

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2016)

Књига II

ТИШИНА

Уређивачки одбор

Радомир Томић, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Јелена Атанасијевић, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Катарина Мелић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјин
Др Зринка Блажевић, ванредни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темнишвар, Румунија
Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредници

Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
Др Богуслав Зиелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

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

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2016)

Књига II

ТИШИНА

Крагујевац, 2017.

ТРОКЊИЖЈЕ С ПОЧЕТКА ДРУГЕ ДЕЦЕНИЈЕ МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ”

Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност* закорачио је, ево, у другу деценију. Пред читаоцима су три књиге што доносе резултате са XI међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног 28–29. октобра 2016. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. На овом дводневном научном скупу са рефератима је учествовало 205 референата, и то 169 из земље и 36 из иностранства (Хрватске, Црне Горе, БиХ, Пољске, Аустрије, Бугарске, Италије, Румуније, Немачке, Украјине, Грчке).

Скуп је имао четири тематске целине: лингвистичку, књижевноантрополошку, и две уметничке: теорија музике и примењена/ликовна уметност.

Лингвистичка тема скупа била је: *(Српски) језик у комуникативној функцији*. Та тема део је проблематике пројекта 178014: *Динамика структура савременог српског језика*, који се у оквиру основних истраживања изводи на ФИЛУМ-у, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Циљ је био да се расветли комуникативна као основна функција језика, из најразличитијих аспеката: од аспекта споразумијевања до аспекта њене транспозиције у симболичку или поетску функцију. Будући да је комуникативна функција један од основних разлога стварања књижевних или стандардних језика, нужно је било размотрити улогу норме у остварењу комуникативне функције, а самим тим и различита раслојавања језика са различитим подтиповима норме, посебно функционалностилско раслојавање, а потом однос према идиомима (дијалектима, супстандарду и сл.) који имају само имплицитну норму.

Тема *(Српског) језика у комуникативној функцији*, на скупу је анализирана у оквиру седам подтема: 1) Језик и комуникација: место комуникативне функције у систему чинилаца комуникативног ланца; 2) Комуникативна функција као идентитетски језички критеријум; 3) Комуникативна и симболичка функција српског Вуков(ск)ог и данашњег језика; 4) Комуникативна функција и функционалностилско раслојавање језика; 5) Комуникативна функција и превођење; 6) Комуникативна функција у критеријумима различитих лингвистичких (под) дисциплина: граматике, семантике, прагматике, текстолингвистике, социолингвистике, психолингвистике, неуролингвистике, стилистике, и сл., и 7) Комуникативна функција и норма.

У разради дате опште теме – у оквиру наведених седам подтема, од којих су све рефератима биле захваћене – била су пријављена 62 реферата са седамдесет учесника, од којих су готово половину чинили истраживачи са датога пројеката, који финансира Министарство науке и технолошког развоја Републике Србије. Референти су били лингвисти из свих универзитетских центара Србије, са института, али и из других земаља: пре свега Бугарске, Црне Горе, и Босне и Херцеговине. Од 62 пријављена реферата на скупу је поднесено 55 реферата.

Књижевноантрополошки тема скупа – *Тишина* – обухватала је различита питања, од културолошке до књижевнотеоријске, од антрополошке до културолошке артикулације феномена тишине, преко односа књижевности, језика, текста, идентитета тишине – идентитета „буке”, до симболичког, културолошког и онтолошког регистра тишине као „нултог степена” писма, мишљења, значења,

културе. Циљ је био да се дата књижевнонаучна, антрополошка и културолошка проблематика научно осветли, не би ли се темом одређени аспекти истраживања смисла и идентитета тишине и њеног места у књижевности и култури контекстуализовали и преиспитали, као и не би ли се одредило која су даља теоријско-антрополошка, културолошка и књижевнотеоријска интересовања за проучавање овог феномена. Ова тема књижевноантрополошког дела скупа представља део проблематике која се истражује на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Та тема обрађивана је у већем броју подтема: *Књижевност, култура: тишина, мук, ћушање, шајац...; Свети, књижевност и култура настају из ћушања; Дискурс тишине – тишина дискурса: језик тишине, шта приповеда ћушање?; Белине у тексту: прећушано, неизговорено, неписано у књижевности и култури; Књижевност је одувек ћушала!; Знање, књижевност, култура и технолошка бука; Ћушање и самоћа, ћушање и Други, ћушање бића; Право на тишину: ћушање и истина: Ћушим, дакле постојим!; Шта је пре и после ћушања: „И уставши запријети вјетру, и рече мору: ћуши, преситани. И ушли вјетар, и поштеде тишина велика. И рече им: зашто сте тако страшљиви? Како немате вјере.”; Апокалипса и тишина: „И кад отвори седми печат, пошта тишина на небу око по сахата.”; Пссст...*

У разради дате опште теме пријављена су била 92 реферата, од којих је на скупу поднесено 78, с тим да је 16 било из иностранства (Италија, Аустрија, Пољска, Украјина, Хрватска, БиХ, Црна Гора).

Уметнички део скупа обухватио је, као и до сада, радове из *музичко-теоријских области*, али и радове из секције успостављене на десетогодишњицу скупа: *примењена и ликовна уметност*.

Тема музичко-теоријског дела била је музика и медији, а разрађивана је кроз три подтеме: а) Музика и медији: аплауз, тишина, звук; интерпретација звука – звучна интерпретација, б) О чему ћути музичка педагогија, теорија, анализа, и в) Након тишине: „Хвалите Га уз глас трубни, хвалите Га уз псалтир и гусле, хавлите Га уз жице и орган, хвалите Га уз јасне кимвале, јавите га уз кимвале громовне”. Те три подтеме осветљаване су у 29 пријављених реферата.

Тема секције примењена и ликовна уметност била је архитектура у комуникативном дискурсу, која је била и основна подтема скупа, а осветљавана је у 14 реферата. Друга подтема примењено-ликовне уметности била је: Балкан – место сусрета култура и уметности, а она је разматрана у девет пријављених реферата.

Сада се ево пред читаоцима налази трокњижје које у оквиру сваког од делова скупа којем је посвећена посебна књига, након процеса рецензирања, доноси мањи број реферата него што је поднесено на самоме скупу. Прва је књига посвећена лингвистичкој тематици скупа, друга књижевноантрополошкој, а трећа музичко-теоријском и примењеној и ликовној уметничкој тематици скупа. Надамо се да је ово трокњижје потврђује па у понечему и надилази вредности зборника из првог десетогођа. Али ту оцену треба да потврде или порекну сами читаоци.

О КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XI МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

У оквиру књижевнокултуролошког дела Једанаестог међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног 28-29. октобра 2016. године, тема је била: *Тишина*, а у оквиру ње је била обухваћена сложена проблематика од културолошког и књижевнотеоријског поимања феномена тишине, преко односа књижевности, језика, текста, идентитета тишине – идентитета „буке”, до симболичког, културолошког и онтолошког регистра тишине као „минус степена” писма, мишљења, значења, културе.

На тему и подтему књижевноантрополошког дела скупа одговорено је научноистраживачки квалитетно и компетентно. Овде публиковани радови су усмерени ка преосмишљавању књижевности, музике и културе из перспективе тишине, која, својим симболичким потенцијалом, помера границе читања, језика, модернитета, културе. Критички се осврћући према стереотипним поимањима тишине, као и према њеној доминантној минус-фигурацији (одсуство гласа, музике, тона...), истраживања преиспитују како, заузимајући темељно место, тишина конституише културу, мишљење и егзистенцијал западног човека од Библије/Антике до данас. Од белина, преко ћутања, до ненаписаног, од поетског до високотехнолошког „ћутања”, од онтолошког до текстуалног идентитета, тишина се посматра као најделикатнија „наративна”, „музичка”, „културолошка” пракса која (ре)конституише друштвене, уметничке, па чак и знањствене категорије. У зборнику презентована, културолошка, филозофска и књижевнотеоријска истраживања обухватају културолошку „грађу” од музике до књижевности, филма и медија, и то литературу и културу од старина до данас, и то у различитим дискурзивним пољима (књижевност, музика, позориште, филм, медији). Многа питања покренута у оквиру овог зборника залог су будућим културолошким и књижевнотеоријским истраживањима на истом пољу и у оквирима исте/сличне проблематике.

Од, дакле, 92 пријављена реферата на научном скупу, поднесено је 78, од којих је 16 било из иностранства (Италија, Аустрија, Пољска, Украјина, Хрватска, БиХ, Црна Гора), док у овом зборнику публикујемо 46 достављених, прихваћених и рецензираних радова.

Напомињемо да је проблематика и овогодишњег књижевнокултуролошког дела скупа сагласна проблематици која се истражује на пројекту *178018: Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ

ТРОКЊИЖЈЕ С ПОЧЕТКА ДРУГЕ ДЕЦЕНИЈЕ МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 5

О КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА
СА XI МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ
ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 7

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ
БУКА У ЛАКУНАМА – МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ
ОДНОСА ТЕКСТА И ТИШИНЕ / 15

Драган Б. БОШКОВИЋ
ШТА ЉУДИ НЕ ГОВОРЕ: ЉУДИ ГОВОРЕ РАСТКА ПЕТРОВИЋА / 25

Весна П. ЦИДИЛКО
НЕИЗГОВОРЕНО И ПРЕЂУТАНО У ПРОЗИ АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ / 31

Sabina S. GIERGIEL
„GOVORITI ĆUTANJEM NIJE ISTO ŠTO I ĆUTATI”. ANALIZA
ROMANA KUĆA SEĆANJA I ZAVORAVA FILIPA DAVIDA / 39

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ
ЂУТАЊЕ И ПОГЛЕД С БАЛКОНА У ПРОЗИ АЛБЕРА КАМИЈА / 49

Ана С. ЖИВКОВИЋ
ПРИПОВЕДАЊЕ ЂУТАЊА: НАРАТЕРИ И НАРАТИВНА
ПУБЛИКА У РЕАЛИСТИЧКОМ ЖАНРУ СЛИКЕ / 61

Radojka M. VUKČEVIĆ
ISTORIJA CENZURE U AMERIČKOJ KNJIŽEVNOSTI:
КАКО УТИНУТИ ТЕКСТ / 75

Јасмина А. ТЕОДОРОВИЋ
Марија В. ЛОЈАНИЦА
БУКА И БЕС: АПОКАЛИПСА КЊИЖЕВНОСТИ И ТИШИНА / 83

Александар Б. НЕДЕЉКОВИЋ
КОСМИЧКА ВЕЛИКА ТИШИНА, КАО ФИЛОЗОФСКИ
И ЕТИЧКИ ИЗАЗОВ У КЊИЖЕВНОСТИ / 91

Биљана Р. ВЛАШКОВИЋ ИЛИЋ
„ЦАР ЈЕ ГО!?”: ШТА НАМ ЈЕ ТОЛСТОЈ ПРЕЂУТАО О ШЕКСПИРУ? / 103

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ
TIŠINA KAO STRUKTURNO-STILSKI ELEMENT
HEMINGVEJEVE KRATKE PRIČE / 111

Tomislav M. PAVLOVIĆ
UNIVERZALIZAM ELIOTOVIN TIŠINA / 119

Тијана З. МАТОВИЋ
НЕИЗРЕЦИВОСТ ТРАУМЕ У РОМАНУ БЛЕДИ
ОБРИСИ БРДА КАЗУА ИШИГУРА / 129

Часлав В. НИКОЛИЋ
СЕПТЕМБАР, И ЖИВОТ БЕЗ ГЛАСА:
ЋУТАЊЕ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 139

Данијела М. ЈАЊИЋ
ЦРЊАНСКИ ПИТА, МИКЕЛАНЂЕЛО ЋУТИ / 153

Sofija S. KALEZIĆ-ĐURIČKOVIĆ
SUKOV CIVILIZACIJA I KULTURA
U ROMANU IVA ANDRIĆA TRAVNIČKA HRONIKA / 159

Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ
ТАЈНА ЗАБОРАВЉЕНЕ АШИКЛИЈЕ „АКШАМ ГЕЛДИ“ / 169

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ
АНДРИЋ И ИСИДОРА ИЛИ ЋУТАЊЕ И САМОЋА / 177

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ
ПСССТ, ОНЕ СЕ ВОЛЕ... / 187

Маријана М. ТЕРИЋ
FENOMEN TIŠINE KAO NARATIVNI LAVIRINT / 197

Душан Р. ЖИВКОВИЋ
ТИШИНА И ЋУТАЊЕ У РОМАНУ ПРЕДЕО СЛИКАН
ЧАЈЕМ МИЛОРАДА ПАВИЋА / 205

Мирјана Д. БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ
НАРАТИВНА ЕТИКА „ПРЕЋУТАНОГ“ У РОМАНУ
ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ МИЛОРАДА ПАВИЋА / 215

Ифиџенија Р. РАДУЛОВИЋ
Снежана М. ВУКАДИНОВИЋ
Александра Ђ. СМИРНОВ-БРКИЋ
ДВА ГРЧКА ГЛАГОЛА ТИШИНЕ: ΣΙΓΑΩ И ΣΙΩΠΑΩ / 225

Ivan V. SVETANOVIĆ, Vladeta C. RADOVIĆ, Dejana B. NEŠIĆ
ТИНОВАНЈЕМ ДО ВОГА ИЛИ ПУТ КА АПСОЛУТНОЈ ИСТИНИ / 239

Јелена М. ТОДОРОВИЋ
ДИСКУРС ТИШИНЕ У ЕСХИЛОВОЈ ТРАГЕДИЈИ ОРЕСТИЈА / 249

Нина С. МИЛАНОВИЋ
ВОКАТИВНЕ ФОРМЕ ОБРАЋАЊА ИЛИ ОДЈЕЦИ ТИШИНЕ У
МОЛИТВАМА НА ЈЕЗЕРУ СВЕТОГ НИКОЛАЈА ВЕЛИМИРОВИЋА / 259

Анка Ж. СИМИЋ
ДИСКУРС ТИШИНЕ: ТИХОВАЊЕ КАО КЉУЧНИ ЕЛЕМЕНТ
СТАРЕ СРПСКЕ ПИСАНЕ КЊИЖЕВНОСТИ / 269

Александра Д. МАТИЋ
СТАТУС ТИШИНЕ У ФОЛКЛОРНОЈ ТРАДИЦИЈИ / 273

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ
ЗЛОКОБНИ ЋУТЉИВЦИ И(ЛИ) БУЧНИ НАРУШИОЦИ
НОЋНОГ МИРА: СУСРЕТ С ДЕМОНСКИМ БИЋЕМ У „ГЛУВО
ДОБА“ У ПРЕДАЊИМА СМЕДЕРЕВСКОГ КРАЈА / 285

Новица И. ПЕТРОВИЋ
ЗВУК ТИШИНЕ / 303

Јелица А. ВЕЉОВИЋ
ПОСТХУМАНИСТИЧКА ДИЛЕМА САУТ ПАРКА:
САЈБЕР БУКА У ТИШИНИ СТВАРНОГ / 311

Биљана Ђ. ЂОРИЋ FRANCUSKI
ТИШИНА КОЈА GOVORI VIŠE OD REČI KAO PRKOS
ОТРОРА РОТЛАЧЕНЕ ЖЕНЕ У ИНДИЈИ / 323

Никола М. ПОПОВИЋ
ТИШИНЕ И ЗВУЦИ КАО ОДЛИКЕ АМБИЈЕНТА
У ПРОЗИ ГРАЦИЈЕ ДЕЛЕДЕ / 333

Irena R. KNEŽEVIĆ
Vladimir M. RANKOVIĆ
УМЕТНОСТ ANSELMA KIFERA, PRIPADNIKA NACHGEBORENEN, KAO
ODGOVOR NA ČUTANJE GENERACIJE NEPOSREDNIH SVEDOKA / 341

Слободан В. ВЛАДУШИЋ
УЛОГА ЋУТАЊА У АУТОПОЕТИЧКИМ
ФРАГМЕНТИМА ВАСКА ПОПЕ / 353

Душко Н. БАБИЋ
„МИСТИКА ЋУТАЊА” У ПОЕТИЦИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА / 361

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ
ТИШИНА КАО ИНДИКАТИВНО ОБЕЛЕЖЈЕ ПОЕЗИЈЕ / 373

Светлана М. РАЈЧИЋ ПЕРИЋ
ТОПОС ’ГЛАСНЕ ТИШИНЕ’ У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ 21. ВЕКА / 383

Маја М. МЕДАН
ФУНКЦИЈА БЕЛИНЕ У НАДРЕАЛИСТИЧКОЈ
ПОЕЗИЈИ МИЛАНА ДЕДИНЦА / 393

Владимир Б. ПЕРИЋ
ДАДАИСТИЧКЕ ИПМЛОЗИЈЕ: ДИСКУРЗИВНИ МУК / 405

Nadija I. REBRONJA
ТИШИНА КАО ОДЈЕК ЗАБРАНЈЕНОСТИ У ПОЕЗИЈИ
PREĆUTANOG PESNIKA MUHAMEDA ABDAGIĆA / 415

Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ
КАД ТИШИНОМ ЧУДНО СВЕ ЗАСВЕТЛИ – ЕПИСТЕМОЛОШКА
И ОНТОЛОШКА ДИНАМИКА И ДРАМАТИКА (ПОСТ)
МОДЕРНОГ ДИСКУРСА У ИСТОРИЈСКОМ, ИДЕОЛОШКОМ И
КУЛТУРОЛОШКОМ КОДУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ / 423

Anna M. MODELSKA-KWAŚNIOWSKA
О МАТЕРИНСТВУ НА ДРУГИ НАЧИН – PREĆUTANE STRANE
МАТЕРИНСТВА У ROMANU OPTUŽENA SLAVENKE DRAKULIĆ / 435

Ненад В. НИКОЛИЋ
НЕИЗГОВОРЕНО ВРЕМЕ:
ЗИМСКИ ДНЕВНИК СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА / 445

Анкица М. ВУЧКОВИЋ
ТИШИНА МАРТЕ КОПЕАНС / 457

Милена Р. НЕШИЋ ПАВКОВИЋ
(НЕ) БУТИМ!
ГОВОР ИСТИНЕ У ДРАМИ САН ЦРНЕ РЕКЕ / 471

Дина М. ЛИПЈАНКИЋ
КОНТАМИНАЦИЈА ТИШИНЕ (И/ИЛИ)
(КОНТАМИНАЦИЈА) ТИШИНОМ / 479

Јасмина Б. ТЕШОВИЋ
О ФИГУРИ ШПИЉЕ И ДА ТИШИНИ У РОМАНУ
ТИШИНЕ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА / 499

Александар Јерков
ТИШИНА И ОРФИЧКА ПОЕЗИЈА. ПРВИ ПРЕДРАД / 511

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департаман за српску и комјарашивну књижевност

БУКА У ЛАКУНАМА – МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ ОДНОСА ТЕКСТА И ТИШИНЕ

Рани феноменолошки приступ Р. Ингардена карактерише увођење схематизованих аспеката и места неодређености као дистинктивних својстава књижевног дела. Проширујући интерес за улогу читаоца, В. Изер приписује местима неодређености важну естетску функцију. У класичној фази наратолошких истраживања, Ж. Женет пише о елипсама као текстуалној стратегији која се тиче динамичног односа између дискурса и приче. Након наратолошког заокрета, значењском и комуникативном потенцијалу празнина или лакуна у тексту приступа се на нов начин, при чему се, као у студијама Портера Абота, посебна пажња посвећује процепима. У овом раду се поменути теоријски доприноси преиспитују унутар актуелних когнитивистички усмерених теорија при чему се као посебан истраживачки изазов јавља проблем рецепције неизговореног, прећутаног, или белина у тексту. На тај начин се приближавамо и апорији или парадоксу интерпретације, чије је иманентно својство у потпуној опреци са тишином у тексту.

Кључне речи: лакуне, процеци, место неодређености, тишина, неприповедиво, елипса

*То није одсујности уместио присујности,
него шраг који замењује присујности.*

Жак Дерида

1.

Када Аристотел у седмој глави Поетике говори о условима лепог или естетског ужитка у трагедији, он за критеријум узима и величину предмета који се приказује: „јер љепота је у величини и поретку, због чега не може бити лијепо нити сасвим сићушно створење (јер се наше проматрање помућује кад се приближи онај тренутак у коме разазнатљивост нестаје (подв. СММ)) нити преголемо (јер до проматрања цјелине уопће не долази одједном, а погледу проматрача измиче јединственост и цјеловитост проматраног предмета)” (Дукат 2005: 19). Иако је реч о препознатљивом реторичком начелу прикладности, неизбежном чиниоцу нормативне поетике, овај Аристотелов исказ имплицитно отвара и проблем перцепције, и, посредно, интерпретације оних делова дискурса који се, ако уопштимо цитирану констатацију, до те мере смањују, да могу нестати или се изгубити.² Овај далеки наговештај једне од кључних теоријско-интерпретативних апорија данашњице, са којом се боре и логичари, и филозофи, и лингвисти,

1 snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

2 Овим се потврђује да је већ у антици поетика била истовремено и метапоетика.

и теоретичари књижевности,³ доводи нас до феномена лакуне, до једва видљивог или невидљивог, тешко читљивог или нечитљивог места у дискурсу, до тишине.

Амбициозни организатори овог скупа,⁴ који се, ево, већ може подичити јубилејем, и те како су били свесни комплексности теме која је предложена за један нови, верујем још успешнији почетак. Када то не би било неумесно и претенциозно, радо бих парафразирала Фукоову жељу да се сакријем, неприметна, у пукотине говора, у „мајушну лакуну“.⁵ Но, можда ситуација и није тако безнадежна, јер шта би боље негирало затвореност интерпретативног дискурса (студија, монографија, синтеза), ако не ово лукаво прихватање изазова када је исход мање више јасан – будући да је повратак књизи, како нас на то подсећа Дерида, „есенцијално елиптичан“ – „увек нешто невидљиво недостаје граматици тога понављања“ (Дерида 2007: 314).

2.

Већ је традиционална реторика у појединим стилским фигурама указала на различите видове неизреченог, те на његову стилску ефикасност. Као парадигматичне фигуре могли бисмо издвојити: елипсу, ретиценцију (апосиопезу), катахрзу, синкопу и адинатон, при чему би, можда, управо катахрза указивала на интерпретативне аспекте лакуне.

Хипотетични речник тишине у последњих је сто година обogaћен бројним појмовима који сведоче о континуираном теоријском интересу за овај феномен: место неодређености, јаз, не-ствар, празнина, ненаписани део текста, с оне стране реченог, празнина која се помера, процеп, нулта текстура, лакуна, маркер имплицитности, одсуство, пауза, елипса, неизрециво, неизречено, неприповедиво, искуство тишине.

Могли бисмо почети и питањем да ли је сваки покушај тумачења/читања/ослушкивања тишине у тексту израз позитивне херменеутике. Подсетимо се да је, не тако давно, Ролан Барт, у чувеном манифесту структурализма, све у књижевном тексту сматрао значењски релевантним. Другим речима, степен редувантности је тада једнак нули. Наслеђу структурализма припада и такозвани „минус поступак“, чији је интерпретативни потенцијал садржан, не у афирмацији апофатичког принципа, већ у методолошком становишту које легитимише вишезначност као оно својство пред којим се свако одсуство претвара у, ма колико тешко и мукотрпно, ипак откривено присуство. Било да се аргумент тражи у ауторској интенцији, у жанровским или поетичким конвенцијама у ширем смислу, покаткад и у страху пред одразом немог читаоца, или, у новије време, у когнитивној природи рецепције, ћутање или празнина текста на парадоксалан начин потврђују његову прозирност, а „границе тумачења“⁶ само су претенциозна или (не)скромна метафора за припитомљену и зауздану телеологију

3 Индикативно је да Д. Херман управо у посткласичној наратологији види могућност нових теоријских увида у односу на ранију структуралистичку традицију, подвлачећи при том аналогију са квантном физиком, која је домет спознаје проширила и на оне сићушне, као и на превелике појаве у природи, које су за класичну, њутновску физику, биле непремостива загонетка. В. о томе: http://cf.hum.uva.nl/narratology/all_an_interview_with_david_herman.htm 22. 05. 2017.

4 Претходна верзија рада саопштена је, у виду реферата, на пленарном делу међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност“, одржаном у Крагујевцу, 28-29. 10. 2016.

5 Парафраза почетка есеја Мишела Фукоа Поредак дискурса.

6 Синтагма Умберта Ека скована како би се зауставила неограничена интерпретативна семиоза, карактеристична за деконструкцију.

текста. Јер, желимо ли искрено именовати елипсу, морамо то учинити с оне стране перцептивног хоризонта, језиком иманентним њој самој, несводивим на било који облик концептуализације. Можда у томе треба видети узрок дивергентних путања којима се кретала теоријска мисао о овом феномену у последњих сто година, потврђујући недавно изречен став Портера Абота: „Ум се гнуша наративних празнина. Отуд и наша стална потреба да их попунимо” (Абот 2008: 89).

Ако се вратимо Аристотелу, видећемо како је већ овај рани интерес за неизречено текста резултирао првим типолошким разграничењима и амбивалентним вредновањем. Осим већ поменутог естетског аспекта, Аристотел упућује и на формални (жанровски), етички и онтолошки статус неизреченог. Тако се у осмој глави Поетике, као прилог формалном јединству и фабуларној кохеренцији, истиче Хомерова „урођена генијалност”:

„Јер, певајући своју Одисеју, он није у њу унео све оно што је Одисеј доживео, на пример: како је био рањен на Парнасу, или како се претварао да је луд кад је требало поћи у војску јер код та два догађаја није било никакве нужности или вероватности да се, ако се догоди први догађај, мора зато догодити и други” (Аристотел 1982: 47).

Етички аспект рестрикције тиче се непримерених сцена, које не треба директно износити пред гледаоце (о чему касније пише и Хорације), док се о трећем типу изостављања говори у XIV, а потом у XVIII глави⁷, поводом догађаја који су „изван фабуле”, односно „изван драме”, али који припадају заплету.

„Често неки догађаји изван радње и неки у њој чине заплет. /.../ Оно извањско, (или вањски догађаји) јесу збивања која се дешавају између почетка приче и почетка радње драме” (Аристотел 2005: 300).

Претприча, или оно што претходи радњи, „догађаји прије почетног приказа”, заокупљали су пажњу Аристотелових тумача, а једно од питања на које је било тешко одговорити тицало се опсега, или распона таквих догађаја. С обзиром на то да је у Аристотеловој Поетици пре свега разматрана природа наративних жанрова, наведени примери упућују на оно што није актуелизовано у самом дискурсу, али што постоји у свету приче. Будући да текстоцентричне методолошке оријентације нису имале интерес за ове аспекте, природно је што су оне постале предметом истраживања у теоријама које су нагласак ставиле на читачеву активност генерисања значења. Међу првима је то учинила феноменологија, када се јављају и прва појмовна и термилошка именована која се тичу одсутних делова текста.

Тако је Роман Ингарден у стратегијама читања највећи значај придао оним ситуацијама када „текст ћути” (1971: 47), назвавши их местима неодређености: „Страну или место приказаног предмета о којима се на основу текста не може тачно знати како је дотични предмет одређен, ја називам местом неодређености” (1971: 46).

Ингарденов став о месту неодређености као „иманентном својству књижевног дела” (1971: 47) укида овом феномену сваки морфолошки, композициони или историјскопоетички (жанровски) предзнак, па тиме и варијабилност. У складу са феноменолошким приступом, ћутање текста је инваријантно и суштинско његово својство као интенционалног предмета. Оно што уноси разлику је хијерархијски поредак у погледу релевантности датих места. Актуелизација (попуњавање) само неких, и намерно остављање „у контурама” или „у тами”

7 Ове делове тумачи виде као резултат касније ауторове интервенције, в. Аристотел 2005: 250, 300.

оних неодређености које су неважне за дато дело, правац, стил или жанр, стратегије су читања које Ингарден објашњава у категоријама миметичности (свет се перципира као што сличнији нашем), или естетског ужитка. Услед тога долази до „нехотичног” попуњавања оних места „за која немамо оправдања” (1971: 48), што овај теоретичар тумачи као разумљиво, али не увек и пожељно „прекорачење граница текста”. Методолошки индикативно за овај рани прилог теоријског мишљења тишине текста је што се тежиште са самог својства дела помера на читаоца. „Читање између редова”, „надексплицитно разумевање реченица”, „допунско одређивање”, „конкретизација”, „са-стваралачка делатност”, „упризорење” – све су то називи за читаочев ангажман. „На основу сопствене иницијативе и уобразиље он (читалац, прим. СММ) ’испуњава’ различита места неодређености и моменте, који се тако рећи бирају између многих могућних, односно, допуштених” (Ингарден 1971: 49).

У описивању овог процеса попуњавања празнина, Ингарден ипак не досеже до конзистентне теорије која би решила питања домета, интензитета, квалитета или слободе читаочевог одговора. Инсистирање на истинитости и објективности сазнања, на строго контролисаним, неарбитрарним читањима, на степеновању интервенције и њеној усклађености са „ауторовим интенцијама”, као и недовољно артикулисано запажање о зависности начина конкретизације дела од „атмосфере културне епохе у којој се она изводи” (Ингарден 1971: 51), и општер читаочевог искуства – све то указује на одјеке, још увек живог, позитивног херменеутичког залеђа, које „чува континуитет бића и идентитет дела” у свој његовој вишезначности. Ингардена отуд и не брине имплицитни смисаони распон празнина, штавише оне су важан прилог естетички рецепције као динамичког, историјски условљеног процеса, коју овај феноменолог антиципира.⁸ Из данашње перспективе може зачуђујуће деловати Ингарденов дефетизам, јер, колико су његова места неодређености заиста таква ако се читаоцу нуде две могућности – да их попуни, или занемари и заборави као ирелевантна?⁹

Повезујући функцију читаоца, која се састоји у „покоравању сугестијама и директивама које потичу из дела”, са његовим „адекватним естетским поимањем и поузданом валоризацијом”, Ингарден је директно утицао на Волфганга Изера, теоретичара који ће знатан број својих студија посветити феномену празних места. Обновљање интересовања за ране, и у дужем периоду скоро заборављене феноменолошке увиде, иницирано актуелним когнитивистичким заокретом у хуманистичким наукама, реактуелизовало је још неке Ингарденове ставове, попут оних који су антиципирани модерну теорију урањања и концепт света приче.¹⁰

На Ингарденовом трагу, Изер је празнинама у тексту дао повлашћени статус, јер су управо оне виђене као парадигма естетског, а не уметничког пола

8 Уп: „Одатле се отварају широки видници на проблеме тзв. „живота” једног те истог књижевног дела у различитим епохама, као историјског процеса у којем се упркос свим променама чувају континуитет бића и идентитет дела” (Ингарден 1971: 51).

9 Уп: „Текст дела врши извесне сугестије на читаоца, тако да он одстрањује нека места неодређености, док се ово не дешава са другим местима неодређености, која се онда приликом читања остављају по страни и не придаје им се пажња” (Ингарден 1971: 279).

10 О томе сведочи и следећи навод, преузет из Ингарденове књиге О сазнавању књижевноуметничког дела (објављене 1937, на српски преведене 1971): „Захваљујући актуелизованим аспектима приказане ствари стичу већу пластичност и јасноћу у појављивању, постају живље и конкретније, услед чега се читаоцу чини да са њима непосредно општи” (1971: 58).

књижевног дела.¹¹ Упориште за даље развијање теорије о „чиновима читања“¹² Изер је нашао у гешталт психологији, снажно инспирисан делом Роналда Дејвида Леинга.¹³ Од Леинга је, заправо, преузета теза о „невидљивости“ или „не-ствари“, као основи међуљудских односа, где „контакт зависи од нашег сталног испуњавања централне празнине у доживљавању“ (Изер 1989: 53).

„Управо је јаз (оно што настаје из немогућности доживљаја-прим. СММ) фундаментална асиметрија између текста и читаоца, оно што подстиче комуникацију у процесу читања; недостатак свакодневних ситуација и уобичајеног референцијалног оквира аналоган је не-ствари. (...) Асиметрија и не-ствар су само различити облици неодређене, конструктивне празнине која лежи у основи свих интеракцијских процеса. (...) а управо је (та) неодређеност оно што повећава разноликост могућих комуникација“ (Изер 1989: 53).

Схватајући „ненаписани део текста“ као *differenti-u specific-u* књижевности, Изер интензивира улогу читаоца, и на тај начин посредно и методолошку релевантност теорије читања.¹⁴

„Он (читалац) је увучен у догађаје и натеран да додаје оно што се подразумева под неизреченим. Оно што је речено има значење само као референца за оно што је неизречено; тј. импликације, а не искази јесу оно што обликује и даје тежину значењу“ (Изер 1989: 54).

Иако се на први поглед чини да се оваквим ставовима поље значења и кохерентност интерпертације радикално дестабилишу, Изерово издвајање „хијатуса“ као најважнијег чиниоца „виртуелне димензије текста“ (исхода рецепцијске интеракције), у најмању руку је опрезно. Помало неочекивану (са данашњег становишта) приврженост традиционалној херменеутици откривају две упозоравајуће констатације: једна се односи на претњу од неадекватних или неограничених импликација („оно што је речено прети да преузме већи значај него што би требало да има“ (1989: 54)), а друга експлицитно ништи не само смисаони потенцијал лакуне, већ и њено постојање, јер, „када су схеме и перспективе опет повезане, празнине „нестају.“ (Изер 1989: 55). Негативност белине „с оне стране реченог“ тек је, према Изеру, прелазна фаза, коју треба, и која се да превладати у коначно уобличеној интерпертацији.

Упркос оваквом интерпертативном редукционизму, треба рећи да је Изеров концепт „празнине која се помера“ (1989: 60) и те како утицао на теоретичаре који су у први план стављали динамичну природу или процесуалност књижевног дискурса, превасходно унутар нараторолошких теорија когнитивистичке оријентације. Поменимо Мејра Стернберга¹⁵, који сваком наративу приписује три основна типа процеса, као индикативних показатеља дисконтинуитета између приповедања и исприповеданих секвенци: „suspense“ (укључује читаочеву знатижељу у погледу онога што ће бити исприповедано), „curiosity“ (усмереност

11 „Књижевно дело има два пола (...) уметничка страна је пишећ текст а естетска је конкретизација коју је извршио читалац“ (Изер 1989: 51).

12 Чин читања је наслов Изерове књиге из 1978.

13 Као представник антипсихијатрије, Леинг је активан 60-их година прошлог века, у групи са М. Фукоом и Ж. Лаканом. Једно од његових најпознатијих дела је Политика искуства.

14 Синтагму узимам у општем значењу различитих оријентација које нагласак стављају на процес рецепције.

15 Иако се овај интригантни и луцидни нараторолог ограђује од Изеровог утицаја, нема сумње да се у његовој теорији процеса не може заобићи Изеров допринос.

читаоца ка процепима и празнинама у тексту) и „surprise” (активност читаоца у попуњавању празнина неочекиваним садржајем). При том се управо разлика између „curiosity” и „surprise” тиче перцептибилности процеса стварања и динамике попуњавања празнина (Стернберг 2003: 517). Притом, Стернберг прави разлику између процепа (gap) и празнина (blank). Док су процепи резултат прогресивне, телеолошке природе наратива („what was omitted for the sake of interest”), празнине настају као својеврсни вишак, редундантно место рецепције („for lack of interest”, Стернберг 2003: 626). Могућност њихове функционалне замене потврђује да се не ради о есенцијално дистинктивним категоријама, већ о учинку живе и променљиве природе процеса читања коју овај теоретичар истиче.

3.

Приступ књижевним световима као менталним репрезентацијама реактуелизовао је и значај импликација, позивањем, понајвише, на логички, филозофски и лингвистички (фикционална семантика) дискурс. Лубомир Долежел, један од заступника теорије могућих светова, полазећи од семантике фикционалне непотпуности, понавља да су празнине „нужно и универзално својство фикционалних светова” (Долежел 2008: 177). Како је густина текста одређена распоредом експлицитне, имплицитне и нулте текстуре (2008: 190), празнина или лакуна је једнака нултој текстури (када ништа није написано). Иако у њој види израз „манипулације непотпуношћу фикционалних светова од стране текстуре”, Долежел лакуну не концептуализује само као својство текстуре. Уместо тога, прихватајући Дикроов став да је лакуна „најсугестивнији маркер имплицитности, некакво одсуство које осећамо” (2008: 181), Долежел јој приписује важну улогу у ширењу интензионалног значења текста, односно његове „засићености” (2008: 208). Различита дистрибуција, опсег и функција празнина, утицаће и на степен засићености фикционалног света. Поставља се питање како је то могуће ако на скали имплицитности лакуне имају нулти степен, односно ако представљају „негативни маркер имплицитности”.¹⁶ Очито је да се њихов семантички учинак може разумети само у контексту релација које празна места успостављају са детерминисаним, експлицитним делом текстуре.

Али, застанимо на тренутак да бисмо приметили како трипартитна типологија којом се градира значење, на скали од детерминисаног домена (експлицитно изречено, видљиво у текстури), преко импликација, до лакуне, открива слабо место Долежелове теорије. Наиме, нејасно је зашто Долежел пренебрегава проблем „варијабилности у денотацији”¹⁷, о чему је још почетком 70-их година писао Вилијам Лабов, као о „способности да се један назив примењује на различите предмете на начин који одражава систем комуникације који користе остали људи” (Лабов 2014: 20). Чини се да би, виђена и из овог угла, лакуна заиста могла постати још нечитљивије, бело место текста.

Остајући веран, пре дистинктивним обележјима и суштинским атрибутима, него скаларним односима међу доменима, Долежел без резерве прихвата и Дикроову тезу о „једносмерној зависности имплицитног од експлицитног значења” (Долежел 2008: 181). Овакво тумачење могло би навести на сувише

¹⁶ Насупрот, рецимо, наговештајима, који су „позитивни маркери имплицитности” (Долежел 2008: 181).

¹⁷ „Денотација је чин именовања или референције којим се језички знак повезује с неким елементом ванјезичког света” (Лабов 2014: 20).

лагодан закључак о празнинама као јако утишаним, али, за пажљивог слушаоца, заљубљеника у смисао, ипак довољно чујним местима, или, да се вратимо Аристотеловој метафори, довољно видљивим да нам не замуће поглед. Управо је томе Долежел близак када когнитивну природу рецепције у процесу попуњавања празнина наводи као, рекли бисмо, проблематични аргумент за „осветнички повратак мимезиса”, приликом „нормализације читаочевог реконструкције света” (2008: 179) модернистичких и постмодернистичких дела.

4.

Да ли је заиста притисак текста и контекста толико јак и неизбежан да ниједну лауну не оставља с оне стране реченог? Штавише, да ли су на један парадоксалан начин и празнине део наше „фикционалне енциклопедије”¹⁸, опскрбљене поетичким залеђем и искуством пред којим се свака интерпретативна неизвесност смањује до степена подношљивости? Могу ли лауне бити исто-времено и празне и попуњене, одређене и неодређене, прочитане и нечитљиве, исприповедане и неприповедиве – као по оном принципу суперпозиције, познатом у квантној физици? Теоријска усмерења која имају префикс пост-, као што су постструктурализам и посткласична наратологија, наклоњена су једној таквој „логици неодлучивости”. Притом се нарочито инспиративном показала теорија неодређености Макса Блека,¹⁹ која је посредно реактивирана преко радова Вилијама Лабова, или, у новије време, Дејвида Хермана. Као „готово универзално својство у процесу именовања”, неодређеност, према Лобову, „није својство наше перцепције, нити је узрокована слабашћу наших инструмената или апстрактношћу наших предмета. Неки од најконкретнијих података по природи су неодређени, а и неки конкретни предмети неодређени су сами по себи (магла)” (Лобов 2014: 26).

Унутар овог новог методолошког заокрета као да долази и до помирења између два становишта, која су се раније мање више разилазила: између концепта празног места као морфолошке категорије и изостављеног (интенцијом или не) дела текстуре (који чува свој тополошки смисао), и схватања празнине као иманентне дискурзивне, односно рецептивне стратегије. Овакву амбивалентну истраживачку позицију заступа савремени амерички теоретичар Портер Абот у већем броју радова посвећених проблему процепа.

Иако понавља општеприхваћени став да су неки процепа важнији од других, те да се разликују по степену отворености, Абот, насупрот традиционалној мисли која долази од Ингардена и Изера, сматра да неки од њих морају остати непопуњени, јер је управо њихова празнина оно што је важно:²⁰ „Иако наратив оживљава у процесу читаочевог попуњавања празнина, исту животност он стиче и супротним процесом – тиме што ће извесни процепа остати неиспуњени” (Абот 2013: 155).

На трагу Женетових и Принсових наративних типологија (елипса, неисприповедано, неприповедиво, неизрециво, пауза), Абот појам „елипса” примењује

18 Синтагма која се често среће у радовима У. Ека и Л. Долежела, настала према аналогији са психолошким појмом „менталног лексикона”.

19 Реч је о Блековој књизи Језик и филозофија из 1949. године.

20 Већ се у насловима поглавља Аботове књиге Стварне мистерије. Наратив и несазнатљиво наслућује значај који аутор придаје ћутању у тексту: „апофатички наратив, непознато као незамисливо, неизрециво, неисприповедани догађаји, нечитљиви умови”.

на процепе који су репрезентације непостојећих сегмената текста, и као такви остају непопуњени (Абот 2013: 109). Од Женета преузима и нека даља разврставања (просторни, временски, процеп тајне), али Аботов интерес је, заправо, усмерен ка својеврсној одбрани празног места на који текст има право. Као што је у музици²¹ тишина инхерентни део артефакта и нашег укупног доживљаја, у књижевности је покаткад реч о мртвој тишини, оној „апсолутној, изван времена” (Абот 2013: 29). Абот отуд, 2004. Године, уводи нови појам – „несхватљиви процеп” (*egregious gap*), који се не може попуњити, али који истовремено захтева, вапи за тим како би се смисао наратива заокружио или довршио (2013: 112). Такви процепи имају капацитет да активирају неизмерну енергију читаоца, и да интензивирају нашу когнитивну активност у рецепцији фикције. Заправо, њихово потенцијално (променљиво) попуњавање и пражњење²² симптом је њихове неодређености, лиминалног статуса, и, као такво, има далекосежне консеквенце за целокупни процес читања.

Резултати из когнитивнопсихолошких истраживања о левој можданој хемисфери²³, Аботу су послужили као аргумент за објашњење самог порива за уписивањем значења у празно место. Ова когнитивна жудња игра, између осталог, важну улогу у манипулацији стратегијама одлагања (2013: 112), о чему је већ било речи. Свестан проблема који се тиче когнитивног процесуирања празнине, Абот признаје да су наше предиспозиције такве да већ сама перцепција елипсе у себи садржи покушај њеног попуњавања. Како се онда може разрешити енигма која израста из оксиморона речитог ћутања?

Подстакнут реторичком теоријом читања и запажањима неких когнитивних наратолага,²⁴ Абот ће закључити да је решење у разграничавању искуства читања (својеврсне хемије до које долази између читаоца и текста, а која се не да наративизовати)²⁵ и интерпретације. Тишина, на тај начин, припада искуству, доживљају који може искусити различите степене тензије и неизвесности, али који се изневерава или фалсификује чином интерпретације. То се можда најбоље очитује на примеру поезије, или метафизичких садржаја.

Решење које Абот нуди је донекле збуњујуће, јер, уместо очекиваног осветљавања процепа као (како тврди), „ендемичког својства наратива”, завршава у критици интерпретације и њених опасних пратилаца – површног читања и читавања. Гледано здраворазумски, или на основу практичног искуства, тешко је не сложити се са Аботом да су најбоља читања понекад она која остављају процепе отвореним, те да је мудро прихватити чињеницу да се неке ствари просто не знају или не могу знати (2013: 115).²⁶ Али је исто тако тешко отети се утиску о извесном методолошком дефетизму, када интуитивно знамо да је валидност

21 Или, у усменим вербалним формама.

22 Компетентан читалац ће или тачније попуњавати процепе, или их остављати отвореним.

23 Односе се на људску потребу за попуњавањем значењских празнина, чак и онда када су та значења контрадикторна и неповезана.

24 Питер Рабинович, Џејмс Фелан, Антонио Дамасио.

25 Абот подсећа на Аристотелов став о афективном одговору као на аргумент који иде у прилог превазилажењу и теорије оквира као концептуалних метаконцепата који углавном помажу у објашњењу објективних аспеката пријема текста.

26 Скептик би могао овај Аботов захтев протумачити и у сасвим супротном смеру – ако је лакуна повлашћени простор отворених или сучељених, неодређених значења, онда је позитивно тело текста смисаоно довољно прозирно, или бар толико густо, да у њему нема места за другачије процепе, попут оног Деридиног „невидљивог и неодредивог недостатка” (Дерида 2007: 314).

интерпретације неретко пропорционална отпору и смисаоној непроходности текста. Запитајмо се отуд, може ли тишина, досегнута снагом афективног одговора читаоца (сваког од нас понаособ), бити приступачна унутар трансгресивних релација између субјеката? Или је бело место текста свето место, недодирљиво, ломљиво и подложно скрнављењу?

Чини се да нас овакав приступ, који долази са позиција савремене теорије, од лакуне у књижевности води до лакуне у интерпретацији. Овај могући пледоаје за теоријски ескапизам тешко да може изненадити, с обзиром на актуелну кризу књижевнотеоријске и, у ширем смислу, хуманистичке мисли. Једну од потврда за то налазимо и у читању процена у динамичком контексту смењивања епоха или жанрова, која неретко занемарују циркуларност поетике и интерпретације.²⁷

Са друге стране, Дерида опомиње и захтева оно једино, немогуће:

„Ваља пронаћи говор који чува тишину. (...) која, правећи се да прећуткује смисао, изриче не-смисао, клизи и сама се брише, не одржава се, саму себе прећуткује, и то не као тишину, него као говор. То клизнуће истовремено изневерава и дискурс и не-дискурс” (2007: 280).

Нема сумње, увек је било и биће писаца који славе тишину, ону која ће једина остати да нас прати, како каже Стеван Раичковић. Можда би отуд најбоље било за крај цитирати Андрића, још једног великог писца који је веровао у ћутање, у моћ неизреченог и неизрецивог:

„Најпоследње, све на свету и не мора увек бити казано, написано, штампано и преведено. Много тога остаје међу људима неизражено и прећутано, али ипак живо и непролазно. И често је то оно што је најбоље и најсветлије у нама” (У Шопеновој родној кући).

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2008: Р. Н. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, The Cambridge University Press.
- Абот 2013: Р. Н. Abbott, *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, The Ohio State University Press.
- Андрић 2004: I. Andrić, *Staze, lica, predeli*, Beograd: Dereta.
- Аристотел 1982: Аристотел, *О песничкој уметности*, превео др Милош Н. Ђурић, Београд: Рад.
- Аристотел 2005: Aristotel, *О pjesničkom umijeću*, Preveo i priredio Zdeslav Dukat, Zagreb: Školska knjiga.
- Дерида 2007: J. Derrida, *Pisanje i razlika*, prevela Vanda Mikšić, Sarajevo: Šahinpašić.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Ингарден 1971: Р. Ингарден, *О сазнавању књижевноуметничког дела*, превео Бранимир Живојиновић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Изер 1989: В. Изер, „Интеракција између текста и читаоца”, Књижевна критика, 3.

²⁷ Мислим притом на уобичајену типологију или анализу процена која за критеријум узима конвенције епохе или жанра, какав је, нпр, закључак о изразитој постмодернистичкој склоности процепима, или о интенцији реалистичких аутора 19. века да исте минимализују.

Лабов 2014: В. Лабов, „Границе речи и њихових значења”, К. Расулић, Д. Кликовац (ур.), *Језик и сазнање, Хрестоматичја из когнитивне лингвистике*, Београд: Филолошки факултет.

Стернберг 2003: М. Sternberg, „Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)”, *Poetics Today*, 24:3.

Фуко 2007: М. Фуко, *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.

http://cf.hum.uva.nl/narratology/a11_an_interview_with_david_herman.htm 22. 05. 2017.

NOISE IN THE LACUNAS – THE METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND SILENCE

Summary

The phenomenon of lacunas is today one of the key theoretical-interpretative aporias, with which logicians, philosophers, linguists, and literary theorists struggle. After traditional rhetoric pointed to diverse modes of the unsaid in specific figures of speech (ellipsis, reticence, catachresis, syncope, adynaton), the hypothetical *dictionary of silence* in the last one hundred years has been enriched with numerous terms: *place of indeterminacy, gap, non-thing, blank, the unwritten part of the text, beyond the said, moving blanks, rift, zero texture, lacuna, implicitness marker, absence, ellipsis, the unspeakable, the unsaid, the unnarratable, the experience of silence*. In the phenomenological theory of R. Ingarden, the silence of the text is its invariant quality as an intentional object. W. Iser afforded a privileged status to places of emptiness in the text as paradigms of the aesthetic aspect of the literary work. Iser's concept of “the moving blanks” influenced theoreticians who foregrounded the dynamic nature or the processual nature of the literary text. So for M. Sternberg the gaps are the result of the teleological nature of the narrative, while blanks emerge as a type of receptive surplus. L. Doležel ascribes an important role to lacunas in their spreading the intentional meaning of the text and its “satiation”. In the theory of P. Abbott, the concept of an empty space as a morphological category is joined with the understanding of blanks as an immanently discursive, i.e. receptive strategy. Inside the term “incomprehensible gap”, Abbott places the silence and the indeterminateness of the text within the experience of reading, which is through its unique “chemistry” different from the verbal aspect of interpretation.

The divergent road taken by the theoretical thought on the phenomenon of silence is also a symptom of the impossibility of its being named beyond the perceptive horizon, via *language* immanent within it. In conclusion, the question regarding the inaccessibility of lacunas inside the transgressive relations among subjects takes us from the lacunas in literature to the lacunas in interpretation.

Keywords: lacunas, gaps, place of indeterminacy, silence, the unnarratable, ellipsis

Snežana M. Milosavljević Milić

Драган Б. БОШКОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ШТА ЉУДИ НЕ ГОВОРЕ: ЉУДИ ГОВОРЕ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У раду се испитује загонетно место поетике романа *Људи говоре* Растка Петровића: проблем тишине, прећутог, ћутања, мука, и то у вези са поетиком романа, Растковом визијом откривења, и Растковим аутопоетичким ставовима. Тишина ће бити тумачена у спрези са говором, као што ће се феноменолошки раскривати од хуманог до метахуманог, од одсуства вербалног до идентитета бића као тишине. А говорне фразе, речи, авербализам, само ће се показати као „пукотине” у језику кроз које говори тишина, оно велико, неизрециво и одсутно, биће само.

Кључне речи: тишина, неизрециво, говор, речи, Растко Петровић

„Поред свега тога, називам опет, по навизи, то ноћним ћутањем и тишином”, записаће о том „то” Растко Петровић:

„А ипак разазнајем да никада природа није била у живљем, у општијем шуму и разговору, у жуборењу. Чујем животињу кроз шевар, чујем шуштање гранчица у дрветима. И цео би свет то назвао тишином. Једино зато што се ништа људско не меша својим гласовима у жуборење предела у ноћи. Довољно је да човек замукне па да се гласови природе дигну ослобођени а да он све то назове: Тишина.” (Петровић 2010: 252)

Довољно је, дакле, да заћутимо, лишимо свет себе самих, и да „то” назовемо тишином. Довољно је, за почетак, да схватимо да је за Растка „то”, та тишина – метахумана. А колико је она основ његове поетике, естетике, хуманизма, колико је она људска и, рекосмо, метаљудска, остављамо за касније, можда за неки други пут. Јер то Растково „то”, када човек замукне, та тишина исувише је нељудска, јер оно људско, сувише људско, једноставно поништава тишину бића. А у тишини слутимо један бескрајни бол, можда ничеанску прабол. Када се, тврди Дерида, окренемо сунцу, оно се окрене себи (в. Derrida 1990). И није то само теоријска фигурација метафоре, него фигурација онтолошког поретка овога света. Ако се, опет, окренемо Растковој тишини, она се једноставно окрене себи. И то једноставно и јединствено боли.

А боли и то што Растка једва да можемо разумети из тајне његовог текста, онако како ни тај текст не разуме себе, нити из уврежених теоријских позиција касномодернистичког мишљења. Моћ универзалистичког дискурзивног посредовања између ствари које су разумеване у непосредном искуству, са једне, и

¹ boskovicbdragan@gmail.com

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

логоса, са друге стране, јесте модернистички пут који је довео до елиминације реалности дискурса. Ако логос уздиже непосредност до концепта, он, увучен у игру контроле, тако остаје дискурс без ауторитета. Скривајући у простор тишине, ћутања и празнине, оног неисписаног и невидљивог, све оно елементарно људско, жртвовано и насилно поништено у име поретка политике, историје и културе, политичко-историјски концепт је оправдавао самога себе. Зато, од Фукоа до Лиотара, од Лакана до Дериде или Шошане Фелман, који разигравају стратегије спекулативног и епистемолошког униформисања, можемо пратити отпор овом модернистичком самооправдању дискурса. Зато ће постструктуралистичка теоријска мисао понудити једно осећање, осећање света, које обавезује искуством тишине, јер тишина, прећутано, обавезује више од говора, и то „није неки одређени стил или промашај, он је сама форма написаног. (...) Без прекида – између слова, речи, реченица, књига – не би се могло пробудити никакво значење” (Derida 1990: 116), али ни сам знак. Јер негативни знакови су већ у реченицама, и јер референт је унапред подељен знак, и јер је тишина (белина, пукотина), као симптом процепа у дискурсу, чува од нереда универзалног. Литература, у оном смислу у којем је Лиотар види као дискурс „искупљења”, афирмише то непомућено „осећање” и дискурзивно „симптоматско” хумано постојање унутар поретка дискурса (в. Liotar 1991). Ако је језик ограничен, али и ако је он затвор чије су решетке свуда а границе нигде, како би то тврдио Хилис Милер (в. Hilis Miler 1995), и ако те границе обележавају границе до којих важи надлежност „позитивног” сазнања и спекулативног говора, литература, остајући у оном сопственом вишку истих дискурса, исповеда то – опет Лиотар – „јединствено искуство” (Liotar 1991: 98).

Ствар је јединствена, рећи ће и Растко: „Ја? Не, ја не бих хтео да се може понова почети. То може бити јединствена ствар... Јединствена...” (Петровић 2010: 257). И пре тога, у једној еуфорији краја романа:

„То, то, кажем у себи, то! Не, нисам о томе мислио, никако о томе. Доцкан је, страшно је доцкан! (...) Никад се не зна како ће живети човек који тек почиње да дише. Волео бих да знам шта ће рећи о животу када први пут буде требало да нешто каже о њему. Смешно је како људи говоре о животу. Сваки има свој суд о њему... Треба поклати све петлове. Чак ако би дан и заборавио да сване – каква глупост! То није да би певали, већ да би себе пробудили. Шта ме се тиче шта ће мислити о животу. Шта мислим ја о животу? Ја говорим много о њему, али, да ли заиста мислим о њему? Шта ће бити тај нови човек? Рибар? Можда и нешто сасвим друго! Можда ће ићи да живи на другој страни! Ми не можемо ништа да знамо о томе шта ће бити са животом једног човека. То може бити једна јединствена ствар: живот који тек почиње. Јединствена.” (Петровић 2010: 257)

Јединствено открочење, дакле, тек Растково открочење. И наше, у сваком случају парадоксално, да литература зна, поседује, заправо ћути истину света; да литература ћути своју истину као истину човека; да тишину треба ослободити хегемоније присуства човека; да је то јединствено искуство – метахуманистичко и метабиолошко искуство рађања новог човека. И даље, да знање, језик, долазе тек после тишине.

Јер говор – пређимо сада на говор, речи – и ти људи који говоре у Растковом роману, у себи скрива једну безгласну дискрецију, безгласни ореол, заправо тек одрицање да би се чуло. И није то тек авангардно растакање говора, ово је Расткова поетичка артикулација говора. Како је најављивао у својим аутопоетичким текстовима, у разговору, речима, раскрива се егзистенцијални чин, догађај

бића, јер се само у том дијалошком контакту са другима, дијалошком облику текста, артикулише моћ литературе. У речима, тим бесмисленим речима, и то не у смислу саопштавања, преношења неког „садржаја” некоме, колико у самим речима јесте потпуно испуњење живота. Чак више, за Растка, то је егзибиционизам, не мањи од полног, посесивно осећање, док тим својим егзибиционизмом сабласти говора роман лебди над оним другим, тишином. Као књига о ћутању, тишини, *Људи говоре*, и поред упорности говора, откривају изостанак било каквог разумевања и смисла тог говора. Јер у тим речима, разговорима, егзибиционизму и еротизацији дискурса, остаје, позовимо се и на Адорна, „живот закопан у терминима и речима”, или Растковим речима: оно „смешно” и „досадно” људског говора. Али пре тога, и опет у речима, Расткова поетичка жеља из „Хелиотерапије афазиије”, да се усредсреди пажња на одређену реч или фразу тиме што ће се она небројено пута поновити – „већ после неколико тренутака учиниће нам се и сама реч и њен склоп чудни, као први пут измишљени” (Петровић 1974: 411), и до крајњих граница у говору умртвљене фразе „Добро вече” или „До виђења”, као део „баналности живота” – у роману немају смисао опирања тишини, већ смисао поетичко-онтолошке артикулације света: оне постају пресудан дијалошки, чак интимизирајући контакт међу људима. А својом поновљивошћу, ове речи се лишавају усињености, и постају оно што Растко и жели: магијске формуле дозивања, бића, пролазак кроз врата тишине, без чега је немогуће не само приближити се другоме, него ни артикулисати поетику. И само корак даље, како је Растко упозорио касније: „Сваки израз имао би своју вредност, нарочито обновљену и доказану за ово дело, које би тако било састављено као из неког тек новопронађеног језика који бисмо одмах и разумели чим бисмо га чули” (Петровић 1974: 411). А облик тог језика је, не више целовита (као „Добро вече”), већ „раскомадана”, „неартикулисана” реч, ритуални ритам, говор новопронађеног језика. Јер више од десет пута поновљено „Добро вече” само је изоловање једне фразе, њена материјализација, и увертира у досезање магијског карактера језика:

„Шта то чух, шта то чух! Слух, дух, крух... сух, плуг... пух, слух... њух... чух, њух, бух, трух, дух... сух, вух, клух, слух, дух, дух, дух... чух... чух... бух, вух, дух, гух, ђух, зух, зух, кух, лух, мух, нух... нух један, нух два, нух три, нух четири, нух пети, нух шести, нух шест хиљада, нух милион, нух билион. Билион! Билион, билион; нух билион. (...) Не! Нух билион, нух билион. Нух, нух. Шта то, шта то? Ах, да; шта то чух, шта то чух? Шта сам чуо? Можда је била видра или куна. Има ли овде куна? Да, да, шта то чух? Ноћ је била безмерна. О томе сам мислио. Ноћ је била безмерна. Кад је ноћ била безмерна? Требало би можда да идем да спавам. Уморан сам. Још мало. Чух, слух, дух! Колико је мозак глуп, глуп; луп, ступ, круп, ђуп, луп, луп, луп, руп, руп, руп; руп! Мора да је под сталном контролом. Мозак. Под сталном. Чијом? Целога тела, пажње, ваљда живота!” (Петровић 2010: 253)

Ако је већ записано да Растка у његовој *Африци* привлачи ритуално стваралачко испољавање црног човека – там-там плес, тело, бубњевци, необуздана и еруптивна енергија архајског човека, везана за ноћ, светло месеца, помрчину под звездама, није необично што ће приповедач и у *Људи говоре* своја откривења живети управо у том хронотопу, а звуци, тишина, ноћ, чулно опажање, опираће се причи овог симболичког и синестезичког субјекта. Овај ритуални карактер речи и говора ономатопејски ће се дезинегрисати, распадати у себи, да би дозвоао космичку тишину. Да би завршио у ослушкивању оног безмерног, којем враћа његову сопственост у смислу онога што човек нема.

Уколико Растков роман развија поетику речи као онога што се (још) увек не чује, и никада се чути неће, онога што остаје неиспуњено као нечујно неког говора, дотле говор људи не може даље од речи и онога њима прећутаног. И зато питање: ко слуша? Јер та тишина је с оне стране акустике, а човек ипак остаје с ове стране и не нестаје у спајању са тишином. Тишина је само назнака оног најдубљег бића, али у тој близкости са њом субјект је артикулише и поетички разрешава. Није ли онда баш причање останак људи у сопственој глувоћи, у полућутњи, а литература слугује то нечујно, то ништа и јединствено бића; литература је празнина и сабирање, оно дискурсу претходеће, којем она покушава да да „глас”, и зато је – литература. И ова препуштеност нечујном Растка ставља да „то”, „тишину”, „смрт”, и остаје у њој, имплицирајући Хајдегерову мисао да „савест говори једино и постојано у модусу ћутње”, јер и код Хајдегера и код Растка постоји још нека „’друга димензија’ – чак и када се отима назнаци, јер не припада назначеним ’стварима” (Слотердијк 1992: 98). А оно што је изговорено, оно је само „једно ’никад речено’, дискурс без тела, глас тих као дашак, писмо које је само отисак трага” (Фуко 1998: 30).

А прећутано – тако би се могла назвати љубав. Чак не ни љубав, више траума. Оно о чему је Ивона годинама ћутала, успела је да изговори, подели са странцем, а ћутала је о својој љубави према Пипу. И Пип је изговорио странцу своју причу, али у тим причама име није поменуто, ни Ивонино ни Пипово. Иако се Пипова ћерка зове Ивона, па и његова барка се зове Ивона, иако је све речено, истовремено је све прећутано. Јер љубав за Растка припада космичком поретку, она није психолошка или емотивна или друштвена чињеница, она се не може изговорити. Пип „није био човек који мисли на љубав” (239), не зато што прећутано живи неостварену љубав, него зато што „Његово срце је било чисто као ова вода” (Петровић 2010: 239). Ако љубав – иманентно умрежена у забрањени говор, у дискурс табуа – чини срце нечистим, онда га оно више од љубави чини чистим, и то вода, „одговор воде ваздушним струјама између неба и воде.” И зато Ивона, који је волела, не изговоривши Пипово име, мора и може понављати: „не знам, ја ништа не знам; ја савршено ништа не знам” (Петровић 2010: 248). Али у истим просторима забране, прећутаног и неизговореног, наћи ће се и оно што, као бескрајно одложено у патњи трауматизованог хуманог гласа, Пипова жена говори у себи: „Знам да је то немогуће, али, када би се могло, да кажеш моме мужу да ја нисам ни за шта крива и да треба да ме воли. Не иди још!” (Петровић 2010: 243), и њене очи су говориле: „Зашто још не останеш: зашто му не кажеш да нисам крива; да треба да ме воли” (Петровић 2010: 244). У прећутаном је говор трауме, неостварене и немогуће љубави, кривице која је увек прати, онога, рекао би Фуко: „што је тамо већ прећутно артикулисано” (Фуко 2007: 20), што (не)ослобађањем истине убија жену, човека.

Осим, дакле, тишине и оног неартикулисаниог (као крик или као ритални говор), које ништа не прећуткује, све је, како тврди Растко, „игра и заблуда личности; перспективе се уређују око мене а ја нисам господар чак ни њих. Нисам господар ничега, ничега, чак ни себе” (Петровић 2010: 235). Из тог ничега, у једно друго ништа, јер „има нечега дивног у томе што се живи, и баш зато што то не води ничему” (Петровић 2010: 237). Из ничега и ничега, опет, у „сознање једне више лепоте, знања своје смрти. Без побуне, без критике” (Петровић 2010: 251). У тишину као искуство смрти, јер:

„Да, то је оно што је вечито, та стална свежина постања, та присутност постања, а оно што га види, осећа, поздравља и потврђује, мој дух и ја сав, пролазно је; не-престано на смрти. Нема у мени никакве жалости за тим, никакве жалости, али узбуђења: да. Да ли могу да напишем то једном сад и више никада? Јер нико више неће веровати; ни ја више нећу веровати. Али сада: да! Веровали или не веровали! Жао ми је живота ове последње биљчице, као и мога. Не сувише, таман колико да је исто; или можда мало више ове биљчице, а ипак тако мало да је могу и ишчупати док размишљам ово а да немам никакве гриже савести. Жао ми је и свршетка покрета чамца који се њише. Или не, све је то лаж јер је мисао. Нећу да мислим. Нећу да мислим, и ево више не мислим. Не жалим више никога. Не жалим више ништа. Живим само својим хелијицама, само хелијицама. Као биљка.“ (Петровић 2010: 252)

А ово биолошко поништење субјекта до флоралног стадијума, истовремено и као „чисто физичко задовољство“ (Петровић 2010: 225) у трансценденталном, као залог тишине и космичког поништења човека, прекинуће крик, опет нас враћајући у просторе „говора“, у крик, из смрти у нови живот, враћајући нас почетку нашег текста, оном јединству ствари и говора. Примордијалног говора и метахуманог гласа, у свету који опомиње да и на свету има звукова и гласова који су битнији и далекосежнији и од говора, и од прећутаног:

„Одједном страховит крик, пењући се и спуштајући, звук сирене, прелете преко језера. (...) Као у музици где се одједном среде у један вапијући глас. (...) Несвесно сам га упознавао пре но што се изградио, а кад је дошао познао сам га као тешкога познаника. Он је оштар, челичан, љубичаст и врео, мириса на сумпор. Све је у њему механичко, електрично и неумитно. Рекло би се оштри писак сирена. Као да објављује пожар, несрећу, судар. А за њим опет ћутање. Ћутање, ћутање. У њему има ипак нечега страховито болног, људског, човечанског и вапијућег; у томе крику, електричном и механичком који долази из људског грла.“ (Петровић 2010: 254)

Ако се субјект током целог романа напреже да нешто изговори, и ако на моменте осећа тишину, у овом роману ипак све остаје у тој тишини, у њему и деца спавају опирајући се причи. А ван тишине остају кривица и љубав, јер ипак смо само странци у кући језика; само неизговорене приче испод говора, у трауми човека и у космичкој хармонији. Па и тај крик, као излазак из тишине, излазак из бића, као првобитни говор, и он, упркос свему, говори тишину бића. Бол тишине која говори болним криком, увек у инверзном односу према говорном субјекту, према себи, речима. Остајући без превода, у непрестаној непомирности и противречности, и крик, и напукли језик ритуала, али не и Иволина љубав, места су отпора, тензије дискурса, места којим тишина проговара. Они су пукотине у говору људи да би тај говор уопште постојао, да би говорио. Да би се дозвола тишина. Ћутање, ћутање.

Сама артикулација, као и „расклапање“ језика, дакле, води изворима „неизрецивог“, онога што се не може репрезентовати, место откривења оног Растковог „то“, толико ту и толико одсутног, које се објављује самоодсутношћу. Од, дакле, мноштва најелементарнијег и најбаналнијег говора (за који тврди и да је досадан и смешан), Растко креира мрежу знакова којом ће обухватити све неизрециво, неименовано, онако како је и љубав, у исповедању Пипа и Ивоне, лишена именована да би у супротном смислу од тишине открила дисконтинуитет, одсутност и трауму љубави. Али, самим тим, тако учестало понављање фраза, фразирање бића, саме речи и звукове чини материјалним и снажи осећај неприкосновеног простора кроз/иза говора, снажи негативну имагинацију и позитивно искуство бића. А оно опасно јесте баш та непредвидљивост догађања и

тешка материјалност дискурса. Овим изоловањем речи, њиховим понављањем, па разлагањем до магијског, до крика, изазива се осећај физичког присуства речи и физичког присуства тишине, целокупне запремине бића. Враћајући нас, наиме, архајском и трансценденталном исходишту, утерусном стању човека (док осећа јединство космоса који прекида порођајни крик, приповедаач лежи у завезаној барци), Растко нас поставља у целовито онтолошко искуство. У „општење са другим телима, другим космичким силама у простору”, у материцу космоса, материцу бића, у којој, на крају романа, нема никога. У једну конвулзију, контракцију онога што долази, што је тако изгубљено, слабо, смртно, што измиче, раскрива и нихилира тишину. У Растково „то”, Растково „јединствено”, Расткову тишину. У оно што једноставно и тако јако боли.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошковић 2010: Драган Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Derida 1990: Žak Derida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Liotar 1991: Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Петровић 1974: Растко Петровић, „Хелиотерапија афазије”, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит, 411–412.
- Петровић 2010: Растко Петровић, *Људи говоре, Романи српске авангарде*, књ. 2, Београд: Службени гласник, 213–258.
- Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: Поеџика крајњког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Sloterdijk 1992: Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Zagreb: Globus.
- Фуко 1998: Мишел Фуко, *Археологија знања*, Београд / Сремски Карловци / Нови Сад: Плато / Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Fuko 2007: Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.
- Hilis Miler 1995: Džozef Hilis Miler, „Kritičar: domaćin i parazit”, *Beograd, Reč*, 1995/5, 81–90.

WHAT PEOPLE DO NOT SAY: PEOPLE SPEAK BY RASTKO PETROVIĆ

Summary

This paper examines the mysterious poetical place of the novel *People speak* by Rastko Petrović: the problem of silence, the unsaid, quietness, in connection with the poetics of the novel, Rastko's vision of revelation, and Rastko's autopoetic stances. Silence will be interpreted in conjunction with speech, as the phenomenological will be distinguished from human to the metahuman, and from the absence of the verbal to the identity of the being as silence. Speech phrases, words, a verbalism will arise only as “cracks” in language through which silence speaks, the grand, unspeakable, and absent being itself.

Keywords: silence, the unspeakable, speech, words, Rastko Petrović

Dragan B. Bošković

Весна П. ЦИДИЛКО¹
Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für Slawistik

НЕИЗГОВОРЕНО И ПРЕЋУТАНО У ПРОЗИ АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Излагање се бави преиспитивањем одсуства неких аспеката дате тематско-мотивске и садржајне структуре, пре свега Тишминих приповедака, али и драма, постављајући питање како се управо овакав „непотпуни“ тематски конструкт, и са тиме повезано неизговорено и ненаписано, одражавају на књижевни израз и структуру дела. Осим тога се покушава, уколико је то могуће, показати и зашто се аутор у конкретном случају одлучио на такав корак.

Кључне речи: неизрецивост, прећуткивање мотива и тема, минимализам, психолошко тумачење креативности

Када се пише дуго, напише се много. Али, доста штога што је требало да се напише, остале ипак ненаписано.
Александар Тишма („Ненаписана прича”)

У књижевности се увек ћушало. Увек на други начин.
Кристијан Харт Нибриг²

1. Уводне напомене

Поред Александра Тишме, управо цитирани швајцарски есејиста и књижевни теоретичар и историчар, Кристијан Харт Нибриг, у почетком осамдесетих година прошлог века, објављеној студији „Реторика ћутања” („Rhetorik des Schweigens”), из које је горњи цитат, на више места износи свој став према анализи оних аспеката књижевног текста који се тичу реченог и прећутаног. За Харт Нибрига, концентрација искључиво на оно шта је написано и тиме експлицитно изречено, не само да представља типичну последицу логоцентризма текста, већ пре свега скрива, како то Харт Нибриг формулише, сенку текста, сенку онога шта је иза реченог³. Ова ’сенка’, ово, могли бисмо рећи додатно значење, отвара, ако смо је свесни и са њоме се конфронтирамо при анализи књижевног дела, нове аспекте књижевне радње водећи до свеукупности литерарног представљања датог мотива или теме. Важност конфронтације са не(до)реченим је више него очигледна.

Циљ нашег излагања није хипостазирање неизреченог у односу на изречено, нити указивање на бинарну опозицију ове две могућности језичког структурисања књижевног текста. Исто тако, излагање не нуди семиотички фундирану

1 vesna.cidilko@staff.hu-berlin.de

2 „Geschwiegen wurde in der Literatur schon immer. Immer anders.” Christian Hart Nibbrig, из студије „Rhetorik des Schweigens”, Frankfurt/M., 1981, овај и други преводи са немачког В.Ц.

3 Упореди Харт Нибриг 1981, цитирано по Крамер 2003: 12.

анализу феномена који иначе, како знамо, не представља новину у књижевности и култури уопште. Примере налазимо од антике, или ако се ограничимо на новију историју и европске књижевности, од Хелдерлина, преко француских симболиста, све до Петера Хандкеа и Томаса Бернхарда, и то пре свега у драмским делима⁴. Ћутање је, осим тога, и једна од централних тема тзв. *Cultural Studies*⁵.

У тексту који следи биће речи о немогућности комуникације, али и њеном свесном избегавању, поред неизречивости и немости („Sprachlosigkeit“), како људског бића као јединке, тако и друштва као социјалне заједнице, као и о прећуткивању или „заобилажењу“ одређених мотива и књижевних и других тема на примерима из прозног стваралаштва, драмског опуса и дневничких бележака Александра Тишме.

2. Дневнички записи

О дневнику, који је почео да води још као 'дечак у одрастању'⁶ Александар Тишма, у свом предговору једине до сада штампане верзије из 2001. године, каже да су ове белешке током година постепено израсле у посебно књижевно остварење (Тишма 2001:5), наглашавајући, на самом почетку поменутог предговора, да је реч о записима „о себи и о оном што ми се битно и узбудљиво дешава“ (Тишма 2001:5), и подвлачећи тиме личну ноту текстова који су пред читаоцем. Интимни карактер аутор међутим још експлицитније наглашава, упућујући на то да су у „Дневнику“ изостављени искази који „некоме могу бити непријатни“ (Тишма 2001:5), као и „сва она интимна места која могу да вређају неко од лица која су поменута, или сроднике тих лица, или моје сроднике“ (Тишма 2001: 6). Реч је очигледно о, у овој штампаној верзији, прећутаном или, да употребимо прецизнији израз, цензурираном, које читаоцу тренутно није доступно⁷ и које се, претпостављамо, познајући предисторију пишчевог приватног живота⁸, пре свега тиче његовог брака и еротских веза. У описаном контексту такве „белине у тексту“ су потпуно разумљиве.

То међутим није једино изостављено. Тишма, тако, у свом дневнику, ни једном речју не бележи рођење сина Андреја. На овом месту не бисмо се упуштали у шпекулације о разлозима за такав корак⁹. При томе, то није једино непоменуто или, ако хоћемо, прећутано у „Дневнику“. По постхумном објављивању немачког превода првог дела пишчевог „Дневника“, коме је придодат есеј „Меридијани

4 Историјски преглед и теоријску анализу даје Крамер 2003, видети стр. 51 ff.

5 У овом контексту види Хартман 2000.

6 Тако Тишма у предговору, види Тишма 2001: 5.

7 Али ће то бити у догледно време, по истеку једног одређеног рока, наиме 25 година по смрти писца и његове супруге, када ће бити могуће објављивање интегралне верзије дневника коју је Тишма депоновао у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, упореди Тишма 2001: 6.

8 И то не само из личних извора и онога шта читамо у самом „Дневнику“ већ и из књиге Тишмине аутобиографске прозе „Сечај се вечкрат на Вали“.

9 Који је врло вероватно повредио не само пишчеву супругу, упореди у овом контексту, од стране породице изабране фотографије, објављене у малој пригодној брошури (некролози, библиографија немачких превода, изводи из Тишминих књига) његовог немачког издавача, изашлој непосредно по Тишиној смрти, која показују Тишму, уколико на фотографијама није сам, искључиво у друштву мајке, супруге и сина. Нема међутим фотографија са унуком за коју је био веома везан.

Средње Европе”,¹⁰ у рецензијама се изражавало чуђење да Тишма нигде не помиње битку за Стаљинград на пример¹¹. Исто тако је у Немачкој, у интервјуима и разговорима са новинарима, на неразумевање наилазила чињеница да Тишма није показивао нарочити интерес за догађаје у Мађарској 1956. године. На изглед аполитичном писцу никако се међутим не може пребацити незаинтересованост за социјалне и политичке аспекте и историјске промене у овом оквиру, при чему се ова проблематика манифестује у Тишмином књижевном делу, како смо то показали на више места¹².

Ако сумирамо своја запажања у односу на све оно шта се у „Дневнику” односи на политичке и историјске теме, видимо да нас дневничке белешке обавештавају о Тишмином краткотрајном политичком конформизму непосредно по завршетку Другог светског рата¹³. Осим тога, налазимо спорадичне записе о политичкој ситуацији у земљи, на пример у првој половини седамдесетих, често уско повезане са питањима културне политике и културног живота, које зачуђују својом отвореношћу¹⁴. Политичке белешке везане за Косово и неке од политички акцентованих догађаја у култури, попут афере око Ђогових „Вунених времена”¹⁵ почетком осамдесетих година, настављају се у деведесетим интензивнијим размишљањима о узроцима ратног сукоба и распада земље. Тишма у свом дневнику међутим ни једном речју не помиње догађаје у Мађарској 1956. године, на пример, или пак смрт Јосипа Броза, али зато бележи „пад у немилост” Јованке Броз.

Из свега наведеног намеће се закључак да селективно и индивидуално вредновање политичке и историјске стварности сасвим логично доводи до „белина” ове врсте, у дневничким и другим текстовима. Поменуто чуђење Тишминих немачких рецензената показује и овде делотворан „праг очекивања” немачке културне јавности, али и неспособност релативизације сопствене социолошке и друге одређености неким историјским догађајима.

3. Приповетке

Мотив ћутања у смислу прећуткивања и тиме неартикулације, како је апострофирамо у оквиру тематског оквира овога скупа, налазимо у више Тишминих приповедака. Један од примера нуди „Образац љубави” у коме жена, над којом је извршено насиље, из стида испрва крије не само насиље само, већ пре тога и прави карактер своје сентименталне везе, чиме мотив ћутања постаје главна тематско-мотивска потка.

У „Повратку миру” минимализам дијалошког дела развија се из прећутног разумевања фигура које без (како се на први поглед чини сувишних?) речи схватају о чему се ради и који (минимализам) кулминира у наизглед херметичној реченици убице Шушњара: ”Већ видим шта је”, чије се значење, то јест оно неизговорено и изостављено, отвара и постаје јасно, како жени, којој су речи упућене, тако и читаоцу.

