративне књижевности и мастер студије филологије завршила на истом факултету 2010. године, односно 2015. године. Учествовала на XLIV и XLVI међународном семинару за македонски језик, књижевност и културу при Универзитету „Свети Кирил и Методиј” у Скопљу. Похађала летњу школу на белгородском државном технолошком универзитету „В. Г. Шухов”. Област интересовања: српска књижевност 20. века и савремени српски роман. Електронска адреса: milica.peric91@gmail.com

Мирослава Нинковић

рођена је 1981. године у Зрењанину. Завршила је основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на групи Српска књижевност (05). Мастерирала је 2008. године са радом на тему „Женски ликови у драмама Милоша Црњанског Маска и Никола Тесла”. Тренутно је докторанд на модулу Књижевност, завршна година, на почетку израде докторског рада, тема: „Елементи бајке у савременој српској драми 20. века”. Поља интересовања: српска књижевност 20. века, савремена драма, дечија књижевност, дечија драмска књижевност, светска књижевност. Електронска адреса: Mija78@gmail.com

Младен Ђуричић

рођен је 1990. године у Врбасу. Основне студије завршава на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, где касније уписује мастер и докторске студије. Тренутно ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Жарко Зрењанин” у Врбасу. Области интересовања и истраживања: народна књижевност, драма и позориште. Електронска адреса: mladendjuricic.info@gmail.com

Наташа Антонијевић

рођена је 1990. године у Крагујевцу. Основне студије је завршила 2013. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, на смеру Енглески језик и књижевност. Мастер студије је завршила 2014. године на истом факултету, на смеру Енглески језик и књижевност, са одбрањеним мастер радом „Donne, Milton and Eliot’s dissociation of sensibility”. Тренутно је студент докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, модул: Књижевност. Радила је као сарадник у настави на катедри за Енглески језик и књижевност на матичном факултету, где је тренутно запослена

као асистент. Области интересовања: енглеска ренесансна књижевност, књижевност енглеског, америчког и англо-ирског модернизма. Електронска адреса: antonijevic.090153@gmail.com

Наташа Кљајић

дипломирала је 2007. године на Групи за српску књижевност са општом књижевношћу Филолошког факултета у Београду. Од 2003. до 2005. године била је сарадник Програма за децу и младе Радио Београда 1. Уређивала је студентски часопис *Знак* и објављивала у часописима *Повеља*, *Школски час*, *Иновације*, *Књижевности* и *језик и Дејинство*. Приредила је књигу лектире за 5. разред *Каштан Џон Пилфокс* (ЗУНС, 2010), коаутор је приручника „Асоцијације у настави књижевности” (Клет, 2014) и „Приручника из књижевности за 1. разред средњих школа” (ИП „Логос”, 2014). На конкурс ИП „Едука” 2015 године за угледни час додељена јој је трећа награда. Учествовала је са својим радовима од 2003. године на Саветовању о књижевности за децу Змајевих дечијих игара, као и на још неколико научних скупова. Радила је као школски библиотекар и професор српског језика у неколико београдских школа. Током академске 2012/2013. године била је сарадник на предмету Методика наставе српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Домени интересовања: књижевност за децу, методика наставе српске књижевности и језика и савремена српска књижевност. Електронска адреса: natasenjka@gmail.com

Невена Банковић (1983)

рођена је у Крагујевцу, где је завршила основну и средњу школу. Диплому професора енглеског језика и књижевности стекла је 2008. године на Филолошком факултету у Београду. На поменутом факултету је 2010. године стекла звање дипломирани филолог – мастер, а 2011. године је уписала докторске студије на модулу Књижевност. Области њеног интересовања су енглеска и америчка књижевност и култура и постколонијалне студије. Ради као наставник енглеског језика у Високој техничкој школи струковних студија у Крагујевцу. Електронска адреса: nevenabankovic@gmail.com

Никола М. Ђуран

Студент докторских студија на одсеку за филологију (модул: Књижевност), на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2006. до 2010. био је студент основних студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Енглески језик и књижевност, где је, у периоду од 2010. до 2011. завршио и мастер студије. Године 2011. одбранио је мастер рад под насловом: *Мишски образци у драмама Харолда Пинџера: Рођендан, Насиојник и Поврашац*. Од новембра 2011. године ангажован је, као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја, на научноистраживачком пројекту *Друшћивене кризе и савремена српска књижевности и култура – национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018). Области интересовања: савремена англо-америчка књижевност, савремена драма, савремене теорије поезије, постструктурализам, културна антропологија.