10 О историји појаве овог делимичног немачког превода Тишминих дневничких бележака види мој предговор другом издању књиге „Сечај се вечкрат на Вали”, Цидилко 2012: 6.

11 Више о томе у Цидилко 2012: 6, као и Цидилко 2011: 421-424.

12 Пре свега у тексту о политичкој и социјалној стварности у Тишмином приповедачком делу, види Цидилко 2007.

13 Види о томе и Цидилко 2005.

14 Види дневничке записе од 6. новембра 1972 или 9. фебруара 1973, Тишма 2001: 565-566,568.

15 Тишма 2001: 752, запис од 26. јуна 1983.

Приповетка „Без крика” тематизује мотив сећања, али и безгласан одлазак у смрт и мирeње са њом новосадских Јевреја у познатој рацији за време Другог светског рата, нудећи у оквиру једног дубљег тумачења, у које се на овом месту не можемо упуштати, могућност анализе психолошких корена оваквог става жртве и њене немости.

Осим ова три поменута примера, неизговорено и скривено примарно одређују тематску структуру и приповетке „Целог себе”, где избегавање комуникације (откривање чињенице да је женина вера у успех и вредност мужевљевог рада била неоснована и њено жртвовање узалудно), са циљем да се вољена особа поштеди разочарања, доводи до убиства из милосрђа и самоубиства.

У приповедној прози Александра Тишме налазимо и свесно пренебрегавање тематизовања неких аспеката одређене проблематике. Тако је, да наведемо само један пример, Тишмин свет „пријатељица ноћи” у књизи „Које волимо”, свет, не само без полицијских рација, већ и без абортуса и без (нежељене и било какве друге) деце, чиме се егзистенција ових жена не представља у целовитости.

У овом контексту симптоматичан је и текст Тишмине приступне беседе насловљен са „Ненаписана прича”, настао приликом пријема познатог писца, као дописног члана, у „Војвођанску академију наука и уметности”¹⁶. За нас је, у контексту о коме је у овом тексту реч, занимљив како сам наслов, тако и оно чиме Тишмина „беседа”¹⁷ почиње: „Када се пише дуго, напише се много. Али, доста тога што је требало да се напише, остане ипак ненаписано. Зашто?” (Тишма 1989: 13).

На ово питање писац одмах даје један од могућих одговора, наиме своје тумачење феномена о коме је реч: „Зато што књижевно писање, за разлику од писања писама или упутстава, није само претакање света стварности у речи, него се јавља као преобликовање, као претварање, то јест поновно материјализовање света стварности, у нову стварност” (Тишма 1989:13).

Овакво размишљање води у дубљу анализу, која се не ослања на личну, индивидуалну одлуку аутора (како смо је управо показали на примеру књиге „Које волимо”, или како се ’белине у тексту’ манифестују у односу на преферисање¹⁸ или пак свесно заобилажење одређених историјских догађаја попут, више пута поменутог, устанка у Мађарској 1956, у Тишмином случају), већ феномен покушава да објасни, полазећи од психолошког тумачења креативности, и да порине у дубине настајања књижевног, али и сваког уметничког дела, које иначе а priori укључује несавршеност, делимичност и концентрацију на само неке или чак само један од могућих аспеката онога о чему се у књижевном тексту говори. Код Тишме то звучи овако:

Та нова стварност настаје тако што писац ону првобитну стварност, коју је доживео, подвргне свом уметничком обрасцу, чије га постојање, чије га присуство, **унутра у њему**¹⁹, и чини уметником. Тај унутрашњи образац је његов наредбодавац, он му поставља захтев шта да од доживљеног, виђеног, чутог, одабере а шта да одбаци, а затим, на који начин да то доживљено, то стварносно, преобликује, претвори у дело уметности. (Тишма 1989: 13)

16 5. јуна 1986. године

17 Која то строго узевши, и није; евентуално је за Тишму узор био преседан оваквог геста у „ВАНУ”; један други академик, песник Васко Попа, који је 1981, уместо приступне речи (ако не рачунамо неколико уводних објашњења), аудиторijуму понудио своју тада најновију књигу песама „Рез”. Осим Попе и Тишме још неки академици су се одлучили на сличан корак, али не у тако радикалном облику као два поменута књижевника.

18 ’пад у немилост’ Јованке Броз и игнорисање Титове смрти

19 подвукла В.Ц.

У даљем тексту беседе Тишма говори о неуспелим покушајима да на самом почетку свог књижевног рада напише роман који никада није завршио²⁰, али који је на неочекивани начин постао делом његовог стваралаштва:

Тако је тај доживљени материјал, једном већ одбачен, постао допунска храна најпре мојих првих приповедака, па песама, па коначно и романа, од којих, истина, ни један није био сасвим као онај први, ненаписани, али је сваки носио у себи његову клицу, **остварујући га, неоствареног**²¹, у више варијаната које су можда биле и разређене и компромисне, али су се, за разлику од прве, показале могућне. (Тишма 1989: 15)

Преплитање написаног и ненаписаног, исказаног и неисказаног, показује се и у Тишмином случају као један од битних конститутивних елемената књижевног текста.

Прича о малом псу (сиже Тишмине 'ненаписане приче') на изванредан начин ипак бива испричана и њен основни приповедни ток писмено у тексту фиксиран, остварујући у још једном, другом од могућих видова, поменуто преплитање исказаног и неисказаног у књижевности, у које се међутим укључује и оно прећутано или пак неучињено у стварности, делујући на уметничко стварање, условљавајући га:

Постало ми је постепено јасно да препрека у овом случају, у случају приче о малом псу, није од књижевне, од уметничке врсте. Препрека се налазила негде у пре-књижевној сфери, у оној доживљајној, и то баш у секвенци када је крзнарев син изашао с пушком у рукама да убије малог пса.

Није било тешко закључити шта ми је сметало у том тренутку доживљајног света: сметало ми је што сам на убиство малог пса, тако лако, тако без речи пристао. Што нисам, уместо да гледам и ћутим, покушао да заштитим малог пса, наговоривши крзнаревог сина да га поштеди, или, ако бих се уверио да то није могућно, што нисам и ја изашао у двориште кад и крзнарев син и малог пса подигао на руке, сакрио га у недра и, спречавајући крзнаревог сина да му приђе, отрчао с њим да потражим најближег ветеринара, да га он превиди, па потом сео с њим у неко возило и однео га кући, да га негујем до излечења. (Тишма 1989: 22-23)

Сложени однос неизреченог и реченог апострофира и сам аутор, закључујући тиме свој текст:

А ипак, ево, када ми се поставио задатак да у једном тексту рекапитулишем своје животне позвање, сетио сам се баш те ненаписане приче о малом псу и покушао да је изнесем овако како је овде учињено.

Па зато и нисам сигуран шта је заправо учињено. Да ли сам овом реконструкцијом само осветлио једну тамнину свога позива, или сам, уједно, покушао, ипак, још једном, да превазиђем свој неуспех са започетом причом, па, мирити се да она, упркос ранијем хтењу, буде прича не само о псу него и ономе који је обликује, **удесио да прича буде и поред свих препрека написана, макар као објашњење зашто није написана**²² пре дугог времена када је смишљена, и баш онако како је била смишљена. (Тишма 1989: 25)

20 Роман о својој великој младеначкој љубави Драги

21 подвукла В.Ц.

22 Подвукла В.Ц.

4. Дrame

Својим обимом невелико и хетерогено драмско дело Александра Тишме²³ отвара нека од питања која су релевантна у оквиру сагледавања целокупног уметничког и језичког израза овога писца. Од анализе формалне структуре драме као жанра и односа Тишмине прве драме „Цена лажи”, према, у време њеног настанка, преовлађујућем драмском канону и моделу, преко истраживања језичке и дијалогске структуре, до начина изграђивања драмских ликова, све управо наведено несумњиво представља захвалан објекат критичког вредновања Тишминих, у различитој мери успешних, „игроказа”²⁴.

Контрастивна анализа у односу на пишчеву романескну и приповедну прозу показује минималне паралеле у оквиру тема и мотива, које уз то налазимо управо у мање успешним драмским текстовима (љубав, брак, неверство). Са друге стране, у случају Тишмине најбоље драме „Цена лажи”, евидентно је потпуно одступање од мотивског канона овога писца кроз тематизовање информбироовске проблематике и разраду искључиво политичких тема. Информбироом и његовим последицама погођене животне судбине само летимично граде мотивски слој малобројних Тишминих текстова. Стиче се утисак да је и једина ауторова прича са сличном тематиком управо због теме остала дуго необјављена – мисли се на причу „Бора и Вера”²⁵.

У драмским делима артикулација фигура искључиво путем гестова и без коришћења језика припада често примењиваном, конвенционалном кругу изражајних могућности. Ћутање, тиме, у драми, како уопште, тако и у оној Тишминој, фунгира као формални носилац структуре текста, за разлику од других прозних остварења овога писца, при чему се првенствено мисли на приповетке, пре свега стога што оне често немају дијалога (или их има само у минималној мери)²⁶. Примере за примарну функцију гестике налазимо, такође, на сваком кораку у Тишминим драмама, посебно у „ени лажи”²⁷. Фигуре које су неме или су занемеле су пре свега Ана²⁸ и Владимир²⁹, који ионако не говори превише, кратак је и сажет (Тишма 2000: 23). Ћутање, или боље речено немост, овде је слика психичког стања; тако Ана тражи речи (Тишма 2000: 28), или размишља уместо да говори (Тишма 2000: 31). И Иван је фигура за коју је карактеристично опрезно ћутање, он често прави паузе које се назначавају у дидаскалијама са „чека” или „после размишљања” (Тишма 2000: 24). Дидаскалије, као и релативно честе недовршене реченице, такође једна од ’класичних форми’ отелотворења мотива ћутања у драми, уопште играју значајну улогу у овом контексту (Тишма 2000: 28-29), поред директног апострофирања ћутања у драмском тексту самом, где, на пример, иследник Иван Владимира Сверта отворено пита зашто ћути (Тишма 2000: 19). Испразна комуникација, фразе и честе паузе у тексту, представљају други, индиректан вид тематизације мотива ћутања (Тишма 2000: 16,17,19).

23 Које обухвата 6 драма, види Театрографију Александра Тишме у: Тишма 2000, стр. 253-255.

24 Веома славим чине нам се „Од 5 до 7” и „Укрштено вече или Не, није само љубав”.

25 Више о овој и другим драмама Александра Тишме у Цидилко 2007: 191-193.

26 На њихово место често ступа свезнајући приповедач који по потреби врши „селекцију” реченог или нешто тематизује само на нивоу наговештаја, алузије или фрагмента.

27 Упореди Тишма 2000: 11,18,19,24,25,31,39,41,47,48,49.

28 Супруга оптуженог комунисте Карла Сверта и Владимирове мајка.

29 Који бива присиљен да сведочи против сопственог оца.

Ова драма изузетне судбине и од изузетног значаја за животну реалност њеног аутора³⁰, нуди нам и пример ћутања целе једне друштвене заједнице. Уверен у заинтересованост културне и политичке јавности и актуелност своје драме (Цидилко 2007: 192), Тишма је готов рукопис послао позориштима, о чему у „Дневнику” читамо:

Била је то ваљда прва драма написана у Југославији о духовном терору у земљама информбировског лагера, па је неко неузнат са равнодушномшћу друштва и само привидном његовом ангажованомшћу против стаљинизма, могао помислити да ће је позоришта разграбити. Ја нисам мислио тако – увек сам сумњао у успехе сопствених подухвата – али ме је ипак зачудило што чак ни новосадско позориште, где сам имао и личних познаника, а нити иједно београдско, загребачко, сарајевско, није одговорило на моју понуду. Чак ни одбивши је. (Тишма 2001: 151)³¹

Поставља се питање како схватити Тишмину изненађеност потпуним прећуткивањем његовог драмског првенца, да ли се ради о политичкој наивности или нечему другом. Да је реч о ћутању целокупне друштвене заједнице и, тиме, специфичном културно-политичком феномену одређеног историјског тренутка нема никакве сумње. Али о томе другом приликом.

ЛИТЕРАТУРА

- Вацлавик 1969: Paul Watzlawick et al., *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxie*, Bern.
- Дерида 1986: Jacques Derrida, *Positionen. Gespräche mit Henri Rouse, Julia Kristeva, Jean-Luis Houdebine, Guy Scarpetta*, Graz.
- Дерида 1988: Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien.
- Епштајн 2006: Михаил Наумович Эпштейн, *Слово и молчание. Метафизика русской литературы*, Москва.
- Краммер 2003: Stefan Krammer, «Redet nicht vom Schweigen...». *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen werk Thomas Bernhards*, Würzburg.
- Луман/Фукс 1981: Niclas Luhmann und Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt/M.
- Тишма 1980: Александар Тишма, *Без крика. Девети приповедачака*, Београд.
- Тишма 1989: Александар Тишма, *Ненаписана прича*, Нови Сад.
- Тишма 2000: Александар Тишма, *Дозвољене игре*, Нови Сад.
- Тишма 2001: Александар Тишма, *Дневник 1942-2001*, Нови Сад.
- Тишма 2012: Александар Тишма, *Сечај се вечкрај на Вали*, Нови Сад.
- Харт Нибриг 1981: Christian Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, Frankfurt/M.
- Хартман 2000: Geoffrey Hartmann, *Das beredete Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur*, Frankfurt/M.
- Цидилко 2005: Vesna Cidilko, *Zu den literarischen Anfängen von Aleksandar Tišma*, Zeitschrift für Slawistik, 50/2005, 3, S. 285-302.
- Цидилко 2007: Весна Цидилко, „Политичка и социјална стварност у приповедачком делу Александра Тишме”, *Књижевна историја*, XXXLX/2007, 131-132, стр. 185-196.

30 Више о томе у Цидилко 2007: 193.

31 Драма је доживела своју прву и једину премијеру у Југославији 19. новембра 1953, у Нишком народном позоришту и изведена је осам пута током сезоне 1953/54.

Џидилко 2011: Весна Џидилко, „Александар Тишма, европски аутор двадесетог века”, Национални састанак слависта у Вукове дане, Београд 2011, 40/2, стр. 417-432.

Џидилко 2012: Весна Џидилко, „Александар Тишма о себи и другима или о замкама заборава”, Предговор у: Александар Тишма, *Сечај се вечкрати на Вали*, Нови Сад, стр. 5-13.

Штајнер 1969: Georg Steiner, *Sprache und Schweigen*, Frankfurt/M.

VERSCHWIEGENES UND NICHTGESAGTES IN DER PROSA VON ALEKSANDAR TIŠMA

Zusammenfassung

Der Text fokussiert sich auf die Untersuchung der Abwesenheit einiger Aspekte thematisch-motivischer und inhaltlicher Struktur, in erster Linie in den Erzählungen, aber auch in Dramen von Aleksandar Tišma. Es wird hierbei der Frage nachgegangen, in welcher Art und Weise ein eben solches «unvollständiges» thematisches Konstrukt und damit das im Text nicht Artikulierte und Verschwiegene sich auf die literarische Ausdrucksform und die Struktur auswirken. Es wird außerdem der Versuch unternommen, falls es möglich ist, zu zeigen, warum sich der Autor in dem konkreten Fall für die Auslassung oder für das Verschweigen entschieden hat.

Schlüsselwörter: die Sprachlosigkeit, das Verschweigen von Themen und Motiven, Minimalismus, die psychologische Auslegung der Kreativität

Vesna P. Cidilko

Sabina S. GIERGIEL¹
 Univerzitet u Opolu, Poljska
 Institut za slavistiku
 Odsek za zapadnu i južnu slavistiku

„GOVORITI ĆUTANJEM NIJE ISTO ŠTO I ĆUTATI”². ANALIZA ROMANA KUĆA SEĆANJA I ZABORAVA FILIPA DAVIDA

U tekstu se ukazuje na prisustvo kategorija tišina i ćutanja u romanu Filipa Davida *Kuća sećanja i zaborava*. Autorka polazi od ideje da data knjiga pripada književnosti Holokausta, pa se može čitati kao tekst koji opisuje traumu. Članak otkriva nekoliko nivoa na kojima se može govoriti o tišini u kontekstu Davidovog teksta. Svi ovi nivoi polaze od ideje da se ekstremno iskustvo (u koje spada Holokaust) ne može verbalizovati, što podrazumeva ćutanje.

Ključne reči: Filip David, književnost, Holokaust, neizrecivost, trauma, postmemorija

Književnost posvećena stradanju Jevreja s jedne strane je usko povezana sa nekim važnim diskusijama koje se tiču teorije literature, kao i estetike uopšte. S druge strane, neka nova shvatanja koja se pojavljuju u polju humanističkih nauka poslednjih nekoliko decenija utiču na način interpretacije knjiga o Holokaustu. Da navedemo neke podatke: u sedamdesetim i osamdesetim godinama pojavljuju se takozvane „nove naracije o Holokaustu”, kojima je cilj da ispitaju kulturne konsekvence tog događaja. Od umetničkih dela tu spadaju slike Anselma Kifera [Anselm Kiefer], filmovi Hansa Jirgena Ziberberga [Hans Jürgen Syberberg], Kloda Lancmana [Claude Lanzmann], instalacije Kristijana Boltanskog [Christian Boltanski], a od radova posvećenih metodologiji istorije to su tekstovi Hajdena Vajta [Hayden White], Franka Ankersmita ili Dominika Lakapre [Dominick LaCapra] (Ubertovska 2006: 330–348). Devedesetih godina prošlog veka pažnju istorijske nauke počinju da se intenzivno bave problemima predstavljanja istorijskog iskustva (v. Ankersmit 2004, Vajt 2010, Lakapra 2009). Taj preokret je nazivan krizom prikazivanja (v. Domańska 1999). On je posebno važan u kontekstu pitanja kako prikazivati/opisivati traumatska iskustva. Pokreće ga nedoumica oko odgovora na pitanje da li je uopšte moguće umetničko oblikovanje Holokausta i (ako jeste) kako prikazivati traumu Šoa. Tvrdnja o nemogućnosti izražavanja bolnog iskustva usko je povezana sa takozvanom „negativnom poetikom”, koja registruje nemoć reči, postavlja pitanja mogućnosti saznanja istine i etičke vrednosti³. Glavni zagovornik tog stava je Teodor Adorno [Theodor Adorno], čije je čuveno pitanje mogućnosti pisanja posle Holokausta postalo neka vrsta popularnog klišeja (v.

1 sgiergiel@uni.opole.pl

2 Ovim rečima poljska istraživačica Marija Janjon [Maria Janion] opisuje poetiku Tadeuša Ruževiča [Tadeusz Różewicz] (Janjon 2007: 202).

3 U Poljskoj je objavljena zanimljiva knjiga koja polemíše sa tezom da je nemogućnost govora povezana sa negativnom poetikom. Prema Doroti Korwin Pjotrowskoj [Dorota Korwin-Piotrowska] o tišini i ćutanju može se pisati i u kontekstu pozitivne ili konstruktivne poetike, koja bi trebalo da bude otvorena prema različitim formama rupa (npr. u tekstu). (Korin Pjotrowska 2015).

Adorno 1975: 65, Adorno 1986)⁴. Ako se sad vratimo na promene u okviru istorijskih nauka, možemo uočiti da je „kriza prikazivanja” pokrenula niz daljih pitanja. Jedno od njih tiče se estetizacije istorije. Estetizacija omogućava čitaocu da istinski doživi i estetski proživi prošlost, kao što doživljava lepu književnost. Sve ove probleme, koji se ovde reprezentativno navode, bili su uzrok nastanka novih tema u okviru historiografije (emocije, čežnje, neuroze, traume, ličnih stavova istoričara prema istoriji i pitanja relacije između etike i znanja), dok je sam Holokaust počeo da funkcioniše u savremenoj humanistici kao alegorija, model u okviru kojeg se nalaze veće ideje i filozofski pojmovi kao npr. neizrecivost, neprisustvo, trag, pamćenje, rana itd. Imajući sve to na umu može se pričati o sledećem u redu preloma, dakle o etičkom preokretu, koji je obeležio humanističke nauke na prelazu iz XX u XXI vek (Gosk 1989: 11–52).

Posle ovog kratkog uvoda vredi istaći da su tišina i ćutanje usko povezani sa temom Holokausta. U ovom tekstu usredsredićemo se na kategorije koje ostaju u striktnoj vezi sa pisanjem o njemu (trauma, postmemorija, neizrecivost) i pokušaćemo da pokažemo njihovo prisustvo u Davidovoj knjizi. Naznačićemo mesta u kojima je moguće o njima pričati, jer se (treba to odmah istaći) tišina i ćutanje pojavljuju u romanu na nekoliko tematskih nivoa. Pre svega *Kuća sećanja i zaborava*, shvaćena kao knjiga o Holokaustu, svedoči da se ipak može savladati neizrecivost Šoa, koja je upisana u samo to bolno iskustvo. Neki istraživači zauzimaju stav da je samo dokumentaran tekst, napisan na osnovu ličnog iskustva, adekvatan jevrejskoj smrti. Po njihovom mišljenju, pisanje u senci smrti nekoliko miliona ljudi samo po sebi je skandalozno. Ali pošto nema drugog načina da se saopšti nemoguće, trebalo bi premodelovati sam jezik. To je mišljenje onih koji slede stav koji je prvi zastupao Adorno: da samo dokumentarizam, fakcionalna literatura, poistovećena sa svedočanstvom, može da prenese istinu o Događaju⁵. Ipak, kao što smo već naveli, literatura nije nema, traži izlaz iz ove klopke i opisuje nemoguće. Kako ističe Kršištof Stahevič [Krzysztof Stachewicz] „apofatizam” (nemogućnost izražavanja) i „sigetizam” (dobrovoljno ćutanje) blisko su povezani, ali nemogućnost izražavanja nije isto što ćutanje. Tako je jer nemoguće izražavanje pretpostavlja probu, pokušaj da se rečima opiše nezirazivo, a ćutanje je radikalno (v. Stahevič 2012).

Prema Džefriju H. Hartmanu [Geoffrey H. Hartman] umetnost je istovremeno svedočanstvo i reprezentacija (v. Hartman 2015: 364). Svedoči o tome šta se dogodilo i o postojanju ljudi koji su nekad živeli. Umetnička obrada teme (kao npr. Holokaust) predstavlja događaj koji je teško shvatiti umom. Ima nekoliko načina da se prevlada

4 U „pisce očaja”, koji su izgubili veru u moć govora, spadaju, između ostalih, Pol Celan [Paul Celan], Moris Blanšo [Maurice Blanchot] i Samjuel Beket [Samuel Beckett]. Slično tome, nekim postmodernim misliocima (Zigmund Bauman [Zygmund Bauman], Žak Derida [Jacques Derrida], Žan Fransoa Lotard [Jean-François Lyotard]) je blizak stav da je Holokaust etičko-estetska granica iza koje nije moguće mišljenje i pisanje na stari način, uz pomoć kategorija tradicionalne filozofije i humanistike. Pošto je literatura o problematici krize reprezentacije veoma obimna, na ovom mestu je nemoguće prikazati. Bogatu bibliografiju sadrži npr. knjiga Aleksandre Ubertovske [Aleksandra Ubertowska] (v. Ubertowska 2007). Ovdje ću samo skrenuti pažnju na tekst Jaceka Leoćaka [Jacek Leociak], koji (suprotno većini autora) pokušava da dokaže da su navedene tvrdnje upotrebljavane neosnovano i da ne odgovaraju istini (Leoćak 2006: 371-385).

5 Istraživač filozofije Adorna, Karol Sauerland, tvrdi da je njegov projekat „umetnosti posle Aušvica” kontradiktoran jer se u nekim Adornovim tekstovima mogu naći tvrdnje koje svedoče da filozof ipak određuje uslove etičkog pisanja posle Holokausta (v. Sauerland 1986, navedeno prema Ubertovska 2007: 37). Emanuel Levinas tvrdi da nije stvar u ćutanju nego u traženju takvog načina ekspresije koji bi uhvatio momenat „izlaženja iz bića” (pol. *wyślizgiwania się z bytu*), obrta, mešanja ontoloških krajnosti (Levinas 1991: 282). V. takođe čuvenu polemiku koju su vodili Berel Lang i Hajden Vajt (Lang 2004: 15-63 i Vajt 2000).

tišina. Moglo bi se čak i reći da literatura bolje nego ostale humanističke tvorevine uspeva da savlada neizrecivo. Hartman piše da književnost u pokušaju predstavljanja ono što se ne može predstaviti konzervira/učvršćuje neprisutno (zapravo neprisutno) tako da čitalac dobija jezik koji je sam po sebi praznina, prazno mesto. Ova praznina može biti sasvim lično doživljena ili skroz bezlična: može dakle označavati bol posle izgubljenja voljenog ili ono što jezik izostavlja odnosno sublimira. U literarnom predelu dobijamo dakle ono što funkcioniše samo kao elipsa. Ovo „ništa”, koje postoji u eliptičnom prostoru teksta, pokreće diskurs koji je avetinjski [eng. *spectral*] (Hartman 2003: 112, nav. prema Zalevski 2000: 100–101). O tome kako iz ove klopke izlazi David biće reči u delu koji sledi.

Knjiga Filipa Davida *Kuća sećanja i zaborava* bavi se temom Holokausta, a pojmovi koji se pojavljuju već u naslovu (sećanje i zaborav) tesno su povezani sa situacijom osoba koje su preživele Drugi svetski rat (kojima pripadaju junaci knjige) ili koji su pripadnici druge generacije preživelih (u koje spada sam pisac). Treba istaći da su prema istraživačima za drugu generaciju preživelih karakteristični bol i patnja vezani za događaje koje ovi nisu svesno preživeli. Imajući na umu da knjiga Filipa Davida *Kuća sećanja i zaborava* tematizuje iskustvo Holokausta⁶ u ovom tekstu se upotrebljava pojmovno-terminološki aparat svojstven proučavanju književnosti o stradanju Jevreja, dok se sama Davidova knjiga situira u širi kontekst „posttraumatske kulture” (pojam Dominika Lakapre⁷), koja ulazi u okvir veće formacije, dakle u model kulture u dobi postmoderne (pol. *ponowoczesna kultura*).

Afazija i tišina kao ilustracija gubitka

Da se sad vratimo na kategorije koje nas najviše zanimaju u tekstu, a to su tišina i ćutanje. Postoji mnogo svedočenja u kojima se nemogućnost govora pojavljuje kao rezultat neizrecivog bola, a koji proizilazi iz prisustvovanja ekstremnim situacijama. Jedan od čestih simptoma traume je afazija. Ona se javlja kod ljudi koji su doživeli nešto neshvatljivo, koji su bili svedoci nemogućeg zla. Ovde treba samo skrenuti pažnju na izjavu Filipa Davida u eseju u kojem približava čitaocu sudbinu njegove porodice za vreme Drugog svetskog rata. Tu saznajemo da su u oktobru 1941. u Kragujevcu streljani piščev deda po majci i dva ujaka. Vest o tome je stigla na adresu Davidovog oca koji je „dugo oklevao da joj (majci – prim. S. G.) saopšti istinu, a kada je jednoga dana morao to da izrekne, majka je potpuno zanemela, izgubila moć govora. Mesec ili dva uopšte nije mogla da govori. Hodala je okolo kao izbezumljena” (David 2004: 57). Sa istim iskustvom srećemo se u knjizi *Kuća sećanja i zaborava*, u kojoj, nakon što je pristvovao streljanju oca, jedan od junaka knjige pati od afazije, a tako i Ingrid, žena folksdojčera Johana Krafta, posle smrti njihovog sina Hansa.

Iz ovoga zaključujemo dve činjenice: prva – da iskustvo traume može uzrokovati nestanak govora, nemost, što možemo povezati sa činjenicom da ekstremno iskustvo ne može biti verbalizovano. Ovom tvrdnjom vraćamo se već pomenutom mišljenju prema kojem je jezička reprezentacija Holokausta shvaćenog kao apsolutno zlo

6 O tome kako je teško definisati „književnost Holokausta”, o diskusijama i različitim stavovima vezanim za taj problem piše Dorota Kravčinska [Dorota Krawczyńska] (Kravčinska 2008: 373–382).

7 U Poljskoj posttraumatskoj kulturi devedesetih godina prošlog veka prethodi kultura ćutanja, kako veli Joana Tokarska Bakir [Joanna Tokarska-Bakir] (Tokarska Bakir 2004: 98). Od kraja devedesetih godina pojavljuju knjige koje polemišu sa crno-belom slikom Drugog svetkog rata i preispituju odnos Poljaka prema Jevrejima u to vreme, kao i antisemitizam u Poljskoj. Najžešće polemike i diskusije vezane su za knjige Jana Tomaša Grosa [Jan Tomasz Gross].

nemoguća. Druga, u ovom kontekstu manje važna činjenica, odnosi se na pretpostavku da Filip David u svom romanu koristi biografsko iskustvo, tačnije porodično sećanje. U jednom od intervju a pisac ističe da je njegov roman mešovitog karaktera, spoj fikcije i autobiografskog štiva. O svojoj knjizi kaže: „On jeste i fikcija, ali veliki deo priča koje se tu provlače su autentične. Roman se stalno kreće ivicom dokumentarnog i nečega što prelazi u neku vrstu fantastike” (Komarčević, David 2014). Ove reči potvrđuju stav da knjige koje govore o Holokaustu imaju poseban status⁸. Nalaze se na granici privatnog i javnog, estetski dopuštenog i zabranjenog, autobiografije i fikcije. Imaju dakle neizvestan i pograničan status.

Tišina se pojavljuje u romanu takođe u najosnovnijem smislu, kada se nadovezuje na prazan prostor, na nepostojanje zvuka. Takva vrsta tišine je uvek bolna jer označava gubitak. Albert Vajs, čuvar svog mlađeg brata, koga nije uspeo da nađe posle izbacivanja iz vagona, i istovremeno jedan od glavnih junaka romana, zapamtio je situaciju traženja brata na sledeći način: „Svuda oko mene vladala je tišina, strašna tišina. [...] Nisam našao Elijaha. Bila je to izdaja, višestruka. Izdao sam svog dragog brata. Izdao sam majku i oca. Zaurkao sam od bola, sam u nepreglednoj belini, sa jedinom željom da zaspim, da umrem, i nikada više se ne probudim” (David 2014: 41). Na drugom mestu čitamo: „Srce mi se steglo, obuzela me je panika od tišine koja je u kući vladala” (David 2014: 52). Tišina (i osećaj praznine koji često sa njom dolazi) nagoveštava neki strašan preokret (u knjizi ili u filmu) – ona najavljuje zlo, strepnju i patnju.

Postmemorija

U savremenoj humanistici i književnosti sve više prisutna postaje kategorija postmemorije (Hirš 2011), koja se ispoljava prvenstveno u refleksijama koje se tiču nasleđivanja traume prouzrokovane stradanjem (pre svega Jevreja). Model Marijane Hirš [Marianna Hirsch], zasnovan na mešanju svedočanstva (prefiltrovanog kroz zaborav, potisnuće) i fikcije, može se razumeti kao način da se prevaziđe nemogućnost reprezentacije Holokausta, o čemu neki pišu ovde pomenuti filozofi i umetnici. Moglo bi se reći da Hirš ne veruje u mogućnost predstavljanja Šoa, ali veruje u negaciju smisla i posredstvom posttmemorije pokušava da skрати distancu između generacija koje su preživle i njihovih potomaka, koji žive u senci Holokausta. Jedan od načina da se predstavi nepredstavljivo su upravo knjige pisaca iz druge i sledeće generacije preživelih. To su knjige koje često na neki način koriste događaje i iskustva autorovih roditelja, a ono što im nije dostupno, nadoknađuju sopstvenom fantazijom budući da je krajnje bolno iskustvo teško podeliti sa drugima – trauma je kao žig, opekotina koja ne prestaje da boli. Osim toga, sećanje je kontradiktorno, nespojivo sa realnošću i sa istorijom. Knjige koje pokušavaju da prikažu takva iskustva često su pune rupa, pitanja na koja nema odgovora, nedoumica, dok je sama priča u knjizi neprestano verifikovana. Ova „prazna mesta” u pripovedanju postaju neka vrsta „ramova” unutar kojih se pokreću autori dopunjavajući šta treba i fikcionalizujući realno. Kao piše Ana Mah [Anna Mach], postmemorijalna literatura se zasniva na pokvarenoj komunikaciji, na diskontinuitetu (Mah 2010: 105-116), pokušaju da se ispune rupe u međugeneracijskom dijalogu.

Moglo bi se reći da Davidova knjiga govori o traumi koja je striktno vezana sa postmemorijom. Filozofski i lingistički skepticizam, mogućnost koja osporava postojanje i pouzdanog znanja o čemu je bilo reći, u sadašnje vreme dopunjava je

8 Prema Berelu Langu brisanje granica među književnim žanrovima (eng. *the blurring effect*) odlika je literature Holokausta (v. Lang 2000, navedeno prema Ubertovska 2007: 17).

psihoanalitičkim skepticizmom. Teorija traume ne potiskuje samu mogućnost saznanja, nego pokazuje da postoji i prikriveno saznanje. Prema istraživačima, ono ne može biti u potpunosti shvaćeno/osvešćeno, što znači da nije moguće sasvim ga povratiti ili preneti bez ikakvih deformacija i iskrivljenja/izopačenja (Hartman 2015: 377). Iskustvo Alberta Vajsa, junaka knjige, kao i – kako možemo pretpostaviti – Filipa Davida je traumatsko. U intervjuu sa piscem čitamo: „Preko pedeset članova moje porodice je stradalo, mnogi su završili u logorima. Majka, mlađi brat i ja smo takođe bili odvedeni u logor u Sremsku Mitrovicu, ali, smo srećom, tamo proveli svega nekoliko dana” (Nikčević, David 2011)⁹.

Dakle, knjiga Filipa Davida tematizuje iskustvo postmemorije i traume koje imaju svoj odjek u savremenosti glavnog junaka. Treba istaći da Alberta Vajsa, nekadašnjeg dečaka jevrejskog porekla kome otac uoči Holokausta daje na čuvanje mlađeg brata a koga ovaj nije uspeo da ga sačuva, sedamdeset godina posle tog događaja ne napušta opsesija, slična patnji koja je prouzrokovana osećajem krivice. On i predstavnici druge generacije preživelih imaju slične doživljaje. „Ljudi kojima su amputirali ruku osećaju fantomski bol, ali ko može biti siguran da ova bol koju osećaju u ruci nije istinita. Ovi savremeni Jevreji slični su ljudima sa amputiranom rukom koja nikad nije postojala” (Fresko 1984: 421, nav. prema Hirš 2015: 269). Granično iskustvo vezano za traumu može rezultirati zatvaranjem subjekta u prošlost, koje uzrokuje nemogućnost postizanja distance od nje i brisanja granica između unutrašnjeg i spoljašnjeg. Albert Vajs je opsednut temom smrti. Brat koga nema i osećaj krivice određuje njegovu sudbinu, a on sam će organizovati sopstvenu potragu za izgubljenim pamćenjem vezanim za neshvatljivu prošlost. Kako kažu psiholozi, traumu je teško verbalizovati. Kad postane deo života, ona ne dozvoljava da joj se otkrije uzrok. Snove koji muče junaka Davidove knjige možemo objasniti kao simptome traume. Alberta neprestano muči ista mora: on stoji na stanici, a pored njega prolaze zatvoreni vagoni sa ljudima. U jednom trenutku čuje glas brata koji moli za pomoć, koju mu stariji brat ne može pružiti. Slike vozova koji prolaze asociraju na sudbinu Jevreja koji su u stočnim vagonima putovali u logore, a na ličnom planu moguće ih je dovesti u vezu sa pretpostavkom smrti junakovog mlađeg brata. I jedno i drugo saznanje donosi bol, ali i grizu savesti, koja se pojavljuje kao posledica saznanja da je on sam (Albert) preživeo. Osećaj greške, apsurdne slučajnosti, jedna je od mora preživelih Šoa¹⁰. Prema mišljenju onih koji su prošli kroz pakao, izbavljenje od smrti jednako je njihovoj krivici. Paradoksalno, u takvim svedočanstvima se pojavljuje misao da je bilo lakše umreti nego živeti sa žigom izbavljenog iz katastrofe.

Porodične tajne

Zaborav ili pamćenje, koji se nalaze u središtu Davidovih interesovanja, pojavljuju se u knjizi u vezi sa njujorškim skupom posvećenim pripadnicima druge generacije

9 Deca stradali u Drugom svetskom ratu, Filip David i Poljakinja Ana Janko [Anna Janko], pričaju umesto svojih roditelja. Treba ovde samo istaći da Poljakinja nije jevrejskog porekla, ali je od svoje majke nasledila traumu, proverila činjenice i dopunila je, i tako postala stražar pamćenja. Njena knjiga *Mala propast* (pol. *Mala zagłada*), izdana 2015 g., govori o uništavanju sela 1943. g. od strane Nemaca u istočnom delu Poljske. Spaljivanje sela slučajno je preživelo samo nekoliko dece. Među njima je bila devetogodišnja devojčica, buduća majka autorke knjige. Knjiga Ane Janko razlikuje se od Davidovog stvaralaštva jer je više faktografska nego fiktivna. Međutim, po mom mišljenju, iste su pozicija koju Poljakinja zauzima i zadatak koji sebi postavlja.

10 Na Žana Amerija [Jean Amery] i Prima Levija [Primo Levi], kao i njihove misli o nemogućnosti življenja posle Holokausta nadovezuje se i Filip David, govoreći o tim imenima u pismu koje dobio je jedan od junaka knjige (David 2014: 146).

preživelih, dakle deci spasenoj pod neobičnim okolnostima ili deci koja su preživela rat pod tuđim imenom. U jednom od intervjua pisac kaže: „To (*Kuća sećanja i zaborava*) je u suštini priča o deci koja su izgubila roditelje ili su roditelji morali da se ih odreknu po svaku cenu u najužasnijim situacijama” (Komarčević, David: 2014). Sudbine ovih ljudi uvek kriju tajnu, koja podrazumeva ćutanje, što je iskustvo i samog pisca: „Moja porodica, majka i ja, smo se krili u jednom fruškogorskom selu pod lažnim identitetom. Sećam se da su mi roditelji rekli: nemoj nikad da kažeš svoje pravo ime, ti si od sada Fića Kalinić” (Komarčević, David: 2014). Za vreme Drugog svetskog rata ćutanje takve dece bilo je vezano za njihovo poreklo. Posle rata ćutanje na tu temu tiče se njih samih (neki od njih do određenog momenta ne znaju ko su njihovi pravi roditelji), a saznanje istine često kod takvih ljudi uzrokuje krizu identiteta i osećaj izdaje. U knjizi čitamo njihove izjave: „Bila sam u šoku. Osećala sam se prevarenom. Želela sam da se ubijem, da me nema. Da, osećala sam se dvostruko prevarenom, od pravih roditelja i od svoje pomajke” (David 2014: 91). „Promena života i promena identiteta [...] ravne su snazi unutrašnjeg zemljotresa. [...] Sve se učinilo lažnim – i ono što je verovao da jeste i ono što je stvarno bio” (David 2014: 99). Ti životi su obeleženi traumom koju je stvorila sudbina njihovih porodica. Kao što smo pomenuli, glavnog junaka Davidove knjige stalno muči mora vezana za sudbinu njegovog brata, a njegovo osećanje je slično iskustvu tzv. dece surogata (eng. *replacement children*). Ovaj fenomen se odnosi na decu koja su se rodila posle (najčešće nasilne) smrti starije dece. Odrastanje ovog „drugog” deteta prožeto je osećajem da ga prati nestvaran brat ili sestra. On/ona se pojavljuje u snovima i obično ima sve osobine koje mlađem bratu nedostaju. Ako roditelji postojanje prvog deteta kriju, u okviru porodice ono funkcioniše kao avet koju su stvorili prećutkavanje i tajna (v. Bilčevski 2013: 54). Moglo bi se reći da oni koji su preživeli Holokaust, a čije su priče ostale zapisane u *Kući sećanja i zaborava*, žive sa umrlima baš na taj način – egzistiraju sa osećanjem da nisu na pravom mestu, da im nešto nedostaje. Tek saznanje istine, povezano sa prihvatanjem, dovodi do iskupljenja, koje se može poistovetiti sa ponovnim rađanjem. Nadovezujući se na Frojđovu psihoanalizu, mogli bismo reći da tek tada počinje proces žaljenja. Potreba da se ispriča bolna istina, da se prelomi ćutanje i osmisli sopstveno iskustvo u krugu ljudi koji imaju sličnu sudbinu, inicira sastanke kao što je taj u Njujorku, opisan u Davidovoj knjizi. Zajednica koju su stvorili preživeli i osećaj pripadanja predstavljaju pokušaj izbacivanja, hvatanje u koštac sa posledicama porodičnih tajni.

Verbalizovanje kao dokaz postojanja

Među učesnicima njujorškog skupa nalazi se Miša Volf. Njegova priča se sastoji od godina mirnog života koje prekida saznanje da su njegovi roditelji poginuli u logoru, a on bio odgajan u porodici sa kojom su njegovi bili bliski. Mišin otac je tragao za melodijom koja bi uspela da opiše stradanje Jevreja. Ova melodija je postala njegova opsesija, odzvanjala mu je u ušima danju i noću. Trebalo bi da to bude: „Svedočanstvo o nama. Da smo bili, postojali. [...] Uvek sam verovao da je muzika jača od svega pa i od umiranja, od smrti, od svih ovih užasa” (David 2014: 106). Ako shvatimo doslovno izjavu Volfvog oca, mogli bismo reći da muzika, koja je ovde poistovećena sa svedočanstvom, za njega predstavlja dokaz postojanja. Sledeći uputstva Danila Kiša i Daše Drndić ta misao bi se mogla uopštiti, i zaključiti da takav dokaz (da bi važio) mora da bude zapisan. To može da bude spisak imena stradalih Jevreja (kao u knjigama hrvatske spisateljice), zapisana sudbina osobe (kao u Kišovoj *Knjizi mrtvih*), najzad i muzika. Nije važno kako, važno je da bude zapisano pomoću nekog jezika jer se njime prenosi

poruka (u muzici značenje nose note, u rečima slova). Zapisati znači postojati. Može se pretpostaviti da bi ono što je zapisano trebalo da bude glasno rečeno/izvedeno. To nas navodi na pomisao da je ćutanje/tišina antipod dokazu o postojanju, i, kao takva, nije garant da je ta pojava postojala.

Artikulisanje tišine

U kontekstu tišine (kao nemoguće reprezentacije) treba takođe skrenuti pažnju na formu Davidove knjige. Važno je istaći da opisi stradanja nisu prisutni u knjizi. „Govoriti ćutanjem nije isto što i ćutati” (Janjon 2007: 202). Ove reči Marije Janjon savršeno opisuju Davidovu strategiju. Izostavljajući neke fragmente priče, prećutkujući događaje i koristeći pauzu, pisac je otvorio prostor za čitaoca koji ne vidi fizičku patnju Jevreja, ali mora da poveže epizode koje se prepliću i međusobno ogledaju – na prvi pogled – ne izlazeći iz sebe. David se usredsredio na emocionalne i psihičke patnje, koje proizilaze iz osećaja izdaje najbližih i krivice, samoće (Albert Vajs) i traume povezane sa saznanjem da nisi taj koji si mislio da jesi (osobe od kojih se krilo da su Jevreji). *Kuća sećanja i zaborava* sastoji se od poglavlja koja nisu međusobno neposredno povezana. Kako kaže Miljenko Jergović: „Tokova je [...] nekoliko, i oni su isprepleteni, naizgled povezani, pa posve razvezani, isprekidani stvarnim i fiktivnim novinskim vijestima i obavještenjima, a svi se dotiču dviju tema: porijeklom zla i identitetima” (Jergović 2015). Na taj način knjigom dominira estetika fragmenata, epizode koje se teško mogu verifikovati po uzročno-posledičnoj povezanosti, a Davidova knjiga ima pograničan status. Odlikuje je karakteristična za savremenu literaturu neuhvatljivost njenih ontoloških fundamenata, koja se manifestuje mešanjem fiktivnog i realnog (realno je ovde shvaćeno kao istina o sudbini Jevreja). Jergović je čak naziva „dokumantarističkom“ fikcijom (v. Jergović 2015). Štaviše, rezignacija iz tradicionalnog modela pripovedanja, koju uslovno rečeno karakterišu sveobuhvatnost, savršenstvo i neka vrsta stabilnosti može se povezati sa temom romana koja je fokusirana između ostalog na probleme povezanosti sećanja/pamćenja (prošlost) i identiteta (perspektiva sadašnjosti), kao i na pokušaje opisivanja „zastupljenog” i „pozajmljenog” iskustva (u smislu toga da to nisu iskustva autora, nego su rekonstruisana na temelju sudbine njegovih predaka, istorijskog saznanja, verovatno izjava, dokumenata, svedočanstava)¹¹. Rišard Nič [Ryszard Nycz], koji se bavio promenom razumevanja pojma iskustva u doba moderne i implikacijama koje one imaju za književnost, konstatuje da je tradicionalno razumevanje iskustva (koja u uskom smislu označava znanje koje dobijamo neposredno i koje nam služi/pomaže u razumevanju sebe i drugih) u nekom smislu bilo povezano sa uređenom (u pripovedačkom smislu) pričom. Dakle, to je značilo da „iskustvo” može „biti opisano” (Nič 2006: 57). Raspad forme, koji se vidi kod Davida, možemo dakle razumeti kao posledicu teme, on je striktno povezan sa doživljajima koji ne mogu biti ispričani jer najzad, granično iskustvo ne može biti preneto nekome drugom, ili, blaže rečeno, nije moguće preneti ga na tradicionalan način.

U isprepletenim delovima Davidove knjige predstavljene su sudbine nekoliko muškaraca, „poslednjih pravednika”, koji drže ovaj svet da se ne raspadne – prijatelja jevrejskog porekla. David u svojoj knjizi upotrebljava poetiku fragmenta koja je

11 Vrlo zanimljiva za ovu analizu je knjiga Dominika Lakapre, koji, usredsređujući se na problem reprezentacije graničnih iskustava, tvrdi da u poslednje vreme preokret prema iskustvu naveo je istraživače da svoju pažnju usmere na problem statusa i prirode svedočanstva. Tvrdi da (imajući u vidu prvenstveno teške, ekstremne i granične situacije) ono ne samo što prikazuje informaciju o događaju nego dokazuje/potvrđuje svedočanstvo (polj. *zaświadcza o doświadczeniu*) (Lakapra 2009: 12).

neposredno povezana sa rupama u kompoziciji i tematskim prećutkivanjima. Čitalac mora sam da popuni rupe koje mu je ostavio pisac. Strategija fragmentarizacije je usko povezana sa mišljenjem o porazu jezika i nemogućnosti sveobuhvatnog predstavljenja sveta i smisla. Krizu pripovedanja o kojoj je već bilo reči, stvorenu iskustvima Drugog svetskog rata, pratila je sumnja u pripovedanje koje, kako se verovalo, može uvesti red u haotično iskustvo i odbacivanje klasičnih književnih konvencija. U drugoj polovini XX veka imali smo takođe promenu u filozofskom shvatanju takvih pojmova kao što su: centar, pisanje, istorija i logocentrizam (v. Korvin-Piotrovska 2015: 55). Ove činjenice uzrokovala su situaciju u kojoj postaje sve popularnija kompozicija koja se sastoji od niza fragmenata, a samo čutanje se pojavilo u strukturi teksta kao važan i neizostavan faktor. Ispostavilo se da iskustvo nije istovetno pripovedanju. Prema Ankresmitu ono je fragmentarno, isprekidano, dok se pripovedanje drži uzročno-posledičnog reda (Ankersmit 2004: 241).

Sledeći problem koji se tiče tišine/čutanja u pripovedanju o Šoa odnosi se na pitanje da li ovi koji su preživeli zaista mogu da svedoče jer su pravi svedoci umrli, a samo oni mogu da pričaju sa „unutrašnjosti“. U tome se sastoji paradoks svedoka Holokausta: pravi svedoci su oni koji ne mogu da svedoče (v. Levi 2007, Agamben 2008). Oni su nemi – npr. deca koja su preživela. U tom kontekstu opet se pojavljuje Adornovo pitanje da li je uopšte moguće pisanje posle Holokausta. Nadovezujući se na nju Filip David u usta jednog od svog junaka stavlja ovakvu poruku: „Bio bi potreban nepostojeći jezik da se ta istina ispriča na pravi način“ (David 2014: 44). Trebalo bi da to bude jezik koji nosi u sebi tragove katastrofe, jezik pun pukotina, rupa, diskontinuiran/isprekidan.

Čutanje kao krivica

Na kraju da se još nadovežemo na jedan tok romana koji je neposredno povezan sa pojmom čutanja. On se odnosi na pitanje krivice svedoka, onih koji nisu učestvovali, ali su ipak znali šta se sprema. Da li su odgovorni ili nisu? Ako jesu, kakva je njihova odgovornost? Ovim problemima opsesivno se vraća hrvatska spisateljica Daša Drndić, a o tome takođe razmišlja Filip David. Na takva pitanja u romanu navodi Johan Kraft, šumar koji se ne buni, koji kako sam kaže, sve prihvata kako jeste, koji je ravnodušan prema dolasku Nemaca u dunavske krajeve i koji je u svojoj uniformi šumara služio svakoj vlasti, pa i ovoj (David 2014: 44). Za vreme rata dok sve češće šeta prugom, taj čovek vidi stočne vagona sa ljudima, koji pokušavaju da mu nešto doviknu. Na to je okretao glavu i išao svojim putem. Poruke koje je nalazio pored pruge je čitao, gužvao i cepao jer je bilo „dosta sopstvene nevolje da bih se uplitao u tuđu. Tek sam kasnije saznao kuda idu ti vozovi i koga prevoze. Ali, niti sam kome mogao da pomognem, niti se to mene ticalo“ (David 2014: 45). U tom fragmentu ispovesti Nemaca nalazimo tipičan način da se savlada nelagoda, da se odstrani moguća griža savesti. Fraza „mene se to ne tiče“ uistini označava čutanje, što je korak od odobrenja zla¹². Takva pozicija nazivana je pozicijom *bystander*-a. Taj pojam označava situaciju osobe koja je na razmeđi, nije ni žrtva ni dželat, štaviše ograđuje se od njih. Prima poziciju posmatrača koji se ne angažuje, definiše ga pasivnost. Jer čutati znači i odobriti.

Na kraju ćemo se vratiti detetu koje je iskusilo traumu i koje sad, kao odrastao čovek, mora da se vrati u prošlost, na prvobitno mesto rušenja da bi uspeo da pokrene

12 To je mišljenje Daše Drndić, Poljaka jevrejskog porekla Henrika Grinberga [Henryk Grynberg], verovatno i nekih drugih pisaca (ne samo onih koji imaju jevrejsko poreklo).

svoj život ka budućnosti. Soba u *Kući sećanja i zaborava* prenosi ga u daleku prošlost detinjstva, u kojoj se, kako čitamo u knjizi, emituje bol pamćenja. Ako bismo se sad vratili jeziku Frojda u kome teorija traume ima svoje početke, mogli bismo reći da odluka Alberta Vajsa da se ne zaboravi, da se ostane sa pamćenjem koje boli, označava pomirenje s gubitkom koji nije moguće nadoknaditi. Jer „šta bi on bio bez toga, bez duboko prožimajućeg bola? U njemu se čuvaju sećanja na oca, majku, Elijaha. Taj bol je sve ono što je on sam. Bez tog bola on, Albert Vajs, ne postoji. A ni oni do kojih mu je najviše stalo” (David 2014: 117).

LITERATURA

- Adorno 1986: Th. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, Warszawa: PWN.
- Agamben 2008: G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, prev. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Ankersmit 2004: F. R. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków: Universitas.
- Bilčevski 2013: T. Bilczewski, Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki, u: T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz (red.), *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 40-62.
- Vajt 2010: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków: Universitas.
- David 2011: F. David, *Filip David-intervju*, razgovor vodila Tamara Nikčević. <http://pescanik.net/u-haskim-presudama-je-sva-nasa-novija-istorija>. 09.09.2016.
- David 2014: F. David, *Kuća sećanja i zaborava*, Beograd: Laguna.
- David 2004: F. David, *Svetovi u haosu, Jevrejske i druge teme*, Beograd: LIR BG Forum pisaca.
- Domanjska 1994: E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Gosk 2008: H. Gosk, Historia w prozie polskiej o tematyce współczesnej po roku 1989, u: A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner (red.), *Do dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcia i sytuacja literatury*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 11-52.
- Hartman 2015: G. H. Hartman, Wiedza traumatyczna i badania literackie, u: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, Kraków: Universitas, 377-415.
- Hirš 2015: J. Hirsch, Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne, prev. T. Bilczewski i A. Kowalcze-Pawlik, u: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, Kraków: Universitas, 253-284.
- Hirš 2011: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Janjon 2007: M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa: WAB.
- Korwin Pjotrowska 2015: D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jergović 2015: M. Jergović, *Filip David: Otrov sećanja*. <http://www.jergovic.com/subotnjamatineja/filip-david-otrov-sećanja/> 15.09.2016.
- Komarčević 2014: D. Komarčević, *NIN-ova nagrada: Filip David – „Kuća sećanja i zaborava”*. <http://www.slobodnaevropa.org/a/filip-david-zivimo-po-kulturnom-modelu-devedesetih/26765367.html> Intervju. 28.12. 2014.
- Kravčinska 2008: D. Krawczyńska, Naukowo czy empatycznie? Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie. Uwagi wstępne, u: A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner

- (red.), *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 373-382.
- Lakapra 2009: D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczne*, Kraków: Universitas.
- Lang 2004: B. Lang, Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma, *Literatura na Świecie*, 1-2, Warszawa, 15-63.
- Levi 2007: P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, prev. S. Kasprzysiak, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Leoćak 2006: J. Leoćak, Mówić czy milczeć? O (nie)wyrażalności doświadczenia Holocaustu i (nie)możności jego zapisu, u: W. Bolecki, E. Dąbrowska (red.), *Literatura i wiedza*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 371-385.
- Levinas 1991: E. Levinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Gdynia: Atext.
- Mah 2010: A. Mach, Poetyka postpamięci i etyka świadkowania w badaniach Marianne Hirsch, u: A. Pieńkowska, A. Wdowik (red.), *Humanistyka XXI wieku. Badania doktorantów Wydziału Polonistyki UW*, 105-116. http://hum21.vdl.pl/wp-content/uploads/2013/12/tom_pokonferencyjny_humanistyka_xxi_czerwiec_2010.pdf 21. 12.09.2016.
- Нич 2006: R. Nycz, Literatura nowoczesna wobec doświadczenia, *Teksty Drugie*, 6, 55-69.
- Stahević 2012: K. Stachewicz, *Milczenie wobec dobra i zła. W stronę etyki sygetycznej i apofatycznej*, Poznań: Wydział Teologiczny UAM.
- Tokarska Bakir 2004: J. Tokarska Bakir, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny: Fundacja Pogranicze.
- Ubertowska 2006: D. Ubertowska, Auschwitz i etyczne aspekty reprezentacji, u: S. Buryła, P. Rodak (red.), *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Kraków: Universitas, 330-348.
- Ubertowska 2007: A. Ubertowska, *Świadectwo-trauma-głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków: Universitas.
- Zalewski 2000: M. Zalewski, „Ludzie ludziom”...? „Ludzie Żydom”...? Świadectwo literatury?, u: A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leoćak (red.), *Literatura polska wobec zagłady*, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 89-103.

“TO EXPRESS SILENCE IS NOT THE SAME AS BEING SILENT”. ON FILIP DAVID’S NOVEL *HOUSE OF MEMORY AND OBLIVION*

Summary

The paper analyzes the diverse representations of silence. The starting point is the thesis assuming that the Serbian writer’s novel belongs to the category of Holocaust texts endeavoring to describe/transcribe trauma. Such an experience resists verbalization, and aporia is inscribed in the very attempt to transfer it via language.

The subsequent sections of the article are devoted to the various modes of manifestations of silence/muteness in the novel. Among others, these are: the images of aphasia triggered by the dramatic experience (it is worth noticing here that the novel reuses its author’s autobiographical experiences); post-memory, which is directly connected to the broken communication stemming from the inability to surpass trauma; muteness, which firstly accompanies the prohibition to talk openly about the Jewish origins, and after the rescue touches upon the mystery of the “survivor’s” genuine identity. Silence/muteness appears in the novel also in reference to certain formal procedures: ellipses and blank spaces which force the receiver to specify them, and the consistently rising atmosphere which prefigures the sudden (or dramatic) change of action. Silence as a sound – or its absence, to be precise – becomes the foundation of the father’s (one of the protagonist’s) obsession with composing music that would reflect the Jews’ suffering and, consequently, become a proof for their existence. What is more, the paper deals with the issue of responsibility that stems from the passive attitude and the lack of activity which are linked to muteness in the time of the trial.

Keywords: Filip David, literature, Holocaust, non-affability, trauma, post-memory

Sabina S. Giergiel

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ¹
 Институт за српску културу
 Приштина (Лейосавић)²

ЋУТАЊЕ И ПОГЛЕД С БАЛКОНА У ПРОЗИ АЛБЕРА КАМИЈА

Преко феномена ћутања, који је у Камијевом опусу и мотив, и тема, и својеврстан књижевни поступак, осветљавају се, у овом раду, централни поетички и филозофски проблеми пишчевог романескног опуса, посматраног у дијакронији. У тумачењу романа фокусирамо се на одсуство мотива релевантних за карактеризацију јунака и њихову судбинску причу и промишљамо последице тог одсуства, видљиве у Камијевој слици света, која се мењала, али и у структури дела. То нас води утврђивању кључних својстава по којима је најбољи део тог опуса био новина у свом времену, а по много чему је то и данас: изразита сажетост и семантичка комплексност, приказивање карактера као процеса, а не статичког ентитета, преносење садржаја са приповедног на структурални ниво.

Кључне речи: Албер Ками, *Странац*, *Пад*, *Срећна смрт*, *Први човек*, ћутање, будистичка филозофија, надрелигиозна истина

У опусу Албера Камија ћутање је велика филозофска, аутобиографска и поетичка тема. Оно је и парадоксалан феномен – предуслов личне среће и њена манифестација, али и кључни чинилац који омогућава континуитет друштвеног зла и сеже у проблем личне и колективне одговорности. Од првог написаног, али тек постхумно објављеног романа, *Срећна смрт* (1971), па до недовршеног романа *Први човек*, који је светло дана угледао тек 1994, ћутање је и незаобилазан мотив двеју централних пишчевих тема – невиности и кривице – а у најбољим остварењима, показаћемо, и својеврстан књижевни поступак. Камијева поетика мере, која је у складу са његовим дивљењем античком духу и писцима, огледа се у вештини да централне проблеме од којих гради и иначе сведене фабуле, остави неексплицитним, а да не умањи, већ напротив – увећа драматичност дела. То је за последицу имало, за савремену књижевност неуобичајен spoj модерног и класичног, те се *Пад* и *Странац* тумаче у контексту постмодерне поетике (Smyth 2012), али и уз помоћ структуре античке трагедије (Viggiani 1956).

Камијев експлицитни став – да су дела истинске уметничке вредности она у којима се казује мање (Camus 1976a: 82) – настао је не само у процесу читања и мишљења о књижевности, него је и проверен у списатељској пракси, у току паралелног писања својих првенаца – *Срећне смрти* и *Странаца*. О повезаности ових дела јасно говоре властита имена ликова (Патрик Мерсо из *Срећне смрти* постао је Мерсо у *Странцу*, али се већ ту појављују и Томас Перез и Селест), њихови међусобни односи, сродне идеје и мотиви, а пре свега слични животни оквири и егзистенцијално искуство протагониста, на које одговарају на различит начин. Ками је у *Срећној смрти* користио приповедну технику трећег лица, која

1 jasa.a@eunet.rs

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

је, у репрезентацији јунака изразито идиосинкратичних значења, јасно показала своју уметничку неуврљивост, те је Патрик Мерсо искупио очигледан пример ауторових намера. О томе довољно сведочи упоређивање идеје о безличности, коју заступа протагониста *Срећне смрти*, са стварним утиском безличности, који на читаоца оставља јунак *Странца*. Најуспелији Камиеви романи (*Странца* и *Паг*) саткани су од речитог ћутања: не само да су лишени нарације која би, макар и са минималне дистанце, објективизирала поглед на приповедача и његову егзистенцијалну ситуацију, него су пресудни догађаји остали више или мање необјашњени. Иако приповедачи ових романа, у погледу интроспекције и количине изговорених речи, представљају крајности – Мерсо се држи искључиво прецизне опсервације спољашњих чињеница живота, а у својим дијалозима најминималнијег синтаксичког обрасца, а Кламанс показује задивљујућу реторичку вештину – они су једнако загонетни и отворени за бројна тумачења.

У сведеном, готово сасвим изолованом животу, лишеном интроспекције и аналитичности, Мерсо не чује свој унутрашњи глас. Кламанс пак чује само властити глас, а његова изолованост постаје утолико већа што логорејом учвршћује зидове око себе. Док Мерсо, као *предрефлексиван јунак* (в. Sartre 2001), не може ни бити истински субјекат, Кламанс се као субјекат урушава вишком рефлексије и интерпретације. Сталним проширивањем теме Кламанс отежава, па и сасвим онемогућава, да се мотивација његове исповести, коју непосредно и експлицитно саопштава, потврди као истинита, а у промишљање његовог лика неизбежно се укључује оно што је јунак прећутао. Његови парадоксални искази се не обједињују на једном надређеном месту и читалац стално има осећај да му за доследну слику о јунаку нешто пресудно недостаје. И Мерсо и Кламанс представљају значајно удаљавање од мере, што их води у затворен свет сопствених навика или опсесија.

У *Странцу* су до детаља осветљене секвенце Мерсоових успутних друштвених контаката, који воде импулсивном убиству али га не узрокују, а јунакова везаност за мајку и читава област његових емоција, иако подвргнута интерпретацији на суду, прекривена је тишином. Исто тако је и централни догађај у *Пагу* – женин пад с моста – због којег је Кламанс, како тврди, постао судија покајник, штуро описан и представљен у атмосфери која га држи у граничном подручју реалности. О другом догађају, који је приповедачу на савести, знамо само толико колико је потребно да га именујемо – Кламанс је у логору попио воду умирућем другу. Уколико је та ратна епизода истинита, а не тек сањана – јунак својом формулацијом гради простор неодређености – онда је женин пад прецењен онолико колико је логорска епизода потцењена, јер је, у том случају, догађај на Сени за Кламанса тек могућност искупења „првобитног греха“, почињеног знатно раније. Оба романа су компонована тако да читаоца суочавају са простором који недостаје у тексту, али и са питањем шта је од онога што је присутно главно, а шта периферно.

Оно што је пресудно за судбине јунака као да се налази испод површине, невидљиво другом човеку, и о томе може сведочити само протагониста сам, па и он са ограниченим компетенцијама, било због мањка рефлексије и интроспекције (Мерсо), било због невољности да са самим собом изађе на чистину (Кламанс). Читалац не може са сигурношћу да одреди границе Кламансове исповести, нити еталон Мерсоових базичних истина. Од приповедача не постоји виша инстанца у роману, а у површним односима са окружењем јунаци се не разоткривају – у погледу кључних питања егзистенције, нико не може да сведочи ни о коме.

Кламансов живот у Амстердаму је представљен као последица догађаја на мосту, али је одсутан процес унутрашњег преображаја који је од адвоката начинио судију покајника – тако је избегнуто да се његов карактер начини стабилним. Присутна је мотивација која је промену изазвала (грижа савести и самоспознаја), али не и ток живота у коме се она поступно осведочавала. Исти ефекат је у *Странцу* постигнут на супротан начин: јунаковим описом догађаја као „серије тренутака међу којима недостаје унутрашња веза (емоција, мотивација)” (Sprintzen 2001: 138). И Мерсоово и Кламансово приповедање сведоче о њиховом изабраном начину живота, али у оба случаја недостаје судбина јунака у препознатљивим категоријама циљева, усмерења и развоја. Ками је, са приповедног нивоа, садржаје пренео на структурални ниво – оно што је онемогућено читаоцу да непосредно сазна од јунака, открива му се симетричном композицијом романа и њиховим речитим паралелизмима, односно „шумом полисемичких симбола” (Longstaffe 2007: 20), међу којима су најупечатљивији сунце, вода и мост, а који омогућавају, у исти мах, велику сажетост романа и семантичку комплексност.

Ако не постоји коначна реч која би Мерсоа и Кламанса, односно њихове приче, учинила више дефинисаним – а не постоји – онда се намеће питање где се та истина налази, ако није у тексту? Јесу ли најбољи Камијеви романи књиге без јунака одређеног карактера, у смислу у коме је тај појам дефинисала психологија у претежнијем делу своје историје? Личност се у Камијевој прози појављује као процес а не као статички ентитет – приповедање је стално процесуирање знања о њој, која нису ни дефинитивна, ни међусобно условљена. Укратко, личност не бива, него се одиграва, догађа. Мерсо, на пример, саосећа са Саламаном након нестанка његовог пса, али не и са Рамоновом девојком када јој се овај свети, а то је стога што се у сваком тренутку појављује као нов и што ниједан тренутак не сведочи о наредном – Мерсо се појављује пред читаоцем као јунак без историје, чије је постојање тек скуп тренутака. Кламанс се пак ствара, уобличава и разобличава у процесу говорења, чија се истинитост не може утврђивати упоређивањем са његовом изванјезичком реалношћу, јер такве у роману и нема. Спознаја личности се усмерава не само на укупност свих њених односа, већ и свих тренутака постојања, чија се драгоценост на тај начин потврђује. О јунацима, међутим, закључујемо посредно, мада је и такво закључивање лишено поузданости – Мерсо је и те како део своје појачане перцепције, која сведочи о његовој репрезентацији света. Ако у животу ништа нема смисла, онда то не може имати ниједан посебан сегмент Мерсоовог живота; ако смо сви криви, онда је Кламанс крив у сваком случају, ма шта исприповедао. С једне стране, Мерсоов поглед на свет јесте базична истина о њему, али наш покушај да на основу једне једине поузданости, која је притом тако уопштеног карактера, разумемо јунакову улогу и мотивацију у дневним догађајима у којима очекујемо да се његов поглед на свет обелодани, ствара утисак о његовом „отпору интерпретацији” (Lincoln 2011: 273). Оно што је прекривено тишином – а кључно је за низ збуњујућих утисака које изазива јунак – то је међустадијум између погледа на свет и дневних догађаја, који су њихова илустрација. Јунаков поглед на свет није представљен фрагментарно, изнијансирано, онако како се иначе појављује у животу, са обиљем разлога, нијансирањем и вредновањем. Међутим, да је другачије, њега бисмо разумели према ономе што он јесте, а не према ономе што ми мислимо да јесте, и метафорично значење суђења би изгубило своју релевантност.

Природно је што се у обиљу таквих координата, које нису у хијерархијском односу, јунаци појављују као неухватљиви – слика о њима не може бити

комплетирана, јер јој недостају важни ослонци. Читалац/тумач настоји да попуни белине у тексту властитом интерпретацијом, а да ова ипак не противречи ономе што је у тексту присутно. Писац је и сам указао на то да је Мерсоа обликовао као *негатив фототографије*, односно у обрисима. У таквим условима, јунаци, који никада нису престали да буде пажњу проучавалаца, немају пресудну улогу у структури романа: напротив, *Странаца* јединственом романескном целином чини сама радња (јунак је у све укључен непосредно, а не ради остварења других циљева), као у античкој трагедији, а структура и композиција *Пада* одређена је јединством дискурса.

Кламанс експлицитно открива властиту непоузданост, као у случају ратне предисторије, али на начин који тумачу не дозвољава да се помери даље од јунаковог *или-или* (или сам доживео – или сам сањао). Тумачење стога мора да узме у обзир наглашено одсуства релевантних мотива и смисао тог одсуства. И *Пад* и *Странац* су у великој мери романескне загонетке и тумачење се одвија као борба за јасноћу и конкретизацију, у условима великог отпора који пружају наговештена, могућа а неисказана значења. Поједини тумачи се, на пример, не слажу око тога да ли париска епизода Кламансовог живота претходи ратној или обрнуто (в. Keefe 1974; Longstaffe 2007; Ellison 2007) и закључују да се у зависности од успостављене хронологије мења и слика о јунаку. Циљ *Пада* није историја појединца већ антрополошка слика, која би се значајно сузила са већом Кламансовом одређеношћу. Јунак је дефинисан онолико колико захтева појединачност посредством које комуницира књижевност – ту намеру Ками открива белинама у тексту. Изостављајући информације по властитом нахођењу, Кламанс остварује потпуну контролу над текстом и над сликом о себи, коју, наводно, разобличава. Па ипак, из тога не следе неизбежно закључци о психолошкој мотивацији: и поред свих сродности *Пада* са *Записима из подземља* Достојевског, које се не могу пренебрегнути (в. Kirk 1974), Ками није заинтересован за ексклузивну психологију, већ за човеков ексклузиван став према животу који произлази из трагичних услова његовог постојања.

Кламансова исповест је оптерећена обиљем различитих, па и узајамно противречних мотивација: док се исповеда, он се опире поистовећивању са сликом коју предочава; постављајући морална питања, он суспендује морални суд и тако, пролиферацијом значења, изневерава исповест. Јунак говором потврђује своју потребу за људским односом, а прећуткивањем потребу за остваривањем доминације, што се међусобно искључује. Не само да је Кламанс о догађају на мосту ћутао све док није доживео присилно сећање, него у часу када пред собом има саговорника, одлаже тај мотив све до трећег сусрета, иако га је најавио већ прве вечери. Одлагање теме постиже сталном супституцијом – у средишту се налази прича о женином паду, али је свако поглавље скуп микросеја на различите теме (љубав, слобода, смрт, правда, пријатељство, сећање, кривица и сл.) – чиме ствара контекст у коме ће исповест добити бројне могућности тумачења. Исповест, бар начелно, подразумева постојање ближњег, који је својим интелектуалним, моралним и емотивним капацитетима достојан да буде сведок, а чије нас разумевање растерећује и ослобађа. Изливајући своје опсесивне теме на случајно изабраног саговорника, Кламанс над њим спроводи вербално насиље, а показујући равнодушност спрам саговорничковог осећања и суда, он остаје сам себи и адвокат, и сведок, и судија. У његовом монологу, који је више рефлексивна поводом, но подробна лична истина, постоји стални бег од денотативних ка конотативним значењима речи. И као што се врши насиље на суду, „превођењем”

Мерсоових индивидуалних значења на убичајена, друштвено усвојена, тако и Кламанс, управо језичким средствима, која носе огроман капацитет за наношење зла, врши насиље над саговорником, изједначавајући га са собом.

У свету у коме Бог ћути нема никаквих општих значења (човек, свет и његов живот немају значење по себи) и по томе је сваки човек у прилици да буде *први човек*, не само у конкретном смислу културног и историјског вакума, какав је, у вези са Алжиром, представљен у роману *Први човек*. Свако је наметање значења насиље, а језичка реалност је варљива и подложна злоупотреби. Тишина је у Камијевом опусу веродостојнија од значења која се посредују језиком.

Кламанс се појављује као креатор стварности (на другачији начин то чини и Патрик Мерсо) утолико што плете симболичку мрежу у коју увлачи саговорника, да би га суочио са његовом властитом кривицом и тиме растеретио савест, и у том је смислу Мерсо далеко више човек (јер је изложен свету) од јунака *Пага* и *Срећне смрти* који заузимају натчовечанску позицију. Бирајући самопотврђивање и, суштински, избегавајући промену (улога судије покајника омогућава му потпуну контролу над властитим животом), Кламанс се конституише у језику (процес самостварања језиком јесте велика тема *Пага*), док Мерсо жели непосредан живот и опире се превођењу живота на симболе, али не може да избегне замке симболизације на којима почива људска заједница. Насупрот малореком Мерсоу стоји глагољиви Кламанс, иако деле мотивацију: обојица желе да из ума отклоне нежељене садржаје.

Ками се у *Странию* и *Пагу* вишеструко користи тематском тишином, која подразумева „ћутање на одређену тему” и „може бити интерпретирана различито од стране слушалаца” (Grant-Davie 2013: 4). Управо је та, различита интерпретација јунаковог ћутања, и пресудна за Мерсоово завршавање на гиљотини. Мерсо не реагује на патњу на начин видљив и препознатљив друштву – из изостанка његових реакција на мајчину смрт, на суду се закључује да јунак не пати, из одсуства патње да није волео мајку, а то има катастрофалне последице за општу слику о њему. *Минус присуство* Мерсоовог жаљења се узима као доказ одсуства жаљења. Мерсо, који је „једини Христ којег заслужујемо”, одговара на сва питања на најкраћи могући начин („Дакле нека буде ваша реч: да – да; не – не; а што је више од овог, ода зла је.” – *Јеванђеље по Маттеју* 5: 37), одустајући од допунских објашњења, чак и онда када би она омогућила сасвим другачију слику о њему и његовом случају. Тако оставља неказаним пресудне садржаје, који се тичу његових осећања, како на суду тако и иначе, у својој приповести. Шта је мајка значила за јунака и шта за њега значи њена смрт може се закључивати само посредно – то се збива и на суду и у току читања романа, с тим што читалац располаже другачијом могућношћу контекстуализације мотива.

Јунаково (не)реаговање на мајчину смрт један је од основних разлога за парафразирање Камијеве мисли на начин на који је то учино Вилас Саранг, тврдећи да је Мерсо једини Буда којег заслужујемо (в. Sarang 1992). Указујући на јунакова источњачка својства, Саранг пре свега има на уму његов однос према смрти, који је радикално другачији од односа који има човек Запада. И заиста, јунаково настојање да избегне и умањи патњу у властитом животу, уништавањем њеног главног извора – жеље – доводи јунака у близину будистичке филозофије, али се и у том контексту јасно показује јунакова недовршеност. Мерсо је лишен амбиције, напустио је жељу да сам нешто представља у свету, „да нешто буде”, као и „да нешто не буде” (Sumedo 2007: 36). На мајчиној сахрани заузима позицију сведока, растварајући лични доживљај у прихватање опште законитости живота:

„све што настаје, мора и да нестане”. Иако се у његовој равнодушности може препознати „једноставно посматрање ствари онаквим какве оне јесу, без потребе да о њима пресуђујемо” (Sumedo 2007: 44), Камиијев протагониста је далеко од просвећеног човека, јер – у духу будистичког разумевања живота и света – „није избегао дуализам самсаре”³ (Sumedo 2007: 22), очевидан у селективности (а не целовитости и пријемчивости) његовог ума: јунак „бира оно што му се допада и покушава да потисне оно што му се не допада” (Sumedo 2007: 23). Зато га посматрачка позиција не штити довољно од навале потиснутих унутрашњих садржаја: под притиском властите реактивности, Мерсо напушта улогу посматрача. Због снажног потискивања не може ни бити хармоније између јунакових инстиката, интелекта и емоција, те он не говори и не поступа у складу са *временом и местом* (Sumedo 2007: 74), што је само друго име за непреузимање одговорности за властите поступке. Стога, он не може ни да задржи позицију *нешкодљивости* за друге и себе, која би била важан израз усвојене источњачке филозофије. Препокривајући мисли о мајчиној смрти непосредним чулним потребама и опажањима, и одржавајући властиту равнодушност избегавањем патње, јунак не освешћује, него потискује непријатне душевне садржаје: „Пре но што можете да напустите ствари, морате им допустити да се појаве у пољу пуне свести” (Sumedo 2007: 54). У том смислу, јунак *Срећне смрти*, Патрик Мерсо, чијем „напуштању самог себе” (Ками 2007а: 84) претходи „присутност себе у себи” (Ками 2007а: 52), много више оличава будистичку филозофију *непричањања*, иако се око оба јунака налазе препознатљиви мотиви, којима ће Камии, у есеју „Лето” (1939), окружити Буду: непомичност, поглед у небо, утрнуће жудњи и воље, честољубља и патње, те *судба камена* (Ками 2008b: 624). Ка томе иду и све тежње Патрика Мерсоа: медитативан начин живота, усклађивање властитог срца „са ритмом дана, а не кривуљом наде”, одбијање љубави као везаности, непосредан живот у природи, дружење са Перезом, које се одвија у потпуној тишини и које слави постојање и драгоценост туђег присуства у стању бесконфликтности.

Патрик Мерсо независност остварује убиством, готово нарученим од саме жртве (болесног и непокретног Загреја), потврђујући став Макса Штирнера,⁴ према којем свако ко има вољу, има и право. Јунак – модерни Дионис, што је пренаглашено митском основом приче,⁵ замишљен је као носилац ничеанских врлина: он свесно бира самоћу, са идејом да је његова једина дужност остварење срећног живота. У часу када упознаје Загреја, Патрик Мерсо је притиснут сиромаштвом и одсуством воље за животом – он је без властитог пута и ослонаца, биће испуњено интензивном жељом и страхом, *екстремно у несрећи, неумерено у срећи*. После почињеног убиства, у току путовања по Европи, Патрик се ослобађа својих везаности и афеката, и рађа се на нов начин. Иако оно чему Патрик тежи – препустити се киши и сунцу, окаменити се (Ками 2007а: 28) – Мерсо већ

3 У индијским филозофско-религијским традицијама, самсара означава вечни ток живота (рађање, умирање и поновно рађање), на које је осуђен онај који се спознајом истине није изузео из кармичког кружења живота.

4 Идеје Макса Штирнера, изнете у књизи *Его и његово власништво*, налазе се и у основи Раскољниковљевог чланка „О злочину”. Природни човеков егоизам сучељен је идеологијама које почивају на вештачким концептима (закон, право, морал, итд.) узетим за неприкосновене и за човека обавезујуће ауторитете. Пут слободе за појединца, према Штирнеру, отвара се превазилажењем таквих концепата и постављањем властитог ега на њихово место.

5 Загреја, сина Зевса и Персефоне, убили су по Херином наговору титани. Из његовог срца је рођен Дионис.

живи, а то значи стегнутог срца и препуштен ритму догађаја, Мерсоово је понашање реактивно, па је и убиство импулсиван чин, док је Патриково свестан, елабориран избор: он убиством остварује већу контролу над животом. За разлику од протагонисте *Стиранца*, који је суспендовао циљеве и емоције, али је остао у власти расположења, чијом променом не влада, Патрик Мерсо је у току свог путовања по Европи овладао сменом расположења, подредивши их свом централном животном усмерењу.

Ако је Мерсоов поглед с балкона (а тај се мотив, са дословним и метафоричним значењем, упорно понавља у Камијевом опусу) манифестација његовог непосредно-чулног односа према животу – свет преко балканске ограда доживљава кроз обиље облика и боја, с појавне стране – поглед с балкона Патрика Мерсоа, чији је идеал ослобађање од индивидуалности, тренутак је медитације, присутности и свесности. Целокупну стварност и све ликове са којима долази у додир, Патрик смешта у оквиру властитог животног опредељења, које је профилисано и под јунаковом контролом – укратко, јунаку *Срећне смрти* не промиче оно што Мерсоу фатално недостаје: самозаштитничко понашање. Зато он одбија да се открије другом човеку и заузима начелан став према људима: „Свету је, наиме, довољно показати лице које он може да разуме” (Ками 2007а: 65). У *Срећној смрти* присуствујемо процесу самообликовања јунака; у *Стиранцу* је пак Мерсоов развој довршен и реч је о трагедији која произлази из случајног уплитања са светом, непромишљеног јунака, који није у стању да сагледа импликације својих избора. Ослобађање од ефемерија друштвених односа јунацима доноси луксуз доколице, вишак тишине и ћутања и препуштеност сваком тренутку живота, а важну улогу у оба случаја је добила рутина. То је идеал живљења у Камијевој прози, остварен само у *Срећној смрти* – оствареност идеје ипак, како смо већ истакли, иде науштрб књижевних вредности романа. Мерсо се тек у затвору, у циљу превазилажења актуелне патње, присећа прошлости. И по томе што се у његовом сећању актуализују само тренуци задовољства, и по свом начелном одговору на свест о смрти – афирмацији сваког тренутка постојања – он наликује епикурејцима, који су себе ограничавали „само на оно што обезбеђује савршен душевни мир”; „Задовољство је потпуно у садашњем тренутку и нема потребе да било шта ишчекујемо од будућности да бисмо га увећали” (Адо 2009: 37). Позната је, уосталом, Камијева љубав према пресократовцима, али се његов јунак, својом прожетошћу искључиво физичком страном постојања и превлашћу расположења над емоцијама и рефлексijом, удаљава и од њих. Мерсоу, том великом посматрачу с балкона, ипак недостаје истински поглед *одозго* којим би обухватио и конкретност властите позиције (ван најширих услова људског постојања) и зато самога себе не може да обухвати ни погледом ни спознајом.

Ками се користи и „просторном тишином”, о којој се може говорити увек *када се на месту речи налазе слике и симболи* (Grant-Davie 2013: 6). Такав један симбол јесте лимб, односно кругови пакла, на шта Кламанса, који себе смешта у последњи круг, асоцира концентрични распоред канала у Амстердаму. Упућени смо на културну баштину у којој треба тражити смисао овог симбола: на Дантеову *Божанствену комедију*. Тако се кључна квалификација простора, која игра огромну улогу у Кламансовој визији савременог света, и не налази експлицитно у оквирима самога дела – Париз, Амстердам и Грчка, који се јављају у његовој „исповести”, топоними су лишени конкретизације и функционишу као симболи. Најречитије о јунацима говоре њихови приватни простори. У својој соби, Кламанс показује назнаке параноје, који се у току кретања (шетњи Амстердамом

или испловљавањем на острво Маркен) не појављују, осим у случају који се односи на саму трауму и јунаков завет да ноћу не прелази мост. Наиме, у Кламансовој соби се налази део Ван Ајковог триптиха, чије ново значење (раздвојеност невиности и правде) произлази из његове одвојености од првобитног контекста. И у Мерсоовом стану празан простор мајчине собе снажно наглашава јунаков однос према мајчином одсуству. Мајка је, дакле, како и јунак говори на суду, и пре смрти престала да игра важну улогу у његовом животу, а празна соба, која је након њеног смештања у дом, постала затворен, некоришћен простор, симболизује то одсуство. Тишина празног простора наговештава и имплицира много више од Мерсоових речи на суду, али је, као и све друго у роману, подложна различитим интерпретацијама: тумачена је као јунакова „одлука да блокира одређене менталне активности” (Longstaffe 2007: 88), али и као последица аскетског начина живота протагонисте, чије су потребе сведене на најелементарније (Sarang 1992: 55). Нама се пак чини да празан простор, иако наговештава да је Мерсоов живот осиромашен мајчиним присуством, пре свега значи неелaborиран простор, непротумачен значајан унутрашњи садржај.

У фикционалној аутобиографији, како је замишљен недовршени роман *Први човек*, тишина је језик истинске љубави. Јунаково одрастање је окружено великом тишином родитељских фигура – централних ослонаца идентитета, а у одсуству језика, који би посредовао значења, јунак је изложен искључиво непосредном искуству. Мајчина присутност и благод, која је била „једина њена вера” (Ками 2007а: 501), помиреност са судбином, бојажљивост, покорност, скромност, одсуство суђења другом, „питома упорност” (Ками 2007а: 458), за Камиија постају симбол ненаметљиве, али безусловне љубави. И у есеју „Између да и не” мајка је упорни посматрач с балкона: „Узимала би столицу и прислањала уста уз хладно и слано гвожђе балкона. Тако би гледала људе који пролазе. (...) утонула у бесциљно посматрање” (Ками 2007а: 548). Суоченост са ћутањем очевог гроба и мајком, глумом и готово немом, а притом уздржаном и интровертном, толико, да је на дечака остављала утисак „недомашивости” (Ками 2007а: 460), утицала је на то да и друге категорије које посредују ближњи, какве су Бог или отаџбина, за јунака остану неме. Слика мајке која, с рукама спуштеним у крило, гледа на улици – поглед с балкона није резервисан за часове предаха, већ је константа њеног живота до дубоке старости – доминантна је, емоцијама натопљена и има готово иконичку функцију (једнако можемо рећи да је мајка и попут немог кипа, средишта религијског светилишта), што потврђује Камиијева тврдња у припремним белешкама за *Првог човека* да је мајка *неми Христос*, „неуки Мишкин”.

Нема мајка, чији је живот „толико без наде да је био и без икакве огорчености” (Ками 2007а: 460), постаје симбол љубави и трпљења, тихог и равнодушно-ведрог односа према животу. Камиијев свет, лишен вере у Бога, није лишен идеала – мајка се налази на врху лествице која представља вертикалу његовог живота, а међу примерима *светлости без Бога* налазе се и Ријеова мајка у *Кући* и мајка уметника Јоне, из једне од прича *Изгнанства и краљевства*.

Индиферентност према туђој судбини, коју повремено показују његови јунаци, у вези је са највећим моралним прекршајем (што је идеја која се у Камиијевој прози развија након *Сиранца*): ћутањем срца. У *Првом човеку* је, у више наврата, поменути немотивисана *чудовишност* приповедача, али у припремним белешкама за роман налазимо неочекивано објашњење – реч је о јунаковој равнодушности, хладноћи, ћутању срца. У таквом свету, мајка, која најдубља осећања посредује ћутањем и означава тихо, али безусловно прихватање, присутност,

бесконфликтност, љубав која није тетошење, представља оријентир и светионик и стоји на месту религијских фигура. Како се мењао Камијев идеал – а у тражењу одговора на услове људског постајања, писац се кретао од равнодушности ка солидарности – тако су се мењала и значења упамћених, а немих слика из детињства. Мајчина равнодушност, која је у есеју „Између да и не” прожета различитим наслућеним значењима,⁶ тридесет година касније је интерпретирана у контексту истинске љубави која се обелодањује у тишини. Значења која Ками везују за мајку у *Првом човеку* уливају се у *Прву посланицу Коринћанима*. Уобличавајући њен лик у складу са оном сликом коју у нашој култури буди Богородица, а себе као *првог човека*, Ками не престаје да се спори са хришћанством и то не само са његовим институционалним облицима, него и уносећи обрт у његове вредности. Вредност постојања се не сме потцењивати због идеала који изневеравају човекову природу. Интегралан живот, саткан и од светлости и од сенке, живот „без одбацивања било чега” (Ками 2008b: 651), који узима у обзир све, а не пориче природу у име духа, те дораслост и најбољем и најгорем – трајање чини херојским чином.

У метафоричном смислу, погледу с балкона (јер је реч о *погледу с висине*), тежио је, и успешно га остваривао, и Кламанс; али и новинар Рамбер у *Кући* дуго опстојава у *погледу искоса* на ситуацију у којој се нашао – дистанциран од околности, емоцијама и свешћу ван њих, са истрајним напорима да напусти град-карантин и врати се вољеној жени, он настоји да одржи „балконски поглед” на прилике у којима је заточен. Тако је поглед с балкона у тесној вези са ћутањем и тишином, али и са буком коју ствара јунакова логореја (Кламанс), односно узалудан ангажман (Рамбер), те има бар два значења, као, уосталом, и бројни други мотиви у Камијевој прози. Кламанс, коме богат друштвени живот у Паризу није остављао простора за тишину и доколицу, ћутао је онда када је требало да говори; његово ћутање је конформистичка издаја другог човека – изневеравајући светост солидарности, он је изгубио душевни мир и свет тишине за њега остаје заувек недоступан. Кламансово нереаговање на женин пад значи порицање туђе историје, а узмицање од улоге коју је живот ставио пред њега враћа му се као бумеранг: судбину другог људског бића, како показује *Пад*, човек не сме превидети. Кламансов поглед *изнад коншиненција* означава и његову одвојеност од живота – смештајући себе изнад људске драме, што је учинио и Мерсо, само на другачији начин, он постаје оличење немира и заробљености у властитим интерпретацијама. Ками показује да се не може бити у исти мах неутралан и невин. Предочавајући кроз своје јунаке различите облике сабраности у тишини, као њихову обавезу према властитом животу, он, у исти мах, показује да та обавеза није лишена, како би то у први мах могло изгледати, одговорности према другом. Напротив, самоћа је монашки чин, неопходан *личној снази и бољем служењу људима*.

Зато је и разумљив Камијев исказ да не верује у Бога и није атеиста – он је и те како веровао у човека (Самус 1976b: 108), и Христос, односно Прометеј, у његовој је прози Савршен човек. У свету у коме Бог ћути, равнодушан спрам људске судбине, једина нада лежи у христоликој солидарности са људском патњом и посвећености својој мисији на земљи. Неделатност религијског одговора на прилике човековог живота експлицирана је у *Кући*: адекватан одговор на

⁶ „Равнодушност те необичне мајке!”; „Моја мајка, оне вечери, и њена необична равнодушност.” (Ками 2008²: 548, 549)

пошаст је активна борба, солидарност у условима свеопште угрожености, коју репрезентују доктор Рије и Тару. Искуство куге јунаке обогаћује сазнањем да је једино што преостаје „да волимо и умремо заједно” (Ками 2007а: 252).

У том роману, великој алегорији о животу и смрти – смрти као довршетку постојања али и феномену самог живота (смрти у животу) – преиспитује се могућност човековог трајања са свешћу да је смрт заједничка будућа домовина целокупног човечанства. Нисмо слободни, казује Ками у *Куџи*, док год постоји смрт, али само директан поглед у смрт даје сјај животу. Индикативно да је Котарово срце (а он је једини јунак који тек у току пошасте налази смисао свога постојања и превазилази изолованост) „пуно незнања, то јест усамљености”, што сугерише постојање супротног пола, знања о солидарности, својеврсног светог знања, надрелигиозне истине Камијеве прозе. У њој се обједињује и пишчево дивљење за Христа, којег треба хеленизовати, и интересовање за будизам (које потврђује и пишчева литература и планирано путовање у Индију), и наглашавање Дионисовог пламена живота. Разликовање пуног и празног времена, судбина јунака, која показује немогућност раздвајања властите егзистенције од егзистенције човечанства, феномен мртвог живота и *јасновидости*, али и поједине синтагме расуте у Камијевом опусу (*млако срце, благодати рајости, неземна тишињина*), све су то мотиви религијске провенијенције, мада су узети пре свега у свом етичком значењу.

Налазећи се између одговорности према себи и одговорности према другом, Камијеви јунаци својим избором треба да потврде своју најдубљу људскост, којом управља мера, али у томе не успевају. Камијева проза наглашава нужност израћања из социјалне колотечине и заглушујуће буке улога која влада у друштвеном простору и сталног успињања погледа ка тишини, свемиру, душевном миру, пуноћи проживљеног живота, и то упркос свим условима и околностима. Јунаци оријентисани ка томе *ујркос*, живе своју побуну и свој апсурд у исти мах.

ЛИТЕРАТУРА

- Виђани 1956: С. А. Viggiani, „Camus' L'Etranger”, PMLA, Vol. 71, No. 5, 865–887.
- Грант-Дејви 2013: К. Grant-Davie, „Rhetorical Uses of Silence and Spaces”, у: L. Boldt, C. Federici, E. Virguly (eds.), *Silence and the Silenced: Interdisciplinary Perspectives*, New York: Peter Lang Publishing, 1-11.
- Елисон 2007: D. R. Ellison, „Withheld identity in *La Chute*”, у: E. J. Hughes (ed.), *The Cambridge Companion to Camus*, Cambridge: Cambridge University Press, 178-190.
- Ками 1976а: А. Camus, *Zapisi*, Odabrana djela, svezak sedmi, Zagreb: Zora.
- Ками 1976б: А. Camus, *Kronike*, Odabrana djela, svezak sedmi, Zagreb: Zora.
- Ками 2007а: А. Kami, *Romani*, Beograd: Paideia.
- Ками 2008б: А. Kami, *Eseji*, Beograd: Paideia.
- Киф 1974: Т. Keefe, „Camus' *La Chute*. Some outstanding problems of interpretation concerning Clamance's past”, *Modern Language Review*, vol. 69, 541-555.
- Кирк 1974: I. Kirk, *Dostoevskij and Camus: The themes of Consciousness, Isolation, Freedom and Love*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Линколн 2011: L. Lincoln, „Justice Imagined: Albert Camus' Politics of Subversion”, *Law and Humanities*, 5 (1), 271-278.

- Лонгстаф 2007: M. Longstaffe, *The Fiction of Albert Camus: a complex of simplicity*, Bern: Peter Lang.
- Саранг 1992: V. Sarang, „A Brother to the Stranger”, u: A King (ed.), *Camus's L'Etranger: Fifty Years On*, London: Macmillan Academic and Professional Ltd., 51-58.
- Сартр 2001: J. P. Sartre, „An Explication of *The Stranger*”, u: H. Bloom (ed.), *Albert Camus's The Stranger*, New York: Infobase Publishing, 12-26.
- Смит 2012: E. Smyth, „Camus, the Nouveau Roman, and the Postmodernism”, u: E. A. Vanborre (ed.), *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*, New York: Palgrave Macmillan, 7-17.
- Сумедо 2007: A. Sumedo, *Četiri plemenite istine*, Novi Sad: „Srednji put”, Theravada budističko društvo.
- Шпринцен 2001: D. Sprintzen, „The Stranger”, u: H. Bloom (ed.), *Albert Camus's The Stranger*, New York: Infobase Publishing, 116-184.

SILENCE AND THE VIEW FROM THE BALCONY IN ALBERT CAMUS' PROSE

Summary

In Albert Camus's opus, the silence is a great philosophical, autobiographical, and poetical topic, as well as a paradoxical phenomenon. Silence is the precondition of a personal happiness and the essential fact which enables the continuity of social evil, connected with the problem of personal and collective responsibility. We observed the mentioned ambiguity in its interdependence with the novels' structure, the conception of heroes, and the images of the world without God. Unlike *The Happy Death* and *The First Man*, where silence is the topic elaborated by the heroes, the most successful Camus' novels (*Stranger*, *The Fall*) are built upon the emphasized silence, presented in the narration and through the development of the plot. Their protagonists are equally enigmatic, although they are the opposites in the sense of introspection and the quantities of their utterances.

Through the novels' symmetrical composition and parallelisms, the readers discover the things impossible to be discerned through the narrators' confessions. Thus, we are focused on the reconsideration of the crucial motives' absence, the meaning of that absence, and the consequences of the representation of the world, as well as of the conception of the heroes, who are deprived of their fixed features. The protagonists of Camus' novels appear as processes and narration develops as continuously processing the awareness of them. That is why Camus' opus has been challenging until now and why it anticipates the postmodern psychological theory.

Keywords: Albert Camus, *Stranger*, *The Fall*, *The Happy Death*, *The First Man*, silence, Buddhist philosophy, super-religious truth

Jasmina M. Ahmetagić

Ана С. ЖИВКОВИЋ¹
*Универзитет у Крагујевцу*²
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ПРИПОВЕДАЊЕ ЋУТАЊА: НАРАТЕРИ И НАРАТИВНА ПУБЛИКА У РЕАЛИСТИЧКОМ ЖАНРУ СЛИКЕ

Наше истраживање обухвата два концепта: Принсов концепт наратера у структуралној наратологији и концепт наративне публике унутар реторичке оријентације у посткласичној наратологији. Компаративном методом установљено је заједничко обележје ових различитих критичких традиција – наратер као фигура која посредује између наратора и актуелне публике. Четири врсте читалачке публике (актуелна, ауторска, наративна и идеална наративна публика), које издваја Питер Рабинович, представник реторичке критике, улоге су које преузимамо током читања књижевног дела. Примењујући ове теоријске претпоставке приликом тумачења реалистичких слика, закључујемо да се концептом наратера и реторичким моделом публике може пратити изменљивост читалачке свести и креација текстуалног смисла путем вишеструких „кретања”, „померања” и „премештања” књижевних појава и читалачког искуства.

Кључне речи: наратер, наративна публика, жанр слике, Рабинович, Фелан

Однос концепта наративне публике у реторичкој критици према концепту наратера у структуралној наратологији представља проблемско теоријско питање³. Премда се у појединим наративима ова два концепта подударају, свест о њиховим различитим улогама пружа знатне информације у вези са самом природом наративног дискурса, посебно у оним случајевима када је реч о приповедању у другом лицу јединине или множине. Наратери и наративна публика подсећају како на сложеност литерарне истине, тако и на протејску природу читалачког искуства. Према мишљењу Питера Рабиновича, задовољавајуће и адекватно читање књижевних дела дуалистичког је карактера: презентовани догађаји бивају у исто време третирани и као „истина” и као „лаж” (в. Rabinowitz 1977: 125). Једна од могућности разумевања те литерарне двојбености обухвата анализу четири врсте публике, од којих и зависи овакав двоструки идентитет књижевности. Реч је о актуелној, ауторској, наративној и идеалној наративној публици. Из тих разлога, наведени теоријски описи осветљавају реалистички жанр слике као реторички образац, будући да реторичка критика верује да чак и велики писци имају на уму публику којој упућују поруку. Међутим, ми сао о читаоцу не подразумева ласкање, испуњавање читалачких очекивања, већ

1 ja.zanita@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 О типолошком разграничавању наратера у српском реалистичком роману писала је Снежана Милосављевић Милић у свом раду „Типови наратера у српском реалистичком роману” (2007). У нашем истраживању биће начињен осврт на фигуру наратера у контексту жанровских особености реалистичке слике.

директне или прерушене реторичке гестове, који треба да моделују читалачки доживљај. Дело се рашчитава на различите начине у зависности од публике којој се писац обраћа, што активира поље семантичке напетости. Уколико узмемо у обзир разматрања Вејна Бута, који је одредио два типа реторике, препознатљиву и прерушену реторику, онда свако дело можемо сагледати као укрштај отворено казаног и „ћутањем” прерушено казаног. Препознатљива реторика не обухвата само непосредно казивање публици, већ и кључне сцене или догађаје који су реторички по намери, ради идеја које читалац треба да разуме и бар делимично усвоји. С друге стране, реторика која се маскира „ћутањем” не подразумева прекиде и празнине у тексту, већ сцене и детаље који изгледају као да „ћуте”, као да су непотребни и сувишни, међутим, „критичар који покушава да одбрани економичност њиховог аутора мора да се позива на потребе публике уместо на ма какво употпуњавање нужних појединости ’природног објекта’” (Бут 1976: 117). Из перспективе реторичке критике разлика између битног и небитног се укида, споредности усмерене на читаоца чине реторику прихватљивом. „Нема елемената који су *само* реторички” (Бут 1976: 120) [подвукао В. Б.], јер, мимо казивања приповедача, споредни заплети и ликови појачавају жељени ефекат и постају „битни” за разумевање књижевног дела.

Наратери и наративна публика

Почетком 60-их година 20. века реторика Вејна Бута, као и потоњих истраживача структуралистичког усмерења, ослања се на Бахтиново одређење „металингвистичке” природе гласова и приближава Бартовом разликовању читаоца, којем је упућено дело, од читаоца који је дело заиста и прочитао. У чувеном чланку из 1966. године „Увод у структуралну анализу”, Ролан Барт први је употребио термин наратер, али истински продор овог наратолошког термина догодио се захваљујући варијанти на енглеском језику и чланку Цералда Принса „Белешке о карактеризацији фикционалних наратера” из 1971. године (в. Schmid 1992). Према Принсу, наратер је фиктивни ентитет којем наратор упућује своју нарацију. Према даљем излагању, наратер се разликује од трију фигура: (1) „читаоца књижевне фикције, како прозе, тако и поезије, не би требало поистовећивати са наратером”, (2) „нити се наратер може схватати као виртуелни читалац”, и коначно (3) „наратера не би требало мешати ни са идеалним читаоцем” (Prince 1980: 9). Препознајући проблем приликом дефинисања овог термина и концепта, услед могућности постојања вишеструких наратера у тексту, Принс покушава да апстрахује особине тих фигура, стварајући концепт наратера „нултог степена”, који треба да представља читаоца опредељеног минималним позитивним особинама: разумевањем нараторовог језика, закључивањем о претпоставкама и последицама на језичком плану, добрим памћењем. Овакав концепт наратера подразумевао је замишљени конструкт без антропоморфизације, међутим, у каснијем истраживању објављеном у чланку „Поново размотрен наратер” (1985) Принс не усмерава искључиво пажњу на разликовање наратера „нултог степена” и наратера који су девијације тог конструкта, већ предност даје препознавању заједничких и посебних знакова, који упућују на присуство најмање једног наратера, не изузимајући и његово могућно постојање изван фикције. За Принса, наратер, дакле, није више искључиво фикцијом ограничени конструкт. Неки од знакова наратера јесу „директни или индиректни идентификатори, посебна питања и нагодбе, уопштене експресије, речи које упућују на заједничко

знање, поређења и аналогije, металингвистички коментари” (Prince 1985: 300). Овом низу могу се додати и друге врсте знакова попут посебних видова афирмације наратера или синтаксичких конструкција усмерених на „оно што се заиста догодило”. Наратер је, дакле, уписан у текст употребом другог лица, али се може здружити и изједначити са неким од друга два ентитета – адресатом (коме је наратив упућен) и/или примаоцем (који је наратив прочитао), што Принс објашњава веома једноставним али тачним примером из свакодневне комуникације, у оквиру које можемо сасвим јасно казати да упућујемо наратив особи А, затим, свесно или несвесно, можемо уписати у текст неко „Ти”, тј. особу Б, док трећа особа Ц, случајно или намерно, може бити стварни и актуелни прималац упућеног наратива (в. Prince 1985: 302).

Када је посреди однос реторичке критике према оваквом концепту наратера, Џејмс Фелан сматра да се комплексност литерарних ефеката понајбоље може објаснити комплементарношћу наратолошког концепта са реторичким концептом „наративне публике” (в. Phelan 1996: 23). Пре него начинимо осврт на редефинисање ових концепата унутар реторичке критичке оријентације, усмерићемо пажњу на основно разврставање публике у истраживањима реторичког критичара Питера Рабиновича. Рабиновичев модел произлази из естетичког искуства заснованог на симултаном обухватању два текстуална нивоа током читања: нивоа који је носилац несумњиво фикционалног и нивоа који презентује жељу књижевног дела да се представи као нешто друго, најчешће као „истина”. Први тип публике – актуелну публику – чине реципијенти од крви и меса, то је једини тип публике који је у целости „стваран” и над којим аутор нема потпуну контролу (в. Rabinowitz 1977: 126). Други тип читалачке публике – ауторска публика – представља „специфичну хипотетичну публику”, будући да аутор „не може писати без стварања одређених претпоставки о веровањима, о наклоности конвенцијама и знању читалаца” (Rabinowitz 1977: 126). Пишчев уметнички избор зависи од ових свесних или несвесних нагађања, а успешност самог књижевног остварења условљена је тачношћу изведених хипотеза (в. Rabinowitz 1977: 126). Уколико желимо разумети текст, морамо у извесној мери делити карактеристике са морално супериорнијом ауторском публиком. Неопходно је, са реторичког становишта, ослободити оно најваљаније у нама како бисмо се прикључили ауторској публици. Поједини писци, желећи да смање раскорак између актуелне и ауторске публике, активирају оне моралне квалитете за које верују да их актуелна публика и поседује. Ређи су примери пишчевог ослањања на публику интелектуално знатно надмоћнију од актуелних читалаца. Ауторску публику, на извештан начин, чине најбоље варијанте нас самих, које, изван читалачког искуства, често остају препознате. Ипак, минимални зјап увек постоји, ма колико писац покушавао да предвиди знања и веровања актуелне публике. Уколико читалац жели сагледати и проценити дело у целини, потребно је да премости тај међупростор. Што је већа хронолошка, географска и културна дистанца између писца и читалаца, већи је читалачки изазов, будући да не поседујемо довољан број историјских или културних информација, те се теже можемо прикључити ауторској публици и умањити постојећу разлику. У овој ситуацији, образовање из историје уметности јесте најделотворније, јер може помоћи да се приближимо некој од ауторских публика и допунимо читалачки процес.

Трећи тип публике – наративну публику – Рабинович одређује као имитацију публике која, такође, располаже нарочитим знањем. Приступање ауторској публици више није довољно. Читалачки ритуал захтева од нас нешто више:

„претварање да смо чланови имагинарне наративне публике за коју наратор пише” (Rabinowitz 1977: 127)! Концепту наративне публике у реторичкој критици одговара концепт наратера у наратолошкој критичкој оријентацији. Према Рабиновичу, наратер је неко ко, премда омогућава комуникативни процес, остаје „тамо негде”, у фикционалном свету, служећи наратору, док наративна публика представља улогу коју читалац мора да прихвати принуђен самим текстуалним устројством. Наратер је интензивније везан за текст, који мора да потврди његове језичке или логичке способности, док је наративна публика ближа нама самима, нашим предрасудама, страховима, вредностима, познавању друштва и литературе. Са друге стране, најбољи пример за разликовање ауторске и наративне публике пружају нам дела фантастичке традиције, будући да таквим делима прво прилазимо као представници ауторске публике, не верујући у фантастичне догађаје, а потом као чланови наративне публике, претварајући се да смо уверени у могуће постојање фантастичних бића, предела или преображаја. На том трагу, за разумевање реторичких особености реалистичког жанра слике, од важности су управо они наративи који садрже својства фантастичне литературе, помоћу којих можемо испитати однос „стварности” и „фикције”. Одабрани контролни примери су: приповетка (са двема сликама) „Сени”, Милорада Поповића Шапчанина, слика „На прелу”, Јанка Веселиновића и слика „Здухач”, Симе Матавуља. Ипак, упркос сличности наративне публике са нама самима, у реторичкој литератури наглашена је фикционална природа овог ентитета. Стиче се уверење да писац зна колико се ова публика разликује од актуелне или ауторске публике, но ипак се тој разлици радује, тражећи због тога радост и од актуелних реципијената. Штавише, ова разлика омогућава писцу двоструко нивелисање естетичког искуства, поигравање фикционалним и „нефикционалним” компонентама и стварање знатног броја поетских ефеката. У реалистичким делима пак дистанца између ауторске и наративне публике сведена је на најмању меру, док се у аутобиографијама ова два типа готово у потпуности подударају. У изабраним сликама усмерићемо пажњу ка наративној публици, која представља први и елементарни корак приликом читалачке интерпретације књижевног дела, затим и ка ауторској или актуелној публици, будући да у сарадњи са наративном, ови типови публике могу утицати на коначни суд о књижевном делу и потенцијалним симболичким значењима.

Четврти тип публике – идеална наративна публика – представља, из нараторове перспективе, на изванредан начин бољу публику но што је наративна публика. Реч је о публици којој би наратор желео да приповеда, о публици која му апсолутно верује, без подозрења прихвата његове оцене и коментаре, показује наклоност и смеје се, чак и лошим шалама (в. Rabinowitz 1977: 134). Посреди је једна врста некритичке читалачке свести. Идеална наративна публика никада не осуђује наратора, будући да није морално утемељена. Управо та морална недовољност разлог је сучељавања идеалне наративне публике и наративне публике, јер наративна публика има право гласа у фикционалном свету и слободу да критикује наратора. Семантичку пуноћу управо обезбеђује тензија која се манифестује сукобом ових типова публике. Захваљујући овој врсти етичке несаслагласности међу њима, књижевна дела обликована поступком ироније одувек су имала високу уметничку вредност. У оним случајевима где иронизације нема, идеална наративна и наративна публика се подударају. Вејн Бут, у другом издању своје студије *Реторика прозе* (1983), усваја наведену Рабиновичеву поделу публике, изостављајући једино овај концепт идеалне наративне публике, што

ће учинити и Рабинович неколико година касније у студији *Пре читања* (1987). Према идеална наративна публика представља логичку категорију анализе, према мишљењу ових критичара, недовољна је њена ефектност унутар читалачке димензије наратива.

Приповедање ћутања у српском реализму

Приповетка „Сени”, Милорада Поповића Шапчанина, објављена је у *Летопису Мајице српске* 1893. године. Посреди је књижевно дело протореалистичке фазе, у којем се слика региструје као приповедна форма/поступак. Приповетку „Сени” чине заправо две целине (слике) које најављују структуралну доминанту жанра слике у програмском и фолклорном реализму – сказ. Шапчанинова проза од вишеструке је важности за еволуцију жанра слике, будући да бројни наратори и унакрсне читалачке позиције доприносе семантичкој далекосежности наратива.

Отац Рафаил неће инсистирати на веродостојности својих прича, јер, обраћајући се превасходно неодређеном наратору, то јест „оквирном” приповедачу, напомиње:

„Не верујте господине, ово што ћете чути од мене. Одбите ми, ако ни на шта друго, оно на глупост. Мало сам да ти кажем учио, али ипак знам да све има свога узрока. Па ипак понешто, простићеш, склупча се тако чудновато, да не видиш где почиње конач – видиш крај, не видиш почетак.” (Шапчанин 19??: 141)

Причама оца Рафаила психолошка фантастика проширује се елементима религиозне фантастике, остављајући слободан избор читалачкој публици, избор који нараторе заправо смешта у подручје несигурности и неодлучности, односно у домен чисто фантастичног – у један од жанрова фантастичне књижевности (в. Todorov 1987: 46-49)⁴. Реакције јунака поводом натприродних збивања у овом жанру наликују реакцијама публике која се не може одредити, која осцилира између позиција ауторске и наративне публике. Насупрот томе, из перспективе оца Агатанђела, прича о непознатом гласу из даљине, који оцу Рафаилу виче „Назад!”, као и прича о покојној мајци, која оца Рафаила буди у сну и спасава од пожара на јави, тумачене су из супериорније позиције, односно из аспекта ауторске публике, која не верује у истинитост чудних догађаја. Коментар оца Агатанђела раскрива однос свести ауторске публике према наративима попут Шапчанинових „Сени”: „Ја све то не верујем; што се мени не појављују матере? А имао сам их три: једну рођену и две маћехе” (Шапчанин 19??: 141). Реалистичке

4 У студији *Увод у фантасичну књижевност*, Цветан Тодоров напомиње како одређење жанра зависи управо од реакција књижевних јунака: „Фантастично, као што смо видели, траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опајају потиче или не потиче од 'стварности' каква она јесте према општем мишљењу. На крају приче читалац, па и сам лик, ипак доносе одлуку, опредељују се за једно или друго решење, и тиме излазе из фантастичног. Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење описаних појава, кажемо да дело припада једном другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр чудесног” (Todorov 1987: 46). Тодоровљеви критеријуми поделе фантастичне књижевности на фантастични, чудни и чудесни жанр, умногоме се подударају са критеријумима реторичке критике, који, такође, скрећу пажњу на двоструку природу књижевности. Из тих разлога, различите улоге читалачке публике (актуелна, ауторска, наративна и идеална наративна) у приповеткама ствараним током епохе српског реализма, могу упућивати и на један од жанрова фантастичне књижевности.

конвенције нису пољуљане, те свет приче у приповеци „Сени” можемо разумевати као саставни део народног живота, као етнолошки материјал, будући да је извесно просветитељско одстојање лика. Међутим, након последње приче оца Рафаила, у којој је описан још један срећни исход, захваљујући покојној мајци, првостепени приповедач одговара на постављена питања у вези са „истинитошћу” догађаја само штурим коментаром: „Доиста чудновато” (Шапчанин 19??: 145). Управо реч ‘чудновато’ као да сједињује чудесно и чудно, безрезервно поверење у исприповедано и, са друге стране, рационално објашњење невероватних али могућих дешавања. Завршетак прве слике обележен је неопредељеношћу приповедача, немогућношћу да постане члан искључиво наративне публике. Ипак, чини се, његова припадност ауторској публици, узурпирана је, те слугимо истовремено двоструку улогу приповедача, улогу ауторске и наративне публике, што усложњава семантичке вредности Шапчаниновог дела и помера реалистичку интерпретацију света ка религијском тумачењу.

У другој приповедној целини сусрећемо нове казиваче: газда Остоју и његове кћери, Павлију и Андријану. Сви ликови, присутни у манастиру, сада су реципијенти, односно (унутрашњи) наратери. Ова слика обухвата само један чудновати догађај, о којем приповедају сва три казивача – Божије чудо, исцељење Остојине кћери, којој се ноге и руке једном изненада скупише, те је била „као уверижена” (Шапчанин 19??: 148). Попут игумана Кирила, Павлија сказом обеодањује неверицу поводом сопственог оздрављења:

„Лежим, па мислим: откуд такав сан, па тако рано у свету недељу? Па онда рекох себи: можда ћеш ти оздравити, или си већ и оздрвила. Та да ми је само да се прекрстим. Хајде да скупим прсте, можда ће ми толико помоћи Бог. Почех да их испраљувам. Запуцаше зглавци и мало по мало исправим прсте и саставим их. Уместо да се радујем, уплаших се. Можда је ово сан? Окренем се око себе, погледам зидове, таваницу, долале, видим лепо да не сневам, да је јава, сама сушта истина. Хајде да дигнем десну руку, да се прекрстим ... Иђаше с големом натегом, кости пуцају у лакту, у рамену, и мало по мало па се прекрстих: ва име Оца, Сина и Светога Духа. Још више се уплашим. Сва се узнемирила, срце бије, а по челу оволике грашке.” (Шапчанин 19??: 151-152)

Почетна несигурност јунакиње и њена сумња у моћ молитве не трају до окончања приче. Павлија превазилази хипотетичка неслагања ауторске публике са описаним збивањем и завршава своје приповедање, надајући се да ће публика са апсолутним поверењем прихватити посведочено религиозно искуство. Међутим, разлике у рецепцији и интерпретацији Павлијине чудновате приче показују све реторичке потенцијале Шапчаниновог дела. Посебно је занимљива промена позиције оца Агатањела, који раније није веровао у појаве које нарушавају природне законе. Сада пак улогу ауторске публике мења за улогу наративне публике, казујући о Павлији и газда Остојином дару манастиру: „Кад видим Павлију, која толико година беше узета, и погледам у нашој стоци сивуљу, онда богме и ја верујем” (Шапчанин 19??: 154). Више верујући но сумњајући у истинитост Павлијиних речи, игуман Кирило и отац Рафаил приближавају се позицији наративне публике. Са друге стране, манифестујући мишљење ауторске публике, која увек зна да је посреди фикционално дело, учитељ Никола упита: „А да нисте ви то све наместили, онако по калуђерски?...” (Шапчанин 19??: 155). Између ових коначних процена, које су начинили књижевни ликови, односно различити модели читалачке публике, неокarakterисани наратер, тзв. „оквирни” приповедач, до краја приповетке остаје „дужан одговора” (Шапчанин

19??: 155). Умножавајући питања: „Је ли ово целина света што је опажамо ми, или је то само један велики део? И у сфери, у којој се крећемо ми, да ли се мичу још каква суптилнија сушаства, моћнија и савршенија од нас?” (Шапчанин 19??: 156), овај тип наратера открива не само природу фантастичног дискурса, већ ђуд целокупне литературе, која почива на омамљујућој вишеструкости значења, на разноликим могућностима третирања фикционалних „истина” и „лажи”. Присуство полифункционалних текстуалних стратегија омогућава вишеверсне нивое пријема реалистичких слика, што доказује извесну стабилност овог жанра, условљену хоризонтом читалачких очекивања, али и могућу непредвидивост слике као модела читања и интерпретирања књижевних дела.

С обзиром на то да у реалистичкој слици Јанка Веселиновића „На прелу” запажамо неколико типова наратера и укрштање различитих улога читалачке публике, начинићемо осврт на овај тип наратива како бисмо наслутили све зајмајце и својства читалачке комуникације. Екстрадијегетички наратор примарне приповести, који је окарактерисан као учитељ на селу, након доласка на прело, преузима функцију једног од наратера, јер уведени приповедач, старица Вида, започињући другостепену причу, сигнализира промену позиције досадашњег наратора, казујући: „Ти питаш, учо, како је живела девојка у оно време кад сам ја девовала. А кад је девојци било рђаво живети? Шта сам имала бриге и посла? – ништа. Слушала сам што ми мати каже и – то је све. Боже, ала сам живела!” (Веселиновић 19??: 22). Упркос томе што су професионално звање и сеоски простор у служби идентификације учитеља, услед које је начелно удаљен, како од наративне публике, тако и ауторске, јер представља јасно профилисаног наратера, ипак, могуће је извојити моменте у којима учитељ наратер преузима двоструку улогу: улогу ауторске и идеалне наративне публике! Илустративан је следећи пример приближавања овог наратера ауторској публици:

„ – Молим те, тетка, само штогод ’страшно’ – мољаше Живојин.

Којешта, рекох ја – а шта ће ти страшно? Слушајући ти се наплашиш, па после не смеш ни напоље да изиђеш. А да је бар истина, не бих ни ја жалио, него пука лаж.

Како лаж? – питаше ме стара Вида.

Ја узех да јој објасним како су постале те приче, али стара Вида не хте ни да ме чује. Шта више, рече ми да ја о том баш ништа не знам.” (Веселиновић 19??: 30)

Учитељ наратер, премда је својим питањем покренуо старичино приповедање о девојачком животу и првим годинама боравка у „туђој” кући, одустаје од чланства у идеалној наративној публици, не прихватајући нове приче о вилама, „утвору”, ветрењацима и вештицама. Реагујући на захтев другог наратера и одбацивши „истинитост” народних прича о фантастичним бићима, учитељ очитује свест ауторске публике „коју постулира аутор конструишући текст, а која текст разумева савршено” (Принс 2011: 26-27). Са друге стране, наратер Живојин, након саслушане⁵ приче о вештицама, желећи да види „која је то што ’срце једе’”,

5 „Whether or not he assumes the role of character, whether or not he is irreplaceable, whether he plays several roles or just one, the narratee can be a listener (*L'Immoraliste, Les Infortunes de la vertu, A Thousand and One Nights*) or a reader (*Adam Bede, Le Père Goriot, Les Faux-Monnayeurs*). Obviously, a text may not necessarily say whether the narratee is a reader or a listener. In such cases, it could be said that the narratee is a reader when the narration is written (*Hérodias*) and a listener when the narration is oral (*La Chanson de Roland*)” (Prince 1980: 19).

„Без обзира на то да ли наратер претпоставља и улогу неког карактера, без обзира на то да ли је замењив, да ли преузима неколико улога или само једну, наратер може бити и слушацац (*Иморалисти, Несреће врлине, Хиљаду и једна ноћ*) или читалац (*Адам Биг, Чича Горио,*

казује да ће „искушати” жене у селу на Божић како би дознао истину, што је показатељ неразумевања природе наратива, писаног или усменог, сигнал нерасуђивања о разноврсним дужностима и функцијама читалачке свести. Наратер Живојин репрезентује читање које пропушта поенту литерарне приче. Упркос томе што припада идеалној наративној публици, преступајући правила фикционалног света, Живојин не прониче у фиктивну природу овог ентитета. Међутим, оно што нас изненађује, јесте учитељева спремност да убудуће подржи управо нереметилачку улогу идеалне наративне публике, будући да отворено изјављује поводом вербалног сучељавања са старицом и Живојином: „Видећи да би била лудорија да јој и даље то поричем, ја се учиних као да се с њом слажем” (Веселиновић 19??: 32) [подвукла А. Ж.]. Од тог наративног тренутка, учитељ наратер приближиће се, поново, идеалној наративној публици, дивећи се без поговора „старој Види како слатко прича” (Веселиновић 19??: 33), питајући је и сâм шта су то „ветрењаци”.

Осим двојице описаних наратера, Веселиновићева слика „На прелу” садржи и засебну групу мање окарактеризованих наратера, сачињену од свих фикционалних ликова који слушају приче на прелу. Од првостепеног приповедача сазнајемо да су око огњишта окупљене девојке и жене, да су „поседале пређе и плетиље” и „неколико момчади” (Веселиновић 19??: 20), те одређење хронотопа, пола и друштвене класе, ове наратере не само да удаљава од наративне публике, већ повећава дистанцу и од нас, као актуелних читалаца. Са друге стране, с обзиром на то да је наглашено „ћутање” ове публике, можемо је означити као идеалну наративну публику и регистровати колективно померање ових наратера ка тој новоприхваћеној улози, о којој нам учитељ, повремено се враћајући привилегијама наратора, казује: „Настаде тишина; ништа се не чује осим зврке вретена и пуцкарања ватре... Стара Вида изгледаше као какав попа међу својим парохијанима. Сигурно је знала колико је утиска оставила међу својим слушаоцима” (Веселиновић 19??: 28). Ова скупина наратера, слушалаца на прелу, у почетку не показује своје реакције поводом „страшних” прича, „све се то беше ућутало и слушаше” о „утвору”, који разбија по кући и баца прашину у очи; ипак, нема тишина управо нам објављује ђуд идеалне наративне публике, публике која безрезервно верује свом наратору, будући да у овој ситуацији не постоје сумњичава питања, штавише, тишином уприсутњен је страх, као знак апсолутног поверења у законитости наративизованог света. Међутим, ова „ћутљива” публика и учитељ наратер, неће задуго остати у улози идеалне наративне публике. Учитељ, својом гестикалацијом, смехом пре свега, показује однос према фантастичном садржају, декларативно се примиче идеалној публици, задржавајући истовремено и улогу ауторске публике, чак преноси своје подозрење у „истинитост” наратива и на преостале наратере, прикључујући, скривено и готово неприметно, и њих ауторској позицији, смехом који их све мислено уједињује, јер учитељ признаје, након прича о ветрењацима и вештицама: „Ми се заценисмо од смеја” (Веселиновић 19??: 34). Чини се, био је неопходан временски проток, током којег је учитељ постепено дејствовао на публику, заразивши је (под)смехом и иронизацијом, истовремено ослободивши је страха. На крају наратива, након

Ковачи лажног новца). Очигледно, текст не мора казивати да ли је посредни наратер читалац или наратер слушалац. У оваквим случајевима, може се рећи да је наратер читалац када је нарација писана (*Иродијада*), а слушалац онда када је нарација орална (*Песма о Ролану*)” (Prince 1980: 19) [наш превод].

учествовања на прелу и окончања другостепене нарације, учитељ, у примарној приповести, коју можемо одредити и „оквиром”, заузима поново повлашћено место приповедача. С обзиром на то да почетни „оквир” наратива „На прелу” открива једно неодређено уписано „Ти”, којем приповедач казује шта оно само осећа, у чему ужива и о чему мисли, јер „тишина је, али ти осећаш да си баш у тој самоћи окружен самим животом, па ти годи што си сам” (Веселиновић 19??: 17), могуће је потцртати и ову врсту наратера у Веселиновићевој слици, уписа-ног (спољашњег) наратера, врло блиског идеалној наративној публици, нара-тера који је имплицитно присутан и у завршници приповедања. Учитељ, који није знао толико о прелу – „колико сада” (Веселиновић 19??: 40), обраћа се овом ентитету као рецепијенту првостепене приче.

Наратери слике „На прелу” – неодређени наратер, учитељ, Живојин, нара-тери слушаоци – подударајући се са ауторском и/или идеалном наративном пу-бликом, илуструју не само Принсову типологију наратера и Рабиновичев модел публике, већ непрекидан пораст интерпретативних линија унутар читалачког кретања, промену искуства, поступно премештање, динамично померање гра-ница читалачке димензије, ширење једних и повлачење других улога, компози-циона и конструктивна начела, временски след елемената који одржава свеукуп-ност читалачких појава. Читање препознајемо као један специфични вид „опа-жања”, у оквиру којег „није могуће ухватити некакву статичку стварност, ону која је постојала у одређеном тренутку” (Флоренски 2013: 386); „Сваки пут кад видите нешто јасно, разнолико и богато, то је сигуран знак да је око тог обје-кта било мноштво кретања” (Флоренски 2013: 387). Мичући се по уметничком предмету, „осветљавамо” његову „историју” учествовања у времену и успелије појмимо његове квалитете и садржаје. Реалистичка слика „На прелу” предста-вља заправо један реторички образац таквог читања, читања које „помера” како особине књижевних појава, тако и самих читалаца.

За разлику од Веселиновићеве слике, у којој фолклорни наратери, момци и девојке, асоцирају не само на идеалну наративну публику, већ и на актуелне рецепијенте, у Матавуљевој слици „Здухач” (1904) појављује се фигура необа-вештеног наратера, значајно средство контролисања и идеолошког усмеравања читалачког искуства. Посреди је лик странца, француског официра, који с при-поведачем креће у лов на медведе. Дошавши у једно село, приповедач-јунак и Француз сусрећу се с младићем Мићуном, за којег колектив верује да је здухач, „одабрани јунак и божји човјек” (Матавуљ 1953: 582). Међутим, и пре него што странца, путем сказа, добије информације о чудноватом веровању у здухаче, приповедач ће накратко преузети маску необавештеног наратера, претварајући се да не зна ко све може постати здухач: „Е нијесам знао! У нашим крајевима друкчије се мисли! Видиш: колико села толика адета!” (Матавуљ 1953: 582). У овој комуникативној ситуацији, маска тобожњег незнања употребљава се ради преоријентације наратива ка ироничном дискурсу, ради изазивања неверице да честити људи могу бити здухачи.

Директним апострофирањем у оквиру сказа, уписује се фигура странца, ис-тински необавештеног наратера, којим се, заправо, мотивише приповедање:

„Све је то чудновато, драги господине, али најзагонетније долази сад. Чујте! Уопће, здухач не крије да је здухач и народ га поштује, али ближејо његовој родбини није то баш мило, јер кад умре, ударају му глогово трње под нокте и ножем црних кора испресијецају му жиле испод кољена, да не би могао излазити из гроба као вампир!” (Матавуљ 1953: 584)

Дајући етнолошке податке о фантастичном бићу, приповедач се позива на ауторитет колектива, задржавајући извесну дистанцу према појави у коју „наш народ вјерује” (Матавуљ 1953: 584). Смејући се, француски виконт препознаје естетске вредности и поетске ефекте фолклоризоване фантастике и разумева причу из аспекта ауторске публике: „Дијабл! Колико су те фариболе смијешне, толико су и језиве! Зар не?” (Матавуљ 1953: 587). Будући да „Француз закључи Хамлетовим, познатијем ријешењем о тајнама између неба и земље” (Матавуљ 1953: 588), слутимо да сагледавање страшне приче, у смислу неозбиљног садржаја, задобија места нестабилности унутар оваквог типа рецепције, који сведочи о тешкоћи да се одржи изабрана читалачка позиција. Ипак, позивање на лексикографску одредницу о вампиру из *Вуковог рјечника*, уводи слику „Здухач” у интертекстуалне релације, допуњује смисао исприповеданог, оснажује перспективу ауторске публике и разоткрива још једну „од поетичких жеља Матавуљевог текста да се објави не као реалистички већ као културни текст” (Бошкових 2011: 62).

Жанр слике као модел читања литературе

Наведеним реторичким моделом читалачке публике, презентовали смо четири основна типа публике, који даљим укрштањима граде знатнији број подтипова, што се може применити приликом даље анализе конкретних наратива. У својој студији *Наратив као реторика* (1996), Џејмс Фелан преиспитује поменути Принсов концепт наратера и Рабиновичев концепт наративне публике, верујући да ваља задржати одређене резултате и закључке, како наратолошке, тако и реторичке традиције. Овим традицијама заједничко је првенствено разумевање наратива као објекта комуникативне сврхе. У Принсовој наратологији наговештене су могуће функције наратера у процесу комуникације: „наратер може бити посредник између наратора и читаоца, може конституисати оквир наратива, учествовати у карактеризацији наратора, наглашавати одређене теме, потпомагати напредак заплета, наратер може бити и гласноговорник морала” (Prince 1980: 23)⁶. Феланова реконструкција концепата задржава ову Принсову дефиницију наратера као публике којој се наратор обраћа, док Рабиновичев модел наративне публике модификује: наративна публика представља, заправо, „пројекцију актуелне публике на посматрачку позицију/улогу у фикцији” (Phelan 1996: 145). Што је мање наратер карактеризован унутар наратије, већа је блискост наратера и наративне публике. Уколико је, на пример, наратер прецизније одређен као женски лик средњих година, који припада тачно наведеном социјалном миљеу, дистанца између таквог наратера и наративне публике повећава се.

На основу свега изреченог, стиче се уверење да није могуће маркирати и разграничити типове наративних читалаца у сваком појединачном тексту, будући да понекад не постоје разлике међу њима. Међутим, свест о разноврсним улогама и вишеструким односима међу наративним читаоцима потврђује важност ових инстанци за тумачење реторичке и семантичке комплексности жанра слике, посебице наратије у другом лицу, која је парадигма поигравања са овим читалачким улогама. У ситуацији када нисмо сигурни ко смо заправо, наратер протагониста или актуелни читалац, „улога посматрача постаје нам блиска приликом читања хомодијегетичке или хетеродијегетичке наратије, позиција са које

6 „He constitutes a relay between the narrator and the reader, he helps establish the narrative framework, he serves to characterize the narrator, he emphasizes certain themes, he contributes to the development of the plot, he becomes a spokesman for the moral of the work” (Prince 1980: 23).

видимо како карактери мисле, крећу се, причају, делају” (Phelan 1996: 137), те ми, који припадамо актуелној публици, прихватамо нову улогу наративне публике, верујући у „истинитост” догађаја. Могућност поистовећивања наратора и актуелне публике може бити средство пишевог „скретања” наратије, замагљивања нашег идентитета, премештања од улоге посматрача до улоге наратора, како би се перспективизовало значење књижевног дела или одложио читалачки суд. Један од основних Феланових критичких фокуса представља начин на који актуелни читаоци откривају знаке непоузданог наратора и доносе закључке, потом, о ауторовим хипотезама и вредностима. Одбијање процена и знања, које намеће непоуздани наратор, чини једну од начелних активности актуелног читаоца. Са друге стране, немогуће је заобићи неподударан однос публике према наратору, те Џејмс Фелан предлаже реконструкцију запостављеног концепта идеалне наративне публике, будући да је дошло до престанка употребе термина, али не и до губљења раније постављеног концепта. Концепт се задржао под окриљем термина ‘наративне публике’, нарушавајући теоријску претпоставку о слободи наративне публике да „проговара” и дестабилизује нараторову причу. Задржавајући Рабиновичево одређење идеалне наративне публике, Фелан закључује да се у знатном броју наратива у другом лицу уједињују идеална наративна публика и наратор, фигуром текстуално уписаног „Ти”, док однос наративне публике према присутном „Ти” осцилира – поклапајући се понекад са том фигуром (осећајући се адресатом) или пак посматрајући све са емотивне, етичке и/или психолошке дистанце (в. Phelan 1996: 145).

Концепти наратора и наративне публике усмеравају ка сличном интересовању структуралне наратологије и реторичке теорије наратива – ка принудном односу текста и читаоца, међутим, смер праћења дејстава текста на читаоца потврђује разлику међу овим критичким опредељењима: наратологија испитује механизме преноса ефеката наративне структуре на актуелног читаоца, док реторичка теорија прати реакције и искуства свести актуелне публике током преузимања улоге на коју је публика присиљена самим текстом (в. Phelan 1996: 142); фикција је полазиште наратологије, друштвена и психолошка стварност чине почетну базу „нове” реторике. Реторички приступ проверава механизме, којима нас дело убеђује и уверава, нуди резултате који нас могу стварати и усавршавати као читаоце, омогућава потенцијална сагледавања, како фикционалног тако и историјско-културног поретка, бодри нас да унапредимо поједине аспекте људске комуникације, да утврдимо зависност реторичких ситуација од идеолошке праксе, индивидуалност реторичких и естетичких информација у конкретним контекстима, да пратимо рађање чудесних симболичких структура, превазилажењем замуцкивања поетског језика. Штавише, реторички модел публике постаје методолошки инструмент којим отварамо замашно поље неодлучности – питање „истине у фикцији” – те разумевамо, бар донекле, зашто смо у једном тренутку веровали да су „чињенице” фикционалног света „истините”, а у другом их демаскирали као „лаж”. „Оквирни” приповедач, у наведеним примерима, постаје наратор слушаца на нивоу унутрашње приче. Овај тип наратора одликује се супериорном когнитивном позицијом и манифестује хоризонт очекивања ауторске публике. Наратори слушаоци пак, који представљају додатну поетичку особитост реалистичког жанра слике, апострофирани су управо као присутни колектив у свету приче. Међутим, за разлику од наратора, који је био приповедач, слушаоци су најчешће у улози идеалне наративне публике. Анализиране реторичке константе и варијанте откривају раскошну метатекстуалну

димензију жанра слике. Реторичка оријентација посткласичне наратологије открива, мимо ауторовог и нараторовог језика, још један нови вербални квалитет реалистичког жанра слике – „језик” наративних читалаца. Будући да се смисао књижевног текста не може одржати као аутономан и независан, читалац из периферне позиције прелази на ствараочеву позицију, читање постаје креација, читање постаје ново „писање”.

ИЗВОРИ

- Веселиновић 19??: Ј. Веселиновић, *Целокућна дела; Књ. 1*, Београд: Народна просвета.
 Шапчанин 19??: М. П. Шапчанин, *Целокућна дела; Књ. 5*, Београд: Народна просвета.
 Матавуљ 1953: С. Матавуљ, *Сабрана дела, III*, Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошковић 2011: Д. Бошковић, „Нулти степен реалистичког дискурса”, у: Д. Иванић, Д. Вукићевић (ред.), *Симо Матавуљ – дело у времену: зборник радова са Међународног скупа Књижевно дело Симе Матавуља*, Београд: Филолошки факултет, 47-69.
- Бут 1976: V. But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.
- Милосављевић Милић 2007: С. Милосављевић Милић, „Типови наратера у српском реалистичком роману”, у: Д. Иванић (ред.), *Зборник са међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2: *Српска реалистичка прича*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 21-34.
- Принс 1980: G. Prince, „Introduction to the Study of the Narratee”, in: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Edited by Jane P. Tompkins, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 7-25.
- Принс 1985: G. Prince, „The Narratee Revisited”, *Style*, Vol 19, No. 3 (Fall 1985), Penn State’s University Park, pp. 299-303.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Рабинович 1977: P. Rabinowitz, „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”, *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 1 (Autumn 1977), pp. 121-141.
- Шмид 1992: Schmid, Wolf. “Narratee”. *The living handbook of narratology*. [http://www.lhn.uni-hamburg.de]. 31. 10. 2016.
- Тодоров 1987: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Rad.
- Фелан 1996: J. Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus: Ohio State University Press.
- Флоренски 2013: P. Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, Beograd: Službeni glasnik.

THE NARRATIVE OF SILENCE: NARRATEES AND NARRATIVE AUDIENCE IN REALISTIC SKETCHES

Summary

Our research included two concepts: the concept of a narratee in structural narratology and the concept of narrative audience within the rhetorical orientation in postclassical narratology. Applying comparative interpretation, we highlighted the common feature of these different traditions of literary criticism – the narratee was a separate person who often served as a mediator between the narrator and the reader. On the contrary, Peter Rabinowitz, the representative of rhetorical criticism, identified four types of readers: the actual audience, the authorial audience, the narrative audience and the ideal narrative audience. Accepting the Prince's concept and typology of narratees, James Phelan combined the results of structural and postclassical narratology. He reconstructed Rabinowitz's concept of narrative audience: the narrative audience was the actual audience's projection of itself into the observer role within the fiction. Applying these theoretical assumptions, we concluded that the concept of narratee and the rhetorical model of readers illustrated the alternation of reading consciousness, the relation toward „truth” in fiction, the readers' dependence on the rhetoric, the textual sense creation through multiple „movements”, „displacements” and „transfers” of literary phenomena and the reading experience.

Keywords: narratee, narrative audience, sketch, Rabinowitz, Phelan

Ana S. Živković

Radojka M. VUKČEVIĆ¹
 Univerzitet u Beogradu
 Filološki fakultet
 Odsek za anglistiku

ISTORIJA CENZURE U AMERIČKOJ KNJIŽEVNOSTI: KAKO UTIHNUTI TEKST

U radu će se ispitati „ukročena goropad“, korpus od nekoliko prisilno „utihnutih“ djela u istoriji cenzure svetske književnosti, sa akcentom na američkoj. Predstaviće se razlozi zbog kojih su ova djela zabranjivana: politički, religiozni, seksualni i socijalni. Otvoriće se pitanje tajnovitih puteva njihove recepcije, koji su često zavisili od ukusa i vjerovanja doba i mjesta u kojima su nastala. Ukazaće se i na često apsurdnu situaciju da se jedno djelo zabranjuje više puta iz različitih razloga, kao i na nekonzistentnost cenzure. U zaključku će se istaći uloga hrabrih, koji joj se odupiru, kao i značaj pisanja istorije cenzure.

Ključne riječi: cenzura, politika, religija, seksualnost, društvo, istorija

Uloga cenzure često je odlučujuća u određivanju mjesta nekog djela u književnosti. Savremeni pristupi tumačenju književnosti sve više ukazuju na međuigru književnih djela i kulture, kao onog šireg i često odlučujućeg plana, koji ponekad djeluje i paradoksalno: on istovremeno ističe i potiskuje njena značenja. Ovo znači da uloga cenzora u istoriji svjetske književnosti povremeno podrazumijeva brutalnu represiju, prohibiciju i progon pisaca, zabranu predstava i kulturnih poslanika, zahvaljujući moći koja ponekad uključuje i nasilje. Duga je istorija cenzure: od antičkog Rima, preko srednjovjekovnih religioznih i ostalih proganjanja, zabrane rane moderne štampe, do doba Prosvete i međuzavisnosti regulisanja odnosa između modernosti i kulture (v. Nikole Moore „*Censorship and Literature*“). Istoriju cenzure određuju odnosi između kulture i društva, znanja i moći. Razumjeti cenzuru sa liberalnih, materijalističkih, psihoanalitičkih, lingvističkih, i poststrukturalističkih pozicija, znači suočiti se sa različitim i često oprečnim izazovima književnosti u globalnom svijetu.

Duga istorija cenzure u svetskoj književnosti stvorila je mnoge heroje, poznate i nepoznate, autore i izdavače koji su se usudili da se odupru svom dobu s ciljem da otkriju istinu u svojim djelima. O mnogim prisilno utihnutim glasovima znamo i o njima se pišu istorije cenzure, kao što je knjiga *120 zabranjenih knjiga: istorija cenzure u svetskim književnostima*, koju su napisala tri autora: Nikolas J. Karolides, Margaret Bold i Don Sova, a koja nam je poslužila kao glavni izvor za ispitivanje ove teme. Pomenuti autori odabrali su veliki broj zabranjenih naslova iz književnosti i svrstali ih u četiri grupe, zavisno od razloga koji su izazvali trenutnu ili trajniju zabranu nekog od djela svjetske književnosti (politički, religiozni, seksualni i socijalni). Osim datuma, mjesta objavljivanja, izdavača, književnog roda, autori predstavljaju siže djela i istoriju njegovog cenzurisanja, sa pratećom literaturom (Karolides 2005: 1-3).

Budući da su istorije cenzure u pitanju, ipak ne govorimo samo o prošlosti. Dva-deset prvi vijek i dalje se bavi ograničenjima, cenzurom važnih ideja i istina koje su mnogi čitaoci prihvatili, ali koje su istovremeno uvredljive za neke druge čitaoce,

1 vukcevicradojka@gmail.com

zavisno od ukusa i vjerovanja, mjesta ili pak doba u kome su nastale. No, pogled unazad na pomenute autore pokazuje kako se vremena mijenjaju i kako na mnogim mjestima nekada zabranjene knjige vremenom postaju prihvatljive ili, čak, „klasici” (*Ljubavnik leđi Četerli*), dok se, nekada prihvaćene knjige, ponovo preispituju (*Avanture Hakleberi Fina*). Vrlo često, ista knjiga se zabranjuje više puta iz različitih razloga, kao npr. Stendalova *Crveno i crno* ili Hakslijev *Vrli novi svijet*. Mnogi roditelji i bibliotekari danas su zapanjeni kada čuju kako se raspravljalo o mogućoj zabrani knjiga iz serije *Kapetan Gaćeša (Captain Underpants)* u raznim djelovima SAD-a, kao što su npr. Konektikat, Kalifornija i Sjeverna Dakota (2003), dok mnogi drugi pak misle da treba zabraniti neke druge knjige, što, naravno, zavisi od njihovih vjerovanja, pristrasnosti i predrasuda. Dok jedni brane djela akademika J.R.R.Tolkina *Hobit* i *Gospodar prstenova*, drugi olako osuđuju seriju romana o *Hari Poteru* J. K. Roulingove, jer, kako kažu, promovise obožavanje Satane, okultne rituale i vještičarenje (Sova 2005: IX-X).

Sova ističe još nešto: strah od cenzure jednako vlada u javnom sektoru i u privatnoj industriji. Pomenimo i ovaj paradoks: zabrana *Mein Kampfa*, kao uvredljivog materijala, na eBay-u na njemačkom jeziku, nije isključila njegovu prodaju na engleskom jeziku, što, naravno, govori o nekonzistentnosti cenzure. Ovo pokazuje da su razlozi za skidanje neke knjige sa polica, njenu zabranu i cenzurisanje, često veoma subjektivni, jer, kako ističu pomenuti autori, uspjeh u zabranjivanju neke knjige često više zavisi od toga koliko su glasni njeni cenzori nego od same knjige. Tako mogu biti osuđene na nečitanje sve knjige jednog autora iako ih je uvrijedio u samo jednoj (Balzak). Autorov životni stil ili pak njegovi politički stavovi, mogu isto tako uticati na zabranjivanje njegovih knjiga, kao u slučaju Oskara Vajlda i Daltona Trumba, na primjer. U SAD-u, cenzori su veoma često roditelji i njihov autoritet utiče na odluku o povlačenju nekih knjiga sa polica školskih biblioteka, što se često dešavalo sa Selindžerovim *Lovcem u žitu* ili knjigom *Hari Poter i kamen mudrosti* Roulingove (Sova 2005: X).

Književnost zabranjivana na političkim osnovama

Fraza „zabranjen na političkoj osnovi” baca podjednako ružnu sjenku na svaku vlast, budući da blokira ideje i mišljenja koja su kritička, ponekad zbunjujuća, a često prijeteća. Politička cenzura prisutna je u prošlosti i sada – od Hitlerove Njemačke, Staljinove Rusije, do Sjedinjenih Država, ističe Karolides. Kao što smo već napomenuli, u Americi je prisutna i na nacionalnom i na lokalnom nivou: generišu je školski odbori i građani, pojedinci i grupe. Period hladnog rata u Americi, izazivao je česte zabrane mnogih knjiga i nastavlja se i danas kada god je u pitanju knjiga koja se bavi ratnim situacijama. Tako mnoge knjige imaju kraću ili dužu istoriju cenzure. Stajnbekov roman *Plodovi gnjeva* osuđen je i spaljen nekoliko mjeseci nakon njegovog objavljivanja, 1939. godine, i stalno je napadan od tada. Anti-ropski roman *Čiča Tomina koliba*, veoma često je zabranjivan na američkom jugu u 19. vijeku, dok je antiratni roman *Moj brat Sem je mrtav*, koji su napisala braća Kolijer 1974. godine, isto tako veoma često napadan i zabranjivan. Kroz sudski proces prošli su i *Decentni interval* Frenka Snepa, *Ja sam sir Roberta Kormijera*, *Klanica broj 5* Kurta Vonegata i mnogi drugi (Karolides 2005: 1-2).

Od svih pomenutih istorija zabranjenih knjiga, izdvojićemo neke momente istorije romana Ričarda Rajta *Crnče (The Black Boy)*. Prije nego je roman objavljen, Rajt je saslušan od strane Specijalnog komiteta za neameričke aktivnosti zbog rada u Komunističkoj partiji. Komitet je još tada odlučio da se njegove knjige povuku sa polica biblioteka i u Americi, i izvan nje. Uskoro je objavljen pomenuti roman, koji je vrlo brzo stekao veliku popularnost, ali je, isto tako, brzo zabranjen. Senator Teodor Bilbo iz Misisipija osudio je knjigu i autora u Kongresu sledećim riječima:

Crnče treba skinuti sa polica svih knjižara; prodaja se mora zaustaviti; sve je to prokleta laž. Od početka do kraja knjiga je konstruisala nevjerojatne laži o Jugu. Cilj ove knjige bio je da usadi sjeme mržnje i đavola u dušu svakog Amerikanca. To je najprljavija, naj-sramotnija, najbestidnija i zaražena knjiga, a napisao ju je Crnac od koga niste mogli očekivati ništa bolje.

Istorija cenzure *Crnčeta* potrajala je u Americi, knjiga je zabranjivana periodično (1963, 1972, 1974, 1975, 1978, 1987, 1983, 1994, 1997).

Osim u sudskim i drugim zabranama, mnogi slučajevi zabranjenih knjiga tek bi se pomenuli u ponekim lokalnim novinama. Ne smijemo zaboraviti ni samocenzuru, karakterističnu za mnoge američke nastavnike i bibliotekare. Neki bibliotekari snalazili su se tako što ne bi naručivali knjige koje su bile cenzurisane negdje drugdje, napominje Karolides. On ističe da nije uvijek bilo lako identifikovati razlog za zabranu neke knjige, jer je lakše bilo protestovati kada je bila u pitanju politika teksta nego uvredljivost jezika. Ilustracije radi, on navodi riječi Li Baresa, koji je na korpusu od pet državnih i nacionalnih anketa koje su se odnosile na cenzuru u školskim bibliotekama i na nastavne materijale, nazvao ovakvu cenzuru maskom ili „skrivenom agendom” cenzure, da bi zaključio da je lako identifikovati napade na lokalnom nivou, od onih na internacionalnom, koji izgledaju nedostižni i skriveni (Karolides 2005: 2). Ipak, svi se oni negdje srijeću, upozorava Karolides, i kao takvi, lako se „mogu uliti u more neznanja i iracionalnosti” (Karolides 2005: 2). On s pravom zaključuje da, samo ako se suprotstavimo cenzorima bilo kao pojedinci ili pak svi zajedno, zaslužujemo pravo da ispitujemo svijet: njegov tok mišljenja.

Književnost zabranjivana na religioznim osnovama

Istorija cenzure u kulturi Zapada može se pratiti i od najranijeg doba hrišćanstva, kada je crkva počela da se obračunava sa svim mišljenjima koja su je mogla ugroziti i kada ih je proglašavala jeretičkim (u 2. Vijeku papa je zabranio *Acta Pauli*, istoriju Sv. Pavla, dok je u 5. vijeku izdao prvi spisak zabranjenih knjiga), podsjeća Margaret Bold. Poplava neautorizovanih prevoda Biblije i religioznih traktata, koja je uslijedila odmah iza pronalaska štamparije (1450), i uspon religioznog neslaganja za vrijeme reformacije protestanata, motivisao je crkvu da proširi svoju ulogu cenzora. Godine 1559. Papa Pavle IV objavio je prvi *Index Librorum Prohibitorum* (Indeks zabranjenih knjiga, koji se još nazivao i Rimskim indeksom, jer ga je određivala rimska inkvizicija). Ova praksa se uskoro proširila na druge krajeve Evrope. Sa odvajanjem crkve od države, u 16. vijeku, nacionalne monarhije ustanovile su svoje mehanizme religiozne i političke cenzure da bi preuzele ulogu crkve. U oblastima u kojima su imali kontrolu, novi protestanti počeli su da zabranjuju djela katolika (Bald 2005: 197).

Jasno je da manipulacija religioznim senzibilitetom, radi političkih ciljeva, ima dugu i bolnu istoriju, čiji se primjeri mogu naći još od Sokratovog doba. Kako se Evropa politički sve više dijelila, a sredstva komunikacije postajala sve sofisticiranija, državana cenzura postajala je sve nemoćnija u sprečavanju objavljivanja cenzurisanih knjiga. Vatikan je ukinuo *Indeks zabranjenih knjiga* 1966. godine, nakon što je bio četiri vijeka na snazi, iako je njegovo dejstvo oslabilo mnogo ranije. Moramo napomenuti da je u periodu od 1948. (kada je objavljen zadnji Indeks) do 1966, zabranjeno 4.126 knjiga, koje su uključivale djela Bergsona, Defoa, Dekarta, Didroa, Flobera, Hobsa, Hjuma, Kanta, Loka, Mila, Montenja, Monteskeja, Paskala, Rusoa, Spinoze, Stendala, Voltera i Zole (198). Nakon 1966. godine, akcenat kažnjavanja premjestio se sa knjiga na neposlušne teologe.

Iako Prvi amandman zabranjuje vlastima da sprovede religioznu cenzuru po osnovu vjerske pripadnosti, u SAD, pojedinci i organizovani religiozni fundamentalisti sa uspjehom skidaju antihrišćanske knjige sa polica školskih biblioteka i izbacuju ih iz programa. Većina ovih knjiga cenzurišu se zbog nemoralnosti, profanog jezika i odnosa prema seksualnosti, umjesto zbog samog religioznog sadržaja. Ponekad je uzrok cenzure promovisanje religije „sekularnog humanizma”, i sve češće zabranjuju se knjige koje upućuju na istočne religije, vještičarenje ili pak na okultizam (*Hari Potter*). Sve ove knjige cenzurišu se, jer su viđene kao opasnost u odnosu na pravovjernost, vjeru i moral, ili u odnosu na društveni i politički poredak (Bald 2005: 198).

Istorija cenzure je istorija nehumanosti, zaključuje Margaret Bold (199): to je istorija izgubljenih života, talenata i genija, nezavršenih djela, povučениh, izbrisanih ili spaljenih knjiga. Američka savremena književnica, Tili Olsen, jasno je definiše: književna istorija i sadašnjost žive u mraku i ispunjeni su tišinom. (199) Istorija cenzure je istorija pobune, istorija prkosa u susretu sa smrtnim opasnostima u borbi protiv nasilja, obeshrabrenja i prezira. Ona je istorija neuspjeha, jer vjekovima stvara bestselere u duhu jednog Montenja, koji kaže: „Zabraniti nam nešto znači usmjeriti nas ka tome” (199). Kako onda, tako i danas! „Knjiga se ne može ubiti ona živi i umire po svome”; (199) komentariše marokanska književnica, Nađa Tazi, cenzuru Ruždijevih djela. „Kada se jednom 'vaza' razbije, fragmenti života rašire se po cijelom svijetu, glasovi nađu izlaz, pođu u avanture; i uvijek dođe do susreta, mutacija i festivala duha” (199).

Književnost zabranjivana na seksualnim osnovama

Možda je ovo najslabiji osnov za trajnije skidanje zabranjenih knjiga sa polica američkih biblioteka, jer su sa promjenom društvenih okolnosti, pomjeranjem granica u osvajanju sloboda, mnoge od njih relativno brzo vraćane i na police biblioteka, i u školske programe (Vladimir Nabokov, *Lolita*; Henri Miler, *Rakova obratnica*), tvrdi Don Sova. Pitanje koje bi se u ovom slučaju moglo postaviti glasi: „U kom su trenutku 'opscene' i 'pornografske' knjige postale 'erotske' i 'klasični'”? Don Sova dalje kaže da same „ružne riječi” nisu dovoljne da bi se neko djelo proglasilo erotskim, iako su mnoge knjige u anglosaksonskoj književnosti, u 19. i 20. vijeku, zabranjivane, jer raspravljaju ili aludiraju na tako česte pojave kao što su prostitucija, trudnoća van braka i prevara muža ili ljubavnika. Zabranjivano je Hotornovo *Skerletno slovo*, iako se ne može smatrati ni erotskom ni pornografskom knjigom, zbog, kako autori navode, „seksualnih konotacija” (Sova 2005: 311-313).

Granicu u definisanju erotskog u SAD pomjera, 1957. godine, Vrhovni sud, proširivši definiciju opscenosti s ciljem da označi one riječi koje su imale „seksualni sadržaj”, ali nisu „značajno kvarile društvo” (311). Ova redefinicija usmjerila je Amerikance ka potrazi za djelima koja su i erotski zanimljiva, i socijalno isplativa, te, prema tome, legalno uzbudljiva (erotska). Sova dalje opisuje prodor anonimnih viktorijanskih romana, podzemne pornografije šezdesetih, koja se čitala uporedo sa umjetničkim knjigama, ilustrovanim reprodukcijama japanskih i indijskih erotskih slika i skulptura, i eksplicitnim psihološkim studijama seksualno „abnormalnog” ponašanja, koji su postali standard erotike srednje klase sredinom 20. vijeka (311). Istovremeno, na američkim sudovima sudilo se slučajevima opscenosti i djelima kao što su *Fani Hil: Uspomene djevojke za uživanje*, *Ljubavniku leđi Četerli*, *Uliksu* i *Rakovoj obratnici*.

Barijere su srušene do 1970, i Komisija predsjednika SAD-a, u svom Izvještaju, opisuju opscenost kao situaciju u kojoj se gotovo svaka engleska knjiga mogla smatrati opscenom u trenutku objavljivanja, dok su, istovremeno, mnoge prevedene knjige

sličnog sadržaja objavljivane od strane drugorazrednih izdavača. Tako se konačno na tržištu našlo sve što je postojalo na temu „klasične erotske književnosti” (Kama Sutra, Frank Haris, De Sad). Ovaj Izvještaj ohrabrio je mnoge američke autore, u posljednje tri decenije 20. vijeka, da slobodno uvode seksualne detalje i scene u svoja djela. Pogled američkog društva na seks se promijenio tako da su mnoge knjige koje su do tada smatrane pornografskim ili opscenim, sada postale bestseleri. Nestala je legalna crta između erotike i pornografije, i razlike se danas definišu više prema estetskim kriterijumima nego prema sadržaju, zaključuje Sova (312).

Ipak, i dalje ostaje otvoreno pitanje razlike između „erotskog” i „pornografskog”, što nije lako odrediti, kako u prošlosti, tako ni danas. Ovaj zadatak, zadao je veliku muku i američkoj Komisiji za pornografiju, koja je na panelu, 1986. godine, preporučila „izuzetnu opreznost” u pogledu proganjanja onih koji šire i distribuiraju materijale koji ne sadrže fotografije, slike ili crteže. „Pisana riječ uvijek je imala i sada ima posebno mjesto u ovoj i svim ostalim civilizacijama”, ističe Komisija u svom Izvještaju (312), označivši „najmanje štetnim” tipovima pornografije „one knjige koje sadrže samo štampani tekst” (312), jer takav tekst možda ne ispunjava uvijek uslove za pornografiju.

Očigledno je da je vijek i po cenzurisanja opscenosti u književnosti na zalasku, i da je stari argument oslabio. Pojednostavljeno rečeno: oni koji su znali da čitaju, mogli su se uvući u provokativnu snagu riječi koje pokreću, stimulišu i uzbuđuju – oni su čitali „erotiku”. Oni manje pismeni, koji gledaju slike u časopisima, sa istom namjerom, oni su definisani kao oni koji su uključeni u „pornografiju”. Privlačnost je ista, ali se publika razlikuje, kao i pretpostavljene posledice. Zaključimo, da se kulturološki stavovi prema erotskom ipak stalno mijenjaju, pa time i književnost, koja se na taj način prosuđuje, osuđuje i utihnjuje (313).