Нина Катана

рођена је 1989. године у Новом Саду. Мастерирала је на Филозофском факултету у Новом Саду на Одсеку за српску књижевност и језик. Тренутно похађа другу година докторских студија у Новом Саду, Одсек за српски језик и књижевност. Поље интересовања јесте савремена књижевност, односно савремени роман, а првенствено мотив историје у роману. Електронска адреса: ninajekic@yahoo.com

Нина Марковић

рођена је 1988. године у Ђуприји. Основне и мастер академске студије српске књижевности завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где сада похађа докторске студије на Одсеку за српску књижевност. Ради као асистент на Факултету педагошких наука у Јагодини. Објављује радове у научним часописима за књижевност и језик. Учествује на домаћим и међународним научним скуповима. Области интересовања: постмодернистички роман српске књижевности, студије културе, усмена књижевност (посебно присуство фолклорних елемената у делима ауторске књижевности). Електронска адреса: markovinina@yahoo.com

Оливера Петровић

рођена је 1988. године. Завршила је основне и мастер студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, смер Енглески језик и књижевност, а тренутно похађа трећу годину докторских студија на модулу Култура. Предаје енглески језик у Техничкој школи у Смедереву. Поља научног интересовања су функције елемената популарне културе у књижевности, улога ментора Рома у средњим школама из перспективе социолингвистике и интеркултуралности, те истраживање модалности и појмовне метафоре у енглеском језику. Електронска адреса: olivera.petrovic1988@gmail.com

Светлана Стевановић

рођена је 1991. године. Студирала је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру за шпански језик и хиспанске књижевности, где је и дипломирала јула 2014. године и стекла назив дипломирани филолог хиспаниста. По завршетку основних академских студија уписује мастер академске студије на истом факултету, да би маја 2016. године одбранила мастер рад под називом „Идеје о историји Карлоса Фуентеса у делу *Наранџа*” и стекла назив мастер филолог хиспаниста. Од фебруара 2016. године запослена је као сарадник у настави на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на катедри за шпански језик и хиспанске књижевности. Области интересовања: хиспаноамеричка књижевност, шпанска књижевност. Електронска адреса: ssvetlana91@yahoo.com

Симић Бојана (Лазаревац, 1982)

дипломирала и завршила мастер студије на Филолошком факултету у Београду, одсек Српска књижевност и језик. Тренутно трећа година докторских студија на Филолошком факултету у Београду, модул Српска књижевност. Област интересовања: књижевност 20. века, дело Миодрага Булатовића. Ради као наставник

српског језика у ОШ *Миле Дубљевић* у Лајковцу и ОШ *Димитрије Туцовић* у Јабучју. Електронска адреса: boxisimic@gmail.com

Снежана Николић

рођена 1990. у Шапцу. Студенткиња је докторских студија српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Бави се књижевношћу XX века, пише поезију, есеје и књижевну критику. Освојила је прво место на Фестивалу поезије младих у Врбасу, приликом чега јој је издата прва збирка *Задивљени спавач* (2013) као и Бранкову награду Матице српске за рад *Ерос и шанатиос у приповештама српског реализма* (2014). Члан редакције часописа *Међуштим*. Област интересовања: српска поезија 20. века. Електронска адреса: nikolicsnezana90@yahoo.com

Страхиња Добривојевић

рођен је 1987. године у Ваљево. Основне и мастер академске студије завршио је 2010, односно 2011. на Одсеку за германистику Филолошког факултета у Београду. Мастер рад обухвата морфолошко-синтаксичке особине немачког језика у Немачкој Демократској Републици. Од 2013. до 2015. био је стипендиста програма Еразмус Мундус у Грацу, на Универзитету „Карл Франц“, на којем тренутно пише мастер рад на тему „Приказ Ромкиње у изабраним делима Штифтера, Франзоса и Хесеа“. Запослен је као професор немачког језика и српског језика за странце у школи страних језика „Берлиц“ у Београду од 2011. Поље научног интересовања: историја језика, етимологија, социolingвистика, савремена немачка књижевност. Електронска адреса: sdobrivojevic@hotmail.com

Сузана Симић

рођена је 1989. године у Лозници. Основне и мастер студије завршила је на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Докторске студије на истом факултету уписује 2014. године, модул Књижевност. Поља интересовања: драмска књижевност, методика наставе српског језика и књижевности. Пише есеје и књижевну критику. Електронска адреса: sukasimic@gmail.com

Тамара Љујић

рођена је 1989. године у Крушевцу. Завршила је основне и мастер академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Студент је треће године докторских студија на истом факултету. Примарна област интересовања је књижевност 18. и 19. века, мада љубав према драми усмерава њена интересовања и на савремену српску драму. Бави се проучавањем социолошких питања и из те области издаје радове. Објављивала је у домаћим часописима и зборницима. Живи и ради у Београду. Електронска адреса: tamara.ljujic@gmail.com.

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

Коректура
Александра Матић

За издавача
Проф. Радомир Томић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Занатска задруга
„Универзал”, Чачак

ISBN 978-86-80796-06-2

Тираж
150