Književnost potisnuta na socijalnoj osnovi

Široka osnova na kojoj počivaju zakoni o opscenom omogućuje veliki broj interpretacija koje se odnose na ono što čini književno djelo opscenim. Jezik američkih zakona stavlja naglasak na djelo koje „slika ili opisuje seksualno ponašanje na otvoreno uvredljiv način” (Sova 395). Zakon dalje kaže da „prosječna osoba, polazeći od savremenih standarda zajednice, može smatrati da neko djelo posmatrano u cjelini, može izazvati pohotu” (395). U stvarnosti, ovo znači da djela, koja sadrže riječi označene kao „vulgarne” od strane određenih članova zajednice ili se bave međurasnim ili homoseksualnim odnosima, koji su neprihvatljivi standardima određene zajednice, zaslužuju oznaku „opscen”. U pitanju su, dakle, socijalni faktori koji se razlikuju od erotskog, religioznog i političkog sadržaja, ističe Sova. To znači da se u ovu grupu mogu svrstati književna djela koja su zabranjivana (zabranjuju se), cenzurisana ili napadana zbog jezika, rasne osnove ili prikazivanja upotrebe droga, slikanja društvenih klasa ili seksualne orijentacije likova, ili pak nekih drugih socijalnih razlika, koje su oni koji su ih napadali smatrali štetnim po čitaoce. Izdvojicemo roman Marka Tvena *Avanture Hakleberi Fina*, koji je veoma često zabranjivan zbog 'neprikladne' upotrebe jezika i slike rasnih odnosa (395). Ovaj roman, kao i mnogi drugi, često je cenzurisana, jer njegov predmet i likovi, u određenom društvenom trenutku nisu odgovarali socijalnim, rasnim ili seksualnim standardima njihovih cenzora. Socijalno motivisano cenzorstvo uključuje i ona djela koja sadrže društveno neprihvatljive ideje ili govor (*Autobiografija Benžamina Frenklina, Bel Džar, Vrli novi svijet, Kenterberijske priče, Kvaka 22, Lovac u žitu, Farenhajt 451, Pali anđeli*), zaključuje Sova (395).

Cenzura po svim opisanim osnovama, i borba protiv nje, traje i nakon 2005, kada je objavljena pomenuta istorija cenzure. Kongresna biblioteka nedavno je najavila izložbu „Zabranjene knjige koje su definisale Ameriku” za septembar 2017. godine. Autori ove izložbe definišu osnove zabrane ključnih knjiga, koje se najčešće poklapaju sa prethodno pomenutim definicijama. U korpus odabranih, zabranjivanih/utihnutih knjiga, koje su odigrale najznačajniju ulogu pri definisanju američkog identiteta, njeni autori uključuju sledeće naslove: *Avanture Hakleberi Fina*, Marka Tvena, 1884; *Autobiografija Malkolma X*, Malkolm X-a i Aleksa Hejlja, 1965; *Voljena*, Toni Morrison, 1987; *Sahranite srce kraj ranjenog koljena*, Di Brauna, 1970; *Zov divljine*, Džeka Londona, 1903; *Kvaka 22*, Džozefa Helera, 1961; *Lovac u žitu*, Dž.D. Selindžera, 1951; *Farenhajt 451*, Reja Bredbarija, 1953; *Za kim zvono zvonit*, Ernesta Hemingveja, 1940; *Prohujalo sa vihorom*, Margaret Mičel, 1936; *Plodovi gnjeva*, Džona Stajnbeka, 1939; *Veliki Getsbi*, F. Skota Ficdžeralda, 1925; *Urlik*, Alena Ginzberga, 1956; *Hladnokrvno ubistvo*, Trumana Kapotija, 1966; *Nevidljivi čovjek*, Ralfa Elisona, 1952; *Džungla*, Aptona Sinklera, 1906; *Vlati trave*, Volta Vitmana, 1855; *Mobi-Dik*, Hermana Melvila, 1851; *Domorodac*, Ričarda Rajta, 1940; *Naša tijela, mi*, Bostonski ženski klub, 1971; *Crvena značka za hrabrost*, Stivena Krejna, 1895; *Skarletno slovo*, Natanijela Hotorna, 1850; *Seksualno ponašanje kod muškaraca*, Alfreda K. Kinsija, 1948; *Stranac u stranoj zemlji*, Roberta A. Hajnlajna, 1961; *Tramvaj zvani želja*, Tenesi Vilijamsa, 1947; *Njihove oči su gledale Boga*, Zore Nil Herston, 1937; *Ubiti pticu rugalicu*, Harper Li, 1960; *Čiča Tomina koliba*, Herijet Bičer Stouv, 1852; *Tamo gdje je sve divlje*, Moris Sendak, 1963; *Riječi Cezara Čaveza*, Cezara Čaveza, 2002 (Izložba: The Library of Congress: “Books that Shaped America”).

Broj zahtjeva da se uklone knjige sa polica biblioteka i izbače iz nastavnih programa, između 2000. i 2009. godine iznosio je 5099, dok ih je 2012. bilo 464, a 2013. godine 307. Oni su uključivali i sledeće naslove: *Igre gladi* i *Pedeset nijansi sive*. Jedan vid borbe za slobodu knjige pruža internet sajt *Zabranjena polica knjiga* (Forbidden Bookshelf), koji objavljuje neke od uklonjenih knjiga sa polica američkih biblioteka. Za početak, odabrali su pet sledećih naslova, sa namjerom da nastave sa osvajanjem slobode štampe: *Avanture Haklberi Fina*, Marka Tvena, 1884; *Prohujalo sa vihorom*, Margaret Mičel, 1936; *Džungla*, Aptona Sinklera, 1906; *Seksualno ponašanje kod muškaraca*, Alfreda C. Kinsija, 1948 (v. Rucke, Katie, “Banned But Not Forgotten”).

Osim sistematizacije cenzurisanih knjiga ne samo u Americi, već i šire, studija *120 zabranjenih knjiga: istorija cenzure u svjetskim književnostima*, aktuelna izložba i bogata istraživačka građa, otvorili su mnoštvo pitanja koja se odnose i na hrabrost autora i izdavača, koji su bili spremni čak i da žrtvuju svoj život istine radi i odbili da budu utihnuti, jer da to nisu radili, i da to i danas ne rade, slika svijeta bila bi daleko suženija, zbog čega zaslužuju svoje mjesto u istorijama cenzure. Složićemo se i sa Marijanom Teks Čolden, autorkom značajnih studija o cenzuri, koja, u davno datom intervjuu (1992) sa autorkom ovog rada, kaže:

Cenzura ne smije postati princip. Često, istina, sa osjećanjem istinske ironije, prisjetim se riječi mladog Marksa koji je insistirao na istini rekavši da „dok god cenzura postoji sve će građanske slobode biti samo iluzija.” Samo nedemokratski, represivni sistemi opravdavaju cenzuru na osnovu morala i u ime održavanja reda i mira, tj. održavanja postojećeg nekvaliteta. Njima je potpuno jasno da je znanje moć i da knjige mogu postati moćno oružje u toj borbi. Umjesto da se oslone na jedan od fundamentalnih principa demokratije, tj. da suprotstave ideje idejama, okreću se brutalnim metodama društvene kontrole. Primjer krajnje brutalnosti predstavlja paljenje knjiga na koje je Hajne ukazao, a koje je ravno spaljivanju ljudi. Ideal ovakvih režima je postizanje hegemonijske kontrole nad cijelim narodom. To

je ona tačka na kojoj se presijecaju totalitarna sociologija i frejzdovska psihologija. U njoj se hegemonija manifestuje u samocenzuri kojoj podliježe većina stanovišta, što je najbolje izraženo riječima Osvalda Špenglera: „Ne može se zamisliti teža satira o slobodi misli od ove: u prošlosti ljudima je bilo zabranjeno da slobodno misle; danas im je dozvoljeno, ali niko nije više u stanju da misli slobodno...”. Otpor svakoj vrsti cenzure je neophodan u svakom društvu, jer, bez obzira koliko je jaka, cenzura je, ipak jalova (v. Vukčević 1995: 14-16).

Na kraju, moramo istaći neka pitanja koja otvaraju studija *120 zabranjenih knjiga: istorija cenzure u svetskim književnostima*, pomenuta izložba i intervju, kao i ostala istražena bogata građa. Ostavićemo ih otvorenim za mlađe generacije kojima će, ponadajmo se, poslužiti kao izazov da možda pokušaju da odgovore na neka od njih. Koje sve književnosti (djela) zaslužuju da budu uvrštene u korpus svjetskih književnosti i na osnovu kojih kriterijuma su neke od njih uvrštene, a na osnovu kojih su druge izostavljene? Da li postoje projekti, studije ili knjige slične koncepcije u srpskoj i drugim književnostima? Ako ne postoje, da li je došao pravi trenutak za pisanje sličnih istorija privremeno ili stalno utihnutih glasova?

LITERATURA

- Karolides, Bold, Sova 2005: N. J. Karolides, M. Bald & D. B. Sova, *120 Banned Books*, New York: Checkmark Books.
- Nikole Moore: „Censorship and Literature”, *Literature: Oxford Research Material*, <http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-71>, 20.02. 2012.
- Radojka Vukčević 1995: Intervju sa Marijanom Teks Čolden, „Cenzura i omnicensura”, *Prosvjetni rad*, 6. jun, Podgorica, 14-16.
- Izložba: The Library of Congress: “Books that Shaped America”, September. 24- 30, 2017. <http://www.bannedbooksweek.org/censorship/bannedbooksthatshapedamerica>, 20.02.2017.
- Rucke, Katie: “Banned But Not Forgotten”. <http://www.mintpressnews.com/banned-forgotten-book-censorship-u-s/193202/>, 20.02.2017.

HISTORY OF CENSORSHIP IN AMERICAN LITERATURE: HOW TO SILENCE A TEXT

Summary

The paper explores the history of banned books from the old times to the contemporary age. The research is focused on American literature. The paper shows that throughout the history of world literatures, nations, peoples, and governments have censored writers and their works on political, religious, sexual, and social grounds. Although the literary merit of the majority of these books has been proven time and time again, efforts are still made today to suppress some of them. Nevertheless, time has shown that the history of censorship is permeated by many heroes, writers, and publishers who never stop defying the restrictions of their respective ages in order to react to their climate in the most proper way. They are often ready to risk their lives, to stand strong against the oppressive efforts of those who would silence all those who refuse to conform, and this is to be appreciated. For, had they lost their battle with those who challenge, censor, and ban books containing ideas or language that displease the vocal minorities, our intellectual universe would be much smaller. That is why they deserve their histories of censorship, whatever nationality they may belong to. It is a common story of all of us.

Keywords: censorship, politics, religion, sexuality, society, history

Radojka M. Vukčević

Јасмина А. ТЕОДОРОВИЋ¹
 Марија В. ЛОЈАНИЦА
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет²
 Одсек за филологију
 Катедра за англистику

БУКА И БЕС: АПОКАЛИПСА КЊИЖЕВНОСТИ И ТИШИНА

У контексту пролиферације (научног) дискурса, један од циљева рада јесте разматрање могућности да се о књижевности / са књижевношћу ћути. С тим у вези, може се расправљати о томе како, и у којој мери, научној анализици подвргнути књижевност, која позива на слушање као ослушкивање личног доживљаја. У контексту наведеног, рад почиње „буком и бесом” теоријског апарата и завршава се, условно речено, отварањем могућности „погрешно читања”, чиме се проблематизује статус теоријско-аналитичког тумачења.

Кључне речи: бука, бес, теорија, аналитика, књижевност, тишина

„Blindness” и „Insight” теорије и интерпретације: итерабилност метадискурса

У „Предговору” српског издања Де Манове студије *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*³, Сретен Марић указује на *мета*-природу, како критичког, тако и литерарног говора/дискурса. У циљу даље разраде наведене тезе, у вези са савременим критичким и литерарним дискурсом, на кратко ћемо се осврнути на имликације префикса *мета*- у социолошком и идеолошком контексту, у студији *Metalanguage: Social and Ideological Perspectives*⁴ (в. Јаворски 1998). Од Де Сосира, током раних 90-их, арбитраност језичког знака отвара могућност да као свој „објекат” може узети не само материјалне ствари и „апстракције”, већ и језик сâм. Семиолошки приступ Де Сосира и Ролана Барта наћи ће своја упоришта и у структурализму прашке школе, на европском и америчком тлу, у руском формализму, итд. Такође, Бахтин уводи појам хетероглосије, то јест различитих комбинација лингвистичких форми, који подразумева коезистирање наслеђених и постојећих лингвистичких парадигми. Хетероглосија, у том случају, нужно подразумева и формирање читавих „групација” социолошко-идеолошког, политичког и традиционалног типа. У том смислу, сваки дискурс представља својеврсни ехо бројних прошлих, али и будућих дискурса, који за циљ управо имају припремање терена за Слотердајкове⁵ конкуренције

1 jasminateodorovic.kg@gmail.com

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

3 У званичном преводу на српски: *Проблеми модерне критике*. У преводу аутора рада: *Заслепљеност и увид: есеји о реторици савремене критике*.

4 Српски: *Метајезик: Социолошке и идеолошке перспективе*.

5 У раду ћемо се користити конвенцијом српске транслитерације имена наведеног аутора.

међусобно проматраних идеолошких свести (в. Слотердијк, 1992). Оваква концептуализација језика као хетероглосије, подразумева металингвистичку природу комуникације, уопште узев. Хетероглосичност комуникативног чина значи да онај ко говори, свој говор (стил, регистар, итд) прилагођава говорном стилу дате ситуације у којој се комуникација одвија. *Мејша* је онда, свакако, својеврсна *копија* која је, у мањој или већој мери, верна наслеђеној лингвистичкој, односно дискурзивној парадигми. Ова дискурзивна репетитивност, попут итерабилности Деридиног знака, подсећа нас на Бењаминове тезе о масовној фотографској репродукцији, која је била одлучујућа за развој уметности уопште. Но, уметност је наставила да се ствара (продукује, производи, репродукује и акумулира) без обира на све већи јаз између „ауре“ Бењаминовог оригинала и потоњих реплика (в. Бењамин 1974). У том контексту, *интердискурзивност* и *мејшанаративност* могу се довести у везу са Бахтиновим *дијалоџизмом* (в. Бахтин 1991), који подразумева хибридну природу текстова. Хибридност текста односи се на преклапање различитих жанрова и дискурса. Пореци дискурса нужно структурирају различите социјалне праксе, које пак формирају социјалне поретке. Отуд Џејмсонова теза о хипостази језика и његовом статусу „апстракције апстракције“, као Бодријарове симулације симулакрума, која своје корене има у акутној и рапидној *хибридизацији* дискурса. У савременој епохи, конституише се својеврсна, рекли бисмо, *мејша* хибридизација. Одатле и савремене расправе о томе да ли су дискурзивне идеологије инхерентне језику сáмом, а експлицитне, односно манифестне, постају кроз *говор* о језику, односно кроз метајезик и метадискурс. Но, треба истаћи да је метајезик само једна од манифестација језика: „Лингвистички и народни метајезик могу да произведу различите идеологије језика, иако социјални механизми њихове продукције не морају нужно бити различити (...) Метајезик представља компоненту сваколике лингвистичке комуникације, стога су и језик 'лаика' и језик 'експерта' нужно идеолошки кодирани” (Јаворски 1998: 105-106). Из наведеног проистиче и да се „метапрагматички процеси могу стратешки користити за фабриковање нових прича на основу већ постојећих” (Јаворски 1998: 106). У контексту научног дискурса, метајезик залази у домен специфичног научног *регистра*. Критички дискурс јесте „репрезентација репрезентације света и тако се поставља изнад осталих врста/модуса репрезентације и конституише се као коначни арбитер онога што оне (репрезентације) представљају” (Јаворски 1998: 107). Стога се и језик може посматрати као преносилац потенцијалних значења, али и као форма која може бити преносилац неког значења. Када говоримо о метајезику, у контексту научног, односно филозофског дискурса, акценат је више на његовој *функцији* него на форми. У Бодријаровој епохи Интегралне (Виртуелне) Реалности⁶, метајезик се преноси и на поље информатичког језика, конституишући и својеврсну *metadata* комуникацију. Може се закључити да метајезик, односно метадискурс, не залази само у поље лингвистике, већ своје манифестације може имати и у многобројним другим семитоичким модусима: „Знамо да наш целокупни друштвени језик представља замршени систем реторичких средстава конципираних да би се избегло непосредно изражавање жеља које су неисказиве у пуном значењу тог израза” (Де Ман 1975: 42).

У том контексту, Сретен Марић истиче да се данас дешава читава пролиферација критике, то јест критичког дискурса, која се конституише као *род* за себе,

6 У дискурсу филозофије, навођење одређеног појма/концепта великим словима указује на „недоступност/немогућност спознаје”, те и апстрактност самог појма (нпр. други vs. Други).

те управо и као металитература. У контексту литерарног, односно уметничког стваралаштва, додаћемо - и као *паралићитература*. Конституисање научног дискурса као паралитературе покреће озбиљна и круцијална питања савременог литерарног стваралаштва. Фредерик Џејмсон такође указује на пролиферацију идиосинкратичких кодова, како у контексту критике/интерпретација, тако и у контексту литерарног стваралаштва. Нова критика је „актуелна не зато што првенствено говори о новом, већ што *покушава* да на нов начин преиспита и ново и старо”, те у том контексту можемо говорити о „беседи о литератури, или беседи поводом литературе, јер јој је литература каткад само повод за ово друго” („Предговор”, Де Ман 1975: 11-12). Како даље наводи, критика постаје социјално стање, док у „свету критичара врви као у кошници” („Предговор”, Де Ман 1975: 13). Марић такође указује и на општу појаву специјализације, „умножавања специјалиста” и „снобовски херметизам”. Као и Фредрик Џејмсон, Марић уочава *синдром*, рекли бисмо, бодријаровске „неутрализације”, опште тенденције пацификације привида, па је у *циркулацији* све чешће реч „текст”, спрам некадашње речи „дело”: „Док књижевна критика (...) никако не може без жанра,⁷ дотле књижевна производња у модерним временима непрекидно и систематски поткопава тај појам” (Џејмсон 1984: 126). Оно што Џејмсон није истакао, јесте да и научне теорије, то јест дискурси науке, чини се, постају свет за себе. Они се, такође, у модерним временима профилишу као нови дискурзивни *жанр*.

У том смислу:

„већина данашњих приступа литератури инспирисана је другим дисциплинама. Невоља је што су научне теорије и саме проблем, а не некакво дефинитивно решење. Односно за њих је свако решење одскочна даска за нове проблеме који често решење стављају у питање, па је то клизав терен за оног ко би да на њима гради” („Предговор”, Де Ман 1975: 18).

Међутим, намеће се да се не ради само о данашњем приступу литератури, већ и о приступу паралитературе или металитературе другим паралитературама. Паралитературе о паралитературама су, не само узајамно прожете, већ се и оне ослањају на друге научне дисциплине (математика, информатика, физика, медицина, биологија, космологија итд.). Стога, можемо говорити о савременој пролиферацији идиосинкратичких кодирања кодова, о Бодријаровом паду у Реално, коме је и његов метадискурс изложен, те и о симулацији симулакрума *par excellence*. Као теза за разматрање, отвара се и питање у којој мери је наведена пролиферација читаве мреже палимпсеста разних/разнородних дисциплина и метадискурса условила Бодријарову тврдњу о губитку сваког референцијала, односно о стању *аисолушине иреференцијалности*. У „свеопштем бујању” наших Виртуелних Реалности⁸, остаје да видимо у којој мери и са којим последицама се преклапају, и једна у другу продиру, уметност и теорија. „Жртва” Џејмсоновог естетског популизма и Бодријарове свеопште естетизације (као протезе) постају научни, теоријски и филозофски дискурс као паралитература. Концепт паралитературе иде корак даље од Марићевог појма металитературе. Спрам литературе, она конструише паралелну литературу, која се, сложећемо се са Марићем,

7 Џејмсон жанр сматра књижевним *институцијама*, то јест уговорима који се склапају између писца и одређене публике. Уговор за собом повлачи све рапиднију уметничку *производњу*, која, како истиче, постаје жртва новчане привреде (в. Џејмсон 1984: 126-127).

8 У наведеном контексту можемо говорити и о мултипликацији Бодријаровог Интегралног (Виртуелног) Реалног.

ослања на литературу. На литературу се ослања онда када иста постаје потка емпиријском приступу, или када се користи као инструмент за доказивање већ, условно речено, профилисаног теоријског концепта. Процес је, такође, и обрнуте природе. Савремена литература своје „идеје” почиње све више да црпи из паралитературе. Отуда, Де Ман, у интервјуу⁹ изјављује да никада није имао своју идеју и да се стога увек ослањао на већ постојећу литературу, на основу које је профилисао своје теоријске позиције. У истом интервјуу изразио је своју импресионираност Деридиним дискурсом, који је окренут себи, и, као такав, себи довољан. Но, и Дерида се често користи другим метадискурсима или другим литературсима и уметничким делима, на основу којих конструише своје позиције.¹⁰ Стога је и легитимно запажање Сретена Марића којим износи сопствену недоумицу. Да ли је у есеју о Дерида реч о Деридиној „заслепљености” или Де Мановој? Међутим, како даље наводи, понајпре ће бити реч о Де Мановој доследној примени сопствене трополошке реторике и тенденциозне ироније, која је присутна у његовом метадискурсу о Деридином. Поред запажања Сретена Марића, истаћи ћемо да Де Ман сâм износи, у свом „Предговору” ове студије, да је унапред свестан „заслепљености” сопственог дискурса, како у контексту литерарног дела, тако и у контексту расправа о другим метадискурсима. То и јесте, како истиче, тај фасцинантни феномен који је запазио током проучавања поменутих дискурса (в. Де Ман 1975: 54).

У контексту теоријског дискурса, можемо говорити и о Бодријаровом дискурсу завођења о завођењу, Џејмсоновом „глобалном” дискурсу о глобализацији, Фукоовом епистемолошком дискурсу о *épistémè*, Лиотаровом паралогичном дискурсу о паралогији и Деридином деконструктивном дискурсу о деконструкцији. Како Марић наводи, савременом епохом и западноевропском мишљу влада естетски авангардизам, који не доноси иновације и визије, већ бујице неологизама. За сада имамо следеће: Бодријарову „свеопшту естетизацију”, Џејмсонов „естетски популизам” и Марићев „естетски авангардизам”. Да ли су то неологизми? Сложићемо се са Марићевом тврдњом да сваком (мета) дискурсу језик представља највећи проблем. Уколико је, по Де Ману, критика својеврсна *мистицификација*, те и да модерни критичар настоји да демистификује литературу, док истовремено литература мистификује њега, долазимо до парадокса и критике и литературе. И опет се враћамо на амбивалентну природу језика сâмог. Марић то илуструје читавим низом примера различитих интерпретација језика.¹¹ Неизбежно је, онда, запазити и да се тумачење језика тумачи *језиком*.

9 У интервјуу који је Пол де Ман дао за *Chicago Journals*, између осталог, истиче и следеће: „текст самог себе деконструише, он је самодеструктиван, стога му није потребна никаква спољашња, филозофска интервенција за његову деконструкцију. Међутим, разлика је у бриљантности Деридиног текста (...) јер шта год да се дешава у Дерида, дешава се између њега и текста. Њему не треба Русо, као мени (...) њему није потребан нико (...) док ја никада нисам имао сопствену идеју, и увек ми је потребан текст за критички приступ и критичку иновацију. (...) Ја сам филолог, не филозоф. Међутим, интересантно је како се често различити приступи поклапају” (в. *An Interview with Paul de Man, Chicago Journals*. Извор: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 4 (Summer, 1986), pp. 788-795, The University of Chicago Press. (Извор са интернета: <http://www.jstor.org/stable/1343439>)).

10 Чувени су Деридини критички осврти на Ничеа и Хајдегера, као и на уметничко стваралаштво, попут сликарства (в. Дерида, *Истишина у сликарству* 2001), или књижевности (в. Дерида *Уликс Грамофон* 1992).

11 С једне стране, како истиче, језик хипостазира. Витгенштјан тврди да је „сва критика критика језика”. Берђ Лукач наводи да, у тумачењу дела, не треба полазити од „њихових теоријских

И опет – чему онда расправа о хијерархији мисао/језик – језик/мисао? Дијахро-нијски гледано, једино да би се *зайџорирали* системи и да бисмо се „ратосиљали оне старе авети: *логичке пројивуречности*; која би измешала све језике” и дошли до „текста из задовољства” – „Срећног Вавилонa” (Барт 1975 3-4). Наведено, између осталог, покреће горепоменућу проблематику *ре*-презентације репрезентације, као једну од кључних поставки, како критике, тако и уметничког стваралаштва. Као примере узимамо Бодријаров и Џејмсонов дискурс, из разлога што су репрезентативни у ширем друштвеном, идеолошком и културолошком контексту. Деридин дискурс, који је, како Де Ман истиче, сaмом себи довољан, узимамо као пример дискурзивног модуса, али и филозофско-теоријског становишта, који је више оријентисан на знак/језик/текст.¹²

Апокалипса књижевности и тишина

*Свако је шумачење погрешно, иако на фактима почива.
Сваки је закључак наопак, иако на логици заснован.*

(Пекић 2014)

*’Речи су шипаке, шело је говор’ као ’џрзај очног кай-
ка, џршии укочени у ваздуху, ујед, бежање блеска из
погледа, ћушање, уздах, раница на подлакшници (...)
И никада неће бити речи које ће замениши срце.’*

(Албахари 2004)

Узимајући у обзир до сада наведено, један од циљева предложеног реферата јесте преиспитивање могућности да се о књижевности / са књижевношћу ћути, као и отварање питања оних књижевности које речима призивају мук? С тим у вези, може се расправљати и томе како, и у којој мери, научној анализици подвргнути ону књижевност која позива на слушање (ослушкивање доживљаја) и ћутање (као „су-ћут”)?

Реферат, такође, покреће питање апокалипсе књижевности, која се, у букама и бесовима теоријског апарата, опире анализици научног дискурса. У том смислу, може се разматрати питање рецепције приче као њене реконфигурације (в. Рикер 1993), односно њеног „погрешног разумевања” (в. Де Ман 1975) као могућности отварања (апокалипса: открочења, откривања) света приче у тишини индивидуалне рецепције и њеног *доживљавања*.

Отуд и питање које се већ годинама намеће: шта је наука о књижевности?! Шта представља наука о књижевности од шездесетих година 20. века до данас у

афирмација”. Адорну је дело „загонетка”, за психоанализу симболи су ребуси, по Хајдегеру, најбитније мора остати неизказано, итд. (в. „Предговор”, Де Ман 1975: 22-23).

12 Употреба термина „текст” један је од многобројних примера Де Мановог запажања да су критички дискурси у себи парадоксални и контроверзни. Своју парадоксалност доказују и тиме када своје теоријске премисе почну да примењују на књижевни језик, који је, као што смо истакли, био тај који је први указао на немогућност апсолутне подударности између реченог и онога што се хтело рећи, као ни између знака и означитеља. Фредерик Џејмсон ће изнети тврдњу, као и Сре-тен Марић, као и Пол де Ман, да је данас у циркулацији све чешће реч „текст” спрам речи „дело”. Но, у студији *Политичко несвесно: приповедање као грушћивено-симболички чин* (в. Џејмсон 1984) изнеће пак тврдњу да је све управо *тексти*, те и да је неминовна „текстова конструкција” Лакановог недоступног Реалног и Алтисеровог (историјског) одсутног узрока. Исту „текстовну конструкцију стварности” оштро ће критиковати у студији *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (в. Jameson, 1991).

контексту Марићеве, то јест Де Манове пролиферације научног дискурса као паралитературе, као метадискурса о метадискурсу, односно Џејмсонове тезе о хипостази језика и статусу „апстракције апстракције” (репрезентације репрезентације) или Бодријарове симулације симулакрума, која своје корене има у акутној и рапидној *хибридизацији* дискурса?

„Текст узима у обзир свој начин писања, а у исто време утврђује нужност да тај рачун полаже на посредан, фигуралан начин за који зна да ће се погрешно разумети. Полажући рачун о ’реторичности’ свог модуса, текст такође постулира нужност свог погрешног читања (misreading). Слободни смо да назовемо ’књижевним’ у пуном значењу израза, сваки текст који имплицитно или експлицитно назначује властити реторички модус и префигурише сопствено погрешно разумевање као корелатив властите реторичке природе” (Де Ман: 1975: 136).

Сваки књижевни текст нужно себе деконструира зато што разграђује сопствени реторички идентитет, своју „стабилност” и једносмисленост. Идентитет наративне конструкције априори је нестабилан, те и априори деконструисан. Де Манова деконструкција „изнутра” подразумева тзв. крајњу нечитљивост текста. Кроз перманентну игру тропа¹³ који смисао преносе кроз игру смислова и одлагања коначних значења, текстуална кохеренција увек измиче, како себи самој, тако нужно и тумачењу.

Један од кључних појмова Рикерове студије *Време и прича* (Рикер 1993) јесте концепт *mimesis*-а, који своје крајње исходиште нема у поетској структури текста, већ и у читаоцу, односно реципијенту, у коме се довршава миметичко структурирање: „Време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин (...) прича добија своје пуно значење када постане услов временског постојања” (Рикер 1993: 73). Парадокс феноменолошког становишта произилази из чињенице да поимање темпоралитета не проистиче из причања приче, већ из **живог доживљаја**. У том случају, у научном контексту, проблематизује се Рикеров *mimesis* III, без кога прича не може бити довршена. Како се профилише искуство/доживљај приче од стране реципијента? У оној мери у којој прича обликује и преобликује тзв. временски свет конфигурацијом, у тој мери време приче, те и прича, бивају увек изнова реконфигурисани доживљајима реципијента. Уосталом, „ако је јарак тако дубок, како изгледа, између фикције и живота како смо могли, у нашем властитом пролажењу кроз нивое праксиса, да смјестимо на врхунац хијерархије мноштвених практика замисао о наративном јединству живота?” (Рикер 2004: 166).

Имамо ли посве обично, људско право, да у тишинама индивидуалног доживљаја „погрешних читања” заувек остане Меша Селимовић?

„Ухватио сам је за мишице, као дављеник, туђу, свеједно ми је, своју, одувјек, нисам знао шта је одувјек, знао сам само за тај час, једини важан, што је потирао вријеме, и жаљење, дрхтави прсти су се заболи као клинови, нико ми је не би могао отети, осим мртву, држао сам је оштрим канџама прибудену за земљу, утихнула је ријека, звонила су само моја звона, непозната и непољуљана дотад, сва звона, као на узбуну, окупиће се људи, не тичу ме се људи, нема људи, о, сну мој, који си постао жртва” (Селимовић, 2007: 411).

Или лични доживљај Албахаријеве приче о оцу?

13 „Троп не треба схватати у естетичком смислу, као украс, нити га треба схватити као фигуративно значење које је изведено из дословног (...) Троп није изведена, маргинализована језичка аберација, већ лингвистичка парадигма *par excellence* (де Ман 1979: 105).”

„Отац је губио место у орманима, на полицама, у ладницама писаћег стола. Стварност одсуства је показала сву нестварност присуства предмета. Тешка је та борба која се води између срца и ствари. Срце, наиме, стално тражи жртве. Али, да би волео, не смеш ништа да поседујеш. Мислећи да губимо, ми смо, у ствари, добијали; мислећи да се бранимо, ми смо се, у ствари, предавали (...) А прича је искрсла да би призвала оца” (Албахари 2004: 46-47); Опет, „свака моја помисао на ’причу’ бледела је пред сећањем на ’живот”” (Албахари 2004: 93).

Неко би рекао да прича о књижевности треба да почне овде. Прича о причи се овде завршава, те и отвара у свим могућностима „погрешних читања” у свету личног доживљаја, у оној мери у којој „бука и бес” теоријског апарата (не) могу да утихну.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 2004: D. Albahari, *Cink*, Beograd: Stubovi kulture.
- Барт 1975: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, prevod Jovica Aćin, Niš: Gradina.
- Бахтин 1991: M. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prevod Aleksandar Barjaktarević, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Бењамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, prevod Milan Tabaković, Beograd: Nolit.
- Бодријар 1991: Ž. Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, prevod Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
- Бодријар 2009: Ž. Baudrillard, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, prevod Dejan Ilić, Beograd: Arhipelag.
- Де Ман 1975: P. de Man, *Problemi moderne kritike*, prevod i predgovor Sreten Marić, Beograd: Nolit.
- Де Ман 1979: P. de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press.
- Дерида 1997: Ž. Derrida, *Uliks gramofon: Da-govor kod Džojasa*, prevod Aleksandra Mančić-Milić, pogovor Novica Milić, Beograd: Rad.
- Дерида 2001: Ж. Дерида, *Истиина у сликарству*, превод Спасоје Ђузулан, Никшић: Јасен.
- Јаворски 1998: A. Jaworski (et al.), *Metalanguage: Social and Ideological Perspectives*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH Co. KG.
- Пекић 2014: B. Pečić, *Tamo gde loze plaču: eseji i dnevnici*, Beograd: Službeni glasnik.
- Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča I*, prevod Slavica Miletić i Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сойство као дружи*, превод Спасоје Ђузулан, Београд, Никшић: Јасен.
- Селимовић 2007: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Подгорица: Октоих.
- Слотердијк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, prevod Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus.
- Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, prevod Dušan Puhalo, predgovor Muharem Pervić, Beograd: GRO „Kultura”, OOUR „Slobodan Jović”.
- Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, USA: Duke University Press.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

An Interview with Paul de Man, Chicago Journals. Извор: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 4 (Summer, 1986), pp. 788-795, The University of Chicago Press [<http://www.jstor.org/stable/1343439>] (приступљено 10.12.2011.)

THE SOUND AND THE FURY: THE APOCALYPSE OF LITERATURE AND SILENCE

Summary

Given the proliferation of (scientific) discourse, the paper seeks to examine the possibility of being in silence with literature. Furthermore, one of the key issues is the question as to what extent a literary work can be subject to critical analysis in terms of individual, personal experience of art. The paper starts off with “the sound and the fury” of the theoretical apparatus and ends with an emphasis on Paul de Man’s “misreading”, thus questioning a purely analytical approach to literature.

Keywords: sound, fury, theoretical analysis, literature, silence

*Jasmina A. Teodorović,
Marija V. Lojanica*

Александар Б. НЕДЕЉКОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

КОСМИЧКА ВЕЛИКА ТИШИНА, КАО ФИЛОЗОФСКИ И ЕТИЧКИ ИЗАЗОВ У КЊИЖЕВНОСТИ

Око нас је васиона са трилионима планета, од којих су многе чак и стотинама милиона година старије од Земље, дакле било би логично да је барем на некој од њих настала цивилизација много пре наше, па ипак, нико се из свемира не јавља, као да нигде никог нема. Ово је познато као Велика тишина, и није само научна загонетка, него има и значајне филозофске, етичке па и верске импликације. Размотрићемо нека објашњења за Велику тишину предлагана у СФ књижевности (аутори Клифорд Д. Симак, Дејвид Брин, Грегори Бенфорд, Ненси Крес, и други), а поменућемо и неке филмове.

Кључне речи: Фермијев парадокс, предложена објашњења, научна фантастика

1. Космичка велика тишина – *silentium universi*

У космологији постоји појам „Велика тишина” (на енглеском: the Great Silence; на латинском: *silentium universi*) који се односи на чињеницу да још никакву поруку нисмо добили из свемира, нити смо пронашли ма и најмањи знак да у свемиру има икога интелигентног осим нас, мада се већ око сто година интензивно оглашавамо на радио-таласима, који се брзином светлости шире са Земље у свемир (и не можемо их зауставити, сустићи нити вратити).

У свемиру постоје трилиони планета, многе су погодне за живот, а многе су, уз то, и стотинама милиона година старије од Земље. Кад би тамо постојале друге цивилизације, требало би да барем неке од њих буду милионима година испред нас у погледу развоја науке. Дакле, требало би да их чујемо или видимо, али сва досадашња ослушкивања на радио-таласима, осматрања телескопима итд., била су сасвим узалудна. Било би логично и да нас „они”, научно супериорни, примете, па и да нам већ дођу у посету, али, то се не догађа, него је, у том смислу, тишина потпуна, барем колико знамо (в. Велика тишина). Имамо, дакле, утисак да смо апсолутно сами, а то је запањујућа и помало застрашујућа помисао – има у њој неке, барем потенцијалне егзистенцијалне језе, свакако – са значајним филозофским и моралним импликацијама. Ако смо сами, огромна је наша морална обавеза да не упропастимо ову, нашу, једину, цивилизацију; да не дозволимо да нас нека политичка или верска група пороби итд. Верска питања била би, на пример: ако ипак постоје друге цивилизације, да ли су религиозне, да ли и на који начин верују у бога итд.

1 srpsko_dnf@yahoo.com

2. Фермијев парадокс

Велики италијански и амерички научник, нуклеарни физичар, Енрико Ферми (1901-1954)², једном приликом је, у неформалном разговору са колегама, током неког ручка, у контексту питања о постојању или непостојању других цивилизација у свемиру, запитао: „Где су сви?“ (“Where is everybody?”), што је касније детаљније образложено и добило назив „Фермијево питање” или „Фермијев парадокс”. Парадокс се састоји у томе што би, по научној логици, требало да су они већ ту, представници многих цивилизација, требало би да су већ дошли, али, нису дошли или се јако добро крију (в. Фермијев парадокс).

Писали смо већ о питању да ли постоје или не постоје друга интелигентна бића у свемиру (Недељковић 2007: 56; и Недељковић 2010: 56); нећемо овде опширно препричавати аргументацију из та два рада, али, у најкраћем, одговор би гласио да наука засад не зна, да ли „они”, интелигентни други, негде у свемиру, постоје, или не постоје, јер ниједан позитиван доказ (доказ да постоје) засад није нађен, а негативан доказ (доказ да не постоје) не може никада бити постигнут, јер би захтевао да прегледамо трилионе планета, астероида итд., да преврнемо сваки камен, широм баш *целе васељене*, у условима кад се милијарде галаксија удаљавају од нас, у свим правцима, блиско-светлосним брзинама, тако да све и кад бисмо их сустигли и прегледали, прошло би нам, у том послу, тако огромно много времена, да би се у међувремену многе галаксије угасиле, а нове би настале и заблестале, тако да би читав посао морао да се започне из почетка, а осим тога, увек би остала и могућност да смо негде нешто превидели, или да се „они” можда јако добро крију итд., тако да је задатак извођења негативног доказа сасвим безнадежан, за сва времена; потпуно и заувек недостижан.

3. Дрејкова једначина

Кад поменете англистима презиме „Дрејк”, вероватно ће они помислити најпре на славног морепловца из шеснаестог века, сер Френсиса Дрејка (Sir Francis Drake), који је други у историји човечанства опловио читав свет (после Магелана; али за разлику од Магелана, вратио се жив).

Али нас овде интересује један други Дрејк, а то је научник др Френк Дрејк (Dr. Frank Drake), који је 1961. године дао једну једначину којом је покушао да изради како би се могла израчунавати вероватноћа да у свемиру постоји живот и где, изван планете Земље. Није он ту ништа прецизно израчунао, то је сасвим хипотетично и уопштено написао, наиме, само је назначио да би требало помножити седам фактора (назначио их је словима латинице, и поређао их, у један ред) од којих би требало та вероватноћа да зависи: колико има планета у васиони, па колико је вероватно да се на некој од њих зачне живот, па колико је вероватно да се из тог живота развије напредна цивилизација итд., а последњи, седми фактор у том низу, је, колико дуго ће таква цивилизација вероватно одашиљати икакве сигнале, пре него што пропадне, или изгуби вољу да комуницира.

Наравно да се ту ништа не може стварно помножити, кад су цифарске вредности за неколико тих фактора сасвим непознате, ствар сасвим произвољног нагађања, па ипак, та једначина постала је позната као Дрејкова једначина, и свакако је ипак корисна зато што усмерава наш начин размишљања о том питању, подсећа нас од чега би отприлике могао да зависи тачан одговор (в. Дрејк, Френк).

2 Не мешати га са Фермаом, а то је математичар из седамнаестог века, Пјер Ферма (Pierre de Fermat).

Дрејкова једначина даје респектабилност и озбиљност нашој теми: ето, прави научници, у другој половини прошлог, двадесетог века, поставили су макар прве оквире за неки егзактан приступ питању о Великој тишини.

4. Окамова оштрица

Окамова оштрица или Окамов „бријач” (енгл. *Ossam's razor*) зове се тако по једном енглеском научнику, калуђеру из седамнаестог века, који се звао Вилијем од Окама (*William of Ockham*); то је један уопштени принцип научног размишљања, који нам сугерише, отприлике, да не треба да се опредељујемо за компликована објашњења разних појава, тј. не треба умножавати хипотезе ако постоје једноставнија објашњења.

Окамова оштрица нам, у суштини, каже: у науци, најједноставније објашњење неке појаве вероватно је и најтачније.

Наравно, ово не мора увек бити тачно. Али, у многим случајевима јесте тачно; чувени, рекли бисмо славни пример је античка хипотеза, нетачна, да Сунце и планете круже око Земље (Птоломејева, геоцентрична), што се могло бранити само помоћу многих додатних, врло нескладних хипотеза о „небеским сферама” које се различито крећу итд; и каснија, тачна хипотеза, да и Земља и друге планете круже око Сунца (Коперникова, хелиоцентрична), коју је лако бранити, уз битну напомену да *звезде*, ипак, не круже око Сунца (в. Окамова оштрица).³

О питању зашто још нисмо открили никакве цивилизације изван Земље, и зашто „они” нису дошли, Окамова оштрица нам каже: зато што их нема.

5. Чланак најбоље светске СФ енциклопедије, о Великој тишини

Постоји на енглеском језику неколико квалитетних енциклопедија научне фантастике (а постоји и једна на српском, коју је 1990. написао др Зоран А. Живковић) и све оне имају своје добре и лоше особине; неке изричито помињу Велику тишину, а неке не; овде ћемо размотрити само чланак о тој теми у, вероватно, најбољој и највећој енциклопедији те врсте на свету, а њу можемо скраћено називати „Клут-Николсова” по двојици најважнијих њених уредника. Она је имала своја папирна издања, која су била од велике користи за СФ студије, али су та издања дошла до неке границе огромности, а сада се та енциклопедија налази на интернету, цела, али не као један документ, него се састоји од преко 17.000 чланака, и сваки понаособ је доступан, бесплатно, свакоме, само га треба затражити; постоји и уводни текст (Клут-Николс 2017а).

Клут-Николсова енциклопедија има чланак са насловом „Фермијев парадокс”, а то је чланак, заправо, о Великој тишини (Клут-Николс 2017б). У чланку се објашњава најосновније о тој теми, и затим се наводи како су јој приступали поједини истакнути СФ писци. А било је у делима тих писаца понекад и промашивања теме, и разних бизарних објашњења, али и озбиљних.

³ Овај пример, познат и као коперникански обрт, или коперникански преокрет, спретно је искористио Томас Кун (*Kuhn*), да 1962. године промотира своју тезу о револуцијама у науци, које су, међутим, у стварности, веома ретке.

6. Најозбиљније објашњење: нема их нити их је икад било

Ма колики низ бројева, чак и највећих, ако се у неком тренутку помножи са нулом, даје резултат: нула. Дакле, математички речено, производ буде једнак нули. Па, ако у Дрејковој једначини постоји макар само један фактор који нисмо добро схватили, и који је једнак нули, онда ће и коначни резултат (број цивилизација у свемиру, изван наше земаљске) бити једнак нули. Закључак ће бити тај, крајње једноставан: нема их.

Енциклопедија Клута и Николса (и других) наводи за ово, у том чланку, само један озбиљан књижевни пример: познати СФ писац Стивен Бакстер објавио је 1999. године роман *Време: многострукост 1* (*Time: Manifold 1*, 1999) у коме се, наводно (нисмо проверавали), поставља таква теза, али тако да важи само за наш универзум, а да у другим, паралелним универзумима, ипак има и ванземаљаца.

У том чланку се ипак помиње, али као бизаран пример, који не треба схватити озбиљно, роман *Иза зијина Тере*, аутор је чувени писац Филип Хозе Фармер (Philip Jose Farmer, *Behind the Walls of Terra*, 1970), а теза у том роману је, наводно, да ми, у ствари, живимо у врло малом; „џепном” универзуму (pocket universe) а да су далеке звезде само илузија, привид, не постоје стварно. Па, онда, наравно, тамо никога и нема.

Треба имати у виду да је тешко изградити интересантну драмску радњу о нечему што не постоји, па, ако се каже да других цивилизација нема, онда с њима и нема шта да се дешава, дакле неће бити романа, или приче, или филма о томе.

7. Друго веома озбиљно објашњење: сви су себе уништили

Савршено је могуће да је интелигентни живот ипак настајао, више пута, у свемиру, али не често, него врло ретко, али да је сваки пут пропао, што би се могло, и те како, и нама десити.

Ово нас доводи на тему катастрофа, која је богата и пространа област СФ студија, веома обимна; о тој области су писане и књиге, а упозоравање на реално могућу катастрофу је једна од важних социјалних функција научне фантастике, функција скоро сасвим недоступна књижевности главног тока.

Увек су могуће космичке катастрофе као што је судар са другим великим небеским телом, или црном рупом, или експлозија хипернове (гама бљесак) у близини, и слично, дакле наилазак више силе (латински: *vis maior*), без кривице становника. Али, цивилизација може и својом кривицом да нестане, да се уништи, на пример путем нуклеарних и других ратова, или, због кобног, необазривог експеримента из физике; на пример, оно што сад веома упорно радимо у ЦЕРН-у, у Швајцарској, јесте вероватно најопаснији подухват у историји науке, јер, ако се тамо, у сударима нуклеарних честица, створи макар само једна мини црна рупа која би почела да расте и прождире масу Земље, ускоро би Земља била сасвим уништена, био би то незадржив и брз процес. Могуће су и другачије катастрофе, на пример, ми сада стварамо вештачку интелигенцију, али она би једног дана, можда, могла да преузме власт, а затим да донесе одлуку да уништи и нас, и себе; можда се управо то догодило неким цивилизацијама.

Безобзирним исцрпљивањем ресурса, превеликим увећањем популације, и дивљачком злоупотребом природе, могли бисмо направити глобалну катастрофу.

Памтимо да је око 1970. године постојало у јавности једно мишљење, често понављано, које се преносило и у књижевне студије, наиме, да је технолошки

напредак човечанства брз, али да је морални напредак спор, дакле да напредак наше етике касни у односу на развој природних наука (па и технологије наоружања) и да то може довести до нашег самоуништења. Та мисао је сада знатно мање присутна у јавности, времена су се променила, али могућност самоуништења реално постоји.

Клут-Николсова енциклопедија помиње један СФ роман, аутор је Џон МакЛофлин, а наслов *Коан, пра̀вилац ала̀ша* (John McLoughlin, *Toolmaker Koan*, 1987), у коме је заступљена теорија да су цивилизације настајале у свемиру али само у врло малом броју случајева, и то на врло великим међусобним растојањима у времену и простору, и да су све настрадале у разним катастрофама (вишом силом природе, или својом кривицом) и да је то разлог што смо ми окружени Великом тишином. То је сасвим разумна теза, веома лако би могла бити истинита, али, песимистична је, депресивна, и веома упозоравајућа, јер имплицира да ћемо вероватно и ми пропасти, ускоро, на неки од тих начина – па нас неће бити, а нико други неће никада ни сазнати да смо уопште постојали. Ту се дакле појављује егзистенцијална језа, јер ако су сви други уништени, онда негде у будућности стоји, и чека испречена на нашем путу, смрт целе наше цивилизације. Тишина је, можда, само најавна те, реално сасвим могуће, пресуде.

8. Берзеркери

Истакнути амерички СФ писац друге половине двадесетог века, Фред Сејберхеген (годинама познат српском фандому као Саберхаген), написао је знатан број прича о Берзеркерима; многе су објављене у збиркама са том истом темом; то су вероватно његова најпознатија дела. То су приче о разним свемирским авантурама, а основна идеја, која их повезује, је следећа: у давној прошлости наше галаксије, нека цивилизација је направила роботизоване свемирске бродове (замислите наоружане дронове, али гигантске, у свемиру, са међузвезданим погоном) да би се одбранила од неких непријатељских органских бића. Затим је та цивилизација пропала, уништена је, али ови роботски бродови су наставили, у свемиру, да прибављају потребне сировине и да масовно производе себе тј. да се размножавају, по такозваном Фон Нојмановом (Von Neumann) принципу; и наставили су да нападају и уништавају жива бића, јер, полудели су, сматрају да им је мисија да претраже цео свемир и униште баш сва органска бића, без изузетка, свуда, где год их нађу. Отуда им и назив, берзеркери, који би на енглеском значио, отприлике: они који су помахнитали (*berserkers*) (в. Фон Нојманов принцип).

Могуће су разне варијанте ове основне идеје. Наравно да би вештачка интелигенција, у дубинама свемира, током милиона година, могла на тај начин да полуди, и да крене у трајну мисију сопствене мултипликације и систематског проналажења и тоталног уништавања свих органских живих бића, комплетних цивилизација и екологија. Та претпоставка је, научно гледано, сасвим реална. Из тог разлога, није добро да се ми јављамо, са Земље, неким посебним сигнаlima; не треба да иницирамо контакт ако не знамо ко ће то чути и које би последице могле да буду; треба да напредујемо и развијамо се, да истражујемо васиону, створимо наш погон за блиско-светлосну брзину, стигнемо до многих других звезда, па, једног дана, ако опазимо неку ванземаљску цивилизацију, да посматрамо ми њих, приметно, па тек ако се током дужег времена, можда неколико векова, уверимо да су безбедни и да нису злонамерни – тек тад да иницирамо

први контакт са њима. Није добро да сада, слаби, без међузвезданог погона, инфериорни, практично без одбране, позивамо у своју кућу нешто за шта не знамо шта је. Тако гледано – докле год је Велика тишина, то нам је још и добро, с обзиром на то како би могло да буде.

9. Недостатак одговарајућих пријемника

Једно могуће објашњење за Велику тишину било би, да у свемиру постоје друга интелигентна бића, али да се њихове комуникације одвијају на неки начин који је нама засад још недоступан: неком врстом телепатије (кад би постојала телепатија), или, можда, не радио-таласима него неким много бржим (бржим од светлости; али то је противно Ајнштајну) честицама, за које ми још и не знамо нити можемо, засад, да их ухватимо. Једна замишљена справа за то, позната у фандому, је „ансибл” (ansible) из романа и прича Урсуне К. Ле Гвин: средство за моменталну комуникацију на ма којој дистанци, па макар то било и с краја на крај космоса. Велико охрабрење писцима да замишљају такве могућности јесте заиста научно-мистериозни, такозвани Ајнштајн-Подолски-Розен ефекат, скраћено ЕПР, познат и као „квантно уплитање” (Einstein-Podolsky-Rosen effect; quantum entanglement), али, засад је у физици на снази Ајнштајнова тврдња да се на тај начин ипак не могу слати поруке; а поготову не брже од светлости.

Ево једне успомене ранијих генерација. Они који су могли да слушају радио, негде око 1950. године, па, ако су били у некој кући мало изван града, или на мало већој надморској висини, и били у могућности да слушају око поноћи, кад је пријем далеких станица био најбољи⁴, и ако су имали оне велике, квалитетне радио-пријемнике, са једном широком стакленом плочом напред, на којој су били ситно исписани многи градови Европе и света, тако да сте ви, полагањем, врло пажљивим окретањем једног великог дугмета⁵ могли да бирате – они су могли да истражују, кога све има у етеру; да ли ће слушати Београд или „аич, Букурешт”, Загреб или Мадрид, можда „гаварит Масква!” или “This is BBC, London”, или, преко отпремника у Солуну („Тесалоники”) претерано робусни мушки глас “Voice of America, in special English”.

Али, због атмосферског таласања (дакле, кретања ваздушних маса) у јоносфери, звук је понекад наилазио у таласима, мало јаче, па мало слабије, па опет наплив звука, итд; понекад су се станице на сличним таласним дужинама, у ноћи, помало мешале, различити језици и разне музике (и разна друштвена и политичка уређења; било је и намерних ометања, са истока, намерног јаког крчања, да се не чује шта капиталисти кажу); ви вребате, послушкujete, и покушавате да микро-прецизно окрећете дугме, а велики свет је тамо негде у свим правцима око вас, и повремено се из таласања и шуштања издвоји нешто препознатљиво, у тишини ноћи. – Слично томе, ми данас (наша наука; астрономи) помало послушкujemo велику ноћ свемира, примамо радио-таласе на многим фреквенцијама, на пример вечни и очајни радио „крик” планете Сатурн (који је прилично застрашујући, звук пустоши и јада без краја, ако га тако схватите, в. Сатурн) – али станицу, неку разумну емисију из свемира, нисмо ухватили још ни једну једину. Ниједан град, нити планету. Ниједну цивилизацију, нити брод; ништа.

4 Јер је тад јоносфера мирнија, јер је Сунце не узнемирава, па тад радио-таласи могу знатно боље да путују око округлине Земље.

5 Њиме се заправо окреће једна прилично једноставна справа, кондензатор променљивог капацитета, који одређује, али не баш прецизно, која ће се фреквенција радио-таласа хватати.

10. Тајно присуство

Једно објашњење Велике тишине састојало би се у томе, да је тишина само привидна, јер друге цивилизације знају за нас, штавише и посећују нас, али то остаје у тајности. Чувени СФ писац Клифорд Д. Симак, популаран средином двадесетог века, обрадио је ту могућност у свом вероватно најважнијем роману, *Транзитна станица* (Clifford D. Simak, *Way Station*, 1963, за српско издање в. Симак 1984), где је приказано да у једном сеоском подручју у Америци постоји мало, скровито боравиште, у суштини станица, кроз коју пролазе многи ванземаљци, путници из галаксије, сарађују са домаћином, али се помно труде да то остане у тајности.

Са становишта наративне стратегије, свака теорија њиховог тајног присуства присиљава писца да на неки начин објасни због чега би ванземаљци хтели да се крију, и због чега би земаљске државе и владе сакривале да се нешто тако дешава. Из овог правца размишљања, настале су небројене теорије завере; вероватно стотине, а можда и хиљаде таквих теорија. Веома популарна, прослављена телевизијска серија *Досије Икс* (*X Files*), која симболизује читав тај правац размишљања, заснована је делимично на једној таквој теорији. Две основне мисли у тој серији гласе: „Истина је негде тамо, ван” (*The truth is out there*), и „Желим да верујем” (*I want to believe*). Изузетну популарност постигао је СФ филм, акциона комедија, *Људи у црном* (*Men in Black*, 1997, имао је и наставке), у коме Америка просто врви од врло забавних комичних или застрашујућих ликова из галаксије, али постоје и агенти, обучени у црно, који пазе да се о томе ништа јавно не сазна и да случајни сведоци одмах све забораве.

Неке од теорија завере су до неке мере трезвене, разумне; али неке су, нажалост, веома непааметне, или чак потпуно сумануте, што веома негативно утиче на углед целе научне фантастике као жанра. То подручје размишљања је широм отворено за свакојаке злоупотребе и глупости. Било је небројено много лажних сведочења о ванземаљској отмици (*alien abduction*), многи људи су се лажно представљали као жртве таквих отмица (*abductees*), без материјалних доказа. Разни преваранти су оснивали лудачке култове (*lunatic cults*), понекад са религиозним приступом, настојећи да прикупе и темељито опљачкају наивне грађане, а кад их опљачкају, онда да их наведу на колективно самоубиство да би их се отарасили. Али, то што је неко лажов, преварант, или психијатријски случај, није доказ да друге цивилизације не постоје. Али разне, многобројне злоупотребе, свакако бацају ружно светло на СФ жанр.

11. Теорија зоолошког врта

Ова теорија каже, да друге цивилизације постоје, и да су нас одавно приметиле, и посматрају нас из свемира, мотре шта радимо, али сматрају да смо веома примитивни, агресивни и опасни, склони нејединству, грамзивости, лоповлуку, убиству, рату, нетрпељивости итд, па нас зато држе у изолацији, под блокадом, у карантину; крију се од нас, и забрањују припадницима својих цивилизација ма какав контакт с нама; тако да ми остајемо као у својеврсном зоолошком врту, опасна створења која се не смеју пустити међу нормалне народе галаксије. Логични продужетак ове теорије био би, да једног дана, кад будемо постигли довољно етичко сазревање, кад постанемо мирољубиви, поштени итд., можемо очекивати да те рестрикције буду укинуте, да нестане тај морални санитарни кордон око нас, и да нам се „они” обрате из свемира; да пошаљу можда неку делегацију за први контакт.

12. Друга објашњења

Неки СФ писци су претпоставили да друге цивилизације постоје, али да се толико разликују од наше, да ми њих уопште не бисмо ни препознали као жива бића, или као цивилизацију; а ни они нас. Разумно је претпоставити, на пример, да на некој планети може постојати „цивилизација” која се састоји од само једног бића, које ни са ким не разговара, јер и нема с ким, пошто је једино разумно створење на својој планети, тако да и не поседује концепт „разговора”; нешто слично приказао је пољски аутор Станислав Лем у свом једином заиста добром СФ роману, *Соларис* (1961), који је двапут филмован (за српско издање в. Лем 1972).

Са становишта науке, истина је да ми јесмо, овде на Земљи, нешто као колективни организам, има нас много, али умемо да размишљамо заједно; код нас индивидуе умиру после (у просеку) седамдесетак обртаја око Сунца, али колективно памћење се наставља, путем књига итд.; ми смо такви, али, на некој другој планети могао би можда постојати интелигентни становник, само један, коме би наш начин размишљања (са сталном потребом многих индивидуа да се врзмају тамо-амо, говоре, нешто истражују, итд.) био несхватљив и незамислив.

Неки други писци су претпоставили да ми напросто нисмо у повољној зони: негде, на некој другој локацији у космосу, милијардама светлосних година далеко, можда постоје цивилизације које комуницирају између себе, али ми нисмо тамо, него смо у изузетно пустој области, где никог другог нема. Ово би лако могло бити истина.

Било је и других, чуднијих и удаљенијих од озбиљне вероватноће, објашњења. Истакнута СФ списатељица Ненси Крес написала је кратку причу „Моја мајка плеше”, у којој се изнад почетка, као мото, појављује Фермијев парадокс, овако:

Фермијев парадокс, Калифорнија, 1950: пошто изгледа да је формирање планета честа појава, и пошто процеси који воде до настанка живота јесу наставак планетоформирајућих, и пошто развој живота води до интелигенције а интелигенција до технологије – зашто, онда, још ниједна цивилизација није из свемира контактирала са Земљом?

Где су сви?⁶ (Крес 2007: 183)

А затим се приказује да наши потомци, у врло далекој будућности, лутају васионом, уверени да је бог одредио да баш ми будемо изабрана раса, једина у свемиру; они се и захваљују Фермију, као богу, за ово – „Хваљен био Ферми ... за празнину универзума” („Praise Fermi ... for the emptiness of the universe”) (Крес 2007: 184). Али ово није особито добра прича, није једна од Ненсиних успешних.

Славни СФ писац (и професор физике, на универзитету) др Грегори Бенфорд, дао је брилијантну, врло кратку СФ причу, у хумористичном тону, „Разлози да се не објави” (Бенфорд 2008: 300-303). У овој причи, један научник по имену Роџер, посматрајући једног лепог и сунчаног дана пејзаже, тј. природу на једном месту у Америци, увиђа да нешто није у реду, као да су ти предели само пројекција, која је почела понегде да се квари; ускоро он открива да је цела наша планета само компјутерска симулација; ми постојимо само виртуелно, препуштени на милост и немилост неком вишем бићу, које је за нас као Бог, али бог-програмер (God the Programmer, 301), бог-компјутериста; ми смо нешто као

6 Fermi's paradox, California, 1950: Since planet formation appears to be common, and since the processes that lead to the development of life are a continuation of those that develop planets, and since the development of life leads to intelligence and intelligence to technology – then why hasn't a single alien civilization contacted Earth? Where is everybody?

његова игрица; али ако неко од нас, овде, на Земљи, открије да је то тако, и разгласи истину, ако милијарде људских ликова у игрици то схвате, симулација би могла бити преоптерећена, па и обустављена. У том случају сви бисмо једноставно ишчезли. Зато Роџер одлучује да не каже никоме шта је открио; да не провоцира Бога. У том контексту, само по себи је јасно да је око нас Велика тишина зато што ништа око нас и не постоји стварно – нити ми постојимо стварно.

Врло сличну тезу поставља и прослављени СФ писац Дејвид Брин у својој врло краткој (три странице) причи „Провера реалности„ (“Reality Check”). Ту он описује Фермијево питање, мада не помиње име Ферми, и даје следећи, веома софистициран али мало вероватан одговор на то питање: читав наш универзум је само пројекција коју је једно више биће, настало еволуцијом врхунски интелигентне расе (за нас као Бог), организовало; нешто као електронска позорница звана „холодек” у *Звезданим сјазама*. Ми смо, дакле, ликови у томе. Али, постоји ту једно правило, веома незгодно: кад ликови схвате ово, тог тренутка се та пројекција гаси. Дакле боље је да не схватимо; наш научник који открије доказе за ово, има битну дужност да их прикрије, да не би, у бојем холодеку, сторија о нама била приведена нагло крају. А то се, у овој Бриновој причи, и догодило са многим другим цивилизацијама, па је зато око нас Велика тишина. А сад смо ми на реду. – Ово је далеко од вероватног, али је ипак веома јак и квалитетан, експертно постављен СФ новум (Брин 2001). Додајмо да нас ово подсећа на латинску пословицу католичке цркве у Средњем веку, која је гласила „света једноставност” (*sancta simplicitas*), али заправо је могла значити и „свето незнање” у смислу да је народ најпослушнији (и мушкарци, и нарочито жене) кад нема много ни знања ни образовања.

У *Звезданим сјазама*, једно малтене божанско биће, такозвани „Кју” (Q) има, отприлике, такву моћ, он контролише реалну васиону малтене као свој холодек; појављује се пред нама у људском облику, али, он би нас могао једноставно угасити, укинути, као слабу и досадну представу, довољно би било да само одмахне руком, па да нас нема – ако му тако падне на памет; понекад поступа савршено произвољно. Кју је каприциозан и хировит, а уме и да пресуди, нагло, мада постоје и други Кјуови, који га могу обуздати. Али, у *Звезданим сјазама*, он нас није уништио, напротив, у појединим случајевима нас је и спасао, зато што сматра да смо забавни, интересантни, и да смо погодан пример за разматрање неких етичких питања (в. Кју).

13. Дистрикт 9

Обично замишљамо да би гости из галаксије били супериорни, богати и моћни, успешни у својим подухватима; то је зато што ми још увек немамо технологију за међузвездано путовање блиско-светлосним брзинама, а ти гости, који би дошли из васионе, свакако би ту технологију имали (иначе не би ни могли да дођу), па, према томе, јасно је, били би технолошки супериорни; ово се обично пореди са судбином америчких Индијанаца, који нису имали бродове за прелазак преко океана, док су Европљани имали и бродове, и ватрено оружје, и другу, тада модерну, технологију, па су освојили и покорили обе Америке, и Јужну и Северну.

Међутим, они који би дошли до Земље, могли би да буду изгнаници из своје цивилизације, избеглице, на рубу пропасти; поменули смо ту могућност у „Наслеђу” 17, укратко (Недељковић 2011). Ово је добро приказано у веома

квалитетном СФ филму *Дистрикт 9* (*District 9*, 2009), који је снимљен у Јужноафричкој Републици: огроман звездани брод, али у лошем стању, својеврсни летећи град, али сиротињски, силази из васионе и паркира се, помоћу антигравитације, неколико стотина метара изнад тла, надомак града Јоханесбурга у Јужној Африци. То је, у филму, брод ванземаљаца, који су избеглице из своје цивилизације, азиланти, и који су дошли да би испод брода, на тлу Африке, склепали неко своје убого насеље од нашег одбаченог картона, лима и дроњака, и затражили од нас социјалну помоћ. Са тачке гледишта науке, ово није немогуће. Могла би можда и тако да се прекине Велика тишина.

14. Антологије прича о Великој тишини

Клут-Николсова енциклопедија помиње да постоје чак и две недавне антологије СФ прича које су (приче) посвећене управо теми Велике тишине. Једну такву су уредили Ник Геверс и Марти Халперн, а наслов је *Има ли икога тамо напољу?* (*Nick Gevers and Marty Halpern, editors, Is Anybody Out There?* 2010).

Другу је уредио Иан Вејтс, а наслов је *Парадокс; приче инспирисане Фермијевим парадоксом; где су сви?* (*Ian Whates, editor, Paradox, Stories Inspired by the Fermi Paradox; Where Is Everybody?* 2014).

Коментари о ове две антологије могу се лако наћи (има их неколико) на интернету, на основу наслова, и имена уредника.

15. Закључак

Тишина је, као тема, необична, јер је то заправо тема о одсуству нечега, о једној празнини, својеврсна не-тема. Али видимо да, у космолошким размерама, тишина одзвања мноштвом нада, брига и стрепњи, о којима, у књижевности, компетентно може да проговори само СФ жанр. Јер, то је појава којом је наша планета обавијена одасвуд, тишина целог универзума, у коме, за сад, изгледа да нема никог. Показује да је та „празна“ тема, тишина, заправо веома важна и садржајна, кад се односи на Велику тишину, познату и као *silentium universi*, свуд око нас.

ЛИТЕРАТУРА

Бенфорд 2008: Gregory Benford, “Reasons Not to Publish”, in: David G. Hartwell and Kathryn Cramer, editors, *Year’s Best SF 13*, “Harper Collins” publishers, “EOS” edition, New York, pp. 300-303.

Брин 2001: David Brin, “Reality Check”, in: David G. Hartwell, editor, *Year’s Best SF 6*, anthology, “Harper Collins” publishers, “EOS” edition, New York, pp. 36-38.

Велика тишина: <https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Silence> приступљено 15.03.2017.

Дрејк, Френк: <https://en.wikipedia.org/wiki/Drake_equation>, приступљено 15.03.2017.

Кју: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Q_\(Star_Trek\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Q_(Star_Trek))>, приступљено 25.03.2017

Клут-Николс 2017а: уводни текст <<http://www.sf-encyclopedia.com/>>, приступљено 15.03.2017.

Клут-Николс 2017б: чланак о Фермијевом парадоксу, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/fermi_paradox>, приступљено 15.03.2017.

- Крес 2007: Nancy Kress, "My Mother, Dancing", in: Mike Resnick, editor, *Nebula Awards Showcase 2007, The Year's Best SF and Fantasy, Selected by the Science Fiction and Fantasy Writers of America*, New York, Penguin Roc Books, pp. 182-194.
- Лем 1972: Станислав Лем, *Соларис*, превоо Петар Вујићић, Београд: БИГЗ.
- Недељковић 2007: Александар Б. Недељковић, „Настанак научнофантастичног жанра у српској књижевности”, ур. Душан Иванић, Крагујевац: *Српски језик, књижевности и уметности, зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (31. X - 01. XI 2006)*, Књига 2, *Српска реалистичка прича*, стр. 51-58.
- Недељковић 2010: Александар Б. Недељковић, „Други као колонизатори и колонизовани у британској и америчкој научнофантастичној књижевности и филму”, Крагујевац: *Зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30-31. X 2009)*, књига друга, *Империјални оквири књижевности и културе*, стр. 55-64.
- Недељковић 2011: Александар Б. Недељковић, „Перцепција града у прози, сликарству и на филму након Блишових *Градова у лећу*”, Крагујевац: *Наслеђе* бр. 17, година 2011, стр. 151-163.
- Окамова оштрица: <https://en.wikipedia.org/wiki/Occam%27s_razor>, приступљено 15.03.2017.
- Сатурн, како се чује на радио-таласима, Youtube, The Eerie Sounds of Saturn <<https://www.youtube.com/watch?v=Sh2-P8hG5-E>>, приступљено 18.03.2017.
- Симак 1984: Клифорд Симак, *Транзитна станица*, превели Жика Богдановић и Огњен Богдановић, Београд: самостално преводачко издање, едиција „Поларис”, 1984.
- Фермијев парадокс: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fermi_paradox>, приступљено 15.03.2017.
- Фон Нојманов принцип: <https://en.wikipedia.org/wiki/Self-replicating_spacescraft>, приступљено 15.03.2017.

COSMIC GREAT SILENCE, AS A PHILOSOPHICAL AND ETHICAL CHALLENGE IN LITERATURE

Summary

The so-called Fermi paradox is this: such a huge universe is around us, with trillions of planets, many of which are hundreds of millions of years older than the Earth, so, it would be logical that on at least a few of them a civilization had arisen, and reached a high level of development, and spread across the universe, a very long time before we appeared on Earth; and yet, we do not hear or see them. This is known as the Great Silence, in Latin: *silentium universi*, and is not puzzling for science only; it also has important philosophical, ethical, and even religious implications. Several prominent writers in the science fiction genre used the Great Silence as a topic, for instance, Clifford D. Simak, David Brin, Gregory Benford, and Nancy Kress; but, there are not many such works, because this topic is really about the absence of something, one glaring total void, a kind of non-topic. In this work we consider some of the main explanations offered in literature for the Great Silence. We mention Drake's equation, and Occam's razor, Von Neumann principle, also various explanations offered in Clute-Nicholls online encyclopedia of SF, such as, that some civilizations existed but perished, or lost interest in communicating, or, that we do not have adequate receivers, also the so-called zoo theory, and SF conspiracy theories; we mention films as *X Files*, *Men in Black*, and *District 9*, etc.

Keywords: Fermi paradox, proposed explanations, science fiction

Aleksandar B. Nedeljković

Биљана Р. ВЛАШКОВИЋ ИЛИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику

„ЦАР ЈЕ ГО!": ШТА НАМ ЈЕ ТОЛСТОЈ ПРЕЂУТАО О ШЕКСПИРУ?

Лав Толстој је почетком двадесетог века, након дугих педесет година тишине, одлучио да проговори и свету саопшти истину о Шекспиру: да је универзално хваљени Шекспиров гениј једна велика лаж. Узимајући као пример драму *Краљ Лир*, која се сматра једним од најбољих Шекспирових остварења, Толстој, својим изневереним читалачким очекивањима и јасно одређеним критеријумима уметничке вредности, пркоси увреженим мишљењима књижевних критичара за које је *Краљ Лир* најизврсније дело светске драмске уметности. На Толстојеву страну стао је и Бернард Шо, који се годинама борио против „бардолатрије” и њеног погубног утицаја на нове генерације писаца. Са друге стране, Џорџ Орвел је у Толстојевој одбојности према Шекспиру видео несвесну борбу између Толстојевог песимизма и Шекспировог оптимизма, док је сматрао да напад на *Краља Лира* произлази из сличности Лирове и Толстојеве судбине. Овај рад тежи томе да пронађе све значајне тишине у Толстојевом есеју како би показао да оно што се прећути често говори више од оног што је изречено.

Кључне речи: Шекспир, *Краљ Лир*, Толстој, Шо, Орвел, драма

*Одувек сам сањао о томе да пренесем другима
 шта осећам за Шекспира.*

Ал Паћино (1996)

*It has always been a dream of mine to communicate
 how I feel about Shakespeare to other people.*

Al Pacino (1996)

Редитељски деби Ала Паћина из 1996. године је документарни филм *Упоирази за* (не било којим, већ Шекспировим) *Ричардом* (Трећим). Овим исцрпним истраживањем Ричардовог лика и дела, као и Шекспировог драмског израза, Паћино је покушао и успео да модернизује архаичност Шекспировог језика и да га ширем аудиторијуму представи као писца који је неопходан савременом човеку. Паћино је, уједно, успео да превазиђе вечиту потешкоћу са којом се сусреће сваки професор књижевности, који има колосални задатак да своје студенте поведе у прву шетњу Шекспировим светом. Извесно је да је такав професор, као и Паћино, већ непоправљиви шекспирољубац, који ризикује да својим безусловним одушевљењем његовим стиховима изазове одбојност код студената, чија се бунтовничка природа буни против свега што јој се намеће као оно што *мора* да зна и *шреба* да воли. Проблем је, дакле, у овоме: на који начин ненаметљиво „заразити” друге сопственом љубављу према музици Шекспирових речи, како натерати друге да разумеју и цене све пропусти у његовој драматургији, све рупе у заплету, сва понављања, све апсурдне згоде и незгоде

1 biljanavlaskovic@gmail.com

његових прослављених јунака и јунакиња? Пафино решава овај проблем дубинском анализом једне драме, чије сцене у филму увежбавају прослављени глумци Алек Болдвин, у улози Кларенса, Кевин Спејси, у улози Бакингема, Ејдан Квин, као Ричмонд, и Винона Рајдер, као Леди Ен, док сам текст коментаришу чувени шекспировци попут Ванесе Редгрејв и Кенета Бране. Али, бисер Пафиновог критичког приступа тексту драме је његова сопствена ауторитативна персона која, глумећи себе као глумца који се припрема за улогу Ричарда, силази међу обичан народ у потрази за суштином текста која му измиче. Оно што један случајни пролазник каже Пафину о значају Шекспира у савремено доба, резонантније је од било чега што би професор књижевности рекао на ту тему: „Интелигенција је повезана са језиком. Када говоримо без емоција, не добијамо ништа од нашег друштва. Требало би да говоримо као Шекспир. Требало би да уведемо Шекспира у академију. Знате ли зашто? Зато што би тада деца научила да осећају ... Зато је тако лако узети оружје и пуцати једни у друге. Не осећамо ништа према другима, али ако би нас неко научио да осећамо, не бисмо били тако насилни”. На Пафиново питање да ли нам Шекспир у томе помаже, пролазник одговара: „Он је учинио више од тога. Он нам је показао како да осећамо” (Пафино 1996: 00:03:07-00:03:35).

Ово је вероватно најбитнија ствар коју нам је Лав Толстој пређутао у свом критичком насртају на Шекспира из 1906. године. Лако је одбацити мишљење „обичних” људи да је Шекспир досадан и неразумљив и рећи да су за разумевање Шекспира потребни посвећеност и читалачко искуство које таквом човеку често мањка. Али Толстој није било ко. По сопственом признању, он је најбољи могући пример посвећености Шекспировим делима, којима је први пут приступио усхићен због моћног естетског искуства које ће стећи након што их прочита. Награда је, међутим, изостала. Након што је прочитао неке од најхваљенијих драма попут *Краља Лира*, *Ромеа и Јулије*, *Хамлета* и *Маџбета*, Толстој је осетио одбојност и досаду која га је натерала да се запита није ли читав свет у заблуди када надалеко хвали значај Шекспирове уметности, или пак он сам није разумео суштину његових дела. Читао га је изнова и изнова, у свим могућим облицима и преводима – у оригиналу, на руском, на немачком и у Шлегеловом преводу – да би му, у својој седамдесет и петој години, када је настао овај есеј, пружио још једну шансу и прочитао читав његов опус. Сумње више није било: за Толстоја је несумњива слава коју ужива Шекспиров гениј била једно велико зло, као и свака неистина (Толстој 1906: 5-6²). Како би илустровао ову тврдњу, Толстој крајње пристрасно и фундаменталистички приступа деконструкцији једне од најхваљенијих Шекспирових драма, *Краља Лира*. И сам Бернард Шо, чувени борац против бардолатрије, је признао да „нико неће никад написати бољу трагедију него што је *Лир*” (Шо 1964: 68), која је Шекспирово ремек-дело (66). У пракси, чак се и најтврдокорнији противници шекспировске индоктринације, у учионици, заљубе у *Лира*, ако им је *Хамлет* био одвећ неубудљив или *Отело* исувише мелодраматичан. За Шелија, *Краљ Лир* је савршени примерак свеколике драмске уметности (Шели 1840); страст, коју Шекспир узима за главну тему драме, зарива своје канџе дубоко у људско срце, сматра Хезлит, а наше тело се гнуша при самој помисли на кидање те споне између страсти и срца, коју је веома тешко одрешити, а камоли покидати (Муир 2015: 13). *Лир* је, тврди Колриџ, брз попут урагана и спор попут вртлога који вас лагано гута: „почиње као олујни летњи дан, окупан

2 Све цитате из Толстојевог есеја о Шекспиру превела је ауторка рада.

светлошћу; али та светлост је заслепљујућа и најављује буру” (7). Како само до-сетљиво Шекспир уводи значајне компликације у заплет и користи изразите контрасте међу ликовима, изненадне обрте судбине и брзо смењивање догађаја, како би нам ум испунио огорченошћу, сажаљењем и надом, усхићено узвикује др Џонсон³ (1). Толстој не налази ни мрвицу ове величанствености у *Краљу Лиру*: ако би савремени читалац имао довољно стрпљења да ову „брзоплето склепану” драму прочита до краја (у шта сумња), видео би да је она далеко од савршенства, да је заправо „веома лоша”, „одвратна” и „заморна” (Толстој 1906: 46). Онима који немају стрпљења да прочитају комад, Толстој детаљно описује заплет драме, непристрасно, како сам тврди (Исто). Постоји ли ико ко је пре Толстоја приме-тио да је напросто немогуће да један болесни старац од осамдесет и више година носи у наручју мртву Корделију? Како је могуће да је свету промакла та чињеница, поред таквих „испразних” стихова које говори помахнители Лир:

Заурлајте, заурлајте, заурлајте!
О, ви сте сви од камена! Да имам
Језике ваше, ваше очи, ја бих
Од јада свод небески срушио.
Заувек она оде. (Шекспир 2011: 1587)

За Толстоја је ово још једно у низу „Лирово ужасно бунцање, због којег се човек стиди као кад чује неуспелу шалу” (Толстој 1906: 44).

Толстојева критика компликација у заплету, које др Џонсон хвали, нарочито је занимљива. Са једне стране, тачно је да је Шекспир склон претеривању: у *Комедији помејњи* није му довољан један пар близанаца већ им придружује и слуге близанце; у *Ричарду Трећем* ни најдетаљније исписано породично стабло Јоркових и Ланкастерових не би нам помогло да брзо схватимо корелацију између превеликог броја ликова у комбинацији са згуснутом драмском радњом; у његовим драмама, деценије трају неколико сати, жене се прерушавају у мушкарце, мушкарци се трансформишу у магарце, кипови оживљавају – све је у знаку претеривања. Толстој се оглушује о Колрицову тезу да се поетска вера стајати у својевољном сузбијању неверице, која је, нарочито у позоришту, неопходни услов за уживљавање у имагинарни свет дела. Шекспир о томе говори у прологу драме *Хенри Петти*, када Хор подучава публику како да у својој машти направи војску:

Кад је о коњима реч, ви замислите
Да их посматрате да холим копитама
По мекој земљи остављају траг.
Ваше мисли нека опреме сад наше
Краљеве и нек их прате тамо-амо
Прескачући време и збијајућ дела
Година многих у пешчани сат. (Шекспир 2011: 761)

У *Краљу Лиру*, ово је нарочито значајно, будући да читава драма почива на апсурду. Као што је случај са већином Шекспирових драма, ако судимо разумом,

3 Наведени критички есеји о *Краљу Лиру*, Хезлита, Колрица и Џонсона, објављени су у књизи *King Lear, Critical Essays* (друго издање од 2015. године), чији је уредник Кенет Муир. Наслови појединачних есеја гласе:

William Hazlitt, “Characters of Shakespear’s Plays” (1817)

Samuel Taylor Coleridge, “Notes on *King Lear*” (c. 1817)

Samuel Johnson, “Notes from the Plays of William Shakespeare” (1765)

апсурдне су, ако судимо ухом, узвишене су (Вајнтрауб 1970: 68). Толстој, реалиста, не чита драму својим унутрашњим оком, већ вођен логиком, објективно износи на видело све неприродне ситуације у Лиру. О почетној немогућој ситуацији, када Лир дели своје краљевство на основу ласкања својих ћерки, писали су многи и пре и после Толстоја. Он се уз то пита: чему све те глупе шале луде? Како то да ни Лир ни било ко други у драми не препознаје Кента? Зашто Глостер и Едгар одмах верују Едмунду на реч? Зашто Кент малтретира Освалда? Како је могуће да нико, па чак ни његов рођени отац, не препознаје Едгара као јадног лудог Тома? Како је Лир могао да зна да је Едмунд преварио Глостера када није присуствовао том догађају, нити је о томе обавештен? Зашто Едгар није рекао слепом Глостеру да му је син? Како је слабаши Лир успео да убије војника који је обесио Корделију? И како одједном препознаје Кента на самом крају драме када га за све то време није препознао? Иако се може рећи да је суштина целе драме сажета у Глостеровој изјави да „јесте / Проклетство доба овога у том / Што луди воде слепе” (Шекспир 2011: 1568), Толстој сматра да је она само непотребна досетка, која, уз апсурдну сцену скакаћа са Доверске литице на равно тле, само потврђује његово мишљење да је Шекспирова карактеризација лоша, ситуације потпуно неприродне и да драма не задовољава чак ни најелементарније услове драмске уметности (в. Толстој 1906: 29-30). Претпоставимо да је све од наведеног тачно, шта је са Шекспировим „музикалним речима” које опчињавају многе? Толстој, који је дела читао и у оригиналу и у преводима, каже да је Шекспиров језик празан и претенциозан (54), те да нико у стварности не прича као његови ликови. Али шта је то што конституйше драмско-поетски језик? Да ли он треба да звучи као свакодневни говор да би био уметност? Треба ли замерити краљу Џону што, уместо да Филипу Копилану каже „Иди брзо међу лордове и још брже се врати да ми пренесеш вести”, изговара: „Буди Меркур, своје ноге окрилати, / И од њих к мени, к’о мис’о долети” (Шекспир 2011: 617)? Да ли је претенциозно рећи да смо за богове оно што су муве за обесне дечаке, да нас богови убијају из забаве (1568)? Звучи ли неприродно да су неки „рођени велики, неки стичу величину, а некима величина пада с неба” (516)? Толстој је сматрао да је Шекспирова величина пала с неба у облику „епидемије” (Толстој 1906: 97). Сви ти људи, који, и поред овако објективно изложених аргумената, не виде да је Шекспир био лош уметник, ако је уопште и био уметник, пате од исте болести – неке врсте масовне хипнозе која им не дозвољава да виде оно што је очигледно. Као последица ове хипнозе, драма Толстојевог времена, укључујући и његову сопствену, како признаје, досегла је најнижи ниво деградације (121) јер је публика и даље опчињена човеком који је одавно требало да падне са трона врхунског уметника.

На Толстојеву критику Шекспира немогуће је одговорити, нити она тражи одговор. Одбојност коју је Толстој осећао према барду је искрена. Одакле, међутим, она потиче, је далеко интересантније питање, на које Толстој није искрено одговорио, већ је кривицу пребацио на саме стихове и на људе који те стихове хвале као изврсни примерак драмске уметности. Толстој нам је пређутао да је свестан да му *нешто* измиче у Шекспировом тексту. Харолд Блум би то „нешто” назвао *даемон* или *genius*, који се ретко рађа и надживљава сопствено доба⁴. Толстој је, заправо, био на корак од упознавања са Шекспировим демоном, а да тога није био ни свестан. Фикција нам понекад не пружа само ствари које желимо,

4 Видети: Harold Bloom, *The Daemon Knows: Literary Greatness and the American Sublime* (New York: Spiegel & Grau, 2016).

већ и ствари за које нисмо свесни да их желимо. Џорџ Орвел је указао на то да је Толстој изабрао *Краља Лири* као кључну драму за своју расправу због сличности њихове судбине и карактера. У својим позним годинама, Толстој се, као и Лир, одрекао свог имања, титуле и ауторских права. Сматрао је да ће кроз живот аскете испунити Божију вољу и бити срећан. Срећа му је, међутим, окренула леђа, баш као и људи из његове околине, који су га прогонили управо због тога што се одрекао свега. Осим што је, наводно, скоро полудео због оваквог развоја догађаја, Толстој је сличан Лиру и због тога што је деловао из погрешних побуда, не добивши оно што је очекивао. Патио је од исте оне ароганције и поноса због којих је осудио Шекспировог Лири, а чак се и његово двоје деце, попут Гонериле и Регане, окренуло против њега (Орвел 1947). Како ли му је мрско морало звучати да „оштрије од зуба / Гујиног рани када незахвално / Имамо дете!” (Шекспир 2011: 1545); да ли се нашао прозваним када Будала назива Лири „будалом”, говорећи: „Све си своје остале титуле раздао; са овом си рођен” (1543)? Толстој нам је ово прећутао. Али, ако бисмо нагађали, могли бисмо да кажемо да је управо ово дело фикције суптилно изнело на видело Толстојев унутрашњи сукоб, који је он сам одбио да призна. Можда је Толстој могао да осети задовољство ослобађања скривеног сопства које му је Шекспир нудио у свом *Краљу Лиру*, да је само хтео да прихвати ову игру.

Са друге стране, већ поменути Бернард Шо, озлоглашени критичар Шекспира и човек кога називају другим најважнијим писцем са енглеског говорног подручја (одмах после Шекспира, разуме се), радо се упуштао у ову интерпретативну игру са бардовим текстом, иако јој је најчешће наметао сопствена правила. Као и Толстоју, сметала му је „бардолатрија”, али, за разлику од Толстоја, Шо није кудио Шекспиров стил. Напротив, тврдио је да његова „вербална музика” представља врхунски ужитак за оног ко успе да је „чује”. Шо чак жали човека који није у стању да ужива у Шекспиру јер је он „надживео на хиљаде способних мислилаца, и надживеће још хиљаде њих” (Шо 2002: xviii). Проблем је у тематици коју Шекспир обрађује, а за коју Шо с правом каже да је застарела и релевантна за елизабетанско доба, док ново доба захтева и нова тумачења историје, филозофије и уметности човечанства. Након што је написао сопствену верзију драме о Јулију Цезару (*Цезар и Клеопатра*, 1898), Шо је објаснио, у предговору, да нуди

јавности свога Цезара као побољшање над Шекспировим ... Ја сам само поновио у дијалекту мог времена и у светлости његове филозофије оно што су они казали у дијалекту и светлости својих (Шо 1964: 66) ... Филозофија, поглед на живот, јесте оно што се мења (68) ... И позоришни посетилац може с разлогом да тражи да му историјски догађаји или личности буду приказани у светлости његовог времена, чак иако су их Хомер и Шекспир већ приказали у светлости својих времена. (70)

Током читаве своје изузетно дуге каријере као драмског писца и позоришног критичара, Шо се враћао Шекспиру, некада говорећи како презире његов ум и како би најрадије ископао и каменовао његов леш, а некада хвалећи његову уметност као ону којој на енглеском језику нема премца⁵.

5 Као пример издвајамо Шоов опис језика у драми *Отело*: “It remains magnificent by the volume of its passion and the splendor of its word-music, which sweep the scenes up to a plane on which sense is drowned in sound. The words do not convey ideas: they are streaming ensigns and tossing branches to make the tempest of passion visible.” (Шо 2002: xx).

Задржимо се, међутим, на Лиру: *Краљ Лир* је једна од ретких драма о чијој позоришној продукцији Шо није писао⁶. У различитим контекстима је у неколико наврата признао да је Лир најбоље написана трагедија икада, те да је чак и Лирова Луда трагични јунак у овој драми. У луткарском комаду *Шекс против Шоа*, који је изведен 9. августа, 1949. године, на фестивалу у Малверну, Шо ретроактивно описује своју драму *Кућа која срце слама* као модерну верзију Шекспировог *Краља Лира*, дајући тиме омаж овој јединственој трагедији. Ипак, Шо је поздравио вест да је Толстој, чије је особено осећање света признао као мање или више сродно његовом властитом (Шо 1964: 142), написао осуду Шекспира. Чак и пре него што је прочитао Толстојев есеј, Шо је написао писмо подршке, у којем између осталог каже:

Као што знате, упорно се трудим да Енглезима отворим очи како би увидели испразност Шекспирове филозофије, површност и другоразредност његове моралности, слабост и некоherentност његових мисли, његов снобизам, његове вулгарне предрасуде, његово незнање, и све што дисквалификује било какве претензије на то да је он врхунски филозоф. (Толстој 1906: 166)

Шо, наиме, користи још непрочитану Толстојеву критику Шекспира како би изнова пласирао сопствене идеје. За разлику од Толстоја, он не говори о лошој карактеризацији, неприродним ситуацијама и извештаченом језику, већ замера Шекспиру на томе што не доводи у питање укоренење моралне вредности, због чега га сврстава у групу писаца којој припадају Дикенс и Скот, који су „веома забавни”, али је њихова моралност наслеђена (“ready-made”). Према Шоу, Шекспир није био сјајан мислилац, али је био изузетан уметник, а то је управо оно што Толстој оспорава. Иако се Шо није огласио након што је прочитао Толстојеву критику Шекспира, он је у овом писму антиципирао Толстојеву реакцију чак и према „вербалној музици”, коју је толико ценио код Шекспира. Сматрао је да Толстоја, као странца, не могу да очарају Шекспирови стихови као што би очарали неког Енглеза. Шта год да Толстој има да каже о Шекспировом изванредном књижевном умећу, духу, мимикрији и свим оним квалитетима због којих је омиљен међу Енглезима, сви они су непобитна чињеница, тврди Шо (168). Оно што Шо очекује од Толстоја јесте да дискредитује Шекспира као мислиоца (што Толстој у великој мери и чини), па макар због тога био стигматизован у Енглеској као јеретик. Сам усуд напада на барда је вредан подухват, па је разумљиво то што је Шо одлучио да не одговори на Толстојево неразумевање Шекспира као уметника.

Иако се Толстојева критика Шекспира може лако дискредитовати као бардохуљење које потиче из сопствене немогућности да се досегне таква глобална популарност, какву Шекспир и данас ужива, његова поједина запажања морају се признати као исправна. Чак се и Џорџ Орвел слаже са Толстојем да је *Краљ Лир* лоша драма као таква. „Исувише је развучена”, тврди он, „са превеликим бројем ликова и споредних заплета. Једна зла кћи би била потпуно довољна, а Едгар је сувишан лик у драми: заправо би комад био бољи када у њему не би било ни Глостера ни његових синова” (Орвел 1947). Када затворимо очи и помислимо на драму *Краљ Лир*, требало би да видимо „величанственог старца обученог у црно, дуге седе косе и браде, попут лика са Блејкових слика (који, истовремено, личи и на Толстоја), како крчи пут кроз олују и проклиње небеса, док га

6 Видети антологију Шових списа о Шекспиру у едицији *Shaw on Shakespeare* (edited by Edwin Wilson, New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2002).

прате једна Луда и један лудак. Одједном се сцена мења и сада старац, који и даље куне и не разуме ништа, носи мртву девојку у наручју, док његова Луда виси на вешалима негде у позадини” (Исто). Глостер, Едмунд и Едгар заиста су сувишни у овој менталној слици; њој чак не треба ни дијалог, јер је сам костур комада инхерентно трагичан у свом ћутању. Ипак, Шекспир је на првом месту песник, чији стихови појачавају осећај трагичног. Ако је Толстој у праву када критикује његово драматичарско умеће, онда претерује када у Шекспировом песништву види „потпуно одсуство естетског осећања” (Толстој 1906: 82). Ако отворите било коју страну, било које Шекспирове драме, вели он (96), нећете наћи десет узастопних стихова који су разумљиви, неизвештачени, природни за лика који их изговара, и који одају уметнички утисак. Овом експерименту неће одолети ниједан прави шекспирољубац, па тако ни ми:

У шупљој круни смртне главе краља
 Смрт има двор свој. Ту седи стара смрт,
 Руга се краљевству, кези раскоши,
 Даје му предаха да у краткој сцени
 Краљује, страши, убија погледом ...
 Капе на главу, не ругајте се месу
 И крви обожавањем дубоким;
 Одбац’те поштовање, обичај, покорност,
 Јер сте ме досад погрешно гледали;
 Као и ви, живим од хлеба, осећам глад и жеђ,
 Знам за тугу, тражим себи пријатеље.
 Па кад знам за све то, зар сам онда краљ? (Шекспир 2011: 650)

Тешко нам је да признамо да је Толстој био у праву – Шекспир се заиста понавља. Он изједначава једног краља, као што је овде цитирани Ричард II, са обичним човеком; за њега су угојени краљ и мршави просјак „два различита јела од исте намирнице”, две чиније које заврше на истој трпези за црве (1444); њему ништа није свето, његов Јеврејин има очи, руке, органе, удове, чула, наклоности, страсти, баш као хришћанин (340); плаши нас што се проналазимо у поступцима његових убица који су исувише људски. Јасно је да су његови ликови безмало исти, али у томе и лежи снага Шекспировог уметничког израза. Он позива на разумевање, на прихватање различитости, на преиспитивање устаљених вредности (ма шта Шо тврдио), на признавање да смо у основи, као људска бића, сви вођени страстима које је неопходно усмеравати ка добру, мада узде понекад испадну из руку. Толстој је кудио кукавичлук људи који се плаше да кажу да је „цар го”; али није „цар” го, већ је он оголио душу света.

ЛИТЕРАТУРА

- Вајнтрауб 1970: Stanley Weintraub, “Shaw’s Lear”, *ARIEL: A Review of International English Literature*, 1 (3), University of Calgary Press, 59-68.
- Муир 2015: *King Lear, Critical Essays*, edited by Kenneth Muir, London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Орвел 1947: George Orwell, “Lear, Tolstoy and the Fool”, http://orwell.ru/library/essays/lear/english/e_ltf (9. 2. 2017).
- Паћино 1996: Al Pacino (dir.), *Looking for Richard*, DVD.

- Толстој 1906: Leo Tolstoy, "A Critical Essay on Shakespeare", translated by V. Tchertkoff and I. F. M., Followed by Shakespeare's Attitude to the Working Classes By ERNEST CROSBY And a Letter From G. BERNARD SHAW, New York & London: Funk & Wagnalls Company.
- Шекспир 2011: Вилијам Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио.
- Шели 1840: Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry", *English Essays: Sidney to Macaulay. The Harvard Classics*, 1909-14. www.bartleby.com (9. 2. 2017)
- Шо 1964: Džordž Bernard Šo, *Lica i naličja, predgovori dramama* (B. Nedić, ур.), Beograd: Kultura.
- Шо 2002: Bernard Shaw, *Shaw on Shakespeare*, edited by Edwin Wilson, New York: Applause Theatre & Cinema Books.

“THE EMPEROR IS NAKED!”: WHAT DID TOLSTOY NOT TELL US ABOUT SHAKESPEARE?

Summary

At the beginning of the 20th century, after long fifty years of keeping quiet, Leo Tolstoy decided to break the silence and announce to the world the truth about Shakespeare: namely, that the universally celebrated genius of Shakespeare was a notorious lie. In his "Critical Essay on Shakespeare", he comments on *King Lear*, which is widely considered as one of Shakespeare's best plays, in order to express his disappointment and challenge the established critical praises with his own firmly set criteria of artistic value. Tolstoy's views were supported by Bernard Shaw, who had been fighting against "bardolatry" and its devastating effect on the new generations of writers for years. On the other hand, in Tolstoy's disapproval of Shakespeare, George Orwell saw an unconscious struggle between Tolstoy's pessimism and Shakespeare's optimism, while he thought that the attack on *King Lear* resulted from the similarities in Lear's and Tolstoy's lives. This paper aims at finding all the meaningful silences in Tolstoy's essay in order to show that the unsaid often reveals more than what is said.

Keywords: Shakespeare, *King Lear*, Tolstoy, Shaw, Orwell, drama

Biljana R. Vlašković Ilić

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ¹

*Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za anglistiku*

TIŠINA KAO STRUKTURNO-STILSKI ELEMENT HEMINGVEJEVE KRATKE PRIČE

Rad će se pozabaviti tišinom kao umetničkim sredstvom izražavanja i relevantnim konstruktivnim elementom žanra kratke priče na primeru proznog dela Ernesta Hemingveja i teorijskih uvida Ihaba Hasana. Studija Ihaba Hasana *Književnost tišine* iznosi tezu da se moderna književnost okreće protiv same sebe i da teži tišini, „ostavljajući nas pred teskobnim mislima o nasilju i apokalipsi”. Po Hasanu, tišina se razvija kao „metafora jednog novog stava koji je književnost izabrala da zauzme prema sebi”, te stoga tišinu tumači kao vid samoodbrane književnosti u trenutku kad se suoči sa zlom, dok je na mikroplanu posmatra kao temeljno poetično odredište stila Ernesta Hemingveja. Za Hemingvejevo delo Hasan kaže da je „najbliže našem bezumlju i nadi”, i otkriva u njemu paralele s tradicijom antiknjiževnosti kakvu su pisali De Sad, Kafka i Beket.

Rad će pokušati da analizom Hemingvejevih priča pokaže da se tišina kao strukturalno-stilski element koristi da bi osećanja, događaji i spoznaje, bili evocirani i rekonstruisani, a ne opisani i prepričani. Tišina je sinonim svođenja na suštinu, a ne siromašenja izraza, i nije vid odbijanja komunikacije, nego osvedočenje da se različitosti ne mogu uvek prevazići. Za Hemingveja, osnovna vrednost književnosti jeste u sažetom prikazivanju konkretnog, pa će rad pokazati kako se u Hemingvejevim pričama tišina koristi kao strategija redukcije na primarni interes priče, na ono što je neophodno i važno, za razliku od verbalizacije i baroknog izraza, koji vode u laž i apstrakciju.

Ključne reči: Hemingvej, tišina, sažetost, sugestivnost, kratka priča

Pisanje pripovedaka, kratkih priča ili refleksivne lirske proze, dakle svih onih formi koje nemaju romaneskni poriv za artikulisanjem celine, predstavlja veliki ispit za autore, izazov koji na probu stavlja kako njihov dar i zamah, tako i moć da se usredsrede na finese pripovednog postupka. Najuzbudljiviji, dakle oni prevratnički, upitni i revolucionarni trenuci stvaranja, ipak će se pre ogledati u kratkoj proznoj formi.

Sredinom devetnaestog veka, kad počinje formiranje teorijskih teza o kratkoj priči, kao ključne postavke novog žanra pominju se sve one suprotne formi romana: redukcija, isključivanje, sažimanje i fokusiranost. Kratka priča je u američkoj književnosti bila i ostala idealno područje eksperimenta i inovacije, najbolje sredstvo promovisanja književnih glasova sa margine, koji su je prepoznavali i kao sredstvo afirmacije i kao sastavni deo umetničkog izražavanja. Veliki broj pisaca pominje upravo ovu proznu formu kao relevantan stvaralački izazov, kao zahtevan vid umetničke ekspresije. Definicija kratke priče uglavnom podrazumeva zbunjujuće i neskladne imenitelje: pripisuje joj se „beskrajna fleksibilnost” (Lohafer 1983: 7), iznose se hipoteze da ona može biti „statična skica bez zapleta”, reportaža, „pesma u prozi, više naslikana no napisana” (Lohafer 1983: 7), ali nije manje prisutna ni teza da kratka priča može da se objasni i terminima Aristotelove poetike, kao uređena celina. Može da bude savršenstvo retorike bez zapleta, ili pak posredovanje autentičnog ljudskog iskustva koje jezički izraz stavlja u drugi plan.

¹ vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

Kratka priča nema obavezu realističnosti, ali akcentovanje mimezisa podrazumeva postojanje opipljive spoljašnje realnosti, koja se opisuje, no, istovremeno, i obavezu da njeno predstavljanje bude selektivno: podrazumeva potrebu za sažimanjem i za disciplinom u izboru detalja i leksike, s ciljem da se više nagovesti nego što se kaže. I u dvadesetom veku kratka priča je opsednuta potrebom da jezik učini sugestivnim i da tematski beskraja smesti na ograničen prostor. Ova prozna forma predočava emociju, akciju ili reakciju, fleksibilna je i prilagodljiva kako modusu realističkog pripovedanja, tako i izletima u fantastično; međutim, nedostatak širine i univerzalnosti u tematici nadoknađuje naglašavanjem elemenata fragmentarnog, subjektivnog i lapidarnog, što je približava poeziji. Sugestivnost je svojstvo kom kratka priča teži kao svom esencijalnom određenju, to je odličje koje je smešta u kontekst formi koje suptilno posreduju informaciju, paradoksalno je udaljavajući od proznog prema poetskom izrazu, premda verbalna ekonomija u njoj nikad neće postati poetska. Prema Elizabet Bouen, kratka priča mora biti sažeta i ne sme biti opterećena činjenicama, objašnjenjima ili analizom, ona nije obavezna da nijansira likove ili da daje bilo kakvu detaljnu analizu (Lohafer 1983: 12-13). Fleneri O'Konor se ogorčeno protivila gomilanju detalja, smatrajući da umetnost mora biti selektivna (O'Connor 1984: 93), nadovezujući se tako (premda ne eksplicitno) na Poovu ideju jedinstva efekta, gde se ističe da u kratkoj priči detalj mora doprineti značenju celine.

Selektivnost, sugestivnost i suptilnost, kao obeležja i efekti kratke priče, podrazumevaju, prećutno ili eksplicitno, ontološki uslovljeno baratanje tišinom. Tišina nije znak siromaštva, nedostatka, odsustva ili poricanja, već predstavlja odziv i reakciju na preokret i promenu u pripovednom svetu, neretko i podsećanje na nemogućnost povezivanja različitih svetova. To se čini paradoksalnim u odnosu na koncepciju pripovedanja kao *posredovanja*, kao prevazilaženja otpora priče koja krije i značenje i nakane naratora.

Autor može izabrati ćutanje iz razloga koji nemaju veze sa potrebom kreiranja efekta neizvesnosti i dvosmislenosti, ali izbor tišine, izostavljanja i prećutkivanja, uvek je potvrda stvaralačke slobode i rizika. Američki teoretičar Ihab Hasan iznosi tezu da se moderna književnost okreće protiv same sebe i da teži tišini, „ostavljajući nas pred teskobnim mislima o nasilju i apokalipsi” (Hassan 1967: 5). Po Hasanu je tišina u književnosti jednako što i onemelost pred zločinom, no isto je tako izjednačava i sa otuđenjem: literatura koja se piše u svetu nakon stradanja u Aušvicu i Hirošimi prestaje da bude vremenska i istorijska, a postaje prostorna i ontološka. Nasilje i apokalipsa postaju ogledalo savremene imaginacije. Po Hasanu, tišina se razvija kao „metafora jednog novog stava koji je književnost izabrala da zauzme prema sebi”, te stoga tišinu tumači kao vid samoodbrane književnosti u trenutku kad se suoči sa zlom. Hasan apokaliptičku tišinu vidi kao način samoodbrane književnosti, i kao njen izbor. No tišinu isto tako može pisac izabrati iz aistorijske perspektive, kao ličnu poetsku crtu, a Hasan je toga svestan kad o tišini govori i na mikroplanu pojedinačnog književnog opusa. Konstatujući da posle Hemingvejeve smrti njegovo delo kreće na put evaluacije kojim kreću dela svih velikih pisaca, Ihab Hasan opus ovog pisca određuje kao „najbliži našem bezumlju i nadi” (Hassan 1970: 10) i daje jednostavan, ali efektan i intrigantan opis Hemingvejeve poetike, rekavši da „Hemingvej našu percepciju kontroliše pravilnim rasporedom lakuna” (Hassan 1970: 12).

Ernest Hemingvej bio je u potpunosti uveren da književna proza može samo da nagovesti totalitet, ali ne i da ga obuhvati ili ovaploti, već i stoga što pisac ne može da eksponira sve ono što zna: proza predstavlja piščevo znanje i iskustvo, ali prethodno filtrirano. Iz domena apsolutne tišine fabule (autentične građe uređene hronološki i

kauzalno), koji podrazumeva sve zamislive načine da se ispriča jedna priča, prelazi se u domen relativne tišine sižea (prostor konstrukcije fabularnog materijala), u kom je svako izostavljanje sračunato na premeštanje tišine u diskurs, u sam tekst. Tišina, tako, počinje da dejstvuje unutar narativa, ona postaje nemerljivi potencijal onoga što je nerečeno i neiskazivo, neizgovoreno i neizgovorivo. Za Hemingveja, osnovna vrednost književnosti jeste u sažetom prikazivanju konkretnog, pa ćemo se potruditi da pokažemo kako se u Hemingvejevim pričama tišina koristi kao strategija redukcije na primarni interes priče, na ono što je neophodno i važno, za razliku od verbalizacije i ekstenzivnog baroknog izraza koji vode u laž i apstrakciju.

Hemingvej je svoju stvaralačku poetiku kovao u različitim kreativnim radionicama, učeći od pisaca i slikara, od predstavnika svoje generacije ali i nešto starijih, od američkih, ali i ruskih spisateljskih uzora. Koliko se god njegovo delo predstavljalo kao ishodište modernističke proze dvadesetog veka, toliko je ukorenjeno i u tradiciju američkog iskustva, poniklo iz stvaralačkih postulata Marka Tvena, Stivena Krejna, prozne tradicije naturalizma. Ipak, izostavljanje kao strategija, prvi put je imenovano u Hemingvejevim autopoetičkim zapisima, a postulat selekcije u reprezentovanju najčešće se iskazuje principom tzv. „ledenog brega“.

Hemingvej je, isto tako, anticipirao prozu američkog minimalizma sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, i radikalizovanje njegove poetike vidljivo je u prozi En Biti, Rejmonda Karvera, Ričarda Forda, Frederika Bartelmija i Meri Robinson, kao i manje poznatih američkih pripovedača. Proza En Biti predstavlja svet u kom se čini da nema emotivnih sunovrata samo zato što su oni obavijeni pažljivo selektovanom tišinom; karakteristična je po minimalističkoj ekonomičnosti izraza i obeležena moralnom pasivnošću junaka koja ponekad prelazi u otupelost i katatoniju. Čitaoci, neretko, sa otporom reaguju na monohromnu sliku sveta u kojoj su protagonisti cinični i autistični, povučeni i škrti na rečima, čiji se odnos prema svetu otkriva više ekspozicijom i selekcijom nego deskripcijom. Svaka priča En Biti poseduje jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi, kao što je slučaj sa pričom „Zdela“, gde je jedan predmet, koji izaziva estetsko zadovoljstvo kod posmatrača, metafora prećutne zamene na kojoj počiva život junakinje: zamenjujući strast vanbračne avanture oporom ravnodušnošću braka, birajući sigurnu rutinu umesto obećavajuće promene, junakinja izražava narativni interes autorke, čiji je glavni cilj da pokaže do kojih prostora tišine dopire odbijanje da se sopstveni život promisli i analizira. Strah da se posuda ne ošteti i da ne bude oduzeta ili ukradena zamenjuje čitav niz osećanja, raspoloženja i sećanja, s kojima junakinja ne želi da se suoči. Budući da je dinamika radnje minimalna, vizuelni detalji osvajaju čitaočevu pažnju i apostrofiraju jezičku ekonomiju, koja se definiše na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz sučeljavanje iskazanog i nerečenog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovske epifaniji. Eliptičnost, odsustvo autorskog komentara, nekoherentnost zapleta i zaokruženog efekta, kao i čest slučaj pripovedanja dvostruke intencije (gde se prividno govori o jednoj temi a ispod manifestnog sloja priče probija druga), svedoče da su prostori tišine na strukturalnom i stilskom planu ostali dominantni. U prozi En Biti tišinu uvek prati usamljenost. Usredsređujući se na pedantno razlaganje jednolične svakodnevice introvertnih, inhibiranih i neretko disfunkcionalnih junaka, autorka najčešće opisuje žensko iskustvo i ženski senzibilitet. Bilo da pripovedaju u prvom ili trećem licu, njene junakinje su po pravilu svedoci i pasivni posmatrači kriza i problema protagonista koji svoje muke i besove ili prećutkuju, ili ih skrivaju preusmeravanjem čitaočeve pažnje na trivijalne i banalne detalje svakodnevice, te su tako priče često sačinjene od nanizanih vizuelnih doživljaja koji odslikavaju ne samo sećanje ili iskustvo, već i odnos prema

svetu koji odlikuje uporna pasivizacija junaka. Izuzetno suptilna percepcija i živa imaginacija likova iz ove proze nisu samo vid karakterizacije nego i činioci pripovedne strategije, ali se oni ne ovaploćuju u verbalnoj izvrsnosti. Tako, na primer, korišćenjem vizuelnih motiva, En Biti kreira objektivne korelative koji funkcionišu selektivno – tačnije, zavisno od čitaočeve senzibilnosti i prijemčivosti.

„I po cenu rizika da deluje kao glupak, pisac mora ponekad da samo stoji i zuri, u potpunom i jednostavnom čuđenju”, napisao je Rejmond Karver, a njegovi junaci često reguju paralizom pred nedoumicama i konfliktima. Nije, dakako, Karver prvi pisac koji nam je pokazao da čutati ne znači ignorisati, već upravo suprotno: gledati, propitivati, misliti o svetu. Pre njega su Stiven Krejn, Ernest Hemingvej i Šervud Anderson brižljivo selekcijom detalja sakrivali osećaj nesigurnosti pred tajanstvom sveta. Hemingvejevi junaci jesu bili maloreki, ali i sugestivni, zašezeknuti pred tajnama i opasnostima takozvanog običnog života, slično kao likovi Stivena Krejna, a Hemingvej se svedenom izrazu učio na primeru ruske proze, Čehova i Turgenjeva. Opređenije pisca za sažetost i intenzitet inicira egzistencijalna napetost proistekla iz pokušaja da se ne bude zatočenik sopstvene autobiografije ili pozajmljenih uzora. Prepoznavanje tišine važno je iz više razloga: povratak u intimni prostor, poniranje u sebe, nemoguće je dok se govori, pa je tišina, tako, i produženi trenutak usredsređenja; to je, dakako, suprotno intencijama junaka i junakinja En Biti, čija je tišina pokušaj skrivanja. S druge strane, i u Karverovoj prozi tišina često pripada nesigurnima, uplašenima i nemuštima, te, tako, nemost može biti znak demotivisanosti, emotivne i duhovne paralize, i često može da najavi nasilje, kao što će posvedočiti priča „Jedan ozbiljan razgovor”. Glavni junak, iz čije perspektive selektivno sveznajući pripovedač prati događaje, ima sve odlike nasilnika: kad se zatekne u kući bivše supruge, on svaki put nešto razbije ili ošteti, sve u nejasnoj želji da postigne cilj koji nije jasan ni određen. Naravno, njegovo nasilje izaziva bes i revolt, i nijednog trenutka nije shvaćeno kao poziv na razgovor, a on upravo to očajnički želi – da razgovara sa bivšom suprugom. Ovakvi paradoksi u Karverovoj prozi proishode iz autističnosti njegovih likova, kojima svaki izlazak izvan sopstvene ljuštire predstavlja ogroman napor, a napor kog se najviše plaše i izazov pred kojim su nemoćni jeste verbalna artikulacija. Nemogućnost komunikacije proganja i partnere u pričama „Perje”, „Katedrala” ili „Tolika voda nadomak kuće”, i u svakoj od njih svedoci smo nemoći junaka da drugima posreduju bilo koju od svojih osnovnih potreba i problema. Upaljen televizor, žamor ulice, buka automobilskih motora, disanje usnulog supružnika i repertoar svih drugih pozadinskih zvukova, služe, neretko, da zamaskiraju zbunjujuću tišinu i junaku daju iluziju da nije usamljen, da je deo sveta. Junak priče „Katedrala”, parable o umetničkom stvaranju, uči se percepciji stvarnosti od slepog čoveka, te je ovo jedna od retkih Karverovih priča u kojima se epifanija povezuje sa saznanjem i razvojem, a ne samo sa trenutnim uvidom u suštinu stvari. Junakinja priče „Tolika voda nadomak kuće” oseća odbojnost prema mužu koji je, dok je bio u ribolovu sa prijateljima, našao u vodi leš silovane devojke, i nije otkriće prijavio policiji sve dok nisu završili pecaroški izlet. Klerin glas je hipnotički miran, ona se trudi da bude objektivna, ali fizička odbojnost i moralno gađenje toliko su jaki da se ta mirnoća zapravo pretvara u spasonosnu katatoniju i razornu empatiju istovremeno.

Za mnoge pisce, snažni autobiografski doživljaji, poput doživljaja rata i doživljaja smrti, pokretač su prerade realnog iskustva u umetničku praksu, ali i ozbiljno iskušenje da se pobedi tišina. Učešće u ratu i suočenje sa smrtnom opasnošću predstavljaju opasno primamljivu i primamljivo opasnu opciju odrastanja i afirmacije – sve dok, u jednom trenutku, potencijali razvoja i sazrevanja ne budu zbrisani naglom spoznajom da se bitka individualnog razvoja vodila u senci dominacije grubih materijalnih

interesa ili lažne pozlate ideološkog kontinuuma. Obećanje zrelosti, integriteta i slobode, preobraća se tada u vešto konstruisanu manipulaciju i u socijalnu zaveru protiv pojedinca, o čemu su, između ostalih, pisali pripadnici američke Izgubljene generacije.

Hemingvejev doživljaj patriotskog entuzijazma i posleratnog razočaranja, vezanog za iskustvo Prvog svetskog rata, prenesen je u neke njegove kratke priče koje su obrađivale i ljubavnu i ratnu tematiku. U priči „Mačka na kiši”, tmuran i dosadan dan na italijanskoj obali je suptilno kontrastiran sa reminiscencijama na rat koji je formalno okončan nepunih pet godina ranije: blizu hotela u kom se Amerikanac Džordž i njegova žena dosađuju – on prekračuje vreme čitanjem u krevetu, ona pokušava njegovu pažnju da privuče fantazijama o nekom drugačijem životu – nalazi se park u kom stoji ratni spomenik orošen kišom. Slike jednoličnog, kišom nakvašenog predela, drveća, zgrada i stolova u baštama, sa kojih se cedi voda, navodio je mnoge tumače da se fokusiraju na simboliku plodnosti i ženske seksualnosti, no turobno, makar bilo samo uzgred pomenuto, prisustvo ratnog spomenika u parku, šalje jasnu poruku o tome da je ratna pogibelj ako ne zaustavila, ono značajno usporila i promenila sve prirodne tokove, pa i nepovratno pogoršala međuljudske odnose. Specifičnost „Mačke na kiši” ogleda se u činjenici da se u njoj slike plodnosti kontrastiraju sa slikama smrti, prećutno i nenametljivo, izazivajući nelagodu ili depresiju kod čitaoca; osećaj nemoći da se problem iskaže i reši, prati, na različitim nivoima, i priče poput „Ubica”, „Bregovi kao beli slonovi”, „Kanarinac za jednu osobu”, „Kraj nečega”. U svakoj od njih tišina prati umiranje, bilo fizičku smrt, bilo okončanje ljubavnog ili emotivnog odnosa.

Hemingvej je „Mačku na kiši” pisao u februaru 1923, kada je sa suprugom Hedli Ričardson boravio na severozapadu Italije, u gradu Rapalu, u hotelu „Rivijera Splendid”. Piščevi biografi navode da je pisac boravio u sobi broj 66 dok je pisao ovu priču (Neele 2000: 102). Hemingvej, u pismu Gertrudi Stajn, more u Rapalu opisuje kao „bez snage i tmurno” (weak and dull) (Baker 1981: 79), iz čega se da zaključiti kako je predeo neinspirativan a atmosfera monotona, kao i to da pisac posredno govori o svom raspoloženju. Spomenik koji figurira u Hemingvejevoj priči postaje snažan i dramatičan simbol nedovršenih života i neispunjenih očekivanja, iako to nigde i nikako nije rečeno: čitalac ipak i bez reči prepoznaje vezu između statičnog simbola istorijskog pamćenja i individualne čežnje i želje o kojima govori Džordžova supruga. Teško da se pozicije mlade žene, željne porodičnog mira, i onih koji su izgubili život u ratu mogu porediti, ali spomenik je ipak univerzalni označitelj osujećenosti, poraza, egzistencijalnog bezizlaza i generacijske osujećenosti: rat je nekom oduzeo zdravlje i veru, nekom život, oni koji su preživeli ostali su emotivno disfunkcionalni, obeleženi traumom i tugom koje su iskusili, obavijeni tišinom ili besciljnom logorejom koja je samo uzaludan pokušaj popunjavanja lakuna.

„Mačka na kiši”, međutim, kontrastira, uz pomoć spomenika kao simbola, i odnose koje uspostavljamo prema životu i umetnosti. Za lepog vremena, umetnici sede u parku i slikaju prirodu oko sebe, a meštani obližnjih gradova dolaze na isto mesto ne zato da bi uživali u pogledu na more, već da pohode spomenik i odaju počast palim žrtvama. Ironičnim, a jednostavnim pripovednim stilom, dobro skriveni kontrast između onih koji neuverljivo i nemotivisano reprodukuju lepotu, s jedne, i negovanja sećanja na ratna stradanja, s druge strane, uokviruje priču o želji za promenom jedne anonimne mlade žene koju pisac predstavlja samo kao Amerikanku – kao „američku suprugu” ili pak kao „američku devojk”, prepuštajući čitaocu da sam otkrije zbog čega se prećutkuje njeno ime. Ona nema osećaj proticanja istorije niti svest o istorijskim događajima, nju ne zanima večnost nego trenutak, i rekli bismo da je opsesivno zao-kupljena samo sopstvenim potrebama da njenu pažnju u jednom trenutku ne privuče

jedno, prividno bespomoćno, ali snalažljivo i okretno biće, mačka koja se pod stolom skriva od kiše. Od u trenutku rođene zamisli da usvoji nezaštićenu životinju, žena konstruiše, u dugom monologu o svojim željama, sliku građanske porodične idile ušuškane u lepu odeću i srebrninu - dakle, sliku onoga što joj bolno nedostaje. Međutim, reči koje izgovara sudaraju se sa mukom druge strane: njen suprug joj ništa neće obećati, niti ukinuti, izuzev što će je posavetovati da učiti i uzme nešto da čita.

Želja bezimene Amerikanke da ponovo sagradi tradicionalni porodični dom neostvarljiva je koliko i mogućnost da će hotelski gost u svom privremenom smeštaju pružiti utočište jednoj uličnoj mački. Prepuštajući nas mački, kao metafori i emotivnom lakmusu, Hemingvej otvara prostore tišine i neizrečenih pitanja: jedno od njih bi moglo da bude i pitanje da li je empatija selektivna. Drugim rečima, da li preosetljivost za blagostanje mačke podrazumeva neosetljivost na ratne gubitke o kojima svedoči spomenik, ili je usredsređenost na želju da se dobije mačka vid kompenzacije za neostvarene snove. A opet, čitava se priča odigrava u prostoru komemoracijskog sećanja, te ostaje pitanje da li je snažan ironični kontrapunkt ponuđen da bi se bez autorske intervencije postavilo pitanje neumitnih rodnih razlika. U dugoj senci spomenika, žena vidi pokislu životinju te reši da učini za mačku ono što ne može za sebe, da joj pruži dom; spasavanje će biti neuspešno, jer nije ni potrebno; mačka nekud odlazi pre nego što Amerikanka izađe iz hotela, čime se jasno potcrtava ironična svest o tome da nam izmiče ispunjenje i najsitnijih želja. Svestan da nema prave promene u domenu našeg uticaja, ni promene istorije ni promene sopstvenog života, Džordž, u toj priči, samo tiho čita, krijući se knjigom kao odbrambenim bedemom i od slike nedavne ratne pošasti, i od suprugine naglašene individualizacije borbe za sopstveni život.

Za Hemingveja je pisanje proces koji zahteva građenje strukture, jer je bio uveren da je proza arhitektura a ne unutrašnja dekoracija. Autobiografiju prećutno koristi kao temelj iz kog nastaje umetnička proza, ali je ona istovremeno i „figura čitanja” (De Man 1979: 919), i prostor obezličjenja (de-facement). Pol De Man je u članku „Autobiografija kao raz-obličjenje” napisao da autobiografija nije ni žanr ni modus već figura čitanja ili razumevanja koja se pojavljuje u svim tekstovima do određenog stepena. Da bismo razumeli autobiografiju kao diskurzivni okvir, moramo je videti kao kritički čin. Anita Grosman smatra da tri elementa definišu autobiografiju: selekcija, imaginacija i imaginativna re-kreacija. Autobiografski subjekt uživa privilegovanu ontološku poziciju. Tišina i tajna, međutim, obavijaju stvaralačke postupke dozom mistifikacije koja nije uvek razrešiva u kritičkom tumačenju. Hemingvej se odupire prekomernoj, nasilnoj verbalizaciji stoga što smatra da prava vernost književnosti može da se iskaže samo ako se sažeto predstavljaju brižljivo odabrani prizori. Hemingvejeva tišina ukorenjena je u nameri da se događaj, iskustvo i emocija, predstave i evociraju, a ne prepričavaju i opisuju. Tišina, tako, nije lišavanje, već sinonim mere koja nas vodi ka suštini.

LITERATURA

- Baker 1981: C. Baker, ed., *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961*, New York: Scribner's.
- Bennet 1988: W. Bennett, The Poor Kitty, and the Padrone and the Tortoise-shell Cat in 'Cat in the Rain', *Hemingway Review*, VIII (1), 26-37.
- De Man 1979: P. de Man, Autobiography as De-facement, *MLN*, 94 (5), 919-930.
- Gordić Petković 2015: V. Gordić Petković, Realism in the Contemporary American Short Story, *Nasleđe*, 32 (12), 151-161.

- Grossman 1985: A. S. Grossman, „Art Versus Truth in Autobiography”, *Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History* 14, 3, 289-308
- Hassan 1967: I. Hassan, *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, New York: Knopf.
- Hassan 1970: I. Hassan, The Silence of Ernest Hemingway, Friedman, Melvin, J. Vickery, John B. (ur.), *The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 5-21.
- Lid 1963: R. Lid, Hemingway and the Need for Speech, *Modern Fiction Studies*, IX, 4, 401-408.
- Lohafer 1983: Susan Lohafer, *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Neel 2000: H. C. Neel, The War Monument in „Cat in the Rain”: Then and Now, *Hemingway Review*, XIX (2): 102.
- O'Connor 1984: Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*, Sally and Robert Fitzgerald (eds.), New York: Farrar Straus.

SILENCE AS A STYLISTIC AND STRUCTURAL DEVICE IN THE SHORT STORIES OF ERNEST HEMINGWAY

Summary

Hemingway created a language, both symbolic and journalistic, in which external reality resonates with connotative meaning. His famous prose style consists of plain but powerful words and simple but artfully structured syntax, and it aims at the direct presentation of the object and the use of language which was endowed with silence and carefully stripped of any ornaments that could be misleading. His stories are replete with symbolic language, functioning referentially to describe a plausible event or real object with symbolic implications. Hemingway chooses to achieve small-scale, concentrated effects rather than construct majestic sentences.

Although considered to lack the scope of the novel and accused of being fragmentary and subjective, short story can use its brevity to claim its kinship to poetry and yet not violate its realistic frame. Declaring the need for compression, the form combines the increased rigor in detail selection and word choice with an emphasis on suggestive language and distribution of silence, in order to convey emotion and render judgment within the confines of its generically limited space. The suggestiveness in the modern short story is essential to the form, for the very shortness of the story demands the kind of compression of discourse that lies somewhere between the language of poetry and that of novels.

Keywords: Hemingway, silence, compression, suggestiveness, short story

Vladislava S. Gordić Petković

Tomislav M. PAVLOVIĆ¹
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet
 Katedra za Anglistiku

UNIVERZALIZAM ELIOTOVIH TIŠINA

Poezija T. S. Eliota, kao uostalom i poezija svakog moderniste, obiluje pauzama i tišinama koje emaniraju karakteristični podtekst. Fokus našeg interesovanja je, međutim, usmeren ka *tišini* kao pesničkom simbolu, koji u Eliotovim stihovima uzrasta do svojevrstnog apsoluta odnosno poetske kategorije nad kategorijama. Analizirajući niz dela iz Eliotovog opusa, počevši od ranih simbolističkih pesama, sve do kapitalnog dela *Četiri kvarteta*, ukazujemo na činjenicu da je pesnik, kao malo koji modernista, ostao veran pesničkom simbolu *tišine* koji stoji izdvojen u sazvežđu drugih znakova utkanih u njegove stihove. U ovom smislu biće intonirana i završna razmatranja, čime se iznova skreće pažnja na veličinu Eliotovog pesničkog genija.

Ključne reči: Tomas Eliot, *tišina*, bezvremenost, apsolut, modernizam, pesništvo, entropija, *aporija*

O odnosu govora, odnosno poezije, i *tišine*, izrečeno je mnogo upečatljivih sudova, počev od onog čiji je navodni autor Pseudo-Dionisije [Sv. Dionisije Areopagita], koji kaže „da kada zaranjamo u onu tamu koja se može smatrati zaumnom, ne krećemo se samo u zoni u kojoj je govor oskudan već i u oblasti apsolutne tišine, u kojoj nema ni misli ni govora”² (Nili 1987: 89). Iz pomenutog arsenala određenja vredno je izdvojiti i maltene kolokvijalnu konstataciju Čarlsa Simića po kojoj je poezija zapravo „siročje tišine”³ (Barker 2000: 51), budući da reči nikada ne mogu predstavljati pandan iskustvu koje im prethodi. Takođe, smatramo relevantnim i sud Dejvida Džasperra (2005: 57), koji, recimo, uočava da modernizam, kojem Eliot bez rezerve pripada, kao uostalom i postmodernizam, uporedo sa misticizmom, dele osećaj takozvane „krize jezika, a sa druge strane, što je pomalo paradoksalno, osećaj poverenja u jezik.”⁴ Odnos je, dakle, krajnje dvosmislen.

U tom smislu *tišina* se može shvatiti kao iskrivljena referenca samog jezika, kao neki indikativni znak neuspeha u komunikaciji. Uprkos tome, ona nesumnjivo figurira i kao validna poetska tehnika. Modernisti joj pribegavaju kao argumentativnoj strategiji, vrsti manevra kojim se, kroz pomenuto samoukidanje, jezik rekonstituiše kao posredni faktor ili figura govora unutar jezičkog sistema, odnosno medijuma. Njoj korespondira pauza u muzici koja, kao jedinica ritma, moćno utiče na svoje zvukovno okruženje. Odbijanjem da stvari jezički odredi, pesnik se, dakle, odriče jezičkog posredovanja i uz to prevazilazi jeziku inherentne indirektnosti. Pesnička kompozicija se, dakle, aktuelizuje zahvaljujući nekoj vrsti lingvističkog minimalizma, asketizma i, čak, odricanja, čije psihološke i moralne implikacije prividno zamagljuju filozofski podtekst na koji autor upućuje.

1 tomislavmp@gmail.com

2 “When plunging into the Darkness which is above the intellect, we pass not merely into brevity of speech, but even into absolute silence, of thoughts as well as of words.” (Prevod autora)

3 “Orphan of silence” (Prevod autora)

4 “...crisis in language and yet also, paradoxically, trust in language.” (Prevod autora)

U raspravi naslovljenoj *Protiv jezika*, Rozmari Voldrop (1971: 11) zaključuje da moderni pesnici ne mogu naći adekvatne izraze kako bi izrazili kvalitete čiste duhovnosti ili njihovog odsustva, što će reći neispunjenosti sadržaja. Oni, takođe, ne nalaze jezički ekvivalent pojmu haosa vezanog za nesvesno, neizdiferencirano i apstraktno na jednoj strani, kao i emociju, senzualnost, energiju, san i nerazum, na drugoj. U ovu grupu, prema Rozmeri Voldrop, spadaju i fizički objekti čiji odnos prema rečima egzistira na nivou puke konvencije koja, ako se dovede u sumnju, čini da objekat postane neizreciv, odnosno lišen svoje suštine (Ibid.). Ovaj samonametnuti redukcionizam, imanentan odnosnim književnim delima visokog praga recepcije, čini da čitaoci u njima, makar u početnim čitanjima, ne vide ništa drugo do težnju za odbojnošću, poricanjem, duhovnim osiromašenjem, pa čak i smrću. Ovakvim viđenjima se, kao što je poznato, suprotstavljaju one davno prepoznate epohalne vrednosti tehnika modernog pesništva, kojima se postiže potpuno novi odnos sa realnošću i upriličuje putovanje u unutrašnjost ljudske psihe.

Romanopisci moderne, baš kao i pesnici, dezintegraciju jezika postavljaju naspram realnosti, koju je, usled savremene krize percepcije, nemoguće izraziti. Poznatiji eksperimenti te vrste su: Konradov roman *Srce tame*, *U talasima* Virdžinije Vulf, kao i *Mučnina* Žan Pol Sartra. Dramski pisci poput Samjuela Beketa i Harolda Pintera su, pomenuti minimalizam izraza, čuvene pauze i tišine kao najefektniji izraz egzistencijalnog *angst*-a vlastitih likova, doveli do savršenstva.

Dela koja smo pomenuli svedoče da dati poetski mehanizam intenzivno širi domen neizrečenog, sve dok umesto diskursa ne ostanu njegovi nagoveštaji, ironizovani fragmenti. Snagom ironije, vladajućeg modusa moderne, *tišina* priziva reč, odnosno svet, u kojem ništa zapravo nije onako kako je rečeno, već, naravno, prečutano. Uočivši potencijale tišine, Džordž Štajner (1998: 66) u raspravi *Tišina i pesnik* ističe svoju trijadu slika kao medijuma kojima se prevazilazi snaga reči, i to su svetlost, muzika, tišina. Eliotov *Il miglior fabbro*, Ezra Pound, odbacuje pesničke ukrase kako bi istovremeno mogao identifikovati reč, i stvar koju reč predstavlja. Prema pravilima imažističkog pokreta, koje je sam vaspоставio, „slika je sama po sebi govor”⁵, a reč je ništa drugo do uronjena u objekat (Kener 1985: 290). Reč se, naime, ponaša kao karakter – ideogram, koji se pre posmatra, a ne izgovara, tako da tišina neposrednog iskustva, odnosno tišina značenja, lebdi iznad objekta.

Prisustvo motiva *tišine* u Eliotovoj poeziji nije teško uočiti. Pri tom mislimo na danas još uvek brojne sudove, izrečene, na žalost, ne uvek od strane mahom neupućene publike, koja pauze i tišine u Eliotovim ranim stihovima kvalifikuje kao naznake nesigurnosti i straha koje u društvenim kontaktima iskazuju Eliotovi lirski subjekti, kakav je, recimo, Alfred Dž. Prufrok.

Poseban, i najčešće nepremostiv izazov bi za ovakve kritičare i čitaoce predstavljala, sada gotovo potpuno zaboravljena, pesma pod indikativnim naslovom „Tišina”, koju je Eliot spevao 1910. godine, kada je bio na početku karijere. Kritičari su tek nakon dužeg vremenskog perioda razmotrili značenja ove rane Eliotove pesme. Ronald Šuhard (2001: 121) je smatra ovaploćenjem „ekstatičkog, vizionarskog iskustva.”⁶ Lindal Gordon, s druge strane, ovu pesmu smatra manifestacijom čistog religioznog osećaja, nekom vrstom praoblika svih Eliotovih metafizičkih „bezvremenih momenata”⁷, kojima obiluje njegova kasnija poezija (Got 2013:130). Sa prvim (Šuhardovim)

5 “... the image is itself a speech.” (Prevod autora)

6 “an ecstatic visionary experience.” (Prevod autora)

7 “timeless moments” (Prevod autora)

viđenjem bi se svakako mogli složiti, kao i sa drugim delom ocene kritičarke Gordon, koji se odnosi na „bezvremene momente”⁸

Pesma, u kojoj se reč *tišina* inače i ne spominje, počinje opisom gotovo razdragane atmosfere koja vlada na ulicama nekog neimenovanog grada. Eliotovoj poeziji je inače pridat kvalitet „urbanosti”, budući da njegovi stihovi u velikom broju slučajeva dočaravaju ambijent gradskih ulica ili unutrašnjost kakvog gradskog zdanja. Ova urbana idila će, u pomenutoj pesmi, prema zlokobnoj najavi lirskog subjekta, biti nepopravljivo narušena, budući da predstoji dolazak „konačnog časa/koji daje smisao životu”⁹ kada su se:

„Mora iskustva,
Nekada tako široka i duboka,
Tako neposredna i beskrajna,
Iznenada smirila.”¹⁰ (2015: 243)

Gradska vreva, koja inače simbolizuje život, se u odsudnom času povlači pred nadolazećom svemoćnom, parališućom, misterioznom *tišinom*, koja postepeno ovladava pesničkim prostorom kao i horizontima nesigurne egzistencije samog lirskog subjekta. Kao ovaploćenje čiste entropije, ona eliminiše istoriju, tradiciju i saznanje, ostavljajući protagonistu u nekoj vrsti zastrašujuće „slobode”. Ovaj trenutak je za njega nesumnjivo epifanijski, mada naravno ne u smislu vitalizacije iskustva i mišljenja, kakav je slučaj kod Džojsovog Stivena Dedalusa u momentu kada započinje čuvenu meditaciju na plaži, već u smislu vaspostavljanja svojevrsne egzistencijalne aporije (u formi tišine), za koju pesnik pouzdano zna da je, uprkos svemu, nikada neće prevazići. On ostaje nepokolebljiv u tom svom uverenju, što dokazuje prkos iskazan u rečima koje na kraju upućuje publici, a koje glase: „rekli vi šta god vam je volja.”¹¹ (Ibid.)

Rana Eliotova poezija sadrži i druga mesta gde se motiv *tišine* nepogrešivo dovodi u vezu sa stagnantnim stanjem duha, pa čak i smrću. Pesma „Gospodin Apolineks” dočarava efekat koji je svojom besedom na publiku ostavio učeni predavač. Radi se zapravo o činjenici da reakcije slušalaca variraju, počev od začuđenosti predavačevim izgledom, pa do nedoumice i potpunog nerazumevanja njegovog izlaganja. Lirski subjekat pak predavača doživljava na potpuno drugačiji način. U prvi mah predavač ga podseća na „Fragiliona, tu stidnu figuru med brezama” i „Priapa skritog u žbunju” (1998: 23), a živahnost, čak razbludnost, na koju njegov izgled asocira uzmiče pred tonom govora i smehom koji liči na:

„Kikot starca s mora
Skrivenog pod koralnim ostrvima
Gde brižna tela davljenika plutaju zelenom tišinom.” (Ibid.)

Umesto, dakle, da autora pesme animira „suvim i strasnim govorom što je proždriao podne” (Ibid.), besednik ga, možda i nesvesno, upućuje u sfere duhovne

8 Ono što bi se, međutim, u najmanju ruku moglo dovesti u pitanje, je pomenuti sud Gordonove koji implicira Eliotovu mladalačku religioznost, previdajući autorov notorni agnosticizam ili čak ateizam, nasleđen delom od Bertranda Rasela, kao i drugih modernih filozofa, i koji je potrajao sve do autorove religiozne faze koja je nastupila 1927. Godine, nakon preobraćenja u anglikanizam (Primedba autora).

9 “... ultimate hour/When life is justified” (Prevod autora)

10 “The seas of experience
That were so broad and deep,
So immediate and steep,
Are suddenly still.” (Prevod autora)

11 “You may say what you will ...” (Prevod autora)

smrti, svojevrsnog limba („zelene tišine”). Podtekst pesme ukazuje na činjenicu da u tom, uslovno rečeno, prostoru, plutaju tela drugih prisutnih slušalaca, duhovnih mrtvaca, nesposobnih da reaguju na bilo kakve intelektualne i estetske poruke. Zastrašujuća je činjenica da takve smrti nije pošteden ni sam lirski subjekt koji je od svega što se događalo „zapamtio krišku limuna i ogrizak kolača”¹² (Ibid.).

Obe analizirane pesme su, bar kako kritičari svedoče, zasnovane na ličnom iskstvu, a druga, može se reći, ima unekoliko ispovedni karakter, o čemu svedoči poslednja rečenica. Epifanijski fragmenti ispovednog prizvuka mogu se naći i u Eliotovoj poemi *Pusta zemlja*, koja predstavlja njegovo prvo veće pesničko delo. U pomenutoj poemi prisutna je impersonalnost, odnosno prigušenost glasa pesnika, koji se, ponekad, utapa u mnoštvu glasova koji se čuju, ili je potpuno potisnut iza dominantnog i suštinski neutralnog oglašavanja, koje je proizvod specifične poetske tehnike. U fragmentu *Puste zemlje* koji analiziramo, lirski subjekt evocira susret sa „devojkom sa zumbulima” koji se dogodio u nekom neodređenom vremenu u prošlosti. Uronjen u sećanja, lirski subjekt (pesnik) citira devojkicu koja mu kaže: „Pre godinu dana prvi put si mi dao zumbule.” (54) Ono što sledi je neposredovani opis stanja pesnikove svesti u tom ekstatičnom trenutku:

„Pa ipak kada smo se kasno uveče vratili iz vrta zumbula,
Ti punih ruku i mokre kose, ja nisam mogao
Da govorim, oči su me izdale, nisam bio ni
Živ ni mrtav, nisam znao ništa
Zagledan u srce svetlosti, tišinu.” (Ibid.)

Ovaj trenutak pesnikovih dubokih emocija nesumnjivo nagoveštava nadolazeće duhovno, i čak erotsko ispunjenje („srce svetlosti”), ali to je upravo ono što pesnik nije u stanju rečima izraziti, možda, najposle, i zato što je ono iz nekog razloga izostalo. O pesnikovoj prikraćenosti za dragoceni doživljaj svedoči naredni stih, koji nagoveštava emocionalnu prazninu, a koji glasi: *“Oed’ und leer das Meer”* („Široka i pusta je pučina”), i koji zapravo potiče iz Wagnerove opere *Tristan i Izolda*. (52). Eliotovu sintagmu „srce svetlosti”, kritičar Dejvid Vord (Vord 2016: 85) smatra sinestetičkom nelogičnošću koju, kao takvu, suprostavlja Konradovom „Srcu tame”. Činjenica da pesnik zastaje na pragu svog doživljaja kao neko ko nije „ni živ ni mrtav”, i „nije znao ništa”, po njemu predstavlja vrhunski paradoksn dvostrukog obrta u negativu, koji dobija konkretno pesničko značenje budući da se samo ćutnjom, a ne i afirmativnim logičkim iskazom, može dosegnuti „srce svetla, tišina” (Ibid.).

Početni stihovi petog pevanja *Puste zemlje*, poznatog pod naslovom „Šta je rekao grom”, sadrži, sada već antologijski, sinetstezijski sklop, utemeljen na motivu tišine :

„Posle crvenog odsjaja baklji na oznojenim licima
Pose ledene tišine u vrtovima,
Posle ropca u kamenjarima
...
Onaj koji beše živ sada je mrtav.” (1998: 66)

12 Kritičar Džon Ksajros Kuper ovu Eliotovu pesmu vezuje za konkretan događaj odnosno posetu engleskog filozofa Bertranda Rasela Harvardu, koja se odigrala 1914. godine. Eliot, koji je inače bio Raselov student, godpodina Apolineksa (Raselovog *alter ega*) zamišlja kao transseksualno biće čiju inherentnu dvojnost simboliziraju *Fragilioni* (feminizirani muškarac) i *Prijap* (bludno šumsko božanstvo, inače ova-ploćenje muške polne moći). Kombinacija naglašene seksualnosti takve vrste i intelektualne prodornosti izaziva veoma čudan utisak. Videti više str. 43-46. (Primedba autora).

Očito je da Eliot ovom prilikom napušta lični, odnosno ispovedni ton, i ono što čujemo je glas propovednika ili proroka koji besedi o kataklizmičnim, sudbonosnim događajima iz prošlosti. Pesnik nas suočava sa činjenicom da u *pustoj zemlji* moderne civilizacije, „u vrtovima” njenim, u sveopštoj agoniji, vlada užasavajući nedostatak bilo kakve duhovne ekspresije. Upravo se taj nedostatak, oličen u „leđenoj tišini”, sam po sebi identifikuje kao odsustvo božanskog. Kritičar Dejvid Mudi (1996: 24) tvrdi da poslednja rečenica citiranog citata aludira na Isusovu pasiju u Getsimanijskom vrtu i kasniju mučeničku smrt.

Poznato je, inače, da nakon citiranih stihova sledi Eliotova indirektna, a na to nas sam autor u *Napomenama* uz „Pustu zemlju” upućuje, evokacija putovanja u Emaus koje preduzimaju Isus i njegovi učenici (1998: 74). Eliotova religioznost, međutim, i njena ekspresija kroz motiv tišine, inače nije u znatnijoj meri distinktna u ovoj fazi njegovog stvaralaštva, koja se može donekle okarakterisati kao pokušaj komunikacije sa Apsolutom. Ono što zapravo dominira je religijski univerzalizam, odnosno tipična eliotovska onovremena apofaza, i modernizmu svojstvena remitologizacija. Strukturiranje petog pevanja, pod naslovom „Šta je rekao grom”, sprovedeno je u formi intertekstualnog zahvata u tekst *Upanišada*, koje je autor u to vreme intenzivno proučavao. Autor, naime, pokušava da u hindu religiji pronađe odgovor koji bi eventualno označio kraj beskraje agonije moderne civilizacije u kojoj je svaka komunikacija davno utonula u sveprožimajuću entropijsku tišinu. U tom cilju, Grom, odnosno božanstvo, celom univerzumu, što znači bogovima, ljudima i demonima, upućuje jednu jedinu reč, a to je „DA” (68). Oni je, međutim, na različite načine čuju, i to bogovi, kao „Damyata”, ljudi, kao „Datta”, i demoni, kao „Dayadhvam” (69). U *Napomenama* uz „Pustu zemlju” Eliot daje prevod ova tri termina, i on glasi: „daj”, „saosečaj” i „upravljaj” (75).

Različita tumačenja poruke koju božanstvo upućuje, dovodi do definitivnog izostanka onoga što bi smo nazvali krajnjim smislom ili spasonosnim odgovorom, tako da paraliza u komunikaciji i razmišljanju i dalje vlada. Da bi predočio možda i jedino ishodište iz te vrste pakla, Eliot opet poseže za *Upanišadama*. Poema se i doslovce završava tri puta ponovljenom reči „Šantih” koja, ako je suditi na osnovu Eliotovog objašnjenja iz *Napomena*, predstavlja formalni završetak jedne od *Upanišada*. Njen značenski ekvivalent bio bi *tišina* odnosno „mir koji prevazilazi svako razumevanje” (76). *Pusta zemlja* se, kako vidimo, završava nekom vrstom transcendentne tišine koja nadilazi podrazumevanu neadekvatnost bilo kakvog govora. Ovaj Eliotov pokušaj da dotakne neizrecivo, filozof i kritičar Denis Turner (1995: 34) smatra porukom upućenom Bogu, medijumom koji negoveštava sopstvenu neefektivnost i koji je ništa drugo do govor odsustva, askeze, odnosno tišine, koji većma natkriljuje obični govor.

Dijapazon korišćenja motiva tišine se primetno menja nakon Eliotovog preobraćenja u anglikansku veru 1927. godine, i sledećeg duhovnog preobražaja koji je od njega stvorio jednog od najvećih religioznih pesnika i filozofa prošlog veka. Nagoveštaj nove stvaralačke faze su takozvane *Arijelove pesme*, komponovane kao kraće poetske forme sa isključivo religioznom tematikom. Okosnicu pesme „Animula” (lat. duša), predstavlja takozvani „put duše” od rođenja do smrti, motiv inače atipičan za moderniste, a koji datira još od antičkih vremena. Ovu pesmu treba shvatiti kao još jedan od autorovih pokušaja da dodirne neizrecivo. Autor nas, naime, u jednom impresivnom impersonalnom monologu podseća na činjenicu da je rođenje, zapravo, ona tačka sa koje se upućujemo ka smrti i obrnuto: „Iz ruke vremena poteče čista duša ... / Odlazi prva u tišini posle poslednje pričesti” (1998: 102). Pomenuti odlomak je cezurom odvojen od inače manjeg i potpuno drugačijeg dela pesme koji je sročćen kao poziv na molitvu. Kao što možemo videti, *tišina*, koja se pominje u poslednjem stihu i koja simbolizuje

raskršće između života i smrti, biva dočarana upravo strukturom pesme, odnosno cezurom nakon koje počinje molitva. I sama „poslednja pričest” se može shvatiti kao neka vrsta „tihe reči”, odnosno tišine, za spoljni svet, budući da o njoj mogu svedočiti samo onaj koji je daje i onaj koji je prima.

Jedan od bazičnih aspekata poeme *Čista sreda* predstavlja jukstapozicija reči Božje, odnosno *logosa*, koja se sagledava kao „tiha reč”, i reči ljudske, koja je „potrošena”, „neizrečena” i „nesaslušana” (90). Na pitanje lirskog subjekta koje glasi: „Gde će reč da se stekne, gde će reč/da odjekne ...”, sledi odgovor: „Ovde ne, tu nema dosta tišine ...” (Ibid.). Tišina, dakle, postaje čisto metafizički entitet, idealni, ako ne i jedini medijum za širenje reči Božje, kojeg je, međutim, teško dosegnuti. U pomenutoj pemi nailazimo na jedan od Eliotovih centralnih i, može se reći, integralnih religioznih simbola, takozvanu „Gospu od tišina” (87). Pesnik je vidi kao arhetip majke, *anime*, iskupiteljicu čovečanstva i jedinstvo suprotosti, budući da je: „mirna i ucveljena/ razdrta i precela/ ruža sećanja/ ruža zaborava/ izmoždena i životvorna/ uznemirena i spokojna” (Ibid.).

Pojedini fragmenti takozvanih „Horova” iz Eliotovog dramsko-pesničkog komada *Stena* svedoče da Eliot svoje meditacije o *tišini* oblikuje isključivo kao metafizički entitet. I u ovom delu *tišina* se vaspostavlja kao neophodni preduslov prosvetljenja, nagoveštaj punoće *logosa*, koja za moderno čovečanstvo, ili njegovu veliku većinu, zauvek ostaje nedostižna. Eliot nas, naime, upozorava da „stalni krug ideja i dela/ stalna otkrića i stalni eksperimenti” zapravo donose „znanja o kretanju, ali ne mirovanju/ znanju govora ne i tišine/ znanju reči ali ne i Reči” (123). U tom smislu se čak i ono što moderni ljudi smatraju naukom pokazuje kao uzaludan napor, jer oni, koji se u takve aktivnosti upuštaju: „... pišu more knjiga; pošto su jalovi i smušeni/ za tišinu” (134).

Eliotovo kapitalno religiozno delo pod naslovom *Četiri kvarteta* na najbolji način potvrđuje njegovu naizgled nepresušnu moć variranja motiva *tišine*. U pevanju pod naslovom „Bernt Norton”, autor se upušta u razmatranje trajanja tekovina poetskog stvaranja u smislu izražavanja zabrinutosti da će pesničke tvorevine jednom neminovno utonuti u zaborav, budući da su reči, kao osnovni alat pesnika, sklone da „Napuknu i ponekad lome pod teretom/ U napetosti skliznu omaknu, nestaju/ trunu od netačnosti ...” (152). Međutim, Eliot izražava svoje ubeđenje da reči, iako same po sebi ne i neuništive, uz pravilnu upotrebu mogu takve postati, jer:

„Reči, posle govora, dopiru
Do tišine. Samo kroz oblik, raspored,
Mogu reči ili muzika da dopru
U mir kao što se kineski vrč i dalje
Neprekidno vrti u svome mirovanju.” (Ibid.)

Kao što se može videti, *tišina* se, kao vrhunski kvalitet poezije, pomalo paradoksalno povezuje sa formom, obrascem, koji su za njeno postojanje važniji od same sadržine. S tim u vezi vredno je, recimo, istaći da Eliot u eseju „Tri glasa poezije” stanje inspiracije vezuje za osećaj „iscrpljenosti, umirenosti, i razrešenosti”¹³ (Mudi 1996: xvi). To nas, naime, podseća upravo na stanje duha koje čini da „reči dopiru/do tišine.” Ina Haberman (2013: 89), u svojim promišljanjima Eliotovog pristupa problemu tišine u poeziji, smatra da jedino tišina nudi mogućnost da se dopre do mira koji leži u suštini umetnosti.

13 “... of exhaustion, of appeasement, of absolution.” (Prevod autora)

Kao jedan od najvećih teoretičara moderne poezije, Eliot je smatrao, o čemu najbolje svedoče citirani odlomci, da su kako poreklo, tako i ishodišta poezije, nedostupni za bilo koje definitivno određenje. Pesničko značenje po njemu pripada sferi tišine, sferi bezrečnoj, te je otuda ne mogu valjano dosegnuti ni pesnik, kao ni kritičar, svojim diskursom. Kritičar je, poznato je, u nepovoljnijem položaju nego pesnik budući da je nužno ograničen rečima kao medijumom, dok ih pesnik koristi kako bi prevazišao vlastite nedoumice.

Meditacijama o *tišini*, kao o vrhovnom svojstvu poezije, Eliot dodaje i razmatranja koja ovaj pesnički entitet povezuju sa misterijom ljudske egzistencije. U trećem delu *Kvarteta*, nazvanog „Ist Kouker“, Eliot se bavi neumitnošću smrti kojoj podležu svi ljudi, bez obzira na rang i dostignuća koja su obeležila njihove živote. Ominozna sazvučja autorovih meditacija nas iznova podsećaju na neumitnost parališuće tišine iz rane eponimske Eliotove pesme kojom smo se na početku pozabavili. Ovaj svoj sumorni uvid Eliot dosledno okončava stihom: „I svi mi odlazimo sa njima, uz ćutljivu pratnju/ Ničiju pratnju jer nemaš koga da sahraniš“ (1998: 158).

Eliotova duboka religioznost, koja je kulminirala upravo u delu *Četiri kvarteta*, ipak nije u potpunosti prigušila jednu vrstu, uslovno rečeno, nihilizma, koji se ispoljio u predstavi tišine kao smrti, i to smrti iz koje nema uskrsnuća. Ukoliko, međutim, ove stihove protumačimo kao metaforu, uzimajući u obzir i kontekst, može se reći da, u citiranim stihovima, Eliot impersonalno ukazuje na neizbežni i nepovratni gubitak onoga što zovemo istorijskim vremenom i znanjem koje iz njega proishodi, a u čiju valjanost i sam sumnja. Upriličivši, na inače sumornom pesničkom horizontu, prizor ovakve sveprožimajuće entropijske smrti-tišine, Eliot zapravo nudi svoju varijantu modernističkog odbacivanja istorizma, sa kojim je još Fridrih Niče započeo u svom spisu naslovljenom *O koristi i šteti istorije za život*.

Pomenuta smrt, paraliza mišljenja, večiti zaborav koji nastaje usled neprekidnog *agona* u kojem se suprotnosti iscrpljuju, po Eliotu se ipak mogu prevladati, na šta on ukazuje u poslednjem pevanju svojih *Kvarteta*, naslovljenom „Litl Giding“. Iako se, dakle, ne može povratiti izgubljeno vreme, odnosno „stari razdori“, „vaspostaviti stare politike/ ni slediti zvuk drevnoga bubnja“, svi ljudi „i oni koji su im se protivili/ prihvataju ustav ćutanja/ i složili su se u jedinstvenu stranku“ (177). Iskupljenje vremena, odnosno rešenje svih kontroverzi, postiže se upravo kroz *tišinu*, čiji se prvobitni smrtonosni naboj naknadno pretvara u nagoveštaj večitog života i izmirenja suprotnosti u onoj bezvremenoj, aistorijskoj ravni, koju Eliot evocira u završnim stihovima:

„Svakovrsne stvari biše dobro,
Kada se plameni jezici uviju
U krunisani Čvor vatre
Pa vatra i ruža budu jedno.“ (179)

Analiza Eliotovih varijacija motiva *tišine* fokusirala se na one fragmente njegovog poetskog štiva gde je pomenuti motiv, odnosno simbol, aktuelizovan na eksplicitan način. Treba, međutim, reći i to da je u velikom broju pesničkih slika, kojima zbog ograničenosti prostora nismo mogli posvetiti odgovarajuću pažnju, isti motiv posredno dat. On je, može se reći, tek nagovešten, ali njegov registar egzistira maltene u istom rasponu, počev od stagnantnih stanja duha, egzistencijalnih aporija, izvorišta poetske inspiracije, sve do idealnog medijuma za ovaploćenje logosa odnosno apsoluta. Eliotova pesnička strategija u svom pristupu motivu *tišine* na zanimljiv način korespondira sa tezama Mišela Fukoa (1982: 101) koji tvrdi da:

„... diskurs može postati ... prepreka, kamen spoticanja, tačka otpora i polazna osnova za jednu sasvim, za jednu potpuno novu strategiju koja se realizuje kroz tišinu. Tišina ... nije toliko apsolutni limit diskursa ... koliko je element koji figurira upravo uz ono što je rečeno, sa tim i u odnosu na to unutar ukupnih strategija umetničkog jezika. Tišina može biti zaklon u kojem se prikuplja snaga.”

Upravo iz takvog zaklona Eliot je izlazio sa bolnom svešću da je dati istorijski trenutak u kojem se začela i ostvarila jedna poetska kreacija prošao, ali i sa novom nadom da će, nakon jedne od ovakvih *tišina*, doći do novog stvaralačkog uzleta, koji je ništa drugo do ponovno, oživljavanje minulih poetskih tradicija. Na takav zrak nade nailazimo u prvom pevanju Eliotove poeme *Čista sreda*:

„Jer nemam nade da se vratim opet
Jer radujem se stoga
Jer sazdati moram nešto čemu mogu da se radujem.” (1998: 86)

Krajnji utisak, kada je ovaj segment Eliotovog dela u pitanju, govori u prilog mišljenju da će o njemu tek budući istraživači dati celovitiji sud. To kažemo sa punim uverenjem, uprkos činjenici da se o Eliotovom delu intenzivno kritički piše već skoro čitav vek.

U prilog afirmaciji Eliotove poetike *tišine* idu i teze proslavljenog simboliste Stefana Malarmea, koji je, uz rane simboliste Žila Laforga i Tristana Korbijea, presudno uticao na formiranje Eliotove stvaralačke ličnosti. Malarmeov paradoks glasi da poezija oslobođena, pročišćena tišinom, otkriva da „ne postoji ništa tako lepo kao ono što ne postoji”¹⁴ (Kertzer 1988: 31), odnosno da postoji jedino ako je ogrnuto velom tišine.

LITERATURA

- Barker 2000: D. Barker, *Heresy and the Ideal, On Contemporary Poetry*, Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- Džesper 2004: D. Jasper, *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art and Culture*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Eliot 1998: T. S. Eliot, *Pesme*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Eliot 2015: T. S. Eliot, *The Poems of T. S. Eliot Volume I: Collected and Uncollected Poems*, ed. by Christopher Ricks and Jim McCue, London: Faber and Faber.
- Fuko 1982: M. Fuko, *Istorija seksualnosti*, Beograd: Prosveta.
- Got 2013: H. M. Gott, *Ascetic Modernism in the Work of T. S. Eliot and Gustave Flaubert*, London: Pickering & Chatto.
- Haberman 2013: I. Habermann, „Reaching Beyond Silence: Metaphors of Ineffability in English Poetry – Donne, Wordsworth, Keats, Eliot”, u: Monika Fluderlink (ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, New York: Routledge, 77- 94.
- Kener 1985: H. Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Kercer 1988: J. Kertzer, *Poetic Argument, Studies in Modern Poetry*, London: McGill-Queen's University Press.
- Kuper 2006: J. X. Cooper, *The Cambridge introduction to T. S. Eliot*, Cambridge: Cambridge University.

14 “there is nothing so beautiful as that which does not exist.” (Prevod autora)

- Mudi 1996: D. A. Moody, *Tracing T. S. Eliot's Spirit*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nili 1987: R. Nieli, *Wittgenstein: From Mysticism to Ordinary Language, A Study of Viennese Positivism and the Thought of Ludwig Wittgenstein*, Albany: State of University Press.
- Štajner 1998: G. Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale: Yale University Press.
- Šuhard 2001: R. Schuchard, *Eliot's Dark Angel, Intersections of Life and Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Turner 1995: D. Turner, *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Voldrop 1971: W. Rosemarie, *Against Language?*, The Hague and Paris: Mouton.
- Vord 2016: D. Ward, *T. S. Eliot Between Two Worlds: A Reading of T. S. Eliot's Poetry and Plays*, London and New York: Routledge.

THE UNIVERSALISM OF ELIOT'S SILENCES

Summary

Silence, as a poetic motif, is one of the crucial aspects of T. S. Eliot's poetry. The motif in question appears almost in the whole body of his poetry starting from his juvenile eponymous poem entitled "Silence" up to *Four Quartets*, one of the greatest religious epics of the 20th century. Eliot demonstrates an unrivalled mastery in numerous variations of the poetic symbol which is gradually transformed into a kind of poetic paradigm *sui generis*. It grows into a gigantic metaphor of the stagnant states of mind, existentialist *aporias*, the overall source of poetry and the final stage of the transformation of logos. *Silence* as such figures as a signifier of both entropy and artistic creation. The typical modernist reductionism of expression that is oftentimes related to intellectual *stasis*, even death, is universalized to the level of the Absolute. To achieve the universalism of this sort, Eliot involves some essential elements of various religious doctrines such as Hinduism, Buddhism and Christianity. The motif of *silence* is, in this paper, analyzed in its more or less explicit form, whereas the more obscure ones will undoubtedly occupy the attention of some future critics.

Keywords: T. S. Eliot, *silence*, timelessness, Absolute, modernism, absence, entropy, *aporia*

Tomislav M. Pavlović

Тијана З. МАТОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²
Катедра за англистику

НЕИЗРЕЦИВОСТ ТРАУМЕ У РОМАНУ БЛЕДИ ОБРИСИ БРДА КАЗУА ИШИГУРА

Проза Казуа Ишигура прави одоклон од чињеничне представе живљене реалности, тако што путем асоцијативног уобличења перципиране стварности оваплоћује неизрецивост бивања човеком. Та неизрецивост није садржана само у ономе што се прећуткује, које указује на неименовано установљене дискурзивне стварности, већ и у нестабилности изреченог, које не допушта фактографску ограниченост. У роману *Бледи обриси брда* неизрециво је превасходно лоцирано у трауми проистеклој из самоубиства ћерке главне протагонисткиње Ецуко – трауми која се даље транспонује на измештање не само сећања на ту ћерку, већ и родног Јапана као постојаног места, прошлости као субјективно модификованог оквира перцепције, и, напоследку, саме субјективности. Траума проговара тишином која прожима дискурс ја-нарације романа. Управо тишином Ецуко обликује бол која захтева „рањавање“ уобичајених модуса приповедања и карактеризације. Ишигуро нас, на тај начин, увлачи у процес сведочења о трауми која се разоткрива као *locus* празнине, немогућег сећања, и тишине.

Кључне речи: Казуо Ишигуро, траума, тишина, сећање, рана

У прози Казуа Ишигура тишина витално пулсира будући да прожима нарративе протагониста његових романа на структурном и тематском нивоу. Његови приповедачки светови се заснивају на ишчашеном, чудноватом, емотивно минијатуризованом, елиптичном, суздржаном (в. Матовић 2017: 472). Метанаративи су обесмишљени јер је пројектована слика света увек подређена психолошком и субјективном, премда се и они остварују у надређеним колективним оквирима, али оним који се опирају хомогенизацији. Ишигуров први роман *Бледи обриси брда* (1982) насељен је мотивима који ће у потоњој прози бити екстраполирани, а међу којима су сећање, траума и тишина уочени као кључни за потребе анализе у овом раду. Сећање је основна нарративна визура кроз коју се лик протагонисткиње романа, Ецуко, представља. Трауматична материјалност бола због самоубиства старије ћерке, Кеико, примарни је императив за онеобичавање Ецукиног наратива. Док тишина, било као неизрецивост трауматичног или нестабилност дискурзивно формулисаног, опседа, попут духа, цео роман, и квалификује сваки његов сегмент.

Машре истиче да „тишина књиге није недостатак који треба надоместити, неусклађеност коју треба исправити. Она није привремена тишина која се може коначно укинути. Морамо разабрати неопходност ове тишине. [...] У свакој својој честици, дело *објављује*, открива оно што не може рећи. Тишина му

¹ tijana_matovic@yahoo.com

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

пружа живот”³ (1978: 84). Ишигурова проза присваја овако дефинисану тишину, учинивши је саставним делом карактеризације ликова, чија потреба за приповедањем наизглед парадоксално захтева ћутање. Тишина присутна у свом одсуству у роману *Бледи обриси брда* није једнозначна, нити сведена на изостанак онога што се може преточити у говор, већ је квалитативни део објављеног. „Како би се досегло изговорено, сав говор се обавија неизговореним” (Машре 1978: 85), наводи Машре. И премда тишина у великој мери чини саставни део свеколике прозе, Ишигуро је чини посебно значајном за судбину његових протагониста који, из потребе за фиксирањем наратива о својој прошлости, прибегавају дискурзивним поступцима који указују на расточено сопство постмодернистичког етоса.

У *Бледи обрисима брда*, госпођа Шерингам, у позним годинама, из свог дома на енглеском руралном тлу, асоцијативним наративним свезама приступа својим сећањима о једном лету у Нагасакију, неколико година пошто су атомске бомбе 1945. бачене на Јапан. Приповедни ниво садашњости за госпођу Шерингам (чије је име Ецуко, како сазнајемо из њених присећања) не заузима знатни наративни простор романа, због чега и не знамо много о њеном животу по напуштању Јапана и свог првог мужа Ђира, како би се настанила у Енглеској са својом и Ђировом ћерком Кеико, и новим супругом, британским новинарем. Навраћања у наративну садашњост тичу се Ецукиног односа са Ники, њеном ћерком из другог брака, која јој долази у посету из Лондона, делом подстакнута кривицом због изостанка са Кеикине сахране⁴.

Ишигуро се не ослања на наше ваннаративно препознавање смрти детета као трауматичног, већ нам ту трауму покушава кроз Ецукин наратив овалотити, без језичке експлицитности, неретко тишином. Ја-нарација је перспективни оквир којим смо увучени у Ецукин микрокосмос у коме, примера ради, удвајање, транспозиција, дискурзивна недостатност и психолошки одбрамбени механизми, обликују Кеикино самоубиство као најјачу трауму Ецукиног живота. Призивање лета у Нагасакију и Ецукиног познанства са новом сусетком Сачико и њеном ћерком Марио најчешће је у критичкој литератури тумачено као указивање на не-место Кеикине смрти. Присутна су разилажења по питању одрживости Ецукиног наратива о својој прошлости, њеној приповедачкој поузданости, оправданости уплитања фикције у „наратив идентитета” (в. Вонг 2000: 27-37; Дроунг 2014: 88-105; Петри 1999: 25-62; Шејфер 1998: 12-37). Међутим, тумачење лика протагонисте *Бледи обриси брда* кроз контекстуализоване постулате психолошке анализе који су настали на тлу Западне Европе, или заснивање тумачења на контрасту Окцидент-Оријент, би се на Ишигурову прозу морали применити са опрезом, будући да произлазе из историјско-аналитичког оквира, а да Ишигуро прилагођава историју субјективним потребама својих ликова.

Образлажући своју технику писања, Ишигуро се на следећи начин дотакао свог првог романа: „Када бих се кретао од једног до другог пасуса у складу

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

4 Кеико је извршила самоубиство тако што се обесила. Пронађена је мртва у свом стану у Манчестеру, али тек неколико дана пошто се убила. Ецуко ретко експлицитно помиње Кеикину смрт, али наводи да су „Енглези привржени замисли да наша раса има инстинкт ка самоубиству, као да даља објашњења нису потребна; јер то је било све што су известили, да је била Јапанка и да се обесила у својој соби” (Ишигуро 2005: 10).

са приповедачевим асоцијацијама у току процеса размишљања или лутајућих сећања, скоро да бих могао да стварам онако како би апстрактни сликар одабрао да распореди облике и боје на платну” (Ишигуро 2016). Роман *Бледи обриси брда* почива на овој врсти асоцијативности, путем које се лик Ецуко пројектује, док се изостајање примарне трауме базира на „парадоксалној поруци да се потенцијално неконтролисана, опасна осећања увек морају држати на одстојању” (Акесон, Рос 2005: 12). Како би се субјект очувао и избегао поновно проживљавање неоствареног сусрета са реалним који прети да га уништи, она сублимира своју жељу за немогућим остварењем тог сусрета путем мапирања трауматичног на дискурзивно уобличиће прошлости и сопства (в. Матовић 2015: 250-251). Дори Лауб указује на кључне одлике трауме које су од важности за протагонисте Ишигурових романа:

Трауматични догађај, премда стваран, десио се ван параметара „нормалне” реалности, попут каузалности, секвентности, места и времена. Траума је стога догађај који нема почетак ни крај, нема пре, током или после. Ово одсуство категорија које је дефинишу приписује јој својство „другости”, истакнутост, безвременост и свеprisутност које је смештају ван опсега асоцијативно повезаних искустава, ван опсега разумевања, преношења и овладавања. (1992: 69)

Премда је, попут искорака у реално, комплетна идентификација са траумом немогућа, Сојер тврди да „на пропаст осуђена борба књижевности да представи непредстављиво [...] може заправо успети у томе да одговори на позив раскола [the *differend*] ако се не сведе само на то да алудира на постојање непредстављивог, већ и на трауматични утицај на сам чин презентације” (Сојер 2014: 24). У *Бледим обрисима брда* свеколики наратив условљен је трауматичним због чега непредстављиво бива посредовано, и, премда неизрециво, бива отелотворено. Код Лакапре „трауматично трансисторијско ’реално’ схваћено је у виду празнине, процепа или расцепа у анксиозношћу вођеном, подељеном или неопходно отуђеном сопству које никада није идентично или поистовећено са собом, које се не осећа као своје” (2001: 149). Међутим, траума поред свог трансисторијског аспекта „наглашава и своје везе са историјом” (Надал, Калво 2014: 5), чиме одступа од релативизма деконструкције и радикалнијег постструктуралистичког дискурса. Фостер ипак наглашава обухватну природу дискурса о трауми из кога је „субјект истовремено евакуисан и [у коме је] уздигнут. На овај начин дискурс о трауми магично разрешава два контрадикторна императива у данашњој култури: анализе деконструкције и политику идентитета” (1996: 168).

Накнадност, закаснелост или, фројдијански речено, *Nachträglichkeit*, у вези су са „неприступачним искуством трауме у оквиру свести – измештеним у пресецима, избрисаним у тишини” (Мучи 2014: 42). Темпорална парадоксалност трауме лежи у конфликту између инстантности трауматичног искорака са принудним понављањем истог. Субјект је растрзан у континуираној тензији између трауме, као прикривеног избијања сублимног у живљену реалност, и њеног опседања наступајуће садашњости, када приморава субјекта да се суочава са постојећим реакцијама на сусрет који се догађао једино онда када није могао бити спознат. У накнадној контемплативности субјект се навраћа на прошло које више никада неће бити садашње, али које не допушта садашњем слободу од себе. Ово понављање „изазива сабластан однос са прошлошћу који има исходиште у похођењу” (Надал, Калво 2014: 3). Готичка атмосфера у *Бледим обрисима брда* постигнута је управо ефектом сабласног похођења које се остварује на неколико планова и о чему ће бити речи касније.

Ишигуров реализам је атипичан утолико што је условљен експресионистичким елементима, који у *Бледим обрисима брда* као духови узнемирују Ецукин претпостављено стабилни наратив о неколико недеља једног лета у Нагасакију, када је носила дете свог првог мужа Ђира. Изостају видни покушаји да се успостави оквир који би читаоцу помогао да склопи заокружену слику о њеном животу – не сазнајемо када је и зашто Ецуко напустила Јапан, готово ништа не знамо о господину Шерингаму, који умире нешто пре Кеико, нити о Ецукином животу у Енглеској или у Јапану пре лета кога се присећа. Доступни су нам само исечци кадрова – да је њен други муж желео да Ники добије источњачко име јер је себе сматрао поклоником јапанске културе, али да је своју пасторку Кеико уклапао у јапански стереотип, да се Кеико изоловала у своју собу на дуге временске периоде пре него што се одселила у Манчестер, да је Ецуко у Јапану пре рата имала вереника који је погинуо, да јој је Ђиров отац Огата-Сан после рата пружио уточиште и да је у том периоду дуго свирала виолину у сред ноћи, несвесно будући укућане. Међутим, ове информације изложене су шкрто, као успутни коментари, на периферији примарног наратива који се тиче Ецукине сусетке Сачико, самохране мајке пореклом из Токија, која је изгубила мужа у рату, и која у Нагасакију полаже наде у напуштање Јапана и одлазак у Америку са љубавником Френком и ћерком Марику, другом кључном личношћу из Ецукиних сећања – неприлагођеном, дивљом девојчицом, истрауматизованом ратом и сценама којима је присуствовала.

У Ецукиним сећањима, Сачико је та која жели да оде, док она сама не размишља о напуштању Јапана. Међутим, на моменте нам се пружа увид у контрадикторности које провирују из Ецукиних сећања: неусклађеност тврдње да је срећна уз Ђира и помена да је у том периоду свог живота „још увек желела да је сви оставе на миру” (Ишигуро 2005: 13), Ецукина и Сачикина потпуно супротна виђења психолошког стања њихове заједничке познанице гђе Фуђиваре, или коментар гђе Фуђиваре да Ецуко изгледа несрећно, иако се такав закључак не би могао извести из њеног наратива. Перспективизам чини саставни део Ецукне немонолитне приповести који ексалира у моменту када Ецуко пред Сачикин и Марикин одлазак појури за одбегом Марику, и обрати јој се заменицом у првом лицу множине, у том тренутку је поистоветивши са Кеико. И раније се кроз суптилне наговештаје ово преклапање назирало, можда најпроминентније када Ецуко говори о коментарима својих сусетки о Сачико и њеној недружељубивости, да би наставила као да је заправо о њој самој реч: „Никад ми није била намера да делујем недружељубиво, али вероватно је била истина да нисам улагала нарочит напор да оставим другачији утисак” (Ишигуро 2005: 13).

Једини сусрет Ецуко са Кеико у роману дешава се у раније поменутом тренутку наративног ишчашења, због чега бисмо могли рећи да се дешава трауматично. Када се преклопи наратив о Сачико и Марику са наговештеним наративом о Ецуко и Кеико, долази до кратког споја који изненада уводи Кеико из димензије неизрецивог у свет Ецукиних сећања. Нису познати конкретни разлози због којих је Кеико извршила самоубиство сем тога да је била несрећна у Енглеској. Она је као објект трауме анаморфна, може се угледати само периферним сагледавањем јер у експлицитном сецирању нестаје. „Објект се може перципирати само ако се посматра са стране, у изобличеној форми, као своја сопствена сенка – ако бацимо директан поглед на њега не видимо ништа, само празнину”

(1999: 156), поручује нам Славој Жижек. Кеико не постоји у наративу Ецуко као Кеико, јер Кеико не може да проговори; када би могла, траума би се анулирала и потиснут би био моменат ишчашења из парадигме симболичког. Управо та ишчашења су за Ишигурову прозу кључна. Она доводе до тога да његови протагонисти занеме, да, ако желе да проговоре о ономе што је до ишчашења довело, морају, парадоксално, о томе да ћуте, и изнађу друге модусе приступа трауматичном. Ецуко је прва Ишигурова протагонисткиња која ће о својој трауми проговарати тишином. Не само да нема Кеико, већ нема ни рата, ни атомских бомби, ни напуштања домовине – све су то експлицитно изостављени моменти, али они који имплицитно условљавају целокупни наратив.

У *Бледим обрисима брда* постоје назнаке друштвене трауме, које ће у вези са јапанским националним идентитетом бити попрште ја-нарације протагонисте Ишигуровог другог романа, *Сликар пролазног светла*. Ишигура превасходно интересује индивидуално психолошко устројство његових протагониста, док се друштвено манифестује у оквирима појединачног. Како наводи Молино, у Ишигуровој прози „суоднос између појединачног и друштвеног је више психолошки него политички, мање се тиче благостања ширег друштва а више тихе, усамљене несреће дугорочне трауме” (2012: 323). Не постоји наткрилни, објективни приказ стварности, па се сходно томе и Јапан никада не измешта из перспективе субјекта. У национално бивамо увучени путем спорадичних помена уништења које је пратило нуклеарно разарање, кроз емотивне реакције становника Нагасакија, или на периферији Ецукиних присећања. Када говори о статуи подигнутој у спомен страдању у Нагасакију, Ецуко примећује изостанак намераваног ефекта: „Увек сам осећала да статуа изгледа врло незграпно и никада нисам успела да је доведем у везу са оним што се десило тог дана када је бомба пала и оних ужасних дана који су уследили. Из далека, фигура је изгледала готово комично, попут полицајца који спроводи саобраћај” (Ишигуро 2005: 137-138). Симболика колосалне статуе сведена је на својеврсну иронију, не само кроз комични ефекат који остварује у покушају да достојанствено сведочи о ужасима нуклеарног уништења, већ и тиме што представа статуе на разгледници коју Огата-Сан купује додатно умањује њену величину и свеопсежност, и измешта је из позиције умирујућег сведочења у неимпозантни, комерцијализовани контекст. Непредстављивост тежине комеморације оличена је у комплексној фигури споменика и транспонована на индивидуални ниво када слика статуе на разгледници не укључује ни сву величину друштвене катаклизме, нити наводно хомогено колективно сећање на њу.

Мотив разгледнице ће се поновити када Ники, пред повратак у Лондон, затражи од мајке спомен из Нагасакија за своју другарицу песникињу, са инфантилном намером да јој на тај начин покаже како је било живети у Јапану. Ецуко се иницијално побуни против овог вида симплификације њене прошлости у Нагасакију, одговоривши својој ћерки: „Па Ники, нисам сигурна, морала би да покаже како је све било, зар не?” (Ишигуро 2005: 177). Али се убрзо приклони Никином захтеву, одуставши од потребе за свеобухватним наративом. Читалац не може бити сигуран у Ецукино свесно поимање сопственог психолошког стања, нити да ли интегрише свој наратив у процес који бисмо означили као излечење причом (*talking cure*); међутим, као што је већ наведено, термине западно-европске психоанализе на тумачење лика Ецуко би требало применити са опрезом или бар надоградити постструктуралистичким увидима. Петријева тврдња да „недостаје одлучујући састојак како би њено туговање постало процес зацељења:

она се такође мора *свесно* поистоветити са другим [са Сачико]” (1999: 56), само делимично указује на Ецукин психолошки склоп. *Бледи обриси брда* карактерише присилно понављање претрпљене трауме које је пренето на форму наратива, с тим што се понављање у Ецукиној приповести спроводи у измештену облику, што се може тумачити као неаутоматска реконфигурација трауматичног и његово присвајање у трансформисаној форми. Ецукин наратив је прожет полисемичношћу знака, па стога и дефинитивни закључци о томе како процесуира сопствену трауму нису коначно изводљиви.

Ецуко постаје чувар тајне сопственог бола, трауматичне ране. Видне су назнаке напора да се разоткрије, али и прикрије, оно што сећање садржи, док конфликт између тих супротстављених тенденција указује на несупстанцијалност предмета сећања, које се оваплоћује кроз тишину. Ецуко у неколико наврата, на сличан начин, брани свој отклон од експлицитног помена Кеико јер јој то „не доноси много утехе” (Ишигуро 2005: 11), или, јер „нема сврхе говорити о томе” (Ишигуро 2005: 176), али читав њен наратив заправо формално проговара о Кеико. Петри постулира да се „[с]ваки кључни лик, сваки важан мотив и свака значајна сцена у *Бледи обрисима брда* јавља најмање двапут” (1999: 25). Он наводи два потенцијална тумачења Ецукиног дискурса, попут „њених формулација, омашки, перифраза и литота” (1999: 49), које доводе до „подривања субјекта њеним сопственим језиком” (1999: 50). Њен наратив би се могао укључити у постмодернистички модел, у контексту критике метафизике присуства сопства, али би се такође могао анализирати као вид самообмане субјекта која је својствена људској свести. Међутим, ова два тумачења би се могла подвести под исти критички оквир, јер се међусобно искључују само у погледу присуства или изостанка Ишигурове намере да изврши критику хуманог субјекта – аспект који би, у сваком случају, требало заобићи ако се жели направити што већи отклон од претпостављене интенционалности аутора.

Понављање мотива и сцена у различитим контекстима не производи само ефекат универзалности, већ компликује њихов међуоднос на више нивоа, преваходно због индивидуалне визуре која је наметнута Ецукиним личним наративом. Искуства Ецуко и Сачико упућују на слична искуства других јапанских жена, чија су сведочанства закопана под хумком тишине. Али она се истовремено уврћу на унутра, једно са другим чинећи целину која припада Ецукином наративу, који поред тога што универзализује, уједно и индивидуализује њено искуство, пруживши увид у њен психички склоп одређен траумом. Ишигурова проза ће наставити да преплиће индивидуално са колективним на микро или макро плану, при чему ја-нарација протагонисте увек упућује на елементе наткрилног друштвеног оквира, који појединац и да жели не може да напусти.

У виду „два кратка споја, која умногоме потресају наше читалачко поверење у ’аутентичност’ текста и традиционалну концепцију ’приче’” (Петри 1999: 52), Ишигуро се поиграва идентитетом тако што га растаче, али га истовремено и стабилизује оквиром сећања које не дозвољава потпуну флуидност. Траума, на тај начин, уједно уздрмава и позиционира идентитет протагонисткиње романа. И не само да се Ишигуро поиграва великим наративима сопства, већ то чини и са симболима који, попут подсвесног у односу на лиминално, преусмеравају наративни ток са главне трасе. Конопац фигурира као симбол који у неколико наврата призива Кеико тако што асоцира на уже којим претпостављамо да се обесила. Не само у сцени „кратког споја” када Марико око Ецукиног глежња уочава конопац од кога зазире, већ и у Ецукином сну о девојчици на љуљашци,

конопац има морбидно, злогласно значење. Снови су гранично место, простор који свезује лично и оно што измиче контроли, док у наративу романа подразумевају мапирање психе протагонисткиње на њену околину. И не само снови, већ и наводно похођење духова, указују на „спектрално присуство неутажене трауме” (Дроунг 2014: 101), при чему готички ефекат који се остварује, комбинује страх од непознатог са приврженошћу ономе што је присутно у свом одсуству – у Ецукином случају, њеној ћерки Кеико. Ецуко и Ники деле недефинисану зебњу од Кеикине бивше собе која даје назнаке похођења, док Марику у Ецукиним присећањима у неколико наврата меша Ецуко са „оном другом женом, женом са друге стране реке” (Ишигуро 2005: 19), која је у Токију, после нуклеарног разарања, удавила сопствено дете и потом извршила самоубиство. Такви моменти, који ни у једном тренутку нису децидно дефинисани, носе готички потенцијал који се уграђује у ткиво наратива романа и који указује на Кеикину спектралност као предмета Ецукине трауме.

Ецуко остаје сама у кући која чува духове прошлости. И премда наговештава да би је можда продала јер је исувише велика за једну особу, Ники се продаји противи: „Али кућа је тако лепа, мајко. Била би штета” (Ишигуро 2005: 183). Са једне стране, Ецуко је приморана да живи у оквирима својих сећања, али са друге, она се сучава са залогом прошлости у оквирима садашњости, која премда увек већ прошла, пружа субјекту окосницу делања. Као и бројни ликови из њеног наратива о животу у Нагасакију, Ецуко има повремену жељу да буде уперена ка будућности, али та жеља је усложњена потребом да прошлост настави да пројима садашњост, што наговештава и крај романа. Двоумљењем поводом продаје куће транспонована је неодлучност у вези са односом према прошлости, која представља кључни аспект Ецукине борбе са собом и својим сећањима. И као и та борба, оно остаје неразрешено, будући да на конфликту којим се храни, почива и Ецукино сопство како га она, кроз наратив о себи, доживљава и формира.

У *Бледим обрисима брда*, Ишигуро на суптилан, али уједно врло ефектан начин уздрмава установљене, конвенционално прихваћене обрасце писања о трауми. Његов стил се не може подвести под децидну постмодернистичку експерименталност (в. Матовић 2017: 471), већ се у оквирима својеврсног реалистичког експресионизма формира платформа за карактеризацију не само неизрецивости трауме, већ и неизрецивости људског. Наизглед опипљиви, или бар дискурзивно доступни аспекти трауме, изостављени су или третирани периферно, што не указује само на психолошке механизме потискивања, већ пре свега на вечно и трајно изостављене аспекте људског искуства уобличеног кроз визуру сећања. Говорећи о личном, које се код Ишигура намеће као једино свезано са неизменивом телесношћу, његова проза именује одреднице свега што није перципирано сопство протагонисте, а што се намеће као, за то сопство, одредљиво. Тако и читалац сведочи трауматичном од кога је саткан наратив романа који, управо због свог устројства, а без претпостављеног ауторитета, и може да говори тишином.

ЛИТЕРАТУРА

- Акесон, Рос 2005: J. Acheson, S. C. E. Ross, *The Contemporary British Novel Since 1980*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Вонг 2000: C. F. Wong, *Kazuo Ishiguro*, Tavistock: Northcote.
- Дроунг 2014: W. Drag, *Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro*, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Жижек 1999: S. Žižek, „Courtly Love, or Woman as Thing”, in: Elizabeth Wright, Edmund Wright (eds.), *The Žižek Reader*, Oxford: Blackwell, 148-173.
- Ишигуро 2005: K. Ishiguro, *A Pale View of Hills*, London: Faber and Faber.
- Ишигуро 2016: K. Ishiguro, „Kazuo Ishiguro: Thatcher’s London and the role of the artist in a time of political change”, *The Guardian*, dostupno na: <https://www.theguardian.com/books/2016/jun/24/kazuo-ishiguro-my-turning-point-reading-proust-on-my-sickbed>, 15.04.2017.
- Лакапра 2001: D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, MD and London: Johns Hopkins University Press.
- Лауб 1992: D. Laub, „Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”, in: S. Felman and D. Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London: Routledge, 57-74.
- Матовић 2015: Т. Матовић, „Трагизам бића као услов среће у роману *Не дај ми никада да одем* Казуа Ишигура”, у: Драган Бошковић (ур.), *Срећа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 249-259.
- Матовић 2017: Т. Матовић, „The temporal aspects of remembering past trauma in Kazuo Ishiguro’s *A Pale View of Hills*”, у: В. Лопичић и Б. Мишић Илић (ур.), *Језик, књижевност, време: зборник радова: књижевна испрживања*, Ниш: Филозофски факултет, 469-477.
- Машре 1978: P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, G. Wall (trans.), London: Routledge.
- Молино 2012: M. R. Molino, „Traumatic Memory and Narrative Isolation in Ishiguro’s *A Pale View of Hills*”, *Critique* 53, 322-336.
- Мучи 2014: С. Мучи, „Trauma, Healing, and the Reconstruction of Truth”, *The American Journal of Psychoanalysis* 74, 31-47.
- Надал, Калво 2014: M. Nadal, M. Calvo (eds.), *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*, New York: Routledge.
- Петри 1999: M. Petry, *Narratives of Memory and Identity: The Novels of Kazuo Ishiguro*, Frankfurt: Peter Lang.
- Сојер 2014: D. Sawyer, *Lyotard, Literature and the Trauma of the differend*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Фостер 1996: H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA and London, England: The MIT Press.
- Шејфер 1998: B. W. Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia: University of South Carolina Press.

THE UNSPEAKABILITY OF TRAUMA
IN KAZUO ISHIGURO'S *A PALE VIEW OF HILLS*

Summary

The prose of Kazuo Ishiguro diverts from a factual portrayal of existence as lived by embodying the unspeakability of being human via an associative representation of perceived reality. That unspeakability is not contained only within what is left untold, which points to the unnamed portion of our discursive reality, but likewise within the instability of what is said, which refuses to be factually circumscribed. In the novel *A Pale View of Hills*, the unspeakable is primarily located in the trauma engendered by Keiko's (the daughter of the main protagonist Etsuko) suicide. This trauma is further transposed to the dislocation not only of Etsuko's memory of her daughter, but also of her homeland Japan as a stable entity, of the past as a subjectively modified frame of perception, and ultimately of subjectivity itself. Trauma speaks through silence, which permeates the discourse of the first person narrative of the novel. And it is precisely by employing silence that Etsuko moulds the pain which demands a "wounding" of the traditional modes of narration and characterisation. Thus, Ishiguro pulls us into witnessing the trauma which reveals itself as the locus of emptiness, impossible memory, and silence.

Keywords: Kazuo Ishiguro, trauma, silence, memory, wound

Tijana Z. Matović

Часлав В. НИКОЛИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

СЕПТЕМБАР, И ЖИВОТ БЕЗ ГЛАСА: ЋУТАЊЕ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ²

У модернистичкој литератури ћутање је траг дисконтинуитета, односно знак да говор додирује немогуће. По Мартину Хајдегеру, ћутање не значи да биће нема шта да каже, већ се у ћутању субјект отвара као биће које разуме, осећа себе. Слушање и разумевање претпоставка су језика, у коме се – нарочито јер је осенчен инхерентним ћутањем – одвија изговарање бића човека и бића света. У овом раду настојали смо да укажемо на једно место ћутања у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, које се односи на прекид у приповедању о летовању главног јунака. Овај прекид, који је приповедач прећутао, обухвата око месец дана – септембар 1947. године – у повести о доживљајима Рјепнина у Корнуалији, након којих се јунак, као неповратно измењен, враћа у Лондон. Покушали смо да утврдимо какав је наративни карактер овог дискретног прекида у приповедном саопштавању о јунаку и које онтолошке последице тог ћутања могу открити јунак и језик након тишине, односно јунак и језик са тишином у себи.

Кључне речи: ћутање, септембар, нарација, биће, преображај

1.

Малармеова жеља да се у поезији задобије близина немогућег испољава се, сматра Хуго Фридрих у *Структури модерне лирике*, као „близина шутње”. Ћутање се послушкује преко прећутаних ствари, а посредовано је не само недовољношћу језика по себи, него и искуством „онога што све надилази” (Фридрих 1969: 103), празном трансценденцијом, самим Ништа. Када Маларме резигнирано изјављује да је његово дело слепа улица – Милош Црњански би вероватно казао *ћорсокак* – извесно је да ово стваралачко самоосећање зрачи управо са места постигнуте блискости са немогућим, а ово је у исти мах и локус у којем израња граница „његова свеукупног дјела”. Моћ Малармеове лирике и поетског мишљења сакупљена је и самоукинута, између осталог, у фигури звезде, као бездосежног идеалитета „који је свему крив” (Фридрих 1969: 103-104). Тачка у којој Малармеово песништво „укида само себе” гранична је и за песништво као такво: малармеовски лимес омогућава да се разазна „крај песништва уопће”. Пошто се, утврђује Хуго Фридрих, догађај песничког самоукидања у 20. веку испуњавао више пута – а Малармеова звезда *као да шу* није једина – он „мора да изражава неки дубоко укоријењен порив модернитета” (Фридрих 1969: 104). Онтологију модерног могућно је ишчитавати, како у студији *Смисао (српског) стиха* чини Александар Јерков, на месту откривања разлике његовог излагања немогућем у односу на пређашње, пре свега романтичарско искуство тога излагања, при

¹ caslav.nikolic@gmail.com

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

чему је суперпозиција немогућег показана на стваралачким карактерима у којима је романтизам испуњавао веру у немогуће: у форми повезивања. Али у модернитету субјект „остаје изложен непремостивости пукотине у распаду самог облика премошћавања” (Јерков 2010: 193). Фракционисање некада целивитих формација, дисконтинуитет уместо повезаности, за Хуга Фридриха знак је модернистичког изласка на руб према ономе што се не може савладати, надићи. Раселине у облицима и у текстовима иманентне су говорењу које се самооткрива „на граници немогућности”, али не неком удаљеном извањкошћу немогућег, већ *скидањем вела* са унутрашњег дисконтинуитета, отвореним слушањем дисонирајућег ромора језика. „Апсолут, појмљен као Ништа, дозива језик – логос (*»le verbe«*) – како би овдје пронашао мјесто своје чисте појаве.” (Фридрих 1969: 111) Говорити неизречено и неизрециво у симболизму је могућно задобије ли фрагмент „ранг симбола за савршенство које се ближи” (Фридрих 1969: 103).

Хајдегерово филозофско истраживање „егзистенцијалне конституције онога Ту”, у књизи *Бићак и време*, спроведено је и понављањем питања „која врста битка припада језику уопште” (Хајдегер 2007: 202). Пред извесношћу природе језика да „расте и распада се”, дакле пред извесном могућношћу да он умре, онтолошко тумачење језика не може лако да вреднује битак језика. Сматрајући да значења не извиру из језика, јер су „предскицирана значењскошћу света”, Мартин Хајдегер предлаже да се филозофско истраживање растерети „филозофије језика” у корист прозирања „саме ствари” – онтолошког откључавања егзистенције. У бићима је тамност коју мишљењем треба расветлити: „Ми поседујемо једну знаност о језику, а битак бића, које она има за тему, налази се у тами; чак је и хоризонт застрт за истраживачко питање о њему” (Хајдегер 2007: 202). На трагу старогрчког пропитивања човекове суштине, Хајдегер потврђује да је човек „биће које беседи”, тако да у језику „то биће јесте на начин откривања света и самог тубитка” (Хајдегер 2007: 201). Човек је беседећи битак чије разумевање језика претходи слушању „гласовног позвучења” језика, па су, дакле, слушање и ослушкивање увек најпре „разумевајуће слушање”.³ Наместо многоговорења, за онтологију човека као битка који беседи ипак је важније ћутање, јер се у њему образује разумевање. Но није реч о непрекидном ћутању, већ о оном које када наступи у човеку значи да себемислећи битак није нем. Ћутање отуда није самозатварање бића које беседи, већ, напротив, слушајуће и разумевајуће отварање тубитка, омогућавање да слушање буде *један-другога-слушање* и припрема да говор који отпочне буде и „песникујућа беседа”, односно *себе-изговарање* тубитка: „Да би могао да ћути, тубитак мора да има нешто да каже, а то значи да мора да располаже својственом и богатом откљученошћу самог себе” (Хајдегер 2007: 201). Управо је у ћутљивости успостављен отпор неразумљивом тривијалитету брбљања, јер се тиме брани сама могућност говорења – најпре као „разумљивост тубитка”, из које израњају и оно „моћи-слушати”, а потом и са-идење, са-говорење, са-биће⁴.

3 „Ми никада и нигде не слушамо 'најпре' шумове и гласовне комплексе, него шкрипећа кола, моторцикл. Слуша се колона у маршу, северни ветар, детлић који кљуца, вагра која пуцкета.” (Хајдегер 2007: 200)

4 Хајдегер употребљава сугестиву конструкцију „један-са-другим-битак”.

2.

Сусревши Агамемнона у свету мртвих, Одисеј ће поводом Пенелопе, којој његов пут треба да води, открити необичну отвореност свога бића за краљеве речи:

„Друго у срце своје усади, што мислим ти рећи:
тајно, не јавно, кад се у очинску повратиш земљу,
пристани с лађом, јер вере у жене никада немај!” (Хомер 2004: 202)⁵

Иако је о Пенелопи Агамемнон казао као о оној која неће убити мужа, будући мудра, „паметна врло”, а „на добро у срцу мисли” – дакле онаква каквом је њен муж зна – Одисеј од свога срца неће одвратити Агамемнонове *груђе* речи о женама, но ће их ћутке примити, „справити” у себе, драматуршки удешавајући свој повратак на Итаку према знању којим је говор мртвих осенио његово биће. Ако добро о којем Пенелопино срце мисли јесте Одисеј, ако мудрост њена поспењује прилике да се судбина и завичај јунака сједине, да се личности јунака и његове жене сусретну са оним што им у свету треба да би били (дакле, да се он сретне са њом као одредиштем свог живота и она са њим као језгром свог живота), необично је то да ће Одисеј и Агамемнон, упркос врлинама Пенелопиним, разговор о земним приликама довршити „стојећи жалости пуни и грозне проливајући сузе” (Хомер 2004: 202), те да ће болни Одисеј надаље делати, не тек према узоритости своје жене, према подразумеваном сагласју егзистенције, добра и бића у њој, но према леталном дознању о неугледности светских бића. Агамемнон препоручује Одисеју да ћути када пристигне у „очинску [...] земљу”, јер, сведочећи о сопственој смрти од жене указује на другост света коју ће Одисеј осећати и као другост у свом срцу. Није више реч о Пенелопиној верности, нити о верности жена, но о верности као таквој, о ослабљењу трагова истине, о развезивању предачких чворова језика и истине, о очигледности језика и неочигледности истине – на земљи. Итака је *очинска*, но она више није само то, јер Одисејево лутање исходује налажењем не тек оног истог, већ онога што се као друго указало на хоризонту истине дома и на хоризонту истине сопства. То друго је толико деликатно да Одисеј постаје онтолошки подозрив јунак. А његово подзорење, онтолошка скепса, дефинишу излазак из подземља у сусрет свету, као што онтолошка измењеност маскира говор којим свет дочекује јунака. Стога за Одисеја као за добро о којем Пенелопа мисли није довољна Пенелопина мудрост, већ откривање трансцендентности истине, па Одисеј збиља на Итаку пристаје „тајно”, дакле као лице тајне. У онтолошки измењеном дискурзивном поретку Итаке Одисеј задуго не јавља о себи, мада је ту и мада говори. Одисеј најпре говори као други, гласом не свог жељеног, већ другог света, који припрема уништење за онога који је за тај свет неповратно други, не би ли, док таји себе, доказао промењену и у подземљу растајену природу света. Као и „гући глас” приватне употребе ума Кантовог свештеника, у 18. веку, Одисеј „ћути док говори” (Лошонц 2009: 89). У просцима Пенелопиним Хомеров јунак не осећа само опасност од удеса за једног човека, за светског луталицу Одисеја, већ оно друго што је справљено у његовом срцу током разговора са Агамемноном омогућава проницање у то да су просци „свирепог срца”, а да баш отврдлост срца начелно мења светски поредак ствари. Ако бес и насиље просаца „до гвозденог допиру неба”, онда Хомеров јунак само ћутећи може осетити како последице тога досега неће катастрофички сносити тек Одисеј, већ се у његовом дому, као у минијатурном космосу, дакле

5 У Маретићевом преводу *Одисеје* у вези са наведеним стиховима казана је напомена да нису у складу „с претходном похвалом Пенелопе па се могу сматрати интерполацијом” (Хомер 2017: 137).

и у очинској земљи, збива онтолошки преврат, време искаче из зглоба, из људи ишчезавају разум, мудрост, доброта, а на позорници дома јављају се зло и рат:

„јер кад мало пре иђах по дворима, тада ме човек,
коме зла не учиних, удари и бол ми зада,
те ме не одбрани Телемах нит ико други.” (Хомер 2004: 315)

Да све није разрешено убијањем просаца, показује Одисејево потоње казивање Пенелопи да „тешкоћама нашим на крај / нисмо стигли”, пошто „још ми преостаје борбе без мере” (Хомер 2004: 411). У сукобу са осветницима просаца, дакле у одсудном агону Одисеја и Итаке, али тек интервенцијом богиње Атине, стварају се претпоставке да се несреће, лудости и злоћа суспендују, а љубав, срећа, мир и благостање врате међу људе. Повратак среће у вези је и са претварањем у говор оног ћутања из којег је Одисеј распознавао измењене светске прилике. Ипак, то није говор који Одисеј сам упућује Итаки, а ова га изван воље вишег принципа прихвата, већ говор којим богови на крају пева делују у свету, штитећи од одмазде Одисеја, јер је овај претходно својим дејствима изговарао ћутњу богова. Богиња Атина успоставља верност „мед једном и другом страном”, а ипак остаје утисак да се одвраћање Итачана од освете Одисеју не одвија по мислима срца о добру другог, до само по страху од Зевсове срџбе. Иако је крај пева одређен постављањем метафизичког, космолошког знамења на поново утврђеној верности јунака и света, недостаје траг о унутрашњој измени, о метаноји тога света, а у извесној мери и самог јунака⁶. Људи се нису онтолошки поправили, па и након Атинине медијације у обнови склада, на крају пева, снажније одјекују Агамемнонове и Одисејеве тужне речи што их, у једанаестом певању *Одисеје*, размењују гледајући из сеновите дворане мртвих у свет живих, ослушкујући гласове „страхотне борбе” на *очинској земљи*, „стојећи жалости пуни и грозне проливајућ” сузе” (Хомер 2004: 202). Кад богиња наређује мир и све наткриљује одобравајућа ћутња громогласног Зевса, истина тога света, иако у тишини, није мање очигледна, срећа није мање несигурна, а тај свет није мање боговима неверан.

3.

Попут двадесет и осам милиона Енглеца и Енглескиња, првог понедељка августа 1947. године⁷, на „највећи празник у години” – „који се назива празник банака. Bank Holiday” – јунак *Романа о Лондону*, Николај Родионович Рјепнин, у возу који је наликовао гвозденој змији, полази на двонедељни плаћени одмор. После вишедневног наговарања супруге Нађе да оде сам и окупа се у Океану, „па да јој се врати весео” (Црњански 2004: 232), Рјепнин се упућује на Атлантик, у Корнуалију. Јунак романа својим пристанком не склапа тек своју вољу са Нађином вољом да, док она, ради једне женске ситнице, буде у болници у Лондону, њега не треба да буде „неколико дана, у Лондону”, већ се улива у ону вољу која онемогућавајући да Рјепниново око и дух постану сензитивни за оно што би могао да, оставши уз Нађу, извесно „види, тамо”, у болници, смешта јунака у једно опште кретање, у путовање целе Енглеске, чија сврха значи, али лако не одаје далекометну промену. Путовање које, из месеца Божића, целу Енглеску премешта

6 Премда је Атину послушо „радосна срца” и оставио се боја, Одисеј је претходно „к’о орао птица с висина” ишао на своје нападаче и настављао „крваву борбу”.

7 Према календару за 1947. годину, први понедељак у месецу био је 4. август.

у август и окупља милионе људи око празника банака, одвија се као трагање за ефектима намере која, остајући сама изванвидна, преображава кретање у историји. Јер, „пре, трајали су ти празници само дан, два, а највише три. Сад су се, претворили у четрнаест” (Црњански 2004: 233). Ако на море „пре педесет година још нико није ишао да се купа”, сада то није само путовање „у потрази за оним, што Енглескиње, поцрвенеле, зову: *fun*. А мушкарци: *sex*.” (Црњански 2004: 233), већ излазак у хоризонт коначности људског живота, у простор егзистенцијалних и онтолошких последица ритма оне намере која је редефинисала путовање. Пензионери који се насељавају „заувек, у та места” поред мора, довршавају потрагу за самосврхом тако што смирују своје путање у билансу воље која је покренула измештање, „Што значи да имају уштеду у банци, своју кућицу негде и унапред плаћену, гробницу” (Црњански 2004: 234).

Кретање ка „новом пристану” живота поставља Рјепнина, за један трен, у симболички рам којим је педесет година пре *Романа о Лондону* почео *Дневник о Чарнојевићу* – у прозор. Након што је уморан напустио „кржаве, црвене, топле шуме, непрегледне пољске шуме” и изашао у свет у коме „о, нико не зна, шта то значи” бити војник, јунак романа младог Црњанског кроз кафански прозор гледа „у маглу и у румена, мокра, жута дрвета”, осећајући како је питање о месту живота већ разрешено, пошто је „живот без смисла”. Ипак, та јесен *Дневника о Чарнојевићу*, мистификована запетом, дозвољава да се у њој јави и један другачији јунак који ће, мада „пун успомена” на пределе „где су онолики остали подерани и крвави, са разлупаним челом”, усред разочарања оних „који су горели у жару живота”, познати и чар живота. Љубав за живот и тражено место живота, одакле долази та, за субјекта додирујућа и избављујућа чар, у вези су са открићима која омогућавају да се у откривеној моћи писања – иако се нерадо сећа, јунак поносно пише – осим успомена открије и љубав за „воде ове, и дрвеће иза бедема”. Док, на крају књиге, понегде пада „жут један лист”, „по један цреп”, „један плот”, а хладни сутон позвучавају тетке што болном јунаку читају „о петроградским крвавим улицама”, над писмом јесени и смрти постављен је тихи свод оне чари са почетка, као исход потраге за местом где је живот: „Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се” (Црњански 2004: 135). Приповедна визија у *Роману о Лондону* удаљена је од суматраистичког сентимента *Дневника о Чарнојевићу*, али ће, пре него Рјепнин и стигне у Корнуалију, као у иронијском одзиву првом роману, приповедач известити о неким безименим женама сасушених, чворноватих руку, које „седе прекодан у прозору”, а кад у сутон шетају – „чини се као да поворке наочари ходају” (Црњански 2004: 235). Приповедачка деоница о јесени показује да тачка којој као Корнуалији, а заправо као неповратно измењујућем фокусу свога живота, иде Рјепнин, заједно са двадесет и осам милиона Енглеза и Енглескиња, рефлектује „несавладави континуитет граница” (Пуле 1993: 236), што се у свету и духу утискују празнином и бесмислом, дакле једну опседнутост у којој се не види небо „иза бедема”:

„Кад отпочну јесење кише, испразне се и та места дуж мора.

Пролазник тада, може да види само ретка лица у прозору, оних, који немају више воље, ни да кући оду. Него чекају. Зиму. Ову, или идућу. А знају: последњу. [...]

Кад дође зима, закивају се даске на те прозоре и све остане празно.” (Црњански 2004: 235)

Јунак *Романа о Лондону* управо ће бити изложен доласку јесени на месту где се егзистенција, као непрекидно путовање, и мисао о сврси живота, смирују у фигури „унапред плаћене, гробнице”, а чворновате руке старица које наликују

грању „сасушеног дрвећа, које им удара у прозор кад ветар душе, и ноћу”, нека неухватљива воља комедијашки, цинички подиже на њихова уста кад се смеју или кад зевају – јер „том свету, при вечери, залогаји, већ испадају, из уста” (Црњански 2004: 234). Мада је био чврсто решио да се по истеку две недеље одмора, почев од првог понедељка у августу, са других двадесет и осам милиона Енглеца и Енглескиња врати из Корнуалије у Лондон, Рјепнин ће, услед необичног удеса, остати на мору, не би ли, видевши оне који остају, разазнао себе који не одлази. Приповедачки дух оцртава трајекторију онога што пролазник попут Рјепнина може видети – дакле онога што ће Рјепнин видети – када „отпочну јесење кише”, милиони се повуку, а места дуж мора утишају. Но није реч само о ономе што ће Рјепнин видети, већ роман, знањем укупности егзистенцијалних перспектива, генерише текстуалну скицу, минијатуру, у којој, пре него што јунак и приспе на обалу мора, симболички већ зраче лествице којима ће његово биће, на свом путу без повратка, проћи. Стога пролазник који ће у прозору видети безвољне јесте Рјепнин, али тај прозор ће исте јесени оцртати и Рјепнина као безвољника који не може да оде кући онда када жели, да би годину дана касније, када Нађа буде отпутовала у Америку, када се буде испразнио дом и приближила се последња зима, и прозори његовог лондонског стана бити и сасвим дословно (даскама) и онтолошки затворени.

Прозори и огледала у којима ће се пролазници, попут Рјепнина, замишљено, а потом грозовито, сусретати са својим ликом, осећајући своје незауостављиво измештање из *живоћа*, из *ишћања о живоћу*, из језика, у *Роману о Лондону* имају и карактер завршног, аутопоетичког коментара. Прозор-коментар обнавља поетичку и читалачку представу о првој јесени и о проблему смисла живота, о погледу кроз прозор и о погледу у небо, о писању онога „чега се нерадо сећам”, али наративна рекапитулација показује да су, пет деценија касније, локуси *Дневника о Чарнојевићу* одвећ сентиментални да не би могли да се у последњој књизи понове друкчије до као дисторзирани симболи, каткад на граници пародијског.

До приповедачког знања Рјепнин ће, пред полазак на море, домаћити само мишљу о томе да из Лондона одлази заувек. Дефинитивност Рјепниновог одласка додирује се са општим премештањем у оне позиције које „унапред” и „заувек”, дакле онтолошки, одређују човека. Нешто се, стога, из поетичког предзнања прелива у Рјепниново самоосећање, па тамо где јунак *Дневника о Чарнојевићу* упркос историјском искуству проналази чар живота, јунак *Романа о Лондону* препознаје како се његове путање чудновато умрежавају сагласно једној намери, једном циљу, којима се јунак може опирати, али који снажно извиру у свести као закономерна историја његовог будућег, а већ довршеног, живота. Одлазећи из Лондона, Рјепнин се чуди, јер му се причињава, односно јер прозира шта *заувек* у које се премешта значи: „да одлази и од своје жене коју је волео, да се уопште неће ни вратити, онамо, откуда је допутовао. Па и кад би се вратио, да то неће бити, он” (Црњански 2004: 239). Примерено радикализму обрта у животу, Рјепнинова питања, пред одлазак, биће, не тек о властитом онтолошком одређењу, но питања укоренењујућа за мишљење о метафизици: „куд иде, куд је отишао, куд је стигао?” (Црњански 2004: 240). И јунак *Романа о Лондону* гледаће у небо, али се његов поглед заплиће у безутешну поетичку орнаментуру. Када Мелколм Парк, у Корнвалу, буде Рјепнину означио место где су краљ Артур и његови витезови пали против Енглеца, приповедач ће, а не јунаци, преузимајући глас и поглед и јунака и читалача, питати, одговорити, показати:

„Где? Ено тамо.

Сер Мелколм је упирао прстом некуд, у даљину, у поље, где нико ништа није видео. Само један торањ црквени у даљини, камење, и неко брдо плаво, као у привиђењу.” (Црњански 2004: 286)

4.

Рјепнинов разговор са госпођом Петерс Петрјајев о смртима у руској породици Барсутов и о покушају самоубиства Андреја Покровског, у средиште наше пажње поставља проблем говорења и ћутања. Појачавајући „чудна привиђења” у Рјепниновој глави, након неколико драматичних епизода у хотелу госпође Фои, приповедач ће и својим рефлексима утврђивати необични карактер појава: „Зар није и све, што се, у том лудом апартаману, догађало, морало, после тога, бити лудо?” (Црњански 2004: 315). Сусрет са госпођом Петерс, чије је лице, „у полумрачној соби, личило, на лице неког Пјероа”, омогућава да одблесне реторички механизам привиђења, јер иако је Рјепнин „давао знаке, да жели да оде, госпођа Петерс наставила је да брбља, као да глуми улогу” (Црњански 2004: 317). Но, у брбљању своје саговорнице Рјепнин разазнаје један интеграл брбљајућег језика који се усправља око њега, па се фикционалност реторике госпође Петерс наставља на Сорокиново брбљање, а и ово само одражава закулисни континуитет света романа. Ипак, када Рјепнин раскрије фикционалност, привидност света-театра, јер осећа да је „све то [...] шашаво, лажно, сентиментално, измишљено”, приповедач ће преко лица госпође Петерс активирати сигнале страве услед раскривености Реалног: „А кад то рече, то лице, као у кречу, поцрвене, али само око очију и ушију. (Кад није било насмејано, није било чак ни ружно, иако је, и тада, било грозно. Тек кад би се насмејала, постало би језиво.)” (Црњански 2004: 318). Чини се, ипак, како је и брбљање госпође Петерс срачунато на откривање самог Рјепнина, па искази о сагласју самоубиства и божје воље, о измештању кривнице из хоризонта хуманог у простор празног метафизичког значајења, треба да осветле координату Рјепниновог „темељног налажења” у свету: „Јесте ли сигурни да је Он то тако хтео?” – питао је Рјепнин, подругљиво” (Црњански 2004: 318). Када Рјепнин постави питање о вољи и идентитету трансценденције која је окренула леђа, питање о радикалној замени трансценденталног адресанта, када се дакле у средиште прозорљивог говора постави судбина саме метафизике, у тексту *Романа о Лондону* уздиже се једна заповест:

„Од вас се, принче, очекује само једно, – при повратку у Лондон. Да будете лојалан и ћутите.”

”Ћутаћу.” (Црњански 2004: 318)

То што у Лондону не треба да добије позвучење, да буде проказано, није тек повест о љубави између зета и таште, Андреја Покровског и Бее Барсутов, већ мисао о трећем лицу – али о неком другом Он на месту трећег – и о намери која потрагу људи за срећом води самоубиству. Ако је Лондон „велики хипокрит”, а Руси „луди”, Рјепнин ипак одлучује да, када се врати у Лондон, не каже оно што је „Камброн добацио, Енглезима, кад су га позвали да се преда”⁸, већ да „одсад” говори „нешто друго”: „Да употребљава, полугласно, мрмљајући, реч Шекспира,

8 По једном извору, генерал Пјер Камброн, заповедник Наполеонове Старе гарде у сукобу против европске коалиције предвођене војводом од Велингтона, код Ватерлоа 1815. године, на понуду да се преда, казао је: „Гарда умире, али се не предаје!” Вероватније је, ипак, да Црњански мисли на оно што је, по другом извору, рекао Камброн: „Merde!” („Говно!”).

– да треба умети ћутати. *The rest is silence*” (Црњански 2004: 334). Придржавајући се опорукe умирућег Хамлета Хорацију, да младом Фортинбрасу изговори „и крупне и ситне / околности што су изазвале слом – / остало је ћутање” (Шекспир 1998: 216), Рјепнин је на Нађино писмо о изласку из болнице постао *нарочито решен* „да јој прича о Корнуалији, кад се буде вратио, само оно, што је сунчана страна света” (Црњански 2004: 334). Иако га је Нађа наговорила да на одмор оде, верујући да ће јој се он вратити весео, Рјепнин, „загледан у залазак Сунца” и ослабљен пливањем у Океану, навештава затамњење у свету и затамњење у себи. Роман о Лондону заправо не дозвољава да будемо сигурни у идентитет оног гласа који заповеда: „Треба ћутати!” (Црњански 2004: 334). Рјепнин је постао „уверен, да, и у љубави, треба много штошта, прећутати”, пошто су и антички мудраци веровали „да жена доноси несрећу, и кад је добра и лепотица, и кад није, и кад је силом одведена, да постане браколомница, као лепа Јелена, и кад чека, верно, десет година, да јој се муж из рата врати” (Црњански 2004: 334). Па ипак, ово концентрисање класичне лектире на једном месту не може бити само у вези са оним што је Рјепнин као песникујућа свест могао о себи да закључи, већ и са оним што свест приповедања артикулише као своју, ултимативну вољу – да прича, али и да не прича. Иако приповедачки дух дојављује како је „све, што се, у том лудом апартамну, догађало, морало, после тога, бити лудо” (Црњански 2004: 315), тај исти дух, као воља за ћутањем, поетички заокреће ка прекидима приче: „Чему причати, то, што је, већ само по себи, смешно, лудо, а што се, у животу људском, понавља, вечно?” (Црњански 2004: 334). Не само да својом „живом делотворношћу нипошто није сасвим присутан”, приповедач је и нешто, верује Бенјамин, „што је од нас већ далеко и што се још више удаљава” (Бенјамин 2016: 59). Интертекстуалне копче, Хомер и Шекспир, отуда не постоје само ради Рјепниновог сентимента за класичну литературу, већ је тај сентимент покренут једном енергијом која, колико је сама урбана свест и дијаболика пражњења бићâ, толико је уморана, вировита, никад сасвим очигледна енергија самог (позномодерног) приповедања, којом је, да се никад не размрси и никад не приближи, изнова затечен, *унапред* и *заувек* заточен читалац.

На истеку двонедељног одмора у Корнуалији, у месту бројних апорија и филозофски непроходног назива Снтмогн, јунак Црњанског одредио је дан „за повратак, и, био је то чврсто решио” (Црњански 2004: 334). Необично је да упркос непоколебљивој мисли о повратку у Лондон и упркос недостатку новца, Рјепнин „ипак није кренуо, сутрадан” (Црњански 2004: 335). Међутим, ако он „то, у предвечерје тога дана, није знао” (Црњански 2004: 335), извесно је ипак да је знао о вољи за одлагањем његовог повратничког путовања. То што „му је госпођа Фои нудила да остане, још коју недељу, у њеном хотелу” (Црњански 2004: 335), означило је нову серију чудотворних покрета да се Рјепнин задржи на обали мора. У бесконачном низу случајности⁹ што их је почео да примећује, поруке које су у Корнуалију пристизале „и од бабушке, графице Панове, и од Легије, да ће, за њега одсуство бити продужено и сви трошкови, бити плаћени” (Црњански 2004: 335), означиле су да у случају његовог непласка за Лондон одиста постоји дејство неке прозирне све-моћи која подешава референце (заменује камбронско „говно” шекспировском ћутњом) и која га мења. Џон Зерзан утврђује повезаност

9 „Имао је обичај, у последње време, да понавља, да је, у животу, све случај. Несрећа човекова, случај. Познанство, случај. Распућин, случај. Госпоћин Новгород, случај. Смрт, случај. Божја воља, случај.” (Црњански 2004: 335)

латинске речи *silere*, као „не *говориши ништа*”, са *sinere*, као „*гойустииши боравак на неком месту*”, према чему тишина представља искуство одвучености „на места на којима језик најчешће остаје суштински нем” (Зерзан 2009: 222). Како не само пред смрћу, но и у љубави, „треба много штошта, прећутати”, тај усек мука у језику, то тамно место у бићу, то празно у свету које магнетски одвлачи, чини и читање подозривијим и неки расед у тексту, неку белину, очекиванијом. Дакле, могућнијим неко место на којем би се изблиза погледало шта то Рјепнин постаје, шта види, колико је невесео, док остаје у ћутању. Одлука да ћутњу усели у љубав као да припрема Рјепнина да чује и позна нешто што ни свет ни Нађа неће дознати. Неко свеприсутно *треба ћушати*, као „орган без тела”, и Рјепниново *хоћу*, припремају позорницу романа за један окрет који, када наступи, ми ништа нећемо видети, ништа чути. Мада баш та тишина, у силаску Рјепниновог бића у „праву дубину света”, представља „примарни сусрет бића са самим собом, што значи да је повезана са сфером постанка” (Зерзан 2009: 217) и открића своје сврхе. Окрет ка дубини увек је увид у то да је „свет део неке дубинске преплетености питања о бићу, свету, истини и богу”, као и прозир у то да књижевно искуство „исказује нешто преплетено и, отуд, нечитљиво у тим питањима, па се, тако, одваја од једног појединачно бивствујућег које именујемо као свет” (Ломпар 1999: 360). „Ним човек покуша да мисли о целом човечанству, – чујем како мрмља – почиње да личи на лудака, ма где био” (Црњански 2004: 339).

5.

На крају главе „Сорокин у зиду” дознали смо да Рјепнин, чије је двонедељно путовање почело првог понедељка у августу 1947. године, ипак није кренуо, по истеку тога времена, за Лондон, што је несумњиво „био случај”, али смо на почетку следеће главе „Премештени Рус”, последње у првој књизи *Романа*, посебно заинтересовани за тај случај, јер је приповедачка казаљка одскочила и значајно се померила: „Последњег дана, септембра месеца поменуте године, та станица је била потпуно празна и тиха” (Црњански 2004: 337). Запета након синтагме „последњег дана” онемогућава да будемо сигурни у тачан дан Рјепниног повратка, у то да ли је посреди 30. септембар, до само у то да је повратак наступио у септембру, месец дана након предвиђеног завршетка летовања¹⁰: „Сад је био септембар, – био је дакле прекорачио законски рок летовања, месец дана” (Црњански 2004: 338). Уверени смо и у то да је дан повратка по једном свом тону издвојен, окончавајући не само за то путовање, него за Рјепнинов живот *per se* и за свет који смо у првом делу *Романа* упознали – то је *последњи* дан. Интрига је, дакле, хронолошка, текстуална и онтолошка. Али, док се време може парцелисати или отуђити, упозорава Џон Зерзан, „тишина не може бити испарцелисана или претворена у средство размене” (Зерзан 2009: 223). Конфронтација исказа и појединца са целином ствара поље књижевне универзалности, у којем све супротносмерности јесу онтолошке, јер су „сазнање о темељној противречности, неуклоњивој зато што је онтолошка, која постоји у самом делу” (Ломпар 1999: 358). Тишина је „уточиште од непрекидности времена”, и зато она, као ћутање јунака, као излазак из презентног односа бића и времена, али и као нека мрачна загледаност у биће света, чини да септембарски дан буде више и мање него један дан. Иако Рјепнин само корача ка последњој зими, у дану кога више нема откидање живота већ се

10 Летовање у Корнуалији требало је да се оконча 23. августа, Рјепниновим повратком у Лондон.

испунило, па то *већ-последње* (долазеће, а већ ту), премештеност из постојања у чекање, неразмењиво ћутање пре и после језика, коренито мењају јунака *Романа о Лондону* и његов дан.

Симболички и поетички трагови који су гравирали сцену Рјепниновог поласка на пут, а подсећали нас и почетка *Дневника о Чарнојевићу*, поновљени су у вези са јунаком, који на потпуно празној и тихој железничкој станици у приморском месту Пар, у Корнуалији, ишчекује воз за Лондон, како бисмо под светлом фењера покушали да пронађемо претходно остављену мрвицу, па да заједно са Рјепнином ослушњемо шта нам је то било затајено:

„Ослоњен на тај фењер стајао је свега један путник, који се враћао у Лондон. Чекао је и видео је, у сумрачју, у даљини, неко плаво брдо и један црквени торањ. Океан је црвенео још на небу, а на земљи се мрачило. У једном дрвореду, иза станице, расуто по земљи, лежало је увело лишће, као после киша, гомила жутих лептирова, – који су мртви. Из станице се чуо откуцај телеграфа, као неки ритам шивачице. Јесен је, са сумраком, била већ стигла у околину. (*‘Осењ. Падајући листија’*, – чујем како неко, руски, мрмља. А тај што мрмља, знам, то је јунак овог романа, који се враћа у Лондон, сав промењен.)” (Црњански 2004: 337)

Док мрмља стихове песме „Јесен”¹¹, Маргарите Ивенсен, руске песникиње за децу, Рјепнин је, дакле, „сав промењен”. Јунак полази у Лондон из самоће, празнине и утишаности, које су биле наговештене у слици безвољних старца што у прозорима, за јесењих киша, свесно чекају своју последњу зиму. Дан Рјепниновог повратка отуда представља дан у коме се зрење промене у животу јунака поклопило са егзистенцијалном визијом предтекста унутар приповедног текста. Ипак, поновљена орнаментика јесени недовољна је да изговори само премештање, то онтолошко кретање од пређашњег себе до новог себе. Између јунака, телесно оснаженог, који чврсто решава и брзо прекида, и јунака који је услед препукле тегиве „са штаком у руци [...] скакутао као врабац” (Црњански 2004: 338), у роману је као тајни шанац неки, као невидљива гравира, за читаоце положено ћутање о септембру у Корнуалији. Испред тога ћутања, у августу, Рјепнин је још био принц, након тога ћутања, поткрај септембра, он је „ћопав” врабац, но не ни само то, већ: „Нико. Премештен Рус.” (Црњански 2004: 339). Можемо ли ослушнути, заједно са Хајдегером и са јунаком онтолошке измењености, битак тог нечујног рада што је од Рјепнина начинио „Премештено лице, у Корнуалији”? Или ће довољан резултат бити ослушкивање Рјепниновог и нашег ослушкивања изнад онога што је, као празно место мистерије, као празно место бића, заувек заћутало, али што, као заталасан простор нарације, где се показују

11 „Осењ”

Падают, падают листья
В нашем саду листопад...
Желтые, красные листья
По ветру вьются, летят.

Птицы на юг улетают,
Гуси, грачи, журавли.
Вот уж последняя стая
Крыльями машет вдали.

В руки возьмем по корзинке,
В лес за грибами пойдем,
Пахнут пеньки и тропинки
Вкусным осенним грибом.

раседи текста и судари плоча приповедног света, снажно узбуђује дух читаоца? По Витгенштајну, унутрашња активност слушања не може показивати нити на „глас који ми долази до ушију”, нити „на тишину онда када *ништа* не чујем”, већ само „на оно *место*” где тражи звук и ништа звука. Ћутање, као однос појединца према неизрецивом и као израз потребе да се неизрециво посредује, управо јесте једно премештање – премештање истине.

У форми истражне дијалогске педагогије, у поглављу „Премештени Рус”, постављају се питања о смислу летовања и о причи о летовању која следи: „Чему је био тај одмор, то летовање? [...] Шта треба да прича жени са тог свог летовања? Шта да прећути?” (Црњански 2004: 340-341). Реторика (само)ислеђивања у вези са сврхом дугог одмора омогућава да се још једном искаже Рјепниново чуђење пред необичним подударностима између историјских и географских означитеља. Ипак, питања о раздеоци што ће је прича и ћутање учинити у садржају и у целисходности корнвалске епизоде, приближавају нас и тајни скривеног месеца. Ако ће Нађи говорити „о океану, о тим Пољацима, и Русима, које неко у хотелу *Крим*, у Енглеze, претвара” (Црњански 2004: 341), онда се тај одабир необично слаже са оним што смо, до 23. августа као теме, заиста и налазили у причи о Рјепнину. Ипак, знање о јунаку раздељује се у корист читаоца на месту исказа о самоубиству:

„Оно што Рјепнин није хтео да исприча Нађи, биле су мисли на самоубиство, од тог дана, кад му се, то, са ногом, десило, још више.

О том је хтео да ћути.” (Црњански 2004: 341)

Али, и суицидална мисао више је енигматичко знамење запречености у тексту за истину бића у које се усељава импулс самоуништења него што је саопштавање о тој превласти воље за смрћу у субјекту. Приповедање казује о самоубиствима других, а не о унутрашњој влади те одлуке, у Рјепнину, као што се и Рјепнин сећа смрти других, па и могуће Нађине смрти, али се „не сећа” прелома у свом духу. Рјепнинов септембар је неко време ван наративизованог времена, а то није трајање као уланчавање јунака у егзистенцију, него време искључивања из трајања, непрелазна тачка самог времена, суицидални уговор приповедача са јунаком. Ако је у тој тачки требало довршити живот, а то није учињено, за Рјепнина је знак „да је пропустио рок” (Црњански 2004: 343). Ако је размишљање о сопственој смрти ознака „да се ради о другом човеку” (Црњански 2004: 343), онда је тајна која дражи, ћутање које очарава, управо то место где је другост, неизразива и нечујна, чији је одјек самоубиство, надвладала. Када се следеће године и догоди, самоубиство, на врхунцу битка-ка-празнини, мора бити нечујно. Јер пуцањ се већ догодио, онда када је окончавајући један, а отпочињући други део боравка на мору, о којем се накнадно дознаје још само као о лежању „са ногом у гипсу”, отворена једна другост знања, нарације, живота, пуноће, звука:

„Био је намерио да се врати двадесет трећег августа, по закону, али му се последњег дана одсуства, при скоку, главачке, са једне стене, у море, десило нешто неочекивано. Неко је пуцао на њега и погодио га у чланак. Чуо је пуцањ. Једва је испливао. Нико, разуме се, није пуцао на њега, него му је била препукла тетива у левом чланку (такозвана Ахилова пета), па је имао да чека, две недеље, у хотелу, да га пренесу у болницу, и секу, а после је одустао од тога и лежао са ногом у гипсу. Сад је био септембар, – био је дакле прекорачио законски рок летовања, месец дана.” (Црњански 2004: 338)

Описујући фокализацију у ликовној класици, Павел Флоренски, у студији *Простор и време у уметничким делима*, утврђује како „сликар не може да узме

ствар у било ком окрету, у коме се случајно задесила, јер ће тад она бити нема или ће о себи сведочити нешто сасвим друго и у другачијем смислу од оног који захтева композициона замисао” (Флоренски 2013: 113–114). Романтизам је, међутим, означио окрет сликара ка смелом ракурсу, што је „некакав потпуно неочекиван, неуобичајен и чак неприродан окрет предмета који се слика, такав у коме овај предмет никада нећемо видети и, што је главно, не желимо ни да га видимо” (Флоренски 2013: 114). Под окретом Флоренски разуме постављање ствари у такав однос да ће се оне показати оним својим странама значајним за сазнање, односно када ће се изложити онтолошки моменат постигнут односом ствари према свету. Онтолошко својство окрета, који би био исказан граматичким првим лицем, изискује најстроже одабире, пошто „слика из анфаса приличи само Богу”, односно Христу као његовом појавном изразу, док „сва остала лица могу да се сликају директно окренута само утолико уколико се на њима опажа, и уколико треба да се представи одраз Божје апсолутности [...] непомућено Ја: Божове, Свеце, Праведнике, Мудраце, Младенце...” (Флоренски 2013: 117). Када га месец дана након предвиђеног а одложеног повратка, у септембру 1947. године, затекнемо како ослоњен на перонски фењер стоји и чека на потпуно празној и тихој станици у корнвалском месту Пар, лице јунака *Романа о Лондону*, упркос фењеру, нећемо видети. Од приповедача дознајемо да је Рјепнин опазио „у даљини, неко плаво брдо и један црквени торањ”, али у том дознању сада је већ познато оно привиђење које је, баш као „торањ црквени у даљини” и „неко брдо плаво”, показујући „прстом некуд, у даљину, у поље, где нико ништа није видео” (Црњански 2004: 286), магијом празних означитеља, раније удесио волшебни Мелколм Парк. Пошто се оно што Рјепнин види у ствари не може видети, јер га, сем у дејству унутарњег духа омаме, нема, те да само то гледање не омогућава да поглед озрачи лице, изван је Рјепнинов „неуобичајен и чак неприродан” онтолошки окрет, темељно замућење његовог Ја. Био би то сада Он¹² – окрет уназад услед чијег онтолошког усмерења слика, као Рјепнин ослоњен на фењер, „не може да стоји, јер и нема сопствену тачку ослонца и сопствено место у свету и онда одлази у дубину под притиском сила које на њу делују – покренута вољом, која у односу на њу представља спољашњост” (Флоренски 2013: 118). За Флоренског, слика с леђа искључује свакога „ко доказује своју слободу и чак ствари схвата са становишта слободе”, те су с леђа увек приказани „слуге, робови”, људи поништене личности и самоиницијативе (Флоренски 2013: 118). Фењер на станици Пар показује како је Рјепнин као „свега један путник”, заиста „последњи”, дакле окренут уназад, ономе што се са њим и у њему збило у Корнуалији, а према чему, као према капији свог живота, док се враћа Лондону, путује његов дух. „Ако окрет лицем упоредимо са сунцем, за окрет леђима намеће се поређење с рупом која зјапи, у којој се гаси енергија која ка њој тече; то су црно сунце и огањ уништења” (Флоренски 2013: 121). Пошто представља „свеукупно одлажење бића у празнину”, окрет уназад увећава и осијава комплексност естетске градње, јер је одлазеће биће – рупа у перспективи. Шупљина перспективе представља прелазак у бескрајан и недогледан простор, у једну даљину где биће додирује тачку своје коначне негације.

12 Ти се налази између Ја и Он, а представља „такав онтолошки окрет код кога је личност средиште, окрет који је у узајамном односу с оним што се налази изван њега, па стога излази из себе, окрећући се другом. Тако настаје деловање ка споља, које се на свом извору зове воља” (Флоренски 2013: 118–119). Кретање воље усмерено је „на спољашњи предмет”, јер „тек у том предмету налази се тачка ослонца и воље” (Флоренски 2013: 119).

Сваки комад субјекта скупља се, и премешта се, „у тачку небића, која више нема никакве делове” (Флоренски 2013: 123).

Пређутани септембар 1947. године, у *Роману о Лондону* обележава прекид који је, спајањем рубова у „чулну повезаност” текста, постао можда неочигледан, али који се и у структури књиге и у структури јунака открива као нужан. Невидљиви шав ћутања између главе „Сорокин у зиду” и главе „Премештени Рус”, на крају прве књиге *Романа о Лондону*, не настаје као случајни хронолошки испуст, већ исписује унутрашњу сврху Рјепнина, будући да је управо ћутањем „у делу остварен његов живот” (Флоренски 2013: 187). Као што се овим шавом остварује и естетска функција ћутања „у организацији читавог дела”, будући да је еротизам тајне ћутањем, онда када се ћутање осети, у расколу љубави и истине, у нестанку бића, тим расцепом и тим губитком, додирнуо, зауставио, и роману вратио читаоце. Да би се између литературе и читања догодило још једно „моћислушати”, а разумевањем човека на граници заискала „са-говорење”, „са-ћутање”, „са-идење”, „са-биће”.

ИЗВОРИ

- Црњански 2004: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИН, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Црњански 2004: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика, Народна књига.
- Хомер 2004: Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета.
- Хомер 2017: Homer, *Odiseja*, превео и protumačio Tomo Maretić, Zagreb: eLektire.skole.hr (preuzeto sa sajta 25. oktobra 2016).
- Шекспир 1998: В. Шекспир, *Хамлет*, Београд: Књига-комерц.

ЛИТЕРАТУРА

- Бенјамин 2016: В. Бенјамин, *Искусство и сиромаштво*, Београд: Службени гласник.
- Зерзан 2009: Dž. Zerzan, *Sumrak mašina*, Beograd: Službeni glasnik.
- Јерков 2010: А. Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha*, knjiga prva *De/Konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Ломпар 1999: М. Ломпар, „Литература и филозофија у херменеутици Николе Милошевића”, Нови Сад: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. 47, св. 2/3, стр. 353–379.
- Лошонц 2009: М. Lošonc, „Kant, identitet i Aufklärung”, *Sintezi* 1 (1): 83–94.
- Пуле 1993: Ж. Пуле, *Метаморфозе круга*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Фридрих 1969: Н. Fridrih, *Struktura moderne lirike*, Zagreb: Stvarnost.
- Флоренски 2013: П. Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Београд: Службени гласник.
- Хајдегер 2007: М. Hajdeger, *Bitak i vreme*, Beograd: Službeni glasnik.

SEPTEMBER, AND LIFE WITHOUT VOICE: SILENCE IN NOVEL ABOUT LONDON
BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

In modernist literature, silence is a trace of discontinuity, that is, a sign that speech is touching the impossible. According to Martin Heidegger, silence does not mean that there the being has nothing to say, but it is in the silence that the subject opens up as a being who understands, feels itself. Listening and understanding are the assumptions of language, in which – especially since it is shaded by inherent silence – the speaking out of the being of man and the being of the world takes place. In this work, we tried to point to a place of silence in *Novel about London* by Miloš Crnjanski, which refers to a break in the story of the main hero's summer vacation. This interruption, kept silent by the narrator, covers the period of about a month – the September of 1947 – in the story of the experiences of the Rjepnin in Cornwall, after which the hero, as irreversibly changed, returns to London. We tried to determine the narrative character of this discrete interruption in the narrative communication of the hero and what ontological consequences of that silence can be revealed by the hero and the language after silence, that is, by the hero and the language with silence in themselves.

Keywords: silence, September, narration, being, transformation

Časlav V. Nikolić

Данијела М. ЈАЊИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за италијанистику

ЦРЊАНСКИ ПИТА, МИКЕЛАНЂЕЛО ЂУТИ

У *Књизи о Микеланђелу* Милош Црњански, у привидној распричаности, гоњен низом питања, суочава се са апсурдним сазнањем да одговор ремети идилу бића достигнуту у запитаности. Тумачењем питања о Микеланђелу, испоставља се да најважније није речено, али је осетно, буди нашу интуицију и попут невидљивог стуба носи структуру читавог дела. Црњански пита, а у ствари говори о себи и о нама. Његов Микеланђело је ћутљив, али својим ћутањем непоколебљиво нас води једним јединим путем, путем прихватања недопадљиве истине, и сазнања да на нека питања одговора не само да нема, него и не сме да га буде. Таквих питања није мало, али понајвише се тичу чина (уметничког) стварања и фигуре мајке. У настојању да схватимо сврху поменутих питања и њихову функцију унутар структуре дела, видећемо колико су и каква су она суштина пишчевог бића и зашто је неопходно да се одговор не нађе и не изрекне. Сусрет са новим, другачијим Микеланђелом, увеличаним до неслућених размера у књизи о њему, представља, заправо, сусрет и са нама самима и нашим огољеним бићима. На крају, колико је Црњански рекао и прећутао о самом Микеланђелу доводи нас, помало ненамерно, до могућности сасвим особеног виђења уметности италијанског великана, и нагонског поимања његове личности.

Кључне речи: Црњански, Микеланђело, питања, структура *Књиге о Микеланђелу*

У разматрањима која је Црњански непрекидно нудио на тему Микеланђеловог живота и стваралаштва, прилично је јасно, и до сада мање-више испитано и изнето, које су главне теме и који је став нашег писца. Наравно, то је и очигледно: истичу се, на пример: тема уметности, порекла, то јест тема мајке, меланхолија, размишљања о религији, и тако даље. Ипак, задржавати се на самом тумачењу и анализи значило би остати на површини и не посветити пажњу једном скривенијем елементу, подједнако значајном, ако не и најзначајнијем за разумевање везаности Црњанског за ренесансног уметника (ренесансног у општеприхваћеном смислу, имајући у виду да Црњански у њему проналази и барокне одлике²). Тај елемент намеће се врло елегантно, скромно, и помало успутно, али никако случајно, будући да већ на почетку *Књиге о Микеланђелу*, у првој реченици, наизлазимо на следеће поређење: „Што дуже живим у Риму, све више долазим до уверења да људи говоре, једно другом, као деца глувонемима” (Црњански 1998: 9).

Да ли је аутор желео да истакне немоћ речи или можда превелику жељу да се нешто исказе, док се истовремено не налази најбољи начин за то, није ни

1 danijelajanjic@filum.kg.ac.rs

2 „I Crnjanski kvalifikuje renesansu preko helensko-rimske umjetnosti kod koje se »priroda modifikuje preko umjetnosti«. Pjesnički zanos kod Crnjanskog ne samo da nalazi saglasnost između platoničara i aristotelovaca nego pomjera umjetnost da samu sebe prevaziđe, kako je to i Hegel smatrao. On je u ovom mišljenju predvođen Mikelandelovim duhom koji nekim svojim djelima izlazi iz okvira renensanse i ulazi u barok. U suštini, ovo je poetska doktrina Crnjanskog »da je sve u krugu povezano«, kao i to da su umjetnici uvijek iznad svog vremena.” (Шмитран 1988: 12)

важно. Кључно је да осећај непотпуног разумевања, упркос неизмерној потреби за разоткривањем крајњег смисла и истине која произлази из њега, чини стожер комуникације Црњанског са саговорницима, пред којима износи своја најинтимнија тумачења. Непосредних питања упућених саговорницима и нема много, али запитаност је велика и не завршава се увек знаком питања, већ се крије и у виду тврдњи, међусобно повезаних, које се протежу од текста до текста, иако не могу да формирају мрежу која би издржала притисак традиционалног виђења историчара уметности, књижевних критичара и историјских чињеница.

Тако тврдња да је Микеланђело био „један очајан атеиста” (Црњански 1998: 9), додатно појачана громким узвиком професора Зена да је у питању религија, не служи само као прелудијум за признање да је аутор „био подлегао страшној магији тих, религиозних сонета Микеланђела, који су” (му) „се учинили чиста религија, дубока религија, тако рећи верско лудило, с почетка” (Црњански 1998: 9). А онда је уследило сазнање да Микеланђело заправо „не види [...] Христа, ни тог тренутка” (тренутка смрти када ће стићи у „заједничку луку целог човечанства”), јер, иначе, не би говорио: „очајно: Дај да те видим свуда, на сваком месту” (Црњански 1998: 9). Црњански се пита: је ли се надао да ће победити професора Зена, те одговара да то није намеравао. Тек се у даљој структури мреже оваквих размишљања о Микеланђеловом атеизму и конверзацији за проф. Зеном наслућује имплицитна пишчева намера. Наиме, други део *Одломка о Микеланђелу* (Црњански 1998: 9–12), почива на теми скулптуре Пијета и претпоставке да је Микеланђело у Богородичином лику приказао лик своје мајке. Тврдња се износи у низу бројних реторичких питања:

Код Леонарда, мотив жене са дететом – матере са дететом – враћа се, у његовим сликама, стално. Зашто не и код Микеланђела, у скулптурама? Зашто не, и код Микеланђела, о чијој матери тако мало знамо – о којој ни он није знао много? Откуд то да Микеланђело, целог свог живота, мисли на матер са дететом, и на матер са мртвим сином? Сажалење према Матери, понавља се у његовом раду, стално. Стално је, у мрамору, приказивао матер, младу, са својим дететом, а после, матер са мртвим сином на крилу. Није случајно. (Црњански 1998: 11)

Суптилна веза ове тврдње са наслућивањем атеизма код Микеланђела полако избија на видело изнова, у антиодговору професора Зена, пренетог речима Црњанског: „То је био општи мотив сликарски, и скулпторски, у Европи. Мешам две ствари. Иконографски мотив и Микеланђелов живот. И поруцбину. А тумачим то како ми треба” (Црњански 1998: 11). Црњански не пориче да има своје тумачење, и његов одговор коначно даје смисао расправи о Микеланђеловој (не)религиозности: „Не може се, код Микеланђела, то тумачити религиозном биготеријом. А не може ни поруцбином. То је, очигледно *ојсесија*, код Микеланђела” (Црњански 1998: 11).

Дакле, претходно размишљање о атеизму је заправо темељ за тумачење да Микеланђело не приказује Христа са мајком из верских разлога или због популарности тог приказа у његово време. Потпуна религиозност спречила би га да приказује своју мајку у тој скулптури. Овде долазимо до функције запитаности о атеизму унутар структуре дела – запитаност о атеизму је одговор на питање о приказивању мајке у скулптури.

Наравно, за ове претпоставке у Микеланђеловом раду нема потврде, али она и није суштина. Црњанском је он био важан баш због категорије *non finito*, јер стварање је увек отворен процес, као што су и списи Црњанског о Микеланђелу: „U »Knjizi o Mikelandelu« Crnjanski je putovao, ali pod bljeskom tuđe sile: sa tog

putovanja se nije vratio. *Non finito*, kaže on, i ponavlja ovu sintagmu kojom su kritičari nazivali tri nedovršene Mikelandelove skulpture; *non finito*, kažemo mi za nedovršenu Crnjanskovu knjigu” (Шмитран 1988: 20). Давање могућности за другачије, лично тумачење, јесте та утеха коју је Црњански налазио у Микеланђелу – додирнути себе значи увек отворити неко ново питање, а тада нема довршеног дела, јер су нивои свести бесконачни.

Црњански не избегава ни остављање утиска да уплиће и психоанализу у борбу против традиције:³

А чак и да је Микеланђело мислио на своју матер, није се могао сећати у тим годинама, оног лица, које је, као дете од 6 година, последњи пут видео. Сам кажем да га, можда никад није ни видео – каже проф. Зено.

Васари каже, да је Микеланђело имао сећање, тако оштро, да је заувек памтио лица, која би, макар само неколико минута, видео. [...] Уосталом, ја сам до тих мисли дошао, и сам, случајно, читајући оно што је професор Фројд [...] написао. Фројд је [...] први запазио ту психопатолошку чежњу Лионарда, да, у свом цртежу, открије своју љубав, коју је за своју матер имао. (Црњански 1998: 12)

Циљ борбе против традиције јесте да се ућуткају традиционални тумачи и историчари, јер ако је у једном делу књиге питање, у другом је одговор, иако у виду привидног питања, а психолошка заинтересованост⁴ и запитаност можда се још боље могу уочити у спису *Дејинство Микеланђела* (Црњански 1998: 13–19). Иако је већи део усредсређен на ране уметничке почетке и афирмацију италијанског сликара, есеј почиње мајком као једином и најзначајнијем фактору у раном детињству. Оваква поставка упућује на закључак да је мајка имала неизбрисив утицај и на формирање уметника, односно, на формирање тема које ће Микеланђело обрађивати. Црњански, поред оваквих паралела, које иду од великог знака питања званог мајка до Микеланђеловог стваралаштва, износи и лакше, очигледније доказе за своју тезу и тиме растерећује конверзацију, уводећи је у мирније воде у којима се његови судови јасно огледају као када, на пример, упоређује Белинијеву Богородицу са Микеланђеловом: „Микеланђелова, на тој Pietà, млада је, упадљиво млада, као да је Христа тек родила. Као да је Мадона „lactans” – дојкиња. Не може бити старија од 20 година” (Црњански 1998: 46). Па опет, и ова недоумица представља одговор на Микеланђелову уметност, којом Црњански оправдава своје барокно виђење, јер свако одступање од ренесансне традиције, било да је старост Богородице у питању или њена хаљина, гест руку, поза или нешто сасвим друго, тумачи као барокни или готички елемент, који заправо симболично означава новину и одступање:

3 Психоаналитички приступ карактеристичан је и за наративни поступак и однос Црњанског према Микеланђелу: „Crnjanski izostavlja mnoga poznata mjesta iz Mikelandelova života. Daje kratak rezime biografskih podataka ali mu se čini da su i oni toliko poznati pa ih žustro prekida i prelazi na lično doživljavanje Mikelandela. U njegovom ispitivanju glavni prosede je psihoanalitički metod u kome ima dosta njegovog ličnog životnog iskustva. Značajno za ta psihoanalitička ispitivanja je da su ona uvek parcijalna i nedovršena” (Шмитран 1988: 22).

4 Мисли се на психолошку заинтересованост и борбу против традиције у виду проницања у оно што је Микеланђело у свом времену могао да осећа и што је је заиста могло да утиче на њега, а не у виду извођења закључака са стручне тачке гледишта савремене психологије, како је и сâм Црњански истицао: „Читалац може да ме прати, а не мора. Чак и ако одустане, мислим да није узалуд то моје враћање Микеланђелу, уз усиљене, хипермодерне, тезе, о класици, о ренесанси, о бароку, Микеланђела, на факта из његовог живота и времена. На факта из Фиоренце и Рима, његовог доба, а не његових данашњих тумача, психоаналитичара, психопатолога, који, о прошлости, кад о њему говоре, неће да стављају питања, да би садашњост могли да унесу у Микеланђела” (Црњански 1998: 65).

[...] то више нису имитације, античких скулптура, ни копије грчких кипова, него је то прва скулптура, створена озбиљно, какве ће бити и све остале, после тога, до краја живота Микеланђела. Иако је то универзална тема скулптуре, Микеланђело, први пут, даје нешто СВОЈЕ у ренесанси. Сви то зову врхунац ренесансе. Ја то зovem први барок, у Микеланђелу. Хоћу да кажем: *нешто ново*. (Црњански 1998: 44)

Повезаност питања са тврдњама изнетим на неком другом месту приметила је и С. Шмитран на једном другом примеру:

Iznenaduje činjenica koliko Crnjanski animirano doživljava skulpturu Rondanini: »I na toj poslednjoj skulpturi, razbijeno visi i jedna ruka Mikelandelova, očigledno jedne skulpture koja je bila započeta pa prekinuta. Zašto? Šta je napustio? Šta nije završio? Zašto ga je mati tako zagrlila? Kuda se to dižu, kao dva bića koja su se opet našla?«

Ova pitanja su istovremeno i odgovori, a kada se postavljaju, potvrđuju ono što je Crnjanski već prethodno rekao, da se mati materijalizovala u njegovim najznačajnijim skulpturama. (Шмитран 1988: 29)

Оно што је Црњански рекао за Италију, то јест: „Ако неко узме моју Италију, он ће се слабо провести ако по томе мисли да путује” (Црњански 1992: 268), може се применити и на његовог Микеланђела. Ко би уопште могао да се похвали да је Микеланђела спознао и све о њему докучио након ишчитавања разговора Црњанског са професором Зеном: „Комедија питања и одговора, о Микеланђелу, трајала је – између мене и професора Зена – данима. Моја питања и његови одговори летели су, од уста до уста, као неко јато, безобразних, Леопардијевих, врабаца” (Црњански 1998: 31).

Јасно је да овде није реч о питањима која траже одговоре, и да је свако јављање професора Зена одбрана традиције. Професор Зено је заправо оличење свесности Црњанског да нуди несвакидашња тумачења, док је круг правих питања и правих одговора сасвим негде другде, у чињеници да питања о животу дају одговор о уметности:

Мати, у његовој скулптури, примећена је већ давно, али нико није питао, да ли је то, та, коју крије то име Франческа де Нери. [...] Моја је књига у том знаку. Можда ће се то тражење података о матери Микеланђела [...] читаоцу учинити неважно. [...] Али ја ћу наставити са мишљењем које заступам. [...] Иако сам и ја посматрао, годинама, дела Микеланђела, без размишљања о његовом животу, ја сам их дубље разумео тек кад сам почео да тражим, о њему, и њима, факта, из његовог живота, и његовог времена. (Црњански 1998: 65)

Да ли му је одговор важан? Изгледа да и није, јер каже да је његова књига низ питања са његовим одговорима; јер Микеланђело ћути, барем речима, барем у сонетима, где би једино могао заиста да говори. Он говори скулптуром, окамењеним речима, а Црњански је себи питања о њему, као сликару и уметнику, знао да поставља тек после читања његових стихова (Црњански 1998: 66). Ипак, одговор на најважније питање можда је добио – не само да му је био утеха, већ га је довео, као што је Вергилије водио Дантеа, до онога што је у стварању истински његово:

За мене је, као што рекох, утеха у животу. Осим његових цртежа у музеју вароши Лил и Бајон и једне његове скулптуре у лењинградском Ермитажу, мислим да сам све Микеланђелово видео, лично. Годинама сам га гледао. Одлазио му, враћао му се, и читао о њему и питао. Да одмах додам, моја књига нема никаквих научних претензија, осим да је оригинална, моја. (Црњански 1998: 64)

Књига о Микеланђелу је истински била само његова и верујемо да се тешко од ње растао, иако је донео одлуку да рукопис „преда уредницима Нолита” у

„таквом „хаотичном” и „збрдоздолисаном” стању” (Бертолино 1998: 636). Наизглед хаотична, она у ствари има јаку, имплицитну структуру, где је једно питање одговор на друго питање. Црњански не да није могао и умео, већ није хтео да је среди. Недавање или неналажење одговора чини, дакле, спону између разних тема и елемената *Књиже о Микеланђелу*, а и повремену тишину би требало схватити као прави одговор. Свакако, комбинација питања, уместо питања и одговора, јесте само једно од лица или наличја вишеслојне и сложене структуре. Тако, Црњански, повремено, ипак даје свој коментар:

Полазећи од претпоставке да у сваком уметнику постоји двојник, „онај који се креће пред светом и онај који се крије”, Црњански поставља проблем Микеланђелове „тајне”. У намери да открије тог „другог”, „оно што је он био до краја и више од свега”, Црњански пише књигу о његовом животу и раду уз сталну упитаност и покушај проналажења правих одговора, уз присуство ауторског коментара, али и коментара других измишљених саговорника и учесника које је објединила потреба за причом о Микеланђелу. За писца, који пише „дискурс о дискурсу”, Микеланђелов живот и дела представљају примарни текст, а циљ његове књиге је да преко докумената и коментара, кроз разговор и причу, отклони нејасноће и непознанице и открије изворну тајну Микеланђеловог стваралачког бића. (Милијић 1996: 123–124)

Нешто ближе функцији запитаности, уместо одговора стоји негација, с тим што је негација експлицитна и аргументована промена става:

Тражење истине и отклањање сумње подразумева технику питања и одговора, која се заснива на поступку негације и аргументације поткрепљене чињеницама. Негација је мисаона и спознајна операција која „преокреће смисао става” у односу на логичко место и чини га негативним ставом. Знаку негације не одговара ништа у стварности и једино је узрокован променом смисаоног става. Као мисаона операција показује се у варијацијама за и против, које увек прати аргументација и позивање на факта. То је обележје „нове реторике”, али и језичко и стилско својство модерне литературе и уметности, њене игре са језиком, фактима и аргументима. (Милијић 1996: 124)

За разлику од негације, запитаност је више интелектуална игра, уз навођење читаоца на шетњу кроз дело и повезивање прикривених знакова путем којих се долази до одговора: „Na kraju, ostaje utisak koji se mjeri posjedovanjem senzibilnosti i intenziteta sinhronije sa Crnjanskim; što čitalac bude više učesnik, to će mu jasnije izgledati kako je svaki napisani red ovog pjesnika u traženju ravnoteže, spokoja, kako je on između stalnog »da« i »ne«, između očaја i ekstaze, između nadanja i propasti (Шмитран 1988: 23). Тај слој структуре *Књиже о Микеланђелу* заснива се на томе да Црњански не жели одговоре, већ жели да отвара могућност трагања за одговорима и претпоставкама ван оквира стандардизованих биографија⁵ које понекад романтизују Микеланђелов живот и намећу ригидни став да је његова уметност резултат само његовог генија и талента, а управо је свест о могућности сасвим несавршеног живота, упркос којем Микеланђело ствара савршенство, та која нуди наду и утеху. Само је тако он утеху, јер и он некад не завршава дела,⁶ носи, уз то, бреме детињства и порекла о којем се не зна све, има своје патње и суочава

5 Противтежу борби против традиције представља функција чињеница и података о Микеланђеловом животу и стваралаштву у структури *Књиже о Микеланђелу*, о којој говори Б. Милијић у свом раду *Фактографско и естетско у делу Милоша Црњанског* (Милијић 1996: 115–128).

6 „Razlog što Crnjanski privileguje figure »non finito«, je jednostavan – ima i kod njega umjetničke nedovršenosti i baš mu je ona bila iznenađenje u životu. Neponovljivo” (Шмитран 1988: 29–30).

се с потешкоћама.⁷ Давање коначног одговора запечатило би такво утешно доживљавање великог генија и зато је и ћутање утешно, а запитаност подстицајна. Поред тога што је на оваквом систему исплетен део наративне структуре и један наративни процес, на њему почивају и својеврсна поетичка исповест, сучавање са собом и потреба за утехом током стварања.

ЛИТЕРАТУРА

- Бертолино 1998: Н. Бертолино, „Поговор”, у: М. Црњански, *Књиџа о Микеланђелу*, приредио Н. Бертолино, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга; Lausanne: L'Age d'Homme, 653–664.
- Милијић 1996: Б. Милијић, „Фактографско и естетско у делу Милоша Црњанског”, у: М. Шутић (ур.), *Зборник радова Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 115–128.
- Црњански 1992: М. Crnjanski, *Isputio sam svoju sudbinu*, priredio Z. Avramović, pogovor N. Milošević, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga.
- Црњански 1998: М. Црњански, *Књиџа о Микеланђелу*, приредио Н. Бертолино, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга; Lausanne: L'Age d'Homme.
- Шмитран 1988: С. Шмитран, *Црњански и Микеланђело*, Крушевац: Багдала.

CRNJANSKI DOMANDA, MICHELANGELO TACE

Riassunto

Nel *Libro su Michelangelo* Miloš Crnjanski ci porta a un viaggio mosso da tante domande collegate in una solida rete di implicite constatazioni che rappresentano un unico gioco per il lettore che riesce a seguire la ricerca dell'autore dedicata non alla scoperta delle risposte vere e proprie, ma all'armonia che si stabilisce tra la creazione e il nostro autore. In questo senso la risposta in realtà va evitata, perché l'opinione di Crnjanski contiene degli elementi nati dall'intuizione e dalla profondità del suo essere. Così nella struttura del *Libro su Michelangelo* rientrano delle domande raggruppate secondo i temi e i motivi e contapposte ai fatti e alle interpretazioni tradizionali offerte dalla storia d'arte, dalle biografie standardizzate e dalla critica letteraria. Il presente lavoro è in senso stretto un contributo all'esame della complessa struttura del *Libro su Michelangelo*.

Parole chiave: Crnjanski, Michelangelo, domande, struttura del *Libro su Michelangelo*

Danijela M. Janjić

7 Због свега наведеног Микеланђело је митски јунак за Црњанског. Како примећује С. Шмитран, Црњански „svojom poetskom parabolom uzdiže tog Mesiju umjetnosti do mita” (Шмитран 1988: 8).

Sofija S. KALEZIĆ-ĐURIČKOVIĆ¹
*Fakultet za crnogorski jezik i književnost
 Cetinje*

SUKOB CIVILIZACIJA I KULTURA U ROMANU IVA ANDRIĆA *TRAVNIČKA HRONIKA*

Danas, kada Andrićevo djelo uveliko spada u riznicu svjetskih literarnih vrijednosti, ono postaje simbol nepomirljivosti dva svijeta i dvije civilizacije - Istoka i Zapada. U radu *Sukob civilizacija i kultura u romanu Iva Andrića Travnička hronika* Sofija Kalezić-Đuričković piše o upečatljivom poprištu tog sudara, u okviru kojeg se na stranicama ovog djela smjenjuju Azijati i Evropljani; katolici, pravoslavci, muslimani i Jevreji. Neobično vajani junaci ostvarenja – Napoleonov ambasador, pjesnik u tradiciji Parnasa, krvoločni, dekadentni turski veziri, evropski emancipovana i psihički labilna supruga austrijskog ambasadora, depersonalizovano biće bosanske žene, koja je shvaćena kao „posuda uživanja“, lukavost polusvijeta koji je u službi ambasada, racionalnost njihovih kolega iz Evrope, euforija kasabskog naroda i nesnalaženje stranaca, takođe se javljaju ne samo kao motivi, nego i kao vrsta kolektivnog junaka *Travničke hronike*.

Ključne riječi: rat, sukob, hronika, Istok, Zapad, hrišćanstvo, islam

Junaci ovog djela, u borbi sa surovom klimom i uslovima života, vremenu čija je neizvjesnost višestruko uslovljena i stalnom strahu od života, nemaju duhovnog prostora za širinu uzajamnog razumijevanja. Harmoniju ove apatije narušava jedna ličnost, koja se mladalačkom inteligencijom, pronicljivošću i humanističkim obrazovanjem, odvaja od svoje letargične okoline – Davilov pomoćnik, mladi Defose. Ukoliko se posmatra sa stanovišta nepomirljivosti spomenutih svjetova, može se konstatovati da ovaj književni lik čitaocu pruža optimističku vizuru na cjelokupno djelo. U svome duhu on nosi jedino pravo rješenje, pa ono što se ne može očekivati od sumornih egzistencija travničke galerije, ugrađenih u zid straha i neizvjesnosti, dobija se od ovog modela evropski profilisanog junaka, čija vitalnost ne preza pred zagonetkama, jer ispitujući Bosnu i njene kontradiktornosti - Defose im se približio.

Istovremeno, putem ovog romana Andrić nam poručuje da nema svjetova, ni vremenskih razdoblja za koje ne postoje dodirne tačke, što je jedna od trajnih, humanistički orijentisanih poruka ove proze, kao i cjelokupne Andrićeve romaneskne i pripovjedne umjetnosti.

Rođen u Docu kod Travnika, po nekim hroničarima 9, a po drugima 10. oktobra, od oca Antuna, školskog poslužitelja i majke Katarine, iako kršten po rimokatoličkom obredu, najveći dio života izjašnjavao se kao Srbin. Djetinjstvo je proveo u Višegradu, gdje je završio osnovnu školu, a u Sarajevu Veliku gimnaziju. Studirao je književnost i istoriju u Zagrebu, Beču, Krakovu i Gracu i doktorirao istoriju u Gracu, 1924. godine, temom *O razvoju duhovnog života u Bosni pod uticajem turske vladavine*. Dvije godine kasnije postao je vanredni član Srpske kraljevske akademije u Beogradu, a njen redovni član bio je od 1939. godine. Prvi književni rad, pjesmu *U sumrak*, objavio je 1911. u *Bosanskoj vili*, srpskom listu za književnost, koji je izlazio u Sarajevu. Odrastanje u sredini u kojoj su pečat utisnula dva carstva, ostavilo je snažan uticaj na Andrića i njegovo djelo. Istorijski je promišljao i literarno oblikovao taj svijet, a istorija je i njega stavljala

¹ pgstudio@t-com.me

na iskušenja. Kao gimnazijalac bio je vatreni pobornik integralnog jugoslovenstva, pripadnik pokreta „Mlada Bosna” i borac za oslobođenje južnoslovenskih naroda od austrougarske monarhije. Početak Prvog svjetskog rata zatekao ga je u Krakovu, u tadašnjoj Austriji, a današnjoj Poljskoj. Austrijska policija uhapsila ga je kada je rat počinjao u Splitu i odvela najprije u zatvor u Šibeniku, a potom u Maribor, Ovcarevo i Zenicu, da bi pred kraj rata bio smješten u Bolnici milosrdnih sestara u Zagrebu.

Među zidovima mariborske samice, Andrić intenzivno piše pjesme u prozi. Po izlasku s robije, ondašnje vlasti određuju mu kućni pritvor u Ovcarevu, u kojem ostaje sve do ljeta 1917. godine. Nakon Prvog svjetskog rata zaposlio se u Ministarstvu spoljnih poslova u Beogradu. Službovao je u ranoj fazi pri našim poslanstvima u Vatikanu, Trstu, Bukureštu i Gracu. Djelovao je u grupi umjetnika koji su se okupljali u beogradskom hotelu „Moskva”, tada znamenitom stecištu literata. Radio je u diplomatskoj službi Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca, a zatim Kraljevine Jugoslavije, i u Rimu, Marselju, Parizu, Briselu, Ženevi, Madridu i Berlinu. To je period plodnog literarnog stvaralaštva, i tada objavljuje zbirku pjesama u prozi *Nemiri* i pripovijetke *Čorkan i Švabica*, *Mustafa Madžar*, *Ljubav u kasabi*, *Most na Žepi*, *Jelena*, *žena koje nema*. Uoči Drugog svjetskog rata - 1939. godine, zbog neslaganja sa politikom vlasti u Beogradu, napustio je ambasadorsko mjesto u Berlinu, vratio se u Beograd i posvetio pisanju.

Tokom Drugog svjetskog rata, koji je dočekao kao ambasador Kraljevine Jugoslavije u Berlinu, povukao se iz javnog života. Živjeći na političkoj i kulturnoj margini, u ratnim godinama napisao je tri velika romana: *Na Drini ćuprija*, *Travnička hronika* i *Gospođica*. Kritičari će reći da u krugu njegovih djela leži cio naš svijet, sve što je svjesno i podsvjesno doživio čovjek Bosne i Balkana, te da se svi putevi tih sudbina sreću u *Ex Pontu*, *Putu Alije Džerzeleza*, *Na Drini ćuprija* i *Travničkoj hronici*. Birajući između njegovih djela i ostvarenja engleskih pisaca Lorenza Darela i Grejema Grina, Italijana Alberta Moravije i Amerikanca Džona Štajnbeka, 26. oktobra 1961. godine Komitet za Nobelovu nagradu je odlučio da to veliko priznanje pripadne Andriću za njegovo životno djelo, koje predstavlja u prvom redu, roman *Na Drini ćuprija*. Na diplomu Nobelove nagrade za književnost, uručene Andriću 10. decembra 1961, zabilježeno je da se ona dodjeljuje za epsku snagu kojom je oblikovao motive i sudbine iz istorije svoje zemlje. Godine 1954. štampao je roman *Prokleta avlija*. Andrić se ubraja u najznačajnija imena srpske književnosti - pjesnik, pripovjedač, romansijer i esejista. Od teških misli i zatvorske atmosfere branio se radom i čitanjem. Iz tih dana potiču njegovi prozni i poetski zapisi *Ex Ponto* i *Nemiri*. Prva objavljena pripovijetka *Put Alije Džerzeleza* predstavila je zrelog pripovjedača, fine inspiracije i bogatog jezika.

„Jedna od najznačajnijih konstanti Andrićeva pripovijedanja”, konstatuje Branko Popović, „jeste izvjesno ustaljeno, postupno najavljivanje, prethodna projekcija likova i zbivanja, neka vrsta njihove preegzistentne izvidnice, izvestan glas onome što tek treba da stupid na pripovednu pozornicu. Ti su glasovi različite vrste i porekla i veoma raznovrsne pripovedne funkcije. Međutim, bilo da se javljaju kao oblik sazajnog, narativnog ili uopšte verbalnog ponašanja naivnih aktera priče, bilo da se ispoljavaju u funkciji stilskih, fabularnih ili kompozicionih komponenti pripovednog postupka, glasovi su uvek i oblik autorovog umetničkog opredeljenja i uverenja. Zato ih vredi slediti da bi se iz prirode takvog pripovednog postupka otkrivala priroda autorovog kreativnog mišljenja. Već sama činjenica što se glas kao osobena pripovedna struktura javlja transponovan u nekolike ravni pripovedanja, može se pretpostaviti da se tiče važnih stalnosti neprolaznih vrednosti njegovog dela. Za uvodno upoznavanje sa prirodom glasa, uzeću jednostavan primer iz *Travničke hronike* glasa o junaku, datog jasno i u neprerušenoj formi: *’Kao i pred svakim višim dostojanstvenikom Osmanlijom, i pred njim je došao glas o njemu, izopačen i uveličan usput’*” (Popović 2002: 63).

Tri knjige pripovjedaka potvrdiće Andrića kao vrsnog hroničara Bosne, koji sa pasijom naučnika ulazi u detalje i fineše života Bosne, uzimajući za junake Srbe, muslimane, Jevreje, Hrvate i strance. Pokazao se kao zreo romansijer, koji je na najbolji način iskoristio svoje pripovjedačko iskustvo sticano dvadeset godina. Zato je Andrićev narativni stil jedinstven- jednostavan, miran i topao. Jezik njegovog pripovijedanja je sočan, bogat, sugestivan i čist, sa tragovima vremena, koje je predmet literarne obrade, i sa odsjajima ličnosti njegovih junaka. Andrić je umro na Vojnomedicinskoj akademiji u Beogradu, 13. marta 1975, a sahranjen je u Aleji velikana na beogradskom Novom groblju. O sopstvenom životu je zapisao: „Čini mi se da kad bi ljudi znali koliko je za mene napor bio živeti, oprostili bi mi lakše sve zlo što sam počinio i sve dobro što sam propustio, i još bi im ostalo malo osećanja da me požale” (Jandrić 1977: 376).

Travnička hronika nosi za sve svoje podanike teško breme nedaća. Ti ljudi, u borbi sa surovim klimatom i još surovijim uslovima života, u jednom vremenu čija je neizvjesnost višestruko uslovljena, u strahu od života, nemaju energetskog, niti duhovnog prostora za širinu međusobnog komuniciranja. Navedenu apatiju i jednoličnost neprijateljskog odmjeravanja, narušava Davilov pomoćnik, Defose. On, vlastitom mladalačkom pronicljivošću i razumom, dobrom voljom, humanističkim obrazovanjem i čovječnošću, jedini predstavlja ljudsku dijagonalu koja povezuje stvarnost. Dovodeći u neku vrstu sklada, ili barem konekcije, ove nepomirljive svjetove, on je jedina optimistička svjetiljka djela jer nosi u svojim rukama jedini pravi ključ. Ono što se ne može očekivati od sumornih egzistencija travničke atmosfere, dobija se od ovog evropskog Prometeja, čija vitalnost ne priznaje misterije.

Travnička hronika (1945) je istorijski roman pisan za vrijeme Drugog svjetskog rata, ostvaren po modelu evropskog realističkog romana. Obuhvata vrijeme od 1807. do 1814. godine, i po tome predstavlja klasičan roman više od bilo kojeg drugog Andrićevog romanesknog ostvarenja. Ispriповedan je u trećem licu i sklopljen od prologa, epiloga i 28 poglavlja. Djelo je nastalo imaginiranjem bogate dokumentarne građe u kontekstu koje pisac tretira sedmogodišnje vrijeme boravka stranih konzula u tom vezirskom gradu. Počinje dolaskom francuskog, a završava se odlaskom austrijskog konzula. U procesu njegovog stvaranja Andrić se služio bogatim arhivskim materijalom iz oblasti istorije civilizacije, etnologije, kao i autentičnim spisima o istorijskim ličnostima koje su u ostvarenju predstavljene. Od svih Andrićevih djela, hronika o vezirskom gradu ima najviše likova. Ključni lik je francuski konzul Žan Davil, Parižanin tanane prirode i pjesnik. Nikada do tada Davil, savremeni mladi čovjek evropskog obrazovanja, nije vidio ljude kao što su bili Travničani. Susretom francuskog diplomate i turskog velikodostojnika, kome Davil čita klasičnu tragediju, a kod koga ona izaziva grohotan smijeh, Andrić je prikazao sudar dva svijeta i dvije kulture koje se nikada neće pomiriti:

„Prvo je u Travniku ustanovljen francuski konzulat”, o ovom romanu piše Velibor Gligorić u knjizi *Ogledi i studije*, „kao delo Napoleonovih prodora na Istok, a zatim austrijski kao diplomatska protuteža francuskom uticaju u Bosni. Dva konzula žive u Travniku jedan pored drugog, ili bolje reći jedan nasuprot drugom, vode na mahove potajnu, na mahove otvorenu diplomatsku borbu, a vezuje ih divljina koja ih okružuje, pustinjska atmosfera kasabe koja je inficirana orijentalnim otrovom. Život čami i kopni u kasabi pod dejstvom ovog otrova. Kao da je zazidan. Travnik je ozlovoljen zbog dolaska tuđinaca, stranih konzula, ljuto uvređen što je probuđen iz svog letargičnog sna, ne samo povređen u svojoj sujeti, već i u narkotičnom uživanju otrova čamotinje. Strani konzulat, to je oko Evrope koje mu je mrsko, nepodnošljivo kao oko koje hoće da zaviri u tajnu njegovog duboko skrivenog porodičnog života. Konzulati su primljeni u toj sredini kao neprijateljska gnezda, kao neka kolonizatorska utvrđenja na koja streljaju iz potaje osvetničke gnevne oči, pune divlje mržnje. Sedam godina protiče u tom permanentnom sukobu koji ima promenljivih faza u oštini i karakteru” (Gligorić 1963: 146).

Pukovnik fon Miterer je austrijski predstavnik u vezirskom gradu početkom XIX vijeka. Skromni bivši pogranični oficir potpuno je zbunjen Travnikom. Bačen u među-prostor dvaju civilizacija, ne razumevajući do kraja nijednu od njih, fon Miterer je fatalno obilježen brakom sa ženom koja se veoma razlikuje od njega. On nije razumio nijednog od trojice turskih vezira koji su se smjenjivali za vrijeme njegove službe u Travniku, niti istočnjački svijet ćutnje i tajnih poslova. Nije u potpunosti shvatao ni novi građanski svijet Francuske i njenog predstavnika Davila, sa kojim je često dolazio u sukob. Bio mu je stran fenomen fantazija njegove lijepe i čudne žene. Vezirov konak je treće središte političkog života i mjesto najčešćih susreta trojice diplomata. Očekivalo bi se da predstavnici prosvijećene Evrope čine zajedničku prepreku azijatskom osvajaču. Da nije tako, kazuje nam vezirov komentar nakon jednog Davilovog sukoba sa fon Mitererom: „Dva psa, pa se pobila u mojoj avliji... Ako Austrija ne ratuje sa Turskom, ona ratuje sa Francuskom; ako Turskom carstvu u opadanju slabe osvajačke namere, javiće se novi osvajač ovog puta u Evropi, Napoleonova imperija” (Andrić 2011: 86).

U *Travničkoj hronici* sudarila su se četiri svijeta, različita po vjeri, kulturi, istoriji i običajima. Emisari zapadnih i istočnih svjetova našli su se na prostoru Bosne, sa namjerom da nikada i ne pokušaju da se približe i razumiju. Najbliži saradnici francuskog i austrijskog konzula i vezira i stanovnici tamnog bosanskog vilajeta - Davna, Rota, turski čehaja, teftedar Baki, kao i travničke kasablije, u neprestanim su međusobnim sukobima i stalno iskazuju mračne ljudske nagone. Čak i ako neki od pripadnika tih toliko različitih kulturnih krugova pokuša da pomiri suprotnosti sa kojima se suočava, odmah mu, kao po nekom pravilu, zaprijeti opasnost uništenja. To se, na primer, dogodilo doktoru Kolonji i fratru Luki Dafniću.

Mještani - Bosanci, muslimani i raja, čine zlokobnu masu koje se Davil gadi i plaši. Jedan drugi Francuz - Defose, sekretar poslanstva, razumniji i senzibilniji da zapaзи prave karakteristike, drugačije posmatra taj svijet. Za njegov naučni duh bosanski narod je nepovjerljiv i podrugljiv, gnijevan i tvrdoglav, jer svuda oko sebe sluti neprijatelja. Interesujući se za običaje u Bosni, Defose je okarakterisao ove ljude, izvodeći istorijski tačan pogled na najvažnije elemente psihe bosanskog čovjeka datog vremena.

Andrić je u brojnim, vanredno literarno i istorijski opravdanim scenama, odslikao strane, francuske i austrijske ličnosti, njihove personalne karakteristike i nemoć da se priviknu na ovu čudnu zemlju i ljude. Istovremeno, na ubjedljiv način je prikazao protivurječnosti u stanovnicima Bosne i onih koji su došli iz daleke Turske, umorni od straha i nadanja posvijećenim mislima o mogućnostima uživanja u životu i o nemogućnostima da ih ostvare. U Andrićevoj prozi prošlost je prostor koji se oplemenjuje emocijama i sjećanjima, pa se pojedine scene odvijaju reminiscentno. U ovom romanu je taj daleki, prošli prostor, vanredno kultivisan izdvojenim i povezanim sudbinama junaka. Davil - ili u stvarnosti David - je istorijska ličnost, čije je djelovanje u Travniku sačuvano u izvještajima Generalnog konzulata. Ovaj junak se našao u vezirovoj prijestonici, okružen planinama, bosanskim običajima i ljudima čiji su se prezir i mržnja naizmjenično smjenjivali. Navikao na manifestacije nepovjerenja i poruge, on se posvetio učvršćenju francuskog uticaja, proširenju trgovačkih i drugih veza, te oba- vještenjima koja su stizala iz pobunjene Srbije:

„Andrić, međutim, nije u Davilu pronašao ličnost koja je, sama po sebi, toliko interesantna da traži roman”, zaključio je Petar Džadžić, „nego je on hteo da u to vreme, tako burno izvan Turske (Napoleon) i u njoj (Karadorđe), gleda Bosnu očima jednog stranca, pesnika utoliko ukoliko veruje i ono što mu razum kazuje da ne veruje, entuzijaste na svoj način, prefinjenog u ovom smislu: entuzijaste koji želi da je pesnik i dobar diplomata, a jeste više entuzijasta tih ambicija i želja! Taj Davil je dobro došao Andriću da osvetli Bosnu i njene

Ljude tog vremena prema jednom zapadnom kriteriju, sasvim utvrđenom, i prema maštanjima i individualnim doživljajima takvog diplomate i pesnika kao što je Pjer Davil. Odatle i ovo osećanje koje čovek prima od romana: neka tajanstvenost leži kao ukleta na gestima i postupcima koje Davil vidi i oseća. Svi ti Turci, na izgled superiorni i suvereni, moćni i strašni u svojoj moći, koji seju smrt, ili lukavo podatljivo prodiru tamo gde hoće, a duboko u sebi zastrašeni mogućim i nemogućim osvetama, smaknućima, istim gestima koje svako od njih pokazuje, svi ti Turci, od vezira pa do nekog malog zapovednika, izgledaju Davilu neuhvatljivi i onda kada je on uveren da ih je upoznao. Oni, pred njim, izgledaju kao svet za sebe i po sebi, dalek, čudan, uvek spreman na iznenađenje” (Džadžić 1962: 142).

Nasuprot romanu *Na Drini ćuprija*, koji posjeduje hroničarski karakter, *Travnička hronika* se, protivno vlastitom naslovu, u vremenu, zbivanjima i likovima, sadržajno kondenzuje u integralnu cjelinu. U razmaku od nekoliko godina, preko glavnih nosilaca radnje, u jedinstvenom ambijentu i istorijskom trenutku, pisac razvija širok i povezan siže romana. Moglo bi se reći da je hronika o Travniku jedan od najbolje komponovanih romana srpske književnosti. Malo je primjera u okvirima svjetske književnosti da je jedan pisac na tako uspio način u jedan životni krug povezao tako velik broj raznovrsnih sudbina i međuljudskih relacija. Roman *Travnička hronika* predstavlja jedan veliki zaplet životnih pitanja koje su se, dopirući iz svijeta, kao nekim čudom, srele, ukrstile i zamrstile, te na području Travnika nekoliko godina potrajale pod neobičnim uslovima:

„Ova knjiga o Travniku vidi i kazuje Travnik, i preko njega Bosnu i ceo taj divlji kut Balkana, tek na drugome planu, kao pozadinu, kao okvir za tuđe životne drame koje se ovde odigravaju. Sa Istoka i sa Zapada ovde se, po nekim zakonitostima ili čudljivom igrom nekakvih slučajnosti, u velikim istorijskim potresima vremena, u smutnji epohe, steklo nekoliko raznovrsnih i vrlo nepodudarnih života, da jedan deo svoga bitisanja ovde istroše, u ambijentu za njih neprirodnom i njima neprilagodljivom” (Džadžić 1962: 48).

Oni tu žive kao strana tijela u organizmu koji im ne odgovara i koji ih ne trpi, u stalnim trzajima sopstvene odbojnosti da se užive u sredinu, i njene otpornosti da ih primi. Tako se stvaraju zanimljivi oblici života, koji u trenucima skoro fantastično izgledaju, što ovoj knjizi daje osobeni vid, čineći je originalnom umjetničkom tvorevinom.

Andrić ispreda priču o jednom nedostupnom uglu Balkana, okruženom divljinom i tamom, opisujući obespućena životna kretanja nebalkanskih ljudi, u vremenu kad je Zapad već visoko kulturno živio, dok je Balkan još bio pod pritiskom srednjeg vijeka. Diplomatski predstavnici Evrope ne podnose surovu prirodu i primitivnog čovjeka Balkana u njoj, a ljutu bosansku zimu u kojoj ptice mrtve padaju iz vazduha, osjećaju kao smrtnu kaznu. Svi oni - konzuli, konzulke i veziri, koji su se sticajem okolnosti zatekli na travničkoj kaldrmi – čine životni krug koji je u knjizi u prvom planu. I pored toga što ovakav sadržaj otvara dvije perspektive - jednu psihološku, i drugu, koja je istorijska i socijalna, Andrić je mnogo više gledao u ove ljude i njihove sudbine iz one prve, naročito pažljivo njegujući upravo psihološku materiju.

Ivo Andrić voli da izgrađuje psihološku ličnost, prodirući u ljudske unutrašnje skrivenosti, hvatajući motive iz dubine, dopirući do žive spoljašnje i unutrašnje ornamentike, izgrađujući lik junaka u oba reljefa. Ukoliko je ličnost njemu bliža i življe predstavlja odraz njegovih iskustava, utoliko se i spoljni reljef više učvršćuje i izrazitijegovori. Po sudu Stanka Koraća, Andrićev književni junak je sa svake strane pogledljiv, vidno otkucavajući i najskriveniji udar svojih pulseva, pa je cjelokupno njegovo funkcionisanje u potpunosti sagledivo. Ali isto tako, Andrićevi likovi su povremeno nezaštićeni spoljnom formom, lišeni tvrdoga oblika, koji je istovremeno oklop i zaštita, kao i veza sa svijetom i sredinom:

„Ostaje nešto nedovršeno u takvim Andrićevim figurama, neobličeno i nefiksirano, one su nestvrđnute i zato izmenljive u svome vidu”, konstatuje Korać. „Kao jaje bez ljuske, koje se na dlanu, iako sa punom svojom suštinom, izvija u svim mogućim pravcima i u svima oblinama, ali nikako u onom pravilnom ovalu koji je njegova živa forma. Tako i ovakve ličnosti kod Andrića nekako mekano i skoro fluidno bivstvuju, vi im osećate živu prisutnost, ali ih ne sagledavate, kreću se oko vas kao nevidljivi čovek, skoro utvarno, postajući apstrakcije” (Korać 1989 : 84).

Posmatran na takav način, Davil u većoj mjeri predstavlja sintezu ljudskih osobina koje je pisac shvatio karakterističnim za tip jednog modela junaka, pomalo već dekadentnog po rafinmanu ranijeg života. On je centralna ličnost u gotovo svim romaneskinim zbivanjima - pisac toliko važnosti daje njegovim raspoloženjima i analizama tih raspoloženja da ga zamah, kojim ga uobličava, izdiže na veću visinu od one koja mu pripada, tako da na nekim stranicama djeluje skoro kao heroj. Mjestimično potenciran, dat sa sporadičnim pretjerivanjima, ovaj književni lik povremeno djeluje kao figura za spomenik, povećan izvan svojih stvarnih razmjera. U trenucima u kojima se to potenciranje motiva primjenjuje na objektima koje pisac iz sebe, duboko sagledano, iznosi, onda ono predstavlja draž, pa se gleda i prima kao raskošno uobličavanje stvarnosti. Tako su, na primjer, veziri, svi kao pod lupom slikani, sa srazmjerama koje su iznad normale, što im pruža posebnu vrstu upečatljivosti:

„Ibrahim paša je duboko u sebi tragičan”, naglašava Velibor Gligorić, „čovek koji s velikim bolom preživljava sudbinu svog obožavanog sultana Selima III, s velikom gorčinom u duši, usrdan prema francuskom konzulu u kome nalazi čoveka koji razume ljudsku tragediju. Ali taj isti Ibrahim paša, postojan u nekoj vrsti viteške romantične ljubavi, tragično zamišljen pred problemima života, izlaže svirepom brutalnošću pred zapanjene strane konzule, gomilu ušiju i noseva posečenih ustanika kao pobjednički trofej. U biti svojoj ne razlikuje se od svoga nasljednika varvarskog poglavara Siliktar Ali-paše koji otvorenim krvavim terorom vlada u Travniku. Andrić je portretisao fizionomije ovih turskih poglavara u skladu sa slikama rituala koji se obavljao u njihovoj rezidenciji, a koji je sam po sebi, u svojim oblicima, nosio velike protivurečnosti između forme i sadržine i zaklanjao sa videla pravi smisao i pravu namenu” (Gligorić 1963: 147).

U romanu postoji čitav niz ličnosti i pojava, scena i epizoda, koje zadivljuju svojom živopisnom i ubjedljivom karakterizacijom, u davanju kojih svaka pojedinost diše toplim dahom stvarnosti. Ako se izuzme mladi Defose, pomoćnik francuskog konzula Davila, koji je ostvaren kao antiteza glavnom junaku, te koji ništa manje nije „bestjelesan” od njega, mnogi likovi ovdje žive kao izvrsni i reljefni duborezi. Austrijski konzul fon Miterer, u nekoliko situacija otkriva se u izvrsno vajanim oblicima, jednako kao i fra-Luka Dafnić, fratar i ljekar, te čitav niz drugih manje značajnih likova, ali ne manje inspirativno nadahnutih. Likove žena u ovom djelu Andrić daje naročito prefinjeno izvajane. Stoga, supruga samoga Davila, može se reći da djeluje daleko ubjedljivije od njega, kao i životna saputnica fon Miterera - Ana Marija, koja u romanu predstavlja jednu od najefektnijih literarnih pojava. Za psihologiju žene Andrić je majstor srpske i evropske proze, autor koji posjeduje izuzetnu slutnju da likove svojih junakinja nago-vijesti u podacima koji kasnije objašnjavaju njihova, za čitaoca neočekivana ponašanja.

U epizodama je dato nekoliko trenutaka koji se ne zaboravljaju, kao što su momenti u kojima se kreće orijentalna masa kada se zatvori čaršija, a divljii nagoni progovaraju, dok književni prizori u kojima su opisani ljudi koji se vješaju nevinu, spadaju u najreljefnije moguće opise gomile u pokretu. Dolazak krvavog vezira Siliktar Ali-paše, koji zavodi teror i nasilnost, svojim dolaskom stvarajući paniku u ljudima, da se atmosfera života najednom pretvara u mraz i smrt, takođe čini vrlo uspio romaneskni prizor. Scena između mladog Defosea i bosanske djevojke u bašti, ili između njega i

Ane Marije, spada u najprefinjenije opise srpske proze. Posebno je upadljivo kako je u romanu *Travnička hronika* data zima u njenom uticaju na ljude, tragičnost koja je analogna sa njenom pustoši i bespomoćnošću čovjeka pred njom, kao i dejstvovanje ljudi sa tuđih strana Orijenta, koji je Davil osjećao kao opsesiju. Jednu od najimpresivnijih scena čini sukob Kolonje sa pomahnitalom muslimanskom masom i njegovo navodno preobraćanje u Turčina. Iz bezbroj ovakvih pojedinosti, koja su upletena kao elementi opšte atmosfere, ova knjiga emanira vlastitu sadržinu na nadasve originalan i magičan umjetnički način:

„Epizodne ženske likove Andrić najčešće uvodi da bi dočarao svijest prikazanih predmetnosti, ali i da bi pripovijedanju obezbijedio onu neophodnu dozu životnosti koja čini da čitalac uplovi u vir djela, bez nade za spas”, Svetlana Kalezić-Radonjić piše o modelovanju ženskih likova u ovom ostvarenju: „Polazeći od Forsterove teze da se „istinski pljosnat lik može izraziti u jednoj jedinoj rečenici”, te da je najčešće sazdan od jedne dominantne osobine, Andrić kroz likove Jevrejki koje svoju djecu smiruju naizmjeničnim prijetnjama i kletvama, preko sujevjerne reakcije žena na dolazak stranih konzula („Zabuljene žene su pljuvale i vraćale”) do seljanki koje biraju naočari za vid, - do kraja poštuje osnovni zahtjev u njihovom modelovanju - komičnost, jer tragičan ili preozbiljan pljosnati lik, po riječima mnogih teoretičara, može da bude dosadan. Kada je lik dat kao spoj dva ili više svojstava, pojavljuje se „linija koja vodi okruglini”, kakva je primjera radi Jelka, djevojka u koju se zagleda mladi pomoćnik francuskog konzula Defose” (Kalezić-Radonjić 2011: 28).

Kada god Andrić uvodi novi lik u svoj roman, dosljedno poštuje princip postupnosti. Posmatrano kompoziciono, naprijed stoje tuđi elementi u ovoj sredini koji žive i djeluju neprestano pred okom i umom čitaoca, a sve što je lokalno, realizovano je kao kontrast njihovim kretanjima. Travnik, Bosna, unutrašnji odnosi, teška tragika podvojenosti i iskrivljenosti, stvarnost Balkana koja zlokobno odjekuje - ukoliko se posmatraju kao jedinstveni elemenat ovog djela, predstavljaju njegovu atmosferu. Čaršija se vidi samo kao kulis, pred očima čitaoca djelujući isto onako zatvorena kao i pred strancima koji se u njoj kreću. O seljaku se tek toliko govori da kao sastavni segment književnog djela živi u pozadini i tami, pa je sredina izrađena kao živi i fino patinirani okvir u kome se osjeća odjek velikih istorijskih potresa epohe.

U knjizi je umjetnički tretirano vrijeme koje se javlja neposredno nakon Francuske revolucije propadanja i preobražavanja društvenog sistema, doba velikih Napoleonovih ratova u kojima se mijenja spoljni lik svijeta. Na Istoku, u Stambolu, otkuda se ovom zemljom upravlja, krvavo se bore težnje za starim, punim, surovim samovlašćem, i druge, zadahnute idejom prosvijećenoga upravljanja državom. Bosanska provincija Travnik, na, do tada neočekivan način, dobija predstavnike velikih zemalja u sukobu, koji su dužni da kroz te divlje predjele utru puteve novoj imperiji:

„*Travnička hronika*”, u *Istoriji srpske književnosti* ističe Jovan Deretić, „zahvata isto vreme kao i najveći roman XIX stoleća, Tolstojev *Rat i mir*, a to je doba Napoleonovih ratova i revolucionarnih promena koje su potresale tadašnji svet. Radnja se razvija na tri osnovne ravni: Prvu čine događaji na svetskim političkim scenama: u hrišćanskoj Evropi (Napoleonovi ratovi), u Carigradu (reforme Selima III) i u Srbiji (Prvi ustanak). Iako izvan prostornih okvira romana, ti događaji imaju presudan uticaj na razvoj radnje i odnose među protagonistima. [...] Za razliku od romana *Na Drini ćuprija*, gde, uprkos zlim vremenima, ima dosta vedrine i radosnog pulsiranja života, *Travnička hronika* je roman sumorne, vlažne atmosfere, mračnih nagona i masovnih histerija. Istovremeno, to je roman o susretima svetova i civilizacija, o pokušajima dijaloga među njima, o nesporazumima koji idu do nerazumevanja i čuđenja do zaslepljujuće mržnje i mračnih razaranja i zločina, ali koji, upravo zbog toga, nameću misao, po ko zna koji put u Andrićevom delu, o neophodnosti drugih, srećnijih susreta i dijaloga, o potrebi građenja mostova koji povezuju i približuju ljude” (Deretić 2017: 1079).

U ovom djelu „poslanici” istorije utapaju se u borbu sa sredinom, i upravo kao ljudi se, pod nekim izuzetnim okolnostima, naročito vidno i osjetljivo otkrivaju. Istorija je pokretač ljudskih reakcija kod konzula, koji ovde predstavljaju i zastupaju njene tendencije, ali se one same mnogo i ne vide jer se najviše posmatraju i uočavaju psihološke posljedice političkih suprotnosti između konzula, borba sa sredinom, njihovo ljudsko zlopcenje u jednom ambijentu koji im je obojici neprijatelj, ali koji ih izblizava. Andrić ne zaboravlja da u sugestijama pusti da se, ponekad, istorija čuje, ali njegov stvaralački interes je upućen na drugu stranu. Iako se može steći utisak da djelo ne obiluje emocijama, upravo je suprotno. Dovoljno je krenuti od gospodina Davila, njegove istančane ljubavi prema svojoj supruzi i porodici, prema svojoj Francuskoj, od patnje koju gospođa Davil osjeća zbog gubitka djeteta, neobične emotivnosti gospođe fon Miterer, pa sve do mladenačkog Defoseovog zanosa, da bi se napustila prvobitna pomisao o manjku emotivne crte romana.

Andrić jasno nastoji da ukaže na odbojnost koju Travničani osjećaju prema svemu što stiže iz razvijenih evropskih zemalja. Ova se odbojnost, na prvi pogled, izdvaja kao netrepeljivost prema Francuskoj i njenom predstavniku Davilu. Jednim dijelom, u pitanju je konzervativizam toga doba, izražen kroz podozrenje prema revolucionarnim idejama i Francuskoj kao njihovom nosiocu. Međutim, vijest o dolasku Evrope u Travnik budi i drugačije osjećaje – želje i nadanja njegovih stanovnika, tako da odnos prema Evropi biva do kraja protivurječan i kompleksan. On kao posljedicu ima ćutanje, prezir i stvaranje predrasuda, kako sa jedne, tako i sa druge strane. Jedino zajedničko svojstvo u različitosti tih civilizacija jeste nepoštovanje čovjeka, ljudskog dostojanstva i neprihvatanje različitosti. Na to je Andrić ukazao kroz neizgovorenu rečenicu Jevrejina Morda Atijasa, koji dolazi u posjetu francuskom konzulu i pozajmljuje mu novac potreban za odlazak iz Bosne. Ćutljivi travnički trgovac želio je da se zahvali francuskom diplomati na pažnji koju njegovi sunarodnici Jevreji do tada nisu doživjeli. Na kraju, Travniku ostaje tišina „Lutvine kahve”, kao i riječi koje Hamdi-beg u epilogu izgovara:

„Sedam godina – kaže zamišljeno i otežući reči Hamdi-beg – sedam godina! A sjećate li se kakva je onda uzbuna i povika bila zbog tih konzula i zbog toga... toga... Bunaparte? Te Bunaparta ovdje, te Bunaparta ondje! Te ovo će učiniti, te ovo neće. Svijet mu je tijesan; njegovoj sili nema mjere ni karara. A ovaj naš kaurluk bijaše digao glavu kao jalov klas. Te jedni se drže za skut francuskom, te drugi austrijskom konzulu, te treći očekuju moskovskog. Lijepo se izbezumila raja i povilnila. Pa, evo i to bi i prođe. Digoše se carevi i slomiše Bunapartu. Konzuli će očistiti Travnik. Pominjaće se još koju godinu. Djeca će se na jaliji igrati konzula i kavaza, jašući na drvenim prtkama, pa će se i oni zaboraviti ko da nikad nisu ni bili. I sve će opet biti kao što je, po božijoj volji, oduvek bilo” (Andrić 2011: 446).

U XIX vijeku, periodu kojeg Andrić do najsitnijeg detalja opisuje, upoznajemo se sa onim skrivenim „ja” koji se nalazi duboko u svakom od nas i koje je, u mnogo kasnijem građanskom ratu u Bosni, isplivalo na površinu. Taj skriveni identitet prošlosti ovaj autor u svom djelu opisuje kroz narav Turaka, kao i putem opisa naroda bosanskih kasaba. Andrićev roman *Travnička hronika* pokazuje dvije suprotstavljene pojedinosti time što čovjeka posmatra u sklopu istorijske zbilje, pa je zato, s jedne strane, pojedinac prevazišao istoriju i njenu aktuelnu stvarnost kada je postao svjestan i individualan, a s druge strane - nije je prevazišao zato što egzistira u kontekstu kolektiviteta iz koga se ne može izdvojiti i živjeti u svojoj apsolutnoj individualizaciji. Andrićev junak je uvijek omeđen po pripadnosti društvenom, nacionalnom i vjerskom kolektivu. Svaki lik njegove proze nosi svoju brigu, osjećajući ujedno i teret kolektivne samosvijesti.

Davil, fon Miterer i Ibrahim-paša, nose svaki svoju muku, koja predstavlja i ono što se dešava u Parizu, Beču i Carigradu, a u što oni ne mogu da prodru i što ostaje izvan

njihove moći uviđanja. Zavisiti od dalekih gospodara, od pokreta vojske u ruskim ravninama ili nasilja u Carigradu - nije ono što bi ovi likovi željeli i čemu bi htjeli svjesno da služe. Andrić je duboko sagledao ovaj dvostruki čovjekov položaj u kome je on, po Njegoševim riječima - „jedna slamka među viorove”. Ovakavo sagledavanje položaja pojedinca u svijetu pokazuje da je pisac svoju filozofsku koncepciju izgradio na istim temeljima na kojima je podignuta tradicija velikog realističkog romana. Budući da književno obrađuje krajnje savremene probleme senzibilnosti, tjelesnih poriva, unutrašnjih preispitivanja, tjeskobe, straha, krivice, nesporazuma sa sobom i drugima, Andrić je krajnje moderan pisac u okvirima svjetske literarne baštine.

LITERATURA

- Andrić 2011: I. Andrić, *Travnička hronika*, Zrenjanin: Sezam Book.
- Deretić 2007: J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd: Sezam book.
- Jandrić 1977: Lj. Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Kalezić-Radonjić 2011: S. Kalezić-Radonjić, *Modelovanje ženskih likova u Andrićevoj „Travničkoj hronici”*, u zborniku radova: *Size ziro - Mala mjera II, Ženski lik u književnom tekstu*, Podgorica: ICJK.
- Korać 1989: S. Korać, *Andrićevi romani ili Svijet bez Boga*, Zagreb: Prosveta.
- Popović 2002: B. Popović, *Konstante Andrićeva pripovedanja*, u: B. Popović, *Tumačenja*, Podgorica: CANU.
- Radulović 2007: Lj. Radulović, *Andrić - hroničar i vizionar*, Podgorica: Udruženje književnika RCG.
- Džadžić 1962: P. Džadžić, *Kritičari o Andriću*, Beograd: Nolit.

THE CLASH OF CIVILIZATIONS AND CULTURES IN THE NOVEL *THE TRAVNIK CHRONICLE* BY IVO ANDRIĆ

Summary

Today, when Andrić's work largely falls into the treasury of the world's literary value, it becomes a symbol of the irreconcilability of two worlds and two cultures – the East and the West. This paper concerns this striking scene of collisions, which is the location of alternations between Asians and Europeans; Catholics, Orthodox Christians, Muslims, and Jews. The following are the strangely sculpted heroes of this novel – Napoleon's ambassador, a poet in the tradition of Parnassus, bloodthirsty, decadent Ottoman viziers, the emancipated and mentally unstable wife of the Austrian ambassador, depersonalized Bosnian women, who are perceived as “vessels of enjoyment”, the cunning common people who are in the service of the embassy, the rationality of their colleagues from Europe, the euphoria of the Kasabian people, and the disorientation of foreigners, all of which occur not only as motifs, but as a kind of a collective hero of *The Travnik Chronicle*.

For the heroes of this work in the struggle with the harsh climate and living conditions, in a time which is conditioned by multiple uncertainties and a constant fear for one's own life, there is no spiritual space for mutual understanding. The harmony of this apathy is undermined by one person, who is separated from his lethargic environment by his youthful intelligence, insight, and education in the humanities – Daville's assistant, young Des Fosses. If viewed from the standpoint of the irreconcilability of these worlds, it can be concluded that this literary character provides the reader with an optimistic vision of the entire work. At the same time, in this novel, Andrić tells us that there are no worlds, no periods for which there are no points of contact, which is one of the enduring humanistically-oriented messages of this prose work, as well as of the overall Andrić's novelistic narrative art.

Keywords: war, conflict, chronicle, East, West, Christianity, Islam

Sofija S. Kalezić-Đuričković

Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет²
 Одсек за српску књижевност и језик

ТАЈНА ЗАБОРАВЉЕНЕ АШИКЛИЈЕ „АКШАМ ГЕЛДИ”

Полазиште рада је мисао о томе да Иво Андрић остварује свој манир ћутања преко говора ликова. Један од најинтересантијих ликова јесте Салко Ђоркан, који се јавља у приповеткама „Ђоркан и Швабица”, „Мила и Прелац” и у роману *На Дрини ћуприја*. Ђоркан је опсегом своје личности сублимисао карактеристике Андрићевог литерарног двојника Томе Галуса, Св. Христифора, Атланта, Силену, те петраркистичког песника и трубадура. Умире са недопеваном песмом „Акшам гелди” на уснама. Стихови ашиклије откривају тајну неостварене љубави између Миле и Милета Прелца. Приповедачево ћутање о овој љубави проговорило је двома речима песме, чији је наставак Ђоркан заборавио.

Кључне речи: ћутање, говор, певање, ашиклија, петраркизам, трубадур, љубав

Ћутање, тишина, загрцнутост и недореченост, категорије су које су Андрићу биле блиске. У једном од најподробнијих студија ове проблематике – „Ћутати или ’говорити’ – једна антиномија у Андрићевом делу” Драгише Живковића, упознајемо се са светом Андрићевих ћутања и дотадашњих истраживања сличне тематике (Радована Вучковића, Радивоја Константиновића, Ива Тартаље). Драгиша Живковић истакао је, као првостепено важно, *унутрашње ћутање*, с освртом на Андрићев аутопоетички исказ: „Шта вреди ако мудро држимо језик за зубима, ако у нама још ври од оштрих судова и брзоплетих реплика које [...] потресају и парају нашу унутрашњост” (Андрић, према: Живковић 2004: 363). *У ћутању је сигурности*, али „сигурност у себи, за себе и свога најдубљег бића”, па тако и професор Норгес из „Летовања на југу” није нестао, него се „изгубио у ћутању у процесу свог мисаоног усавршавања” (Живковић 2004: 364). У есеју „Ликови”, који је аутор назначио као посебно важан, запажа се једна наизглед обична, али посве плодносна мисао о томе да људи више не владају речима, него речи људима, па се тако „ликовима, а не речима може изразити човекова духовна и душевна контемплатација” (Живковић 2004: 367). Андрић, дакле, према тачној поенти ове студије, остварује свој манир ћутања преко говора ликова.

Један од таквих ликова могао би да буде и чувени Салко Ђоркан, лик који својим именом и надимком унеколико упућује на Карађоза: Карађоз је црнооки, Ђоркан је оћоравео на једно око, мада у том оку увек има сунца³, али упућује и на самог Андрића, који је, жаргонски говорећи, био својевремено „ућоркан”, тј. ухапшен. У науци је до сада запажена суптилна линија додиром управо између Ђоркана и Томе Галуса, који се сматра својеврсним Андрићевим двојником, барем када је реч о тамновању: „Ђоркан умире међу рушевинама старе тврђаве [...]

1 mitojelija@gmail.com

2 Рад је настао при пројекту *Аспекти идентитетства и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

3 „Оно угагло око још више упало, чађаво, а капак на здравом оку набуо и тежак. Али у то једно око стане још увек цело сунце” (Андрић 2008: 195).

Тома Галус се, на пример, успиње на највишу тврђаву каменог замка над Трстом” (Јурчић 1983: 259).

Енигматични лик Ђоркана, који се, хронолошки гледано, јавља у „Ђоркану и Швабици” (1921), приповеди „Мила и Прелац” (1936) и роману *На Дрини ћурџија* (1945), заокупљао је пажњу књижевних истраживача, али увек је остајало да застрашује оно једно његово киклопско око, неком неухватљивошћу и несазнатљивошћу. У том смислу, мало је радова који су допринели осветљавању ауре Ђоркановог лика. Један од свакако најупечатљивијих јесте рад Милосава Мирковића „Ђорканов изгубљени рај”, који га представља као „жртву изгубљеног раја”, као „гротескног балканског витеза који ће се претворити у комедијанта, у уличног играча” (Мирковић: 1972: 550). Рад Александре Секулић (2015: 115–121) помера фокус на трагање за пореклом Ђорканове *разбибриге* кроз осврте на Слотердијка, Хајдегера и Блуменберга. Коначно, у епифанијском есеју Миленка Бодирогића (2013: веб) „Салко Ђоркан или о еуфорији”, сагледавамо Ђоркана као носача, тегљача, као Атланта који придржава небо, као еуфоричног, тј. оног „који добро носи”, коме је „срце велико и који може да понесе цео свет”. Ђоркана је Бодирогић упоредио и са Атлантом, али и са Светим Христифором из романа *Краљ Вилковњак* Мишела Турнијеа.

Ова поређења умногоме нам могу помоћи у откривању тајне Ђоркановог лика и у покушају да одемо корак даље од Бодирогићевих одличних запажања. Ђоркан је можда, дакле – *кинокефал*, виђен као пsetолик и баш једноок човек, у легендама из персијског, јерменског, грчког, арапског народа, али и у легендама словенских народа. Свети мученик Христифор је светац приказан на фрескама цркве са главом пса. Мање је познато зашто светац има псећу главу кинокефала (*κυνοκέφαλος*), односно псеће лице. Хроничари бележе да је био северноафричког порекла, дакле, да је био тамнопут (уп. Лекић 2015: веб), а Ђоркан је „незаконити син Аше Циганке и анадолијског подофицира који је ишчекао пре него што се дете и родило” (Андрић 2008: 194) – син управо тамнопутих родитеља. Такође, Ђоркан се доводи у директну везу са псима: кад побесни штене, зову Ђоркана да га убије и баци у реку (уп. Андрић 2008: 26), након што га испребија Ибрахим Чауш цвилео је „као што чине мала штенад у сну” (Андрић 2008: 29), а Миле Прелац који га је наследио на позицији шинтера, управо страда од уједа кера, „држећи подигнуту леву шаку у десној” (Андрић 2008: 197).



Слика: Св. Христифор

Свети Христифор је, према легенди, пренео Христа преко реке и тако добио име Христифор, а када је упитао Христа, у виду детета, зашто је тако тежак, добио је одговор да је то зато што је на себе узео терет свих грехова света. Они зографи који нису знали да прикажу главу пса, сликали су, алтернативно, Светог Христифора са главом коња (уп. Лекић 2015: веб), а Ђоркан је носио Суљагина сва четири сина, која су га јахала, а он трчао и поњискивао „к’о ат”, док су га мамузали кандијом (Андрић 2008: 26). Христифор је био изгнаник међу људима који су изгледали нормални. Можда је то један од разлога због којих је светац посебно близу онима који су лишени нечега, који не могу да се уклопе у овом животу, који имају неки телесни инвалидитет или деформитет. Сам Господ каже: „Не гледајте ко је ко кад судите, него праведан суд судите” (Јн. 7, 24, према: Лекић 2015: веб), а Ђорканово име Салко, тј. Салих, има етимолошко значење праведника и упућује на неправде које му се наносе.

Друго Бодирогичево поређење Ђоркана са Атлантом, такође је утемељено и инспиративно за даље тумачење. Атлант⁴ означава оног који се усуђује и страда (уп. Гревс 2008: 119). Ђоркан је био опчињен сунцем, и сунце је оно што га радује, из чега црпи снагу и еуфорију. Кћери Атлантове које је добио са Ноћи, Хеспериде, имена су добиле по заласку сунца. Тада је, према миту, небо било зелено, жуто и црвено, као јабуково дрво пуно плодова. Сунце, преполовљено хоризонтом, као гримизна полутка јабуке, драматично сусреће своју смрт у западним таласима. Кад сунце зађе, појави се Хеспер, тј. Вечерњача. Ова звезда је посвећена Афродити, а јабука је поклон којим су њене свештенице уз љубавне песме намамљивале краља, представника Сунца, у смрт (уп. Гревс 2008: 119). Песма која је обележила Ђорканову љубав и смрт јесте ашиклија Османа Ђикића „Акшам гелди”, што у преводу са турског значи – дође ноћ или дође вече.

Ђоркан је волео песму и игру, у часовима своје интимне еуфорије „цупкао је с ноге на ногу и певао раширених руку као да прати уз шаркију” (Андрић 2014: 465). У роману *На Дрини ћуџрија*, а у причи о њему и Швабици, када оде на брег, он је оран и лак, сунце му удара у око, а у празним рукама као да држи невидљиву шаргију (уп. Андрић 2008: 29). Лаута или шаргија, жичани инструмент петраркистичке љубавне лирике, имагинира се у Ђоркановим рукама. Швабица је ходала на жици, а Ђоркан клизи по мосту као она на жици, уз звуке неке музике коју само он чује, уз неко „ти-ридам, ти-ридам”, што нама звучи недокучиво, али је њему спознатљиво и помаже му у „превазилажењу опасне залеђене стазе” (Грдинић 2013: 329). Зато су љубави нашег Ђоркана петраркистичке, сањане, маштане, у облаку замишљеног. Он жену не би ни пипнуо, он Швабицу кад би му је дали „не би јој ништа” (Андрић 2008: 27), он поштује и ферецом покрива мртво трупло утопљене Фате Авдагине (уп. Андрић 2014: 397). Његова љубав је љубав са дистанце и у тај петраркизам Андрић је улио социјалну компоненту коју управо носи Ђикићева популарна и певана ашиклија.

У роману *На Дрини ћуџрија*, чујемо расцепкана три стиха из ашиклије: „Акшам гелди, сунце зајде/ на твојем лицу више не сја ... Да ми се је огријати/ на сунашцу крај тебе ... На твојем лицу више не сја” (Андрић 2014: 461; 464), у приповеци „Мила и Прелац” Ђоркан умире с двома речима као молитвом на уснама, са две снажне речи које му значе све: „Акшам гелди”. Он „пева без речи готово, само почетак неке песме коју је одавно заборавио. [...] Те две речи што још певуши, то

4 Атлант је херој храстовог дрвета (уп. Гревс 2008: 344), а Ђоркану је газда Станоје ставио у руку неку храстову грану (уп. Андрић 2008: 28).

није богзна шта. Две речи од толиких милијарди изговорених и неизговорених људских речи, изречене с најмањим напором даха и без икаквог покрета усана. То није ништа. То певушење једнако је, готово потпуно, оном постојаном и светлом ћутању мртваца [...] Ђоркан осећа како, најзад, постаје оно што је одувек маштао и жудео да буде: велик и усамљен човек, љубавник и јунак, витак, прав, тврд, као бели непролазни нишан над гробом” (Андрић 2008: 195).

На брег је одлазио и на брегу је певао, а на сунцу је умро с двома речима ашиклије на уснама. Са тог брега је дошао у град и Миле Прелац и у својој судбини понео сву снагу и емоционални склоп ашиклије коју пева Ђоркан пред смрт, али чијих се стихова више не сећа. Постоје две варијанте како тај даљи текст може да гласи, али се предност може дати првој варијанти, како због тога што се певала, тако због упечатљивије садржине и одломака песме из романа *На Дрини ћуџија*:

Акшам гелди, сунце зађе,
На твом лицу оста сјај.
Акшам гелди, твоје лице,
Од сунашца љепше сја.
Да ми се је огријати
На љепоти лица твог.

Моја драга на шилтету,
Ужива к’о падишах.
А ја нигдје ништа немам,
Ја сам пуки сиромах.
Акшам гелди, дан се губи,
Моје срце заман губи.
Акшам гелди, мрак се спрема,
А за мене санка нема.

Акшам гелди и јација,
Кара-дувак поноћ пење,
А мој ашик хала није
Украј мене!

Лахор пирка по грудим ми
Труни луле са ћулова,
Ал’ не дира њиха усна
Ашикова!

Алт’н-мјесец с’ неба сија,
И у засјен наш се краде,
Ал’ ашика нема, да ми
Заклон даде!

Ту шадрван воду баца,
По мом лицу бисер пада,
Ал’ ашика да га купи
Нема млада!

Аман ашик, татли севдах,
Што те нема? Ђе си рано?
Пуца зора иза гора,
Данак сван’о!
(Ђикић 1971: 148)

Некаква љубав, флуидна и на нивоу слутње, између Миле и Милета Прелца управо је носила печат неостварености, носила је тежину смрти и „траг тешке сузе” (Андрић 2008: 199), коју је видео дечак на теткином лицу. Љубав, тајна и разорна, носила је понор који дели Милу и Милета Прелца: Мила је из богате породице („моја драга на шилтету ужива ко падишах”), а Миле је шинтер и стрводер, без леве шаке и сам („а ја нигде никог немам ја сам пуки сиромах”). Ђорканова песма носила је, дакле, коб њихове неостварене љубави и епилог водене смрти: Прелац се утопио и чакљом је извађен из воде (уп. Андрић 2008: 198), а Мила је умрла од водене болести (уп. Андрић 2008: 199). Но, Ђорканова песма пренела их је на другу обалу реке, с ону страну живота и неостварености.

Разлог због којег је Андрић одабрао ову ашиклију није тешко претпоставити. Рано преминули Осман Ђикић (1879-1912), попут Христа – у 33. години

живота, Србин муслиманске вероисповести и припадник Младе Босне, био је пријатељ Иве Андрића. С једне стране Ђикић има занимљиве аутопоеичке стихове у песми „Хазрети Омер“: „...Тако је и ову причу/ што драгом читачу своме/ у овој песми пружам” (Ђикић, према: Ризвић 1973: 100). Стихови откривају Андрићев поступак – љубавна прича о Мили и Милету Прелцу спознатљива је кроз Ђорканову започету ашиклију. С друге стране, „идилични платонизам конвенционалне романтичарске еротике избија из Ђикићевих пјесама”, каже Мухсин Ризвић (1973: 93). „Жена је у Ђикићевим ашиклијама дата обично у пасивном положају, као чежња, слика, као објекат песниковог уздицања и циљ страствене жеље” (Ризвић 1973: 97), а први пут код њега видимо „спој источњачке сензуалности и словенске меланхолије, подударне са сензибилитетом народне лирске песме севдалинке” (Ризвић 1973: 101). Можемо стога да закључимо како је Ђоркан сублиматор петраркизма, леутанства, али скопчаног са словенском меланхолијом, источњачким севдахом и севдалинком.

Међутим, то не би било све. Према теорији Денија де Ружмона, велика манихејска религиозна струја, са извориштем у Ирану, текла је преко Мале Азије и Балкана до Италије и Француске, носећи езотеријско учење о Софији-Марији и љубави према *свешлећем лику*. С друге стране, ова истанчана реторика, полази од суфијских мистика Ирака, прожетих призивцима платонизма и манихејства и стиже до арапске Шпаније, прелази преко Пиринеја и на француском југу налази друштво, које је чекало та средства да искаже све оно што није смело нити могло исказати језиком свештенства и народним говором (уп. Де Ружмон 2011: 87). Овом теоријом би можда могла да се објасни и Андрићева опседнутост *свешлећим ликом*, Јеленом (блиском Софија-Марији) чија је појава условљена присуством светлости. Осим Јелене, професора Норгеса из „Летовања на југу”, Томе Галуса, и Ђоркан је *свешлећи лик*. Иако је тамнопуте коже, душа му је светла, а песма која је обележила његову смрт говори о заласку сунца и доласку мрака.

Будући да је манихејска религиозна струја утицала на трубадурску лирику, поставља се питање у којој је мери оправдано посматрати Ђоркана као трубадура. Трубадури су „идеалистички и ’тврдоглаво’ славили само Једну Даму, то јесте Жену” (Мићевић 1991: 6), изјављујући љубав „са инструментом и клечећи” (Мићевић 1991: 9). Ђоркан слави Једну Даму, тј. Жену само у свом свету светлости. Она је за све друге невидљива, као што је невидљив и његов инструмент: „раширио је празне руке као да у њима држи шаргију” (Андрић 2008: 29). Швабица и Паша можда само имају обресе те Жене којој Ђоркан пева и која постоји као Ђорканова најдубља тајна. Зато је и његова песма остала нема и испевана с оне стране брега са којег је обичавао да силази. Почетак песме „Акшам гелди” само је видљив оквир, као оне две раширене руке између којих се замишља невидљива шаргија.

Хуманисти 14. века говорили су о тајни као „феномену поезије и теологије” (према: Шулте 2007: 311). Тајна је, дакле, могла да буде сакривена у поезији, и то на начин који описује Рабле када говори о кутијицама-силенима са сликама харпија, сатира, гушчића, подоба и неподоба, које треба да натерају на смех. Такав је био Силен, Бахов учитељ. Иако су биле застрашујуће спољашности, кутије су криле лекарије, ретке зачине, истуцано драго камење и скупоцености. Сличног изгледа, у даљем наводу, био је и Сократ – телом ружан, несрећан са женама, али је у кутијици његовог бића била чудесна врлина (уп. Шулте 2007: 314). Неутледан и у дроњцима, ћорав на једно око и осућен на послове које нико неће да ради, Ђоркан је деловао као Силен (који је имао уши, реп и ноге коња, а

Ђоркана су јахала деца), али је у кутијици свог тела крио тајну о души која пева *свешлећем лику*.

Једини облик појавности ове тајне била је тужна Ђорканова наклоност ка Швабици и Паши, и то више изазвана грубошћу и провокацијама варошана, него његовом одистинском жељом да је покаже. У мери у којој је Салко Ђоркан сам и на брегу, он се диви трубадурски схваћеној Једној Дами, мада са њом не успоставља контакт због петраркистичке природе те љубави. Од ње се још више одваја када је у касабџи и кад сиђе са висоравни, а дистанциран је и од конкретних жена у које се загледао, превасходно због свог социјалног статуса. Ђорканов лик омеђен је двоструком забраном, те тиме, према Де Ружмоновом *мишском дијаграму*, поприма обресе Тристана. Од Изолде одвојени Тристан, забрањени су јавним моралом, друштвом и режимом (Ружмон 1985: 45). То се препознаје у Ђоркановом лику и Ђикићевој песми, која је обележила његову смрт; међутим, овај Андрићев лик издваја се по томе што је сам себи изрекао забрану и определио се да буде *трубадур*, не би ли заиста пронашао Љубав. Трубадур, иначе по тиче од провансалске речи *trobar* која значи: налазити, наћи (Мићевић 1991: 6).

Име Тристан имало би преведену варијанту у имену Тугомир. Свакако, Иво Андрић познавао је једног Тристана – Тугомира Алауповића (1870-1958), који „потиче из једне од најстаријих породица босанског племства које се спомиње још у XV веку” (Караулац 2000: 257). Он је помогао Андрићу да добије стипендију за студије у Загребу, Бечу и Кракову, омогућио му лечење у Сплиту и на Брачу и запослио га као секретара у министарству (Караулац 2000: 260). Андрић му је написао посвету у примерку *Травничке хронике*, која отпочиње речима: „Драги Тугомире, и Ваше кривице има у овим мојим дебелим књигама” (Палавестра 1983: 295). Тугомир Алауповић је попут Св. Христифора пренео на леђима Андрића и омогућио му да преброди тамнички период, али је, такође, био уз своје ђаке, припаднике Младе Босне, и када је било најтеже (уп. Караулац 2000: 258).

Андрић је своју сабраћу, младобосанце, називао „нараштајем побуњених анђела”, представљајући „колективну свест те побуњене генерације младих” у роману *На Дрини ћуприја* (Вучковић 2014: 136). Деца која су била „сведоци Ђорканових судбоносних тренутака у животу” (Јурчић 1983: 264), заправо су та омладина која се окупљала на мосту. На тај начин успостављена је посредна веза између њих, видљива и када је реч о поређењу са „изгубљеним рајем” (Мирковић 1972: 544–551). Ако је, наиме, Ђорканов лик доведен у везу са „изгубљеним рајем”, и за младобосанце је рај изгубљен, будући да су „нараштај побуњених анђела”. „Изгубљени рај” у извесном је смислу и изгубљена песма: „Ми из 1914. године, упросто данас један другом поглед у очи и са жаром, али и са дубоком меланхолијом тражимо оно наше из 1914. године што је изгледало страшно, дивно и велико, као међа векова и раздобља, што полако нестаје и бледи као песма која се више не пева или језик који се све мање говори” (Андрић 1994: 14).

Иако Ђоркан као лик не може бити у директној вези са Младом Босном, његов величанствен, божанствен лет по мосту, видели су романескни представници Младе Босне у детињству, а његову самртну песму „Акшам гелди” написао је припадник овог покрета. Ђорканов лик доведен је у везу и са Андрићем и са Томом Галусом, тако да сублимише и аутобиографске елементе и атрибут светлећег, будући да презиме Галус значи петао, а петао најављује долазак светлости. Сагледан као трубадур (а ова реч на француском значи: налазити, наћи), Ђоркан је пронашао *свешлећи лик* и певао му као што трубадур пева Једној Дами. Осмотрен као Силен – сугерисао нам је да у ружној спољашњости можемо наслути

лепоту душе и драгоцену тајну. Поређења са Атлантом, који се усуђује да воли и страда и Св. Христифором, који добро носи, говоре нам о Ђоркановом ношењу и подношењу гуђих грехова на сопственој кожи. Својим именом Салих (тј. Салко) он представља праведника, али и страдање оног коме судбина да да у свету пуном зла буде праведан. Написати песму о њему делује да би било банално, али обележити његову смрт песмом и окружити је немом, трагичном љубављу⁵ Миле и Милета Прелца – делује естетски успело и потресно. Ђоркан и „Акшам гелди” силенска је кутија за „тешку сузу” са тетка-Мишиног лица, тајну и ћутање о нествареној љубави, о којој се сазнаје кроз Андрићеву приповедачку „духовну и душевну контемплацију” (Живковић 2004: 367) о Ђоркану.

ИЗВОРИ

- Андрић 2014: И. Андрић, *На Дрини ћуџија*, Београд: Лагуна.
- Андрић 1994: И. Андрић, *Писац говори својим делом*, Р. Вучковић (прир.), Београд: Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.
- Андрић 2000: И. Андрић, *Писма 1912–1973*, М. Караулац (прир.), Нови Сад: Матица српска, 257–261.
- Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповећке*, Ж. Ђукић-Перишић (прир.), Београд: Завод за уџбенике.
- Ђикић 1971: О. Ђикић, *Сабрана дјела. Пјесме и драме*, Ј. Леших (прир.), Сарајево: Свјетлост.
- Палавестра 1983: П. Палавестра (прир.), „Андрићева писма Тугомиру Алауповићу”, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 2/ 2, Београд, 295–313.

КЊИГЕ И ЧЛАНЦИ

- Бодирогић 2013: М. Bodirogić, „Salko Ćorkan ili o euforiji”, *Orfelin* (6. 5. 2013): <http://orfelin.blogspot.rs/2013/05/salko-corkan-ili-o-euforiji.html> (pristupljeno: 12. 1. 2017).
- Вучковић 2014: Р. Вучковић, „Иво Андрић и Млада Босна”, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 33/ 31, Београд, 119–138.
- Гревс 2008: R. Grevs, *Grčki mitovi*, В. Вејн (prev.), Beograd: Familet.
- Грдинић 2013: М. Грдинић, „Генеза Ђоркановог лика”, Б. Тошовић (ур.), *Андрићева ћуџија*, Грац, Бања Лука, Београд: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Народна и универзитетска библиотека Републике Српске – Београдска књига, 325–333.
- Живковић 2004: Д. Живковић, „’Ћутати’ или ’говорити’ – једна антиномија у Андрићевом делу”, у: *Српска књижевност у европском оквиру*, Београд: Српска књижевна задруга, 360–372.
- Јерков 1997: А. Јерков, „Љубав у причама Иве Андрића”, у: А. Јерков (прир.), *Ivo Andrić, Ljubav i kasabi i druge tragične ljubavi (priče o ljudskim nemirima)*, Београд: Jugoslovenska knjiga, 227–229.
- Јуричић 1983: Ж. Б. Јуричић, „Салко Ђоркан и Андрићево гледање на смрт”, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 2/ 2, Београд, 249–264.

⁵ „За Андрића љубав није трагична на романтичан начин јер сама по себи тражи да траје вечно, изван времена и животних прилика, већ је трагична јер је увек осуђена” (Јерков 1997: 228).

- Лекић 2015: С. Лекић, „Кинокефали – људи са псећом главом: свети мученик Христифор“: <http://www.vaseljenska.com/misljenja/kinokefali-ljudi-sa-psecom-glavom-sveti-muse-nik-hristifor/> (приступљено: 14. 1. 2017).
- Мирковић 1972: М. Мирковић, „Ђорканов „изгубљени рај“: Андрићева приповетка „Ђоркан и Швабица“, *Лештоиц Машице српске*, 148/ 410, 6, Нови Сад, 544–551.
- Мићевић 1991: К. Мићевић, „Наћи trubadure“, у: К. Мићевић (prev.), *Četiri godišnja doba francuske poezije. Proleće, Trubaduri, Truveri, srednji vek*, Бања Лука: Нови глас, Змијас, 5–10.
- Ризвић 1973: М. Rizvić, *Književno stvaranje muslimanskih pisaca u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine I-II*, (Djela, knj. XLVI, Odjeljenje za književnost i umjetnost 2/1), Сарајево: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине.
- Ружмон 1985: D. de Ružmon, *Mitovi o ljubavi*, F. Cetinić (prev.), Београд: Књижевне новине.
- Ружмон 2011: D. de Ružmon, *Ljubav i Zapad*, М. Komnenić (prev.), Београд: Службени гласник, Карпос.
- Секулић 2015: А. Секулић, „Don't worry, be happy: Случај Ђоркан“, у: Д. Бошковић (ред.), *Зборник: Срећа*, Крагујевац: ФИЛУМ, 115–121.
- Шулте 2007: Ј. Шулте, „Тајна у поезији и филозофији хуманизма“, у: П. Бојанић (ред.), *Полишке тајне: тајна, тајна служба, служба државне безбедности*, Београд: Народна библиотека Србије, Институт за филозофију и друштвену теорију, 299–327.

THE FORGOTTEN LOVE POEM “AKSAM GELDI” (“THE EVENING IS COMING”)

Summary

The starting point of the paper is the hypothesis that Ivo Andrić realizes his type of silence via his characters' discourse in his prose. One of the most interesting characters is surely Salko Ćorkan, who appears in stories “Ćorkan and Švabica” and “Mila and Prelac”, and also in the novel *The Bridge on the Drina*. Using the scope of his character, Ćorkan sublimed Andrić's literary doppelganger Toma Galus, St. Hristifor, Atlant, Silen, the Petrarchan poet, and minstrels. He dies with the song “Aksam Geldi” on his lips. The gallant verses reveal a secret about unrequited love between Mila and Mile Prelac. The narrator's silence speaks about this love in two words from the song written by Osman Đikić (1879-1912), which is forgotten by Ćorkan. Ćorkan is assumed to have had an indirect relationship with the members of a political group, named *Young Bosnia*, because Đikić was a member of this movement. Ivo Andrić was also a member and this song is a kind of an homage to an early deceased friend.

Keywords: silence, speech, singing, gallant poem, Petrarchan poet, troubadour, love

Jelena Đ. Marićević

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ¹
 Универзитет у Косовској Митровици
 Училијски факултет у Лепосавићу

АНДРИЋ И ИСИДОРА ИЛИ ЋУТАЊЕ И САМОЋА²

Иво Андрић и Исидора Секулић представљају круну књижевног узлета и еманципације наше књижевности, достизање посебног сензибилитета и експресије. Њихово дело испуњено је ненаметљивим, али јасно формулисаним рефлексјама које, доведене у везу, откривају пажљиво разрађен систем идеја прикладних за разноврсна филозофска, психолошка, етичка, естетичка, историјска и социолошка испитивања. Рад има за циљ да укаже на поетичке одреднице: *ћутање* и *самоћа* у њиховим експлицитно-теоријским текстовима и на њихову имплицитну оствареност у ауторском тексту. Истраживање, применом плурализма метода, биће нужно. Закључићемо да тема ћутања, код Андрића, и тема самоће, код Исидоре Секулић, чине одличје њиховог система филозофије живота и филозофије уметности.

Кључне речи: Андрић, Секулић, ћутање, самоћа, поезика, експлицитно, имплицитно

Иво Андрић и Исидора Секулић спадају у ред најистакнутијих писаца српске књижевности по времену које су обележили својим стваралаштвом, по разноврсности стваралачких интересовања, по свом особеном прозном стилу, по извршним, надахнутим есејима и осталим прозним делима, по образовању и ерудицији. Суздржани, тихи, повучени, ови писци буде радозналост код научних посленика. Око њиховог имена и дела многи критичари и данас оштре своја пера.

Књижевна дела Достојевског, Кафке, Камуја, Хемингвеја, Јонеска, често су анализирана са психолошког аспекта. Неки књижевни критичари тај порив за анализом називају „литерарним комплексом” (Старобински 2011: 98), или једноставно жељом за демистификацијом уметника и дела. При том постоје различити приступи: ендопоетски и егзопоеетски, као анализа самог књижевног дела или анализа дела кроз услове у којима је настало. Такође, чест облик анализа писаца и дела су патографије (анализе психичких поремећаја на основу којих настају уметничка дела – код нас анализе В. Јеротића). Често ове анализе за основу узимају психоаналитичку теорију С. Фројда или дубинску психологију К. Г. Јунга. То није случајно – психоанализа је веома правилан оквир у који се лако смешта дело ма које форме или садржаја. Класична психоанализа полази од тезе да ма каква лишавања, недостатак, траума у детињству, рађају конфликт који бива потиснут у несвесно. У зрелом добу он може бити кочница (код неуротичара) или покретач за стварање (код уметника). Тако уметничко дело има функцију абреакције – либидална енергија се преусмерава – сублимише на стварање уметничког дела. Неки психоаналитичари уметничко дело пореде са сном. Као у сну, у уметничком делу постоји симболика, кондензација, драматизација, а сем манифестног и латентни садржај, регресија на период детињства. Најважније је то да уметничко дело, као и сан, спасава интегритет личности уметника, представља бекство

¹ snezanabascarevic@hotmail.com

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

од стварности и поновни повратак у стварност, кроз само дело. Уметник тако постаје свој сопствени лекар, ослобађа се нагомиланих, непријатних, потиснутих импулса; тако производи катарзично дејство и на себе, али и на публику. Он тако излази из личног ћорсокака. Овај рад нема за циљ писање патографије (што би подразумевало психотичност или бар неуротичност уметника), нити амбицију психоаналитичког тумачења личности и дела Иве Андрића и Исидоре Секулић (што би можда водило психоаналитичком редукционизму), већ указивање на, досад недовољно расветљене фрагменте личности и дела ова два писца.

Своје схватање смисла и суштине уметности они су излагали, било у посебним написима, било имплицитно, у појединим пажима свог уметничког дела. Оно по чему се нарочито истичу у српској књижевности, то су ванредне анализе и психолошка сагледавања човекових стања, која су у нашој књижевности, до њихове појаве, била изван значајних литерарних интересовања. Њих највише занима онај тамни и неизрециви нагон у човеку, који је изван домаћа његове свести и воље. Полазећи од неких савремених поставки психолошке науке, Андрић и Исидора су показали како ти тајанствени унутрашњи импулси фатално трују и оптерећују човека. Они су се првенствено показали као модерни психоаналитичари у нашој књижевности. У судбини сваког њиховог књижевног лика је и нека општија идеја, извесна мисао о животу и човеку.

Иво Андрић је нерадо тумачио своје дело, правдајући се увек истим изговором: „Све што би, евентуално, могло да буде од извесног интереса за јавност налази се у мојим књигама” (Вучковић 1999: 261). Када је примао Нобелову награду за књижевност, и када се са нестрпљењем очекивало да ће и он, попут Вилијама Фокнера и Албера Камија, изложити начела своје поетике, објаснити своју филозофију или бар нешто отвореније објавити свој литерарни програм, да ће казати нешто о смислу и духу своје уметности, одолео је искушењу и оставио да његово дело само говори о себи. Избегао је свако објашњење, непоколебљив у уверењу да се писац једино и најпотпуније изражава и декларише кроз своју уметност.

Естетичар би, чак и не узимајући у обзир многе изванредне фрагменте и огледе о уметности и уметницима, само у једном једином есеју могао да пронађе готово све кључне поставке Андрићеве поетике. То је есеј „Разговор са Гојом”. Овај есеј је јединствено остварење у нашој књижевности и свакако најчуднији естетички спис који је икада написан на нашем језику. Осећајући да мора изразити свој стваралачки немир и саопштити сазнања до којих је дошао, трагајући за магичном формулом своје уметности, Иво Андрић је у „Разговору са Гојом” проговорио на начин каквим се код нас никада раније није ни говорило ни писало о естетичким темама, постављајући, истовремено, неколико основних начела свог уметничког деловања, оних истих начела на којима је изградио своје дело и која су од почетка била у самом средишту његових стваралачких интересовања. Тај имагинарни разговор са Гојом, који је у ствари био Гојин монолог о себи, о уметности, о општим стварима људске судбине, садржи елементе античких филозофских дијалогских траката и особине чисте уметничке прозе, у којој два сабеседника, један говорљивији и други ћутљивији, воде, наоко неважан, угодан разговор, који, неприметно, решава по једну загонетку и отвара једна за другим врата ка истинама о којима обојица истовремено размишљају.

Сама околност да му је један велики уметник послужио као медијум омогућила је Андрићу да у „Разговору са Гојом” свакој мисли и сазнању да уверљивост и тежину. Познавалац Андрићеве прозе, у готово свим поставкама, развијеним у „Разговору са Гојом”, може да препозна ставове с којима се

сусретао у Андрићевим делима. У Гојиним речима могу се пронаћи многи принципи Андрићеве филозофије. Овај есеј треба схватити као путоказ за оријентацију у изукрштаним и испреплетеним смисловима једне књижевности, која своје садржине крије дубоко у себи, испод смирене, уздржане и отмене спољне једноставности. Знајући да и најдубљу филозофску мисао можемо изразити песнички, Андрић је у „Разговору са Гојом” истовремено био и филозоф, и теоретичар уметности, и песник који на превасходно уметнички начин излаже начела своје уметности, у којој се налази одговор на свако питање што га он поставља, одговорна за све што се у њој скрива и прави кључ за њено разумевање.

Придржавајући се максиме: „Збијај! Гушће! Не ткаш сито!” (Андрић 1981: 21), велики шпански сликар Франциско Гоја густо је слагао боје на својим платнима. Наш велики писац Иво Андрић густо је збијао мисли у својим прозним редовима. Збијао их је од самог почетка, у својим првим лирско-прозним записима, кад је спознао да у свету истину и стварност чине бол и патња. Тада је тражио једну реч у коју би могао „стегнути” сву трагику свога младалачког живота. Ту реч је нашао и крупно забележио: БУТАЊЕ.

У „Разговору са Гојом” Андрић се надовезује на Кјеркегоров став о кризи личности у друштву и истиче:

Живећи међу људима, ја сам се питао стално зашто је све што је мисаоно и духовно у нашем животу тако немоћно, без одбране и неповезано у себи, тако зазорно друштву свих времена и тако страно већини људи. И дошао сам до овог закључка. Овај свет је царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега. Све што је духовно и мисаоно у њему, нашло се ту неким случајем, као што се цивилизовани бродоломци са својим оделом, справама и оружјем нађу на далеком острву са посве другом климом, насељеном зверовима и дивљацима. Зато све наше идеје носе чудан и трагичан карактер предмета који су спасени из бродолома. Оне носе на себи и знаке заборављеног другог света из којег смо некад кренули, катастрофе која нас је овде довела, и сталне, узалудне тежње да се новом свету прилагоде. Јер, оне су у непрестаној борби са тим новим, њима у суштини противним светом у ком су се обреле, и у исто време у сталном преображавању и прилагођавању томе свету. Отуд је свака велика и племенита мисао странац и патник. Отуд неизбежна туга у уметности и песимизам у науци. (Андрић 1981: 26)

Првих месеци заточеништва у мариборском затвору Кјеркегор је био једина Андрићева лектира. Кјеркегор је први међу мислиоцима поставио питање људске егзистенције и указао на кризу личности у грађанском друштву. Он учи да се личност, мимо своје воље, нађе у друштву, и да се у њему осећа отуђена. По његовом мишљењу, та отуђеност је условљена човековом немогућношћу да успостави везу између свога ограниченог „ја” и онога што је неограничено, апсолутно (Бог). У непосредној тежњи да то постигне, човек мора вечито да се мучи, очајава и пати. Зато патња представља основну садржину и смисао човековог живота.

Оваква литература је у души ионако осетљивог изгнаника и осуђеника, каква је тада био Андрић, морала наћи снажног одзива. Зато многи књижевни критичари с правом истичу утицај Кјеркегора на Андрићево духовно формирање. Али не смемо сметнути с ума да је утицај литературе на Андрићево духовно формирање, рачунајући и Кјеркегора, био од другостепеног значаја. Од пресудног значаја били су: живот, сопствено искуство и његов уређени духовни склоп.

Андрићева визија света је трагична. То значи да су човекове шансе у бескрајном свемиру мале, да је он ношен матицом историје сличан сламци на узбурканим таласима. Иако је сав у власти сновиђења и нагона, усамљен, изгубљен у

времену и простору, човек поседује стваралачку свест која му омогућује да бар унеколико осветли хаос збивања. Својом свешћу издваја се из стихије, превазилази апсурд и у производима стваралаштва даје пуну меру своје слободе и надмоћности. Тако се, с једне стране, човек осећа сићушним и беспомоћним, будући зарођен у мрак несвесног, у пролазност и необјашњив бескрај, али, с друге стране, он надокнађује свој пораз у уметности, филозофији, науци, градитељству. Андрићеве личности не напушта ни за тренутак осећање бачености, изгубљености. Оне се сукобљавају са средином, пате од нераздељивости и доживљавају слом. Оне су странци у свету: жуде за срећом, али је не достижу. Андрић је говорио приликом додељивања Нобелове награде о трагичном положају човека у свемиру. Људско биће мора да поднесе притисак постојања и да савлада у себи очајање проузроковано знањем своје несрећне судбине. У Андрићевим делима говори се о патњи, бризи и стрепњи бића, стављеног у њему неразумљиве односе и везе лишене сваког смисла. Сваки догађај, сваки поступак, добија изглед кошмара. Сан се стапа са јавом и образује нову стварност испуњену ужасом. Зло преовладава у свету. „Све страшни неразумљиви греси, све само зло без нужде и смисла” (Андрић 1981: 35), каже фра Марко у „Исповиједи”, а у „Мари милосници” читамо ове редове: „Толико зло и толика патња и још се све, на сваком кораку, множи и расплођује” (Андрић 1981: 97). Андрићева дела нуде безброј примера биолошког, социјалног и метафизичког зла.

У средишту андрићевског света постоји свест опседнута визијом пропадања и људске усамљености, осетљива, рањива, несрећна, свест која постоји као први принцип из кога се рађа дело. Површан читалац може помислити да Андрићевим делима управо недостаје конститутивно начело, јединствена и исконска доживљајно-мисаона сила дубља од сваког идеолошког погледа на свет. Андрић не објашњава тај свој основни принцип; он га, као сваки велики уметник, посебно исказује. Многе Андрићеве личности живе у кошмарном свету наврелих успомена, подсвесних жеља и халуцинација, одвојене од стварности, немоћне да се ослободе опсесивних слика. Усамљене, траже заборав у сећањима и привиђењима, сећањима која се намећу као трајне истине живота. Одсечене су од узрока и циља, бачене у амбис садашњости, без могућности да сагледају прошлост и наслуте будућност. Андрић је увек тражио дубину у свему што га окружује. Једна порука нам остаје у свести после сваког прочитаног Андрићевог текста: да је сваки однос човека према животу и свету дословно производ њега самог.

Ћутање у Андрићевој уметности је императив мудрог живота и поузданог опстанка. Говорио је да је ћутање тешко само онима који не мисле. Овај опсесивни мотив стварања, нудећи ћутање као архимедовску тачку ослонца јединки у невремену историје, а непромишљени говор као пут пропадања, нашао је место и у Андрићевом стилу живљења. Као да је био поучен примером својих јунака, погођених и пометених непромишљеним говором, Андрић је у приватном животу демонстрирао уздржаност (интровертном природом свог бића био је склон томе), али је, опет, стварао јунаке које је привлачио непромишљени говор.

Из ћутања извире мистерија и оно је, за Кјеркегора, „једина егзистентност”. До тог ћутања иде Андрићева реалистичност. Ћутање великих Андрићевих симбола, брегова и мостова, управо је потеря за идеалом, оним идеалом који се сневао у експонтовској тамници. Од које своје идеје полази Андрић ка том смислу? „Последњи израз свих мисли и најједноставнији облик свих настојања је – шутња” (Андрић 1981: 18), саопштава он у „Ех Pontu”. Страх од живота у корену је тог ћутања. „У ћутању је сигурност” (Андрић 1981: 197) – пише у „Мосту на

Жепаи”. Али поруку моста „чују” сви. Довољан је поглед на тај обли, бели, чврсти лук, па да се она очима прочита. Та делотворна снага моста променила је касабу.

Друга битна стваралачка персоналност двадесетог века, Исидора Секулић, уочила је да је Андрић говорио мало и опрезно и у свакој прилици поступао споро и неодлучно. Често је умео да каже да не воли много оне људе који много питају, јер онима који су му пријатељи и непитан казује понешто о свом животу и својим осећањима, а у белешкама је записао да пише као што говори, а ћути како мисли. И јунакиња његовог романа „Госпођица”, Рајка Радаковић, говорила је мало, али је у основи знала шта хоће.

Сличне Андрићевим карактерне особине поседовала је и Исидора Секулић. О овој књижевници је створен мит који се више односио на њену личност, него на стваралаштво. Књижевни савременици истицали су скромност, усамљеност, самоодрицање и неуморан рад ове списатељице. Окарактерисана је као особа у чијем је говору, понашању, одевању и животу било нечег монашког. Милан Кашанин каже да није живела у граду, већ у манастиру, није читала и писала у кабинету, већ у ћелији. И сама је то потврдила писмом Растку Петровићу у којем је писала да живи ван друштва, да се уздржава од њега, јер не уме са људима и нема среће са њима, па себе због тога кињи и људи се боји.

Исидора Секулић је припадала писцима новог таласа који су исказали свој таленат пишући о „животу душе”. Они су општем супротставили индивидуално. Код Исидоре Секулић живот душе постао је апсолут њеног дела. У тежњи за што већим истицањем индивидуалности, и побуни против општости и типизације, писци новог таласа су, поред физичког издвајања јунака од осталог света, извршили и духовно издвајање. Већина јунака о којима пишу, цењени уобичајеним мерилима, били су чудаца, меланхолични и пасивни. За све њих, и добровољне отуђенике и невољене изгнанике са овога света, свет постоји једино онолико колико га сами виде. Тако се свет индивидуалности невероватно проширивао, субјективно је надвладало објективно, а мали лични космос постао је важан као и васиона. Како су личност и лични доживљај постали центар света, нагло су се променили односи помоћу којих су се одмеравале вредности. Резигнација којом су се писци одвојили од општих проблема савременог света представљала је критички став према општим моралним и духовним вредностима, према расколу који је постојао између стварности и мисли о стварности. Пут у слободу они су крчили помоћу поетизације прозе, уневши многобројне лирске елементе у ткиво романа и приповетке. Потанко разграђен интимни, унутрашњи свет јунака, омогућио је слободну, поетску интерпретацију субјективног, у којој је граница између сна и јаве, будног стања и маштања, била раздвојена само танком порозном опном. У лирским интроспекцијама, јунаци поетске прозе занемарили су истинске вредности реалног света, али су истовремено открили и нове видике и нове садржаје скривеног света. У таквом стању лебдења између реалног и иреалног, пут у космос увек се чинио као нормално исходиште узнемирене душе.

Осећање животне нестабилности и осамљености, наглашено код Исидоре Секулић, развило се веома рано и условљено је реалним околностима њеног живота. Порушеног здравља од најранијих година, Исидора се морала рано борити са осећањем немоћи и физичким тегобама. Са разлогом се жалила како су јој родитељи и преци оставили у наслеђе слабу физичку конституцију. Живела је под притиском уверења да је последњи изданак лозе Секулића, оптерећен предиспозицијом за разне болести. Горко звуче те њене исповести, мада их она казује у тону изазова, истичући да је свесна својих животних могућности. У том смислу

прихватања онога што јој је дато, исписала је сажето, на разгледници из Фиренце, 1910. године: „Анамнеза проста: мати наследно туберкулозна, отац врло даровит, врло учен и врло ексцентричан, а мајка по оцу луда. Отпоздрав. Исидора Секулићева.”³

Стоички је издржавала своју болест, у непрекидном раду, уверавајући себе, и друге, да су и у болесном човеку назначени извори енергије, и ретко би клонула до посусталости. У таквом једном моменту кризе пожалила се пријатељу: „Ја здравље уопште никада нисам имала, али сада је болест прерасла сваки смисао трпљења.”⁴ Па ипак, трпела је још дуго, и сносила своје болести више од двадесет година од ове изјаве, а пред крај живота је и ослепела.⁵

Поред раног суочења са болестима, Исидора Секулић се рано суочила и са смрћу, што је такође допринело њеном осећању усамљености и непосредном доживљавању пролазности. Растанак од најдражих бића, мајке и брата, и посете гробовима од малена, оставили су трајне трагове у њеној осећајности и замрачили јој видике. Смрт постаје стални предмет њених размишљања у животу, есејистици, белетристици. Писала је о променама које доноси смрт, а у есеју о Ани Павловој истакла је свој дубоки преображај који је доживела после смрти оца (Секулић 1964: 40).

Још један реалан узрок из реда оних који су условили код Исидоре Секулић јако осећање усамљености, и рано је упутили на свет уметности у којем је налазила утеху, био је лишеност благотворног утицаја што долази од блиских другарстава и прихватања савременика. У детињству је почела њена осуђеност на самоћу. Нада Маринковић је, у књизи студија и огледа „Јасна пољана”, записала исповест Исидоре Секулић, да је патила због тога што је била друкчија од својих вршњака па су се клонили од ње: „Родила сам се начета, најпре нерви, затим плућа, шкофуле (...) неко се роди и расте упијајући у себе љубав за благостање и ведрину, ја сам расла под дахом смрти” (Маринковић 1963: 218).

Било је неке коби у моме детињству, протеклом мимо људи као што ће ми протећи, касније, и читав живот, али сам имала ретку срећу да од првих корака будем бачена у свет науке и рада, што ће рећи да сам зарана упућена на саму себе. Због таквог друкчијег мојег живота деца ме нису схватила и ја нисам налазила додирне тачке са њима. Врло рано почела је моја осуђеност. (Маринковић 1963: 220)

Била сам врло несрећна у тим годинама. Страсно сам волела Леопардија, тог грбавца који је упркос свом личном јаду умео да у свету открије толико лепота. Читала сам га готово јецајући, и то ми је била сва утеха. Као и касније, као увек... (Маринковић 1963: 222)

У књизи „Сапутници” Исидора саопштава своја размишљања и преноси их другима на личан начин. Њени огледи о самоћи прожети су поетском супстанцом и носе одлику личног и слободног белетристичког есеја. Потребно је издвојити и протумачити њене записе који су сећања на доживљаје из детињства и девојаштва. Запис „Буре” говори о препознатљивим стварима и догађајима, почев од дечјег разваљеног бурета, па до чежњи за сневаним просторима среће

3 Разгледница упућена Тихомиру Остојићу, 18.11. 1910, „Матица српска”, инв. бр. 6470.

4 Из писма упућеног В. Стајићу, 8.7.1936, „Матица српска”, инв. бр. 9130.

5 Миливоје Ристић у својим сећањима у „Књижевним новинама” пише: „Ослепела је потпуно. По кући се кретала доста лако, није се видело да је слепа, познавала је особе и места где су се налазиле ствари. Нисам чуо ни речи роптања, стиочки је подносила своју судбину. Није више могла да чита, остало јој је само друштво самоће, тишине и мисли.”

и радости. После класичних описа, долази есејистичко-поетско приказивање девојчице, која носталгично размишља о минулом добу и сања о чаробној земљи: „Седела сам дакле по цео дан сама, у каквом кутићу, и превртала шарене и светле картоне по лексиконима и књигама природних наука” (Секулић 1994: 64). Најзанимљивији и најбољи су њени записи у којима лирик добија подршку есејисте, у којима долази до сретног споја лирског и есејистичког казивања. У запису „Круг” ауторско лице показује страх од самоће: „Круг је одвратни симбол ропства и комике. Бити круг и бити у кругу, значи бити баналан и смешан, бити увек код куће и бити увек при себи” (Секулић 1994: 82). Теме туге и самоће провлаче се и записом „Литургија”. После тужних осећања везаних за природу: „Има нешто сетно и снужено у слагању жутих и плавих боја” (Секулић 1994: 103), читамо следеће мисли: „Тако сам сама и сиромашна. Путници и просјаци и лађе и таласи и време, све пролази поред мене без везе са мном, без поздрава и без пријатељства према мени” (Секулић 1994: 105).

Мало ко да је у нашој књижевности говорио тако мисаоно узнемирено и болно о самоћи и о границама добра и зла, као што је то учинила Исидора Секулић у запису „Самоћа”. Писац се пита експлицитно због чега има потребу да саопштава садржај своје свести, због чега не живи на апсолутни и дионизијски начин. Потом настоји да говори нешто непосредније; на есејистичко-поетски начин, који се у њено време, називао интелектуални белетристички стил.

Познато је да је Скерлићева критика на књигу „Сапутници” била осуђујућа, и мишљење о „Писмима из Норвешке” омаловажавајуће, а у то време Скерлићева реч је била пресудна. Још један убитачан ударац дочекала је Исидора Секулић у критици Милована Ђиласа, „Легенда о Његошу”, која ју је застрашила и утицала да спали други, необјављени део монографије о Његошу, на којој је годинама радила. Да су напади које је доживела као писац оставили трајне ожиљке на њеној осећајности, сведочи њен предговор другом издању „Писама из Норвешке”, као и изјаве дате већ у замаклим годинама:

У раду нисам имала среће, ни до данашњег дана немам. То је тешко видети са стране, али ја то најбоље знам. (...) Нису ми дозвољавали да будем своја ни паметна, стално су у ономе што сам чинила тражили нешто туђе, напабирчено. Осетила сам на плећима сав терет жене културног радника у једној средини која се, будимо искрени, веома тешко ослобађа нездравих традиција. (Маринковић 1963: 226)

Бавила сам се есејистиком далеко пре Вирџиније Вулф и то нико није запажао. Говорило се: 'Белешке Исидоре Секулић', 'фељтони', 'маргиналије'... Људи тако радо срзавају ствари или вам калеме нешто што сами не можете да прихватите. Ја никад нисам била приповедач, оно што су називали мојим новелама били су заиста записи, белешке. Увек сам говорила тако. Ја не знам да правим приповетку. Али су зато моју есејистику звали 'цртицама', 'маргиналијама'. Кад сам се појавила у књижевности дочекали су ме као да сам бомбу бачила. Да сте видели све те новине и новинице, Скерлић и Матош били су господа по ономе што су казивали. (Секулић 1964: 102)

Горка искуства су је гонила у осуђеност на самоћу, као нужни избор, и пробудила, иначе необично изражене способности схватања свега људског, а нарочито људских патњи. Лична искуства су проузроковала да се Исидора Секулић страшно залагала у својим есејима за тумачење судбина неприхваћених људи. Тако је много топлих акцената унела у одељке есеја о Лази Костићу, Ђури Јакшићу, Петру Кочићу, у којима говори о одразу последица неприхватања на карактере и таленте ових писаца. Проблем је шире, теоријски разматрала, и чешће

је опомињала да неразумевање и прећуткивање убијају. Тако је у есеју „Проблем славе”, о људској равнодушности написала:

Игноровање је једно од најлукавијих, најнижих и најсвирепијих изума човечијег разума. (...) Оно ништа не тврди и ништа не одриче; оно не оставља писан ни штампан докуменат; оно ћути врстом отменог и равнодушног ћутања над лешином којој се ништа не дугује. Игноровање стоји над игнорованим као непомичан дебео црн облак из којег не пада киша ни град, али који једе не само сунчеве него најтање месечеве зраке. (Секулић 1964: 58)

Исидора је писала о неприхватањима, међусобним издвојеностима, осећању усамљености и узнемирености, јер је запазила да то није само њен проблем. Видела је да усамљивања постају све шира појава и схватила друштвене узроке те појаве. Узнемиреност, стрепњу, и осећање самоће, потхрањивала је општа друштвена атмосфера уочи Другог светског рата. То је време заоштравања класних супротности, време незалечених рана од Првог светског рата, разочарања у организовање нове државе; време слутњи да ће доћи до новог крвопролића. Све је то изазивало немир Исидоре Секулић. Савлађивала га је вером у живот, јер је била убеђена да се иза бесмисла који се манифестује у појединачним животима и свакодневnoj реалности крије виши животни смисао, нама непојмљив, али који можемо наслутити и који изазива дивљење. Ту велику супротност између бесмисла и вишег смисла, који је скривен, који оправдава живот, човек може премостити својом вером у добро. Живот је пун промена, доноси патње, разочарања, лишавања, тежак је и краткотрајан, али доноси и тренутке радости и даје спознају о трајном, вечном, па га треба волети што потпуније. Са овом љубављу за живот везују се и верска осећања Исидоре Секулић. Вера је била извор њеног смирења и позитивних доживљаја.

Иако човек још није довршено биће, Исидора Секулић дубоко верује у његове моћи, не само прихватања, настављања и усавршавања живота, него и моћи све већег спознавања себе. Верује у проширење човекове свести и савести. Верује да ће јачати морални пориви, које она некада назива и религијским, да ће човек научити да се савлађује и одриче у име идеала који себи постави, и да ће га то самосавлађивање радовати. Да ће се тако лакше носити са животом. Она се, као и Андрић, бавила Кјеркегором. Увидела је оправданост Кјеркегоровог гледања да је човеков задатак да одлучује о свом животу и управља се ка слободно изабраном идеалу, упркос чињенци да сваки човек „најзад посрне животом.” Увидела је оправданост таквог гледања, али је волела „милосније филозофије”, и истакла:

Човек је сам собом пун снага, и живот не треба да је јачи од њега. Човек треба да спомиње судбину само у вези са оним што је у човеку, врлина или слабост. Судбина, то је човек сам, било да уме судбину да гради, било да треба и мора достојанствено да је трпи. Своди рачун и ако мора бити, сузи свој живот, одреци се, али живи. После одрицања знамо сви, настаје чудан мир и олакшање. Када год се нечег одрекнемо, нешто друго стичемо. Када год се савладамо, више смо живи но што смо били. (Секулић 1964: 485)

Поред градње своје судбине, Исидора Секулић предлаже човеку још две могућности за осмишљавање живота. Помогло би, као што је веровао Кјеркегор, да се Бог обраћа свакоме од нас појединачно, и, ако би могао, на основу тога да негује и следи индивидуално осећање божанског и вечног. Друга понуђена алтернатива, ближа савременом човеку, јесте да гради своју субјективну филозофију

живота, пошто би, на основу дубоког спознавања живота, сам одредио себи категорије вредности. Том филозофијом треба да усмерава свој живот, али не да је ставља изнад живота. Она му само помаже у опредељивању и у животним акцијама.

На крају, узев у целини, можемо закључити да су Иво Андрић и Исидора Секулић наше највеће стваралачке персоналности двадесетог века, које су закончиле у књижевност као, духовно и књижевно, увелико формиране личности. Говорили су интелектуално зрело, писали поетски суптилно, деловали небуржоаски, разумели даровите традиционалисте и талентоване авангардисте. У њима су се преламале противречности друштва и књижевног живота, али су тежили даљем усавршавању свог интелекта и стила. Извесно је да после њих нико није досегао такву суптилност у евокацији психолошког процеса самопогледања. Тема ћутања, код Андрића, и тема самоће, код Исидоре Секулић, чиниле су одличје њиховог система филозофије живота и филозофије уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981: И. Андрић, *Историја и леџенда*, Сарајево: Свјетлост.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Ex Ponto, немири, лирика*, Сарајево: Свјетлост.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Жеђ*, Сарајево: Свјетлост.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Јелена, жена које нема*, Сарајево: Свјетлост.
- Арган 1982: Ђ.К. Арган, *Студије о модерној књижевности*, Београд: Нолит.
- Бандић 1996: М. Бандић, *Скупоцене пристирасности: Иво Андрић и мале књижевне форме*, Нови Сад: Прометеј.
- Ватимо 1991: Ђ. Ватимо, *Крај модерне*, Нови Сад.
- Вуксановић 1999: О. Вуксановић, *Смисао самоће у делу Исидоре Секулић*, Ниш: Филозофски факултет.
- Вучковић 1974: Р. Вучковић, *Велика синтеза: о Иви Андрићу*, Сарајево: Свјетлост.
- Вучковић 1999: Р. Вучковић, *Зборник о Андрићу*, Београд: СКЗ.
- Деретић, 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
- Дучић 1914: Ј. Дучић, „Исидора Секулић”, *Српски књижевни гласник*, (16. априла), бр.8, XXXII, Београд, 583-586.
- Егерић 1982: М. Егерић, *Име и дело Исидоре Секулић*, Београд: Рад.
- Ејхенбаум 1972: Б. Ејхенбаум, *Књижевност*, Београд: Нолит.
- Епштајн 1997: М. Епштајн, *Есеј*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Жмегач 1986: V. Žmegač, *Težišta modernizma*, Zagreb: SNL.
- Зорић 1981: П. Зорић, *Критичари о Иви Андрићу*, Сарајево: Свјетлост.
- Игњатовић 1992: М. Д. Игњатовић, *Књижевна критика и савремене теорије тумачења књижевног дела*, Београд: Стручна књига.
- Јовановић 1936: Ђ. Јовановић, „Привидни реализам Иве Андрића”, *Наша стварност*, бр. 3-4, Београд, 25-27.
- Леовац 1986: С. Леовац, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, Београд: Вук Караџић.
- Маринковић 1963: Н. Маринковић, *Јасна пољана*, Београд: Космос.
- Матош 1952: А. Г. Матош, *Есеји и фелџони о српским писцима*, Београд: Просвета.

- Новаковић 1959: Б. Новаковић, *Лик и дело Исидоре Секулић*, Београд: Нолит.
- Палавестра 1992: П. Палавестра, *Књига о Андрићу*, Београд: БИГЗ/СКЗ.
- Пејић 1973: С. Пејић, *Патнографија књижевнице Исидоре Секулић*, Нови Сад: Секција САП Војводине.
- Поповић 1984: Р. Поповић, *Мој круг кредом*, Београд: Народна књига.
- Секулић 1964: И. Секулић, *Из стираних књижевности I*, Суботица: Матица српска.
- Секулић 1964: И. Секулић, *Зайиси*, Суботица: Матица српска.
- Секулић 1964: И. Секулић, *Теме*, Суботица: Матица српска.
- Секулић 1964: И. Секулић, *Аналистички шренуци*, Суботица: Матица српска.
- Секулић 1994: И. Секулић, *Сајушници*, Београд: Плави јахач.
- Скерлић 1913: Ј. Скерлић, „Две женске књиге”, *Српски књижевни гласник*, (1. септембра), бр. 303, (XXXI, св. 5), Београд, 386.
- Старобински 2011: Ж. Старобински, *Меланхолија у огледалу*, Лозница: Карпос.
- Христић 1968: Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд: НОЛИТ.
- Џацић 1996: П. Џацић, *Иво Андрић, Есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ANDRIĆ AND ISIDORA OR THE SILENCE AND LONELINESS

Summary

Ivo Andrić and Isidora Sekulić represent the crown of the literary elevation and emancipation of our literature, a special sensibility and expression. Their work is filled with subtle yet clearly formulated reflections, which when viewed in relation to each other, reveal a carefully worked out system of ideas suitable for a variety of philosophical, psychological, ethical, aesthetic, historical, or sociological research topics. This paper aims to point to certain poetical aspects of silence and solitude in these author' explicit-theoretical texts and their implicit realization in literary texts. Therefore, this research required the use of the plurality method. We concluded that the theme of silence within Ivo Andrić's opus and the theme of solitude within Isidora Sekulić's opus mark the essence of their philosophies of life and art.

Keywords: Andrić, Sekulić, silence, solitude, poetics, explicitly, implicitly

Snežana S. Baščarević

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Српска књижевност са јужнословеским књижевностима

ПСССТ, ОНЕ СЕ ВОЛЕ...

У раду се анализирају наративне стратегије прикривања говора љубави између жена. Ове стратегије су илустроване примерима из дела Милована Видаковића, Стевана Сремца и Јелене Димитријевић. Преиспитује се полно и родно одређивање наратора, јунака/јунакиња у тексту, механизми инскрипције, перформативност идентитета.

Кључне речи: лезбиство, тело, ерос, криптограм

У књижевнонаучној литератури на српском језику о хомоеротским мотивима у књижевности 19. века готово да није писано. Одговор на питање зашто се о овој теми ћути треба пре тражити у малом броју текстова у којима се тај мотив, и то по правилу као споредан или „маскирани“, јавља, него у некој врсти научне снебивљивости. Управо обратно, и унутар феминистичке критике, која има своју историју и може се везати за различите генерације проучаватељки, нисмо наишли на радове у којима би се пратила генеза овог мотива у корпусу текстова који припадају српској књижевности 19. и почетка 20. века. (Најчешће се спорадично помиње у радовима у којима се обрађује хронотоп харема, на пример, у прози Јелене Димитријевић).²

Наслов нашег рада *Пссст, оне се воле* није само пробијање ове тишине. Он је заправо везан за механизме прећутаног, а наслућеног говора, за специфичну стратегију писања карактеристичну за тематизацију најразличитијих типова телесних, не само душевних и духовних веза међу женама. У раду се стога нећемо бавити експлицитно лезбијским темама већ много шире: женама, телом и еросом. Зато, наша теоријска полазишта пре треба тражити у еротологији него у феминистичкој критици. Ипак, овај рад вероватно не би био написан, а посве сигурно не би овако изгледао да се у кругу текстова који су му претходили нису нашле студије примарно Џудит Батлер, и да није остао имун на родне или квір студије. И овај рад у великој мери показује како се преко фикције стабилизовао, али и подривао тачно одређени „друштвенокултурни пол“, и како је тело тражило свој језик мимо оног који га је игнорисао. Оставићемо по страни мрсне приче и песмарице, фолклорни и „граждански“ еротикон. Корпус текстова којима се ми бавимо примарно припада официјелној књижевности. Наш задатак ће бити да препознамо механизме пристојног говора о „непристојним“, прећуткиваним темама.

¹ dragana.vukicevic67@gmail.com

² О харемској прози Јелене Димитријевић в. радове Биљане Дојчиновић, Магдалене Кох, Славице Гароње Радованац, Светлане Слапшак. О хомосексуалности као књижевној теми в. радове: *Крпја историја геј књижевности у Србији – могућност једног нацрта* Душана Маљковића; *Homoseksualnost u romanima s početka 20. veka – emancipacijski potencijali jugoslovenske književnosti* Јелене Петровић; Другачији тип истраживања је везан за *Хомосексуалности и српско друштво у 19. Веку*. В. истомену студију Владимира Јовановића. Наведне студије су објављене у зборнику: *Међу нама: Неисторичане приче геј и лезбејских живота*.

У официјелној књижевности о женском телу и љубави међу женама се не говори, не само зато што су **жене** тема, већ стога што се у патријархалном друштву, у којем влада Закон Оца, о телесној љубави **не** говори. Дакле, исти они механизми који се везују за криптограмску природу еротског говора између мушкараца и жена, јављају се и у говору између жена. Набројаћемо најфреквентније типове криптограма које смо детаљније описали у раду *Еројско криптиограмско писмо и патријархални свети*:

1. Минус присуство еротског. О еротском животу јунака се не приповеда. Еротско нестаје у лакуни, у тишини елипсе. Оно се подразумева иако је неизговорено.
2. Еротско је подређено, мимикрирано. Оно је искључиво у функцији афирмисања социјалног/јавног и преко њега се камелеонски појављује у тексту.³
3. Следећи поступак формализације еротског стога везујемо за његову метафоризацију. О еротском се говори – али пренесено, посредно, алузивно.
4. О еротском се може говорити и – директно, али се тај говор уоквирује; мења му се функција (пребацује се у псовку и негира, нпр.) или се приписује непоузданом, компромитованом, необразованом приповедачу, или се карикира и постаје смешно (као код Стерије или Сремца, на пример). Још једна врста одклана су дидактички коментари више приповедне инстанце типични за сентименталистичку прозу.
5. У малом броју текстова експлицитно се описује еротско сједињавање јунака. (По мишљењу Бојане Стојановић Пантовић, опис еротске сцене између учитељице Љубице и писара Пере у *Сеоској учитељици* Светолика Ранковића „представља апсолутну новину у српској прози и прво рушење табуа дотадашње књижевне сабласти” (Стојановић Пантовић 2011:66).

Сви ови еротолошки механизми, које нисмо насумично набројали, већ пратећи интензитет еротског говора (од тишине, преко алузивног и имплицитног, до експлицитног говора), карактеристични су за еротски говор који се јавља унутар корпуса текстова који настају у 19. веку у окриљу доминантно патријархалне културе (како сеоске тако и градске). Опсежнији уводни део, који се односи на специфичност еротског писма уопште, сматрамо врло битним за разумевање наставка нашег рада и за уводну хипотезу од које смо кренули – није тематизација еротског односа између жена, већ сваког еротског односа, подвргнута цензури патријархалне заједнице.

Ипак, разлике постоје. Одређен тип ероса је и путем фикције промовисан као друштвено пожељан, а одређен – не. У тај непожељан тип односа, дисфункционалан за патријархалну заједницу спадају и лезбијске везе. Зато је најчешћи

3 О овоме опширније у Вукићевић: *Еројски криптиограми*: „Еротско је могло бити етично (оно је врхунац љубави јунака потврђен браком и породом) или неетично (оно није врхунац љубави, није потврђено браком и породом). Секс са једном и то својом женом/ са једним и то својим брачним партнером, и путем фикције учвршћивао се као једини друштвено пожељни облик еротске заједнице. Зависно од типа понашања, јунаци су или награђивани или кажњавани. У првом случају приповетке се завршавају идилично, готово формулативно: финални мотив венчања + псеудоелипса (она се може свести на садржај типа: после непуне године дане живота, по доласку из војске) + финални мотив рођења детета (обавезно дечака, настављача лозе). Извори драмског конфликта упућују на санкционисане модела понашања (прељуба, рађање копилета, скрнављење девице), или непожељне моделе.” (Вукићевић 2011: 37-39)

тип говора о лезбијским везама, парадоксално, одсуство говора. То наравно не значи да овај тип односа раније није постајао и да се појављује тек с кризом те заједнице. И поред надзора заједнице и маргинализације или санкционисања која су пратила све сексуалне везе сем оних између мушкараца и жене у браку, о узајамној телесној привлачности жена се ипак писало. Издвајамо два фреквентна модела писања. Оба су пример „мимикријског писма” – жена примећује телесну привлачност друге жене, али на „дозвољен” начин.

Први тип мимикријског писма (мимикријског у смислу кријумчарења хомоеротског) везујемо за следећи образац: јунакиња не зна да је тело које јој се свиђа женско, већ мисли да је мушко.

Други механизам – жена пише о привлачности друге жене, али мења (родно) фокализаторску инстанцу; претвара се да је мушкарац и тиме обебеђује легитимитет свог еротског говора/свог еротског погледа.

Оба механизма, или мимикријска модела, заслужују нашу пажњу јер су они доминантни у 19-вековној прози.

*

Први модел :

У инспиративној студији *О ејским рајницима и хајдучицама, или о изри идентитетима у српској народној епизи* Јеленке Пандуревић, на примерима из усмене књижевности, први модел који смо издвојили доводи се у везу са физичким маскирањем жена, а затим објашњава његову генезу: „Интернационални карактер у генетичком смислу има сиже типа делија-дјевојка (*La doncella querrera*) интензивно заступљен у усменим књижевностима Оријента и европског медитеранског круга⁴, који је миграцијама из оба правца могао стићи на Балкан, а најважније питање које се у том смислу поставља јесте питање о посредничкој улози сефардских Јевреја и њиховог усменог стваралаштва при обради мотива о дјевојци-ратнику у српској народној књижевности и, с тим у вези, проблем утицаја шпанског романсера” (Пандуревић 2011: 22). Ауторка се задржава на проблему идентитетског одређења (како аутоодређења тако и социјалног одређења) намерно или присилно маскиране жене у мушкараца. У епизи је уобичајено сижејно решење везано за делију-девојку која маскирана преузима социјалну улогу мушкараца и посредно стабилизује патријархалне вредности епске заједнице (делија-девојка потврђује у патријархату обликован модел „фалусне жене” којим се, по мишљењу Лис Иригарај, утврђује представа жене из мушке перспективе). Акценат је на мушком идентитету (искушењима и проверама које она издржава), да би се нагло прекинула успостављена (мушка) доминација откривањем њеног биолошког пола. И док се у епској поезији, сходно законима жанра, пажња преусмерава на социјално конструисан мушки пол жене (мада се појављују мотиви спутаног тела - дојки које расту, јелека који пуцају), у прози, особито оној која

4 „Чињеница да је у Кини забиљежена пјесма о дјевојци-делији наводи на претпоставку да је ова фабула могла доспети у Европу током велике сеобе народа. Осим романских, насталих у XV вијеку, бројне су и јужнословенске обраде, док се на другим словенским језицима јављају спорадично. Забиљежена је и међу другим народима Балкана, а постоји и један запис на њемачком језику. Стиховане обраде интернационално распрострањене фабуле о дјевојци-ратнику показују велику подударност како у основним елементима наративне структуре, тако и у детаљима. Мада све слиједе у основи исти наративни образац, јављају се и неке разлике, на линији односа између пјесничких и прозних обрада, као и на линији односа источних и западних верзија (Vidaković-Petrov 1986: 131-132)”. (Пандуревић 2011: 22).

је сентименталистички обојена, пажња се усмерава на „скривање” женског биолошког пола – јунакиња се не приказује више као жена успешна у улози мушкарца, већ као жена која не може да издржи да функционише као мушкарац. Она истовремено осећа и nelaгоду тела које се опире родној промени, и nelaгоду због лажи и изазивања сексуалне пажње других жена. Мотив пријатељства, тако карактеристичан за просветитељство, појавом „жене-лажног мушкарца” мења се / трансформише јер се актуализује еротска жудња која се према оваквом јунаку/ заправо оваквој јунакињи осећа.

Као типичан навешћемо одломак из Видаковићевог романа *Велимир и Босиљка* у којем јунакиња прерушена у мушкарца изазива симпатије друге жене, пашине ћерке Динас:

„Она гледећи мене у мужески хаљина, зачне к мени љубав. Из почетка, знајући строги закон турски, љубав је своју потајно у срцу хранила, но мало докле јој се ова у такову страст преобрати да победи сваки страх, дојде к мени и каже ми да она мене смертно љуби” (Видаковић 1982: 208).

Упркос избегавању пашине ћерке, као у Дантеовом дијалогу грешних љубавника, заљубљена девојка ће Босиљки прићи у башти док она (за њу-он) буде читала књигу:

„Седне код мене и поведе ласкателни са мном о љубови разговор. Ја не знајући куд камо, разговарам се, а све презам да нас тко откуд не смотри, ал ето ти нам однекуд Султане, једне од дванаест које је паша држао девојака и коју је он паче свију највећма љубио. Ја, како ју видим, пројду ме мрави, устанем и као невешта мало се удаљим. Али ова почне нам пребацивати да је нас загрљене ту смотрила но „за то - вели – ви се ништа не бојте! Ако ме примите у ваше содужество, ја вас издти нећу.” Почну, дакле, обадве у том настојавати и мене у своју мрежу ловити, уверавајући ме да се ја ништа не бојим и да оне могу са мном потајну љубав проводити” (Видаковић 1982: 209)⁵.

Биолошки пол је у потпуности маргинализован – он је маскиран, секундаран, чиме је идентитетска позиција јунакиње уздрмана. Сексуално је изразито друштвено кодирано. Неспоразум настао одвајањем друштвено кодираног рода од биолошки кодираног пола разрешавао се или у комичном кључу или у трагичном (с једне стране, јунакиња пати и страхује да ће бити разоткривена, а с друге, с временске дистанце, њена прерушавања која воде ка „погрешно” усмереним изјавама љубави делују комично).

Насупрот овом псеудонаративу (хомоеротско је препокривено хетероеротским пројекцијама), издвајамо и маскирања која су у функцији бржег остваривања хомоеротских веза, где *erog in persona* није у функцији лажи већ игре.

У путописној прози Јелене Димитријевић *Писма из Ниша*, у харему, као освојеном (примарно) *женском* простору, еротска привлачност између жена посредује се игром маскирања: заљубљена девојка се преобласти у мушкарца који насилно упада у харем:

„Појурио је Ђулсефи, одгурнуо је са Зехрина крила... Привуче Зехру на своје груди – ижљуби јој очи и лице. Бранила се; удари га руком преко уста, а у том се захори бурно плескање и смех. Младом Турчину спали су бркови” (Димитријевић 1986: 83).

5 Невољно, јунакиња преоубучена у мушкарца пристаје на поновно виђење у башти при месечини: „Шта ћу, никако се отрећи нисам могла, дај да им учиним по вољи!” (Видаковић 1982: 209). Упркос скривању потенцијални љубавници/љубавнице бивају откривени/откривене а њихова (не)могућа веза осујећена.

Преоблачење у мушкарца је иронично, засновано на карневалској игри, не скривању, већ обратно, удварању, стимулисању хомоеротске жудње.

*

Други модел: није везан за буквално пресвлачење /маскирање јунакиње. Маскирање се одиграва у језику – жена гледа и говори као мушкарац. Навешће-мо неколико различитих примера. Први је одломак из Зоне Замфиrove у којем се описује Зонин боравак у хамаму чиме се мотивише појава наог тела. Иако у патријархалној култури жене нису посматрачи, већ су, по правилу, еротски посматране и процењиване, у *Зони Замфиroveј* еротски поглед се приписује жени. Шта се дешава, ако жене прекрше очекивани облик понашања?

„А ја гу теке тагај топрв погледа малко боље Зону. Па кад гу видо ону њојну тнку снагу, па оне њојне пунте косе, па оне беле цврсте груди, како два филцана – па оно њојно девојачко срамување!! Леле, туго!! – викну Дока, па се завали онако бећарски и распали цигару, сркну из филцана па настави: – А менми дође ништо жал, па си зборим у памет: 'Ех, црна Доке, пусти твој ксмет!... Што нисам бећар; та да гу ели узнем ели отнем од татка гу' – толко што је лепотиња!..." (Сремац 2003: 51)

У тексту не само да се инсистира на мушким атрибутима јунакиње која посматра – она је слободнијег понашања, пуши, пије и псује – већ се експлицитно приповедач поиграва њеним родним функцијама. Шта компензује жеља за другим полом смештена у реторско питање „што нисам бећар“? Мањак женствености, недостатак слободе, недостатак физичких уживања, задовољства собом, или светом. Ко је Дока док маштари да је бећар: жена која би се боље осећала да је мушкарац, хедониста коме је ускраћено задовољство, жена која ужива у еротичности друге жене... Преко виртуелне жеље за другим полом, као жеље за слободним виђењем и делањем у свету које је освојено преко Закона Оца, Сремац успева да о недозвољеном (псеудо/хомоеротском) ипак приповеда на дозвољени начин. Поменути одломак из *Зоне Замфиrove* је занимљив због још једног аспекта. Право на писмо у реализму задобиле су очи, глас, фигура, руке, ретко груди, или кожа. Стога поменути опис спада у најслободнији опис тела у реализму. Избор жене-фокализатора (Дока) има и реторску функцију јер појачава хумористички ефекат заснован на смешном „нескладу“ говора, јер жена прича/гледа као мушкарац, а не као жена.

Одломак је инспиративан јер провоцира и питање: које то очи гледају Зону. Гледање тела друге жене је актуелизован чин, али Докин говор припада виртуелном наративу („Што нисам бећар; та да гу ели узнем ели отнем од татка гу' – толко што је лепотиња!“). Фокализаторски субјект:жена, и фокализаторски објект: сексуалност друге жене - смештени су у виртуелни наратив, у неауктализовану, немогућу причу, а еротски поглед уписан Другом. Тај поглед се ипак десио и то у свету за који приповедач (ауторитативна приповедна инстанца) тврди да „тамо у том свету срамота да се мушко и женско погледају, а камоли разговарају“ (Сремац 2003: 106). Будући да је срамота да се и мушко и женско погледају, еротски поглед се уоквирава, а од њега се дистанцира и сам посматрач: Сремац прибегава „двоструком отклону“ – двоструком, јер је Дока мушкобањаста (она је жена, али има мушке атрибуте), и она је виртуелни бећар. У простору смо хипотетичке фокализације (термин који је увео Дејвид Херман инспирисан Женетом), подврсте виртуелног наратива који означава алтернативан, али нереализован свет. Еротски поглед који се десио представљен је као поглед који се није десио, јер

онај који сме тако да гледа не постоји. Следећи Делезову мисао: „Виртуелно се не супротставља реалном, већ само актуелном. Виртуелно има пуну реалност као такво”, ми у такву реалност, уписујемо Докин женски еротски поглед. То је поглед травестијски – онај који прекорачује, који маскира, који лаже, али кроз лаж открива истину. То је поглед заглављен између Закона и Антизакона, између Мушкарца и Жене, између посматрача и посматраног. У том лиминалном травестијском простору – развија се хомоеротски наратив.

Као посебан облик еротског говора издвајамо онај који аутор остварује родно се поигравајући гласом који говори. Навешћемо пример фикционализованог говора: ауторка тематизује еротичност друге жене, али је лирски субјект искључиво у мушком роду. У циклусу песама Јелене Димитријевић, упућених харемској лепотици Зехри, индикативно је како ауторка, перспективизирајући „мушки поглед”, пева о другој жени

Циклус песама упућен Зехри изразито је чулан - у њему лирски позициониран субјект („телесни субјект”), родно профилисан као мушкарац, гледа, снива, или му се привиђају додирани:

„Чини ми се да осећам/На уснама/ мирисаве усне твоје,/Слатке, вреле;/ Чини ми се/ где ме стежу/ Око врата твоје руке,/Меке беле!/ (...) Тешко томе ко би тебе/Гледат смео!/Ја ћу, ја ћу само грлит/ твоје тело,/ Ја ћу љубит очи твоје,/Лице бело...” (Песма *Привиђење* – Димитријевић: 1885: 47-49).

Или у песми *Бесу ми гад* из 1888:

„Твоје се руке, ханумо мила, /Око мог врата беху обавиле/А моје око твојега паса/У твоје с усне моје упиле//С твојих усана сласти сам пио,/Исто ко чела с мирисна цвета/ На твојим грудма, наш’о сам био /Највећу срећу овога света”.

Иако је еротски чин у песми *Бесу ми гад* смештен у прошло време – оно је заправо виртуелно (виртуелна аналепса): „Само ми жао, о чедо мило-/ што није ово на јави било” (Димитријевић 1888: 53-55).

Сексуализација „мушког лирског субјекта” у песми посебно је занимљива с аспекта лингвистичких и текстуалних теорија женствености (Бужинска 2009:445), у оквиру којих пажњу привлачи градирање мушког идентитета у стваралаштву жена и заметање трагова Арахне⁶: од псеудонима којим мењају свој пол (пример Џорџ Елиот), преко конструкта имплицитног аутора (не ауторке), до фикционализације лирског субјекта или свезнајућег приповедача кроз фалогоцентрични језик (граматички се конгруира фикцијски свет са мушким родом чиме се преко језика хомогенизује хегемонијски културни дискурс); Ова конгруенција која је идеалан пример како се травестија одиграва и у језику, може бити такође миметичка или лудистичка; миметичка - ако се њома подржава, у нашим примерима свет изражен у мушком роду, и лудистичка - уколико се њома категорији рода придаје цокерска функција. Помињање цокера није случајно – он је приказан у сопственој обрнутој пројекцији, са главом доле, главом горе, што у нашем случају симболички одговара мушко:женском полу у игри перформативних идентитета.

Навешћемо још један пример „гледања очима другог пола”. У путописној прози Јелене Димитријевић, *Писмима из Ниша, о харемима*, еротско јако место у тексту у функцији је изазивања жудње и жеље мушкарца, али ту жудњу „креира”

6 Супротстављајући се Барту, Ненси Милер развија концепт арахнологије, моделујући симболичко значење Арахне као заштитнице свих жена које пишу (Бужинска 2009: 445).

друга жена (Скопљанка прича милом братанцу свом, која сме (за разлику од младожење) да несметано „гледа“ девојку пре удаје, како она изгледа) (Димитријевић 1986: 25-26). Изглед те девојке је „намештен“ за мушки поглед. Све је театарски постављено. Уместо двоје младих који се спонтано еротично гледају, „љубав на први поглед“ је травестирана, поглед посредован Трећим оком. Тело које мирише, коса, уста, листови, из женског „ока-камере“ се, кроз причу, пребацују до мушког уха. Жене се гледају преко „мушког“ ока, преко мушке жеље, као подводице (миметички поглед). Травестијску моћ погледа препознајемо у његовом метаморфичном померању од безосећајног ока камере „фалусне жене“ ка оку у које се може уписати еиронизован (хомоеротски) поглед. Субјект „глуми“, али та глума заправо креира његов перформативни идентитет или речима Џ. Батлер: „...ne mora biti činioca iza čina, već se činilac na različite načine konstruira činom i kroz čin“ (Butler 2001: 287).

Елипса, с једне стране, или маскирање фокализаторске инстанце (било да жена уписује „мушки поглед“ да би несметано гледала другу жену, или да би другу жену гледала уместо мушкарца који не сме да је види), с друге стране, обележавају хомоеротски наратив, чешће псеудохомоеротски наратив у прози 19. века.

Закључујемо да се хомоеротски однос између жена легитимно појављивао у 19-вековној прози, али спецификован, назваћемо их, маскирним приповедним стратегијама. Маскирао се језик, јунаци, ситуације. Мењане су приповедне и фокализаторске инстанце. Игра полова, мушког и женског, с једне стране, и хомосексуалне конотације, с друге, појављивале су се као лице и наличје истог језика.

Хомоеротско се могло прокријумчарити у језик официјелне књижевности само преко карневалског – перформативног (глумљеног, замишљеног, маскирног). У официјелној књижевности патријархалног 19. века, маскирном реториком – имитацијом, језичким перформансом (да сам мушко рекла бих, урадила бих...), преиспитивала се хетеросексуална бинарна матрица и њени натурализовани родни конструкти, али је карневалски „испад“ јунака, тачније њихова хомоеротска улога, остајући у простору виртуелног пре учвршћивала него проблематизовала у тексту доминантан полни диморфизам⁷. „Културне конфигурације пола и рода“ (преузимамо синтагме Џ. Батлер) у 19-вековној књижевности чак су се и унутар фикцијског простора патријархално кодификоване културе намножиле, али саму културу нису дестабилизовале, будући да су хомоеротско пребацивале у простор виртуелног и перформативног. Виртуелност, перформативност, карневалски језик и пародија (које ћемо овог пута само поменути) – стога су у великој мери одредили (хомо)сексуални дискурс у књижевности 19. века. Ова облежја ће се и касније понављати у хомоеротским наративима, с тим што ће се лудистичка компонента, глума, театралност, још више наглашавати. Тиме ће се значајно уздрмати нормативни идентитети стабилизовани у прози с краја 19. века и навестити један нови начин производње хомоеротских наративних идентитета.

7 Виртуелност, перформативност, карневалски језик и пародија, у великој мери обележавају и савремену литературу о хомоеротским везама, трансродним идентитетима, бисексуалним паровима. Везујемо их и за постанак кемпа и његову генезу. Изворно реч кемп је настала од енглеске скраћенице К. А. М. П. (*known as male prostitute*) која се односила на мушке проститутке обучене као жене. „Феномен кемпа се свакако везује за почетак двадесетог века, када се примењивао углавном на маргиналне друштвене и сексуалне групе. Између два рата кемп се елиитизује и естетизује кроз прихватање од стране дела британске аристократије и високе буржоазије, а тек после Другог светског рата постаје масовни феномен, део популарне културе и културолошких истраживања. Тада се кемп делимично осамостаљује од свог *queer identity*, мада не сасвим и не у свим интерпретацијама“ (Коларић 2010: 253)

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ, Станислава, „Рађање феминистичке контрајавности у *Девојачком роману* Драге Гавриловић”, С. Бараћ: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=42> 12. 03. 2017.
- Батлер 2001: J. Butler, *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka.
- Бужињска 2009: Ана Буџињска, *Феминизам, Gender i queer*, у: *Књижевне теорије 20 века*, Београд, 425- 520.
- Видаковић 1982: Милован Видаковић, *Велимир и Босиљка*, Београд.
- Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Еројски кријштограми, Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник, 25-46.
- Гароња Радованац 2010: Славица Гароња Радованац, *Жена у српској књижевности*, Нови Сад: Дневник.
- Гароња Радованац: *Роман Нове Јелене Димитријевић као парадиџма трагичне побуне жене у оријенталном друштву*: <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=13> 12. 03.2017.
- Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Женски еројизам у српским народним причама*, у: *Жене: рог, идентитет, књижевност, 2, Српски језик, књижевност, уметност, зборник радова са 5. међународног научног скупа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 79.
- Димитријевић 2012: Ј. Димитријевић, *Нове*, Београд.
- Димитријевић 1986: Ј. Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима*, Београд: Народна библиотека Србије.
- Димитријевић 1894: Ј. Димитријевић, *Песме*, Ниш : Ж. Радвановић.
- Дојчиновић-Нешић 2007: Б. Дојчиновић-Нешић, *Чаробни сан Истока – Стварност у роману Нове Јелене Димитријевић*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 36/6, Београд, 279-286.
- Јовановић 2014: Владимир Јовановић, „Хомосексуалност и српско друштво у 19. веку”, у: *Међу нама: Неиспричане приче геј и лезбејских животиња*, Београд: Хартефакт фонд, 40–59.
- Коларић 2008: Владимир Коларић, „Кемп у дјелу Гајта Газданова”, *Књижевна смотра*, бр. 149.
- Коларић 2010: Владимир Коларић, „Снобизам, дендизам, кемп”, *Трећи програм*, бр. 147, 245–257.
- Кор 2003: Филип Кор, *Кемп: Лаж која говори истину*, превео Синиша Митровић, Београд: Ренде.
- Међу нама : неспричане приче геј и лезбејских живота* 2014: зборник, Beograd: Hartefakt Fond.
- Милосављевић Милић 2016: Снежана Милосављевић Милић, *Виртуелни нараштиви, огледа из когнитивне нартологије*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Нојман 2015: Ерих Нојман, *Амор и Психа*, Београд: Федон.
- Пандуревић 2011: Јеленка Пандуревић, *О ејским рајницима и хајдучицама, или о изријености у српској народној епизици*, у: *Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова с 5. међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, Крагујевац, 21-31.
- Пековић 2008, С. Пековић, *Путописи Јелене Димитријевић као могућности виђења другог*, *Књижевна историја*, XL, 2008, 134-135.
- Slapšak 1998: S. Slapšak, *Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević*, Pro Femina, broj 15/16, jesen/zima, 137-149.
- Hoksvort 2000: C. Hawkesworth, *Voices in the Shadow*, Budapest: CEU.

HUSH, WOMEN LOVE EACH OTHER...

Summary

This paper analyzes the narrative strategies of the concealment of love speech between women. These strategies are illustrated with examples from the work of Milovan Vidaković, Stevan Sremac and Jelena Dimitrijević. We show the gender determination of the narrator, hero / heroine in the text, the mechanisms of inscription, and the performativity of identity. The paper merges erotology and queer studies. Special attention is devoted to the study *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* by Judith Butler.

Keywords: lesbianism, body, Eros, cryptogram

Dragana B. Vukićević

Marijana M. TERIĆ¹
 Fakultet za crnogorski jezik i književnost
 Cetinje

FENOMEN TIŠINE KAO NARATIVNI LAVIRINT

U ovome radu autor ukazuje na kompleksnost fenomena tišine u književno-umjetničkome stvaranju, pri čemu posebnu pažnju fokusira na problem tišine kao specifičnog narativnog teksta koji implicira mnogostrukost, različitost i beskonačnost. Budući da se tišina manifestuje kao pluralan tekst koji proizvodi veliki broj značenja, ovaj fenomen posmatramo kao potpuno drugačiju formu teksta, odnosno formu *otvorenoga djela*. Po mišljenju Umberta Eka, „otvoreno delo je poziv na interpretativnu slobodu”, što znači da tišina pomjera granice umjetnosti i tako zahtijeva veći angažman recipijenta. Time dolazimo do zaključka da se fenomen tišine može dovesti u vezu s nelinearnim fenomenom, karakterističnim za narativne strukture *otvorenih djela*.

Ključne riječi: lavirint, otvoreno djelo, hipertekst, neizgovoreno, čutanje

S obzirom na to da pojam tišine proizvodi veliki broj značenja i otvara brojna pitanja pri njegovome razumijevanju i sagledavanju u različitim umjetničkim strukturama, odlučili smo ispitati osobenosti ovoga pojma u literarnome stvaranju. Mali broj radova posvećenih ovoj problematici ukazuje na nedovoljnu istraženost ili nemogućnost poimanja tišine kao specifičnoga koncepta, kojim se konstituišu različita književna ali i druga umjetnička ostvarenja.

Kompleksnost fenomena tišine u književno-umjetničkome stvaranju tjera nas da se fokusiramo na problem tišine kao specifičnog narativnog teksta koji implicira mnogostrukost, različitost i beskonačnost. Za razliku od tradicionalnoga poimanja literarnih djela koje podrazumijeva komunikacioni lanac autor – tekst – čitalac, savremena književna ostvarenja uspostavljaju interaktivnu komunikaciju između čitaoca i teksta. Upravo ta *nova tekstualnost* zahtijeva od čitaoca da učestvuje u stvaranju literarnoga tkiva. To znači da „nije samo čitalac instanca koja želi da se oslobodi okova tradicionalnog poimanja umjetničkog teksta, već se tekst nameće čitaocu „tražeći” od njega da bude pročitao na drugačiji način” (Terić 2016: 54). Komunikacija sa savremenim čitaocem implicira mnoštvo modela čitanja u kojima se opet formira različit znakovni sistem, koji pokreće recipijenta i čini ga koautorom djela. U takvim se strukturama fenomen tišine prepoznaje kao jezički kôd koji otvara čitaocu slobodu tumačenja i zahtijeva od njega znatno veći angažman. Zapravo, „čitalac omogućuje tekstu da otkrije potencijalnu mnogostrukost veza u njemu, a one su produkt čitaočevog uma, koji radi na sirovini teksta, a nisu tekst sâm. Ta međuigra između čitaoca i teksta ne odvija se u samom tekstu kao materijalnoj datosti, već u procesu čitanja kad se formuliše i dograđuje nešto što nije formulisano, ali je naznačeno tekstovnom strukturom” (Vučković 2008: 132–133). Stihovi Jovana Jovanovića Zmaja „Dok su u meni, pesme su divne, / Kad ih napišem, stihovi su samo”, ukazuju na to da se neograničenost i nesputanost čovjekovih misli nalazi u onome što nije izgovoreno, dakle u čutanju. Iz toga razloga, pojam tišine možemo posmatrati kao „znak s beskonačnim označiteljem” (v. Kalaba 2015).

1 marijana.teric@yahoo.com

Budući da se tišina manifestuje kao pluralan tekst koji proizvodi veliki broj značenja, ovaj fenomen posmatramo kao potpuno drugačiju formu teksta odnosno formu *otvorenoga djela*. Po mišljenju Umberta Eka, „otvoreno delo je poziv na interpretativnu slobodu”, što znači da tišina pomjera granice umjetnosti i tako zahtijeva veću ulogu recipijenta. Ispitujući fenomen tišine u djelu Iva Andrića, Radivoje Konstantinović ističe: „Književnik je, dakle, istraživač tišine, tumač nemuštog jezika ćutanja” (Konstantinović 1980: 3). Za Savu Damjanova jezik je lavirint. U jednome dijelu njegovoga romana „Itika Jeropolitika@Vuk” nalazimo: „NEKO SE OBRAČA NEKOM KROZ LAVIRINTE TEKSTA, KROZ REČI I PRAZNA MESTA...” (Damjanov 2014: 98). Ovakva rečenica upućuje da se fenomenom tišine kao prazninom, odsustvom, bjelinom, u tekstu zapravo ostvaruje komunikacija s čitaocem, koji pomjera granice percepcije, umjetnosti, pri čemu djela tišine vidimo kao interdisciplinarna djela. Ako uzmemo u obzir da je „tišina oblik govora, jezika i način

kommunikacije, koja svojim konceptima omogućava konstituisanje nove forme otvorenog dela, odnosno dela u pokretu”, možemo reći da se upravo ovim fenomenom otvara najveća recepcijska sloboda koja uključuje čitaoca u konstituisanje djela obezbjeđujući mu, pri tome, ulogu koautora. Time dolazimo do zaključka da se fenomen tišine može dovesti u vezu s nelinearnim fenomenom karakterističnim za narativne strukture *otvorenih djela*. Pošto u takvim djelima postoji više „značenjskih ključeva” kojima se omogućava sloboda stvaranja, ćutanje i zagonetnost, na isti način se mogu tretirati i djela tišine u kojima nema tačno utvrđenih granica.

Da bismo jasnije definisali fenomen tišine, pokušaćemo pristupiti njegovome određenju na primjeru narativnih struktura posebno Milorada Pavića, ali i Save Damjanova, kao autora interaktivne / nelinearne proze, s kojima pomenuti fenomen „komunicira”. Kao autori otvorenih djela, Pavić i Damjanov donose drugačiju viziju književnosti, čije značenjske ključeve čitaoci pokušavaju da odgonetnu. Tako se u čitačevoj svijesti otvara beskonačan broj mogućnosti u sagledavanju narativnog svijeta. U romanu „Unutrašnja strana vetra” rizomskom strukturom teksta, u plavetnilu na sredini knjige, otvara se polje sa bezbroj značenja, koje čitalac u svojoj svijesti, nakon što sklopi korice knjige, počinje da razvija. Plava stranica postaje narativnim filterom koji omogućava protagonistima romana da svoju metafizičku ljubav sjedine i učine je cjelovitom. Iz tog razloga, bilo je neophodno aktivirati fenomen tišine, u kome se dvije priče stapaju u jednu, treću priču, koja se dalje proširuje u čitačevoj svijesti, odnosno prostoru tišine koji pokreće nebrojena značenja. U „Unutrašnjoj strani vetra” to je razbijanje centra i proširivanje u talasima značenja i smislova, izvedeno u plavom okeanu prividnog susretanja priča, i, što je mnogo važnije, tek naknadno u času kad sklopite knjigu (Vidi: Mihajlović 2010). Dakle, kao što se rizom ostvaruje izvan strukture knjige, tako se i mogući metafizički susret Here i Leandra odvija u plavetnilu sveltremena, vječnosti. Neispisana plava stranica, kao praznina u tekstu, zapravo predstavlja ono što je prećutano, neizgovoreno, a što svaki čitalac kao koautor djela treba da dopuni. Tišina tako postaje sinonimom za recepcijsku slobodu u kojoj dolazi do sjedinjavanja različitih dimenzija i aspekata djela. Iako ona prvenstveno označava odsustvo komunikacije ili zvuka, fenomenom tišine probijaju se granice teksta i odlazi u sferu beskonačnog, metafizičkog, nadrealnog, zagonetnog:

...Da, zaista DA: kad minu Vreme i Prostor, kad nestanu senke i ostanu stvari po sebi, vaspeljena će se vratiti u Jedno koje je sinonim Drugog – onog iskonskog Mnoštva. Tada će prvobitni Romor otvoriti dveri Tajni. I tada će Najveća Tajna postati očigledna: jer, tamo gde je jezik najjasniji – tamo najviše skriva, tamo je zagonetka najdublja. (2014: 205)

Ovaj dio teksta upućuje na to da je u jeziku sadržana najveća tajna umjetničkoga stvaranja, što eksplicitno opravdava pomenutu misao Save Damjanova da je jezik lavirint u kojem, po našem rasuđivanju, tišina postaje specifičnim znakom putem kojeg se ostvaruje komunikacija s čitaocem. Pišući o Damjanovljevom romanu „Itika Jeropolitika@Vuk” Vesna Trijić objašnjava nedokučivost smisla koji krije narativni svijet ovog autora:

Njegov roman je jezički, semantički i tekstualni lavirint koji, kao i svaki lavirint, iznutra posmatran, svojom simulacijom otvorenosti i slobode kretanja zapravo samo potencira verovatni bezizlaz i beskonačno kružno kretanje. Tokom čitanja ovakvog teksta, zagušenog asocijacijama i travestiranim, nedovršenim značenjima, u kojem su promene registra česte i teško objašnjive, naši receptori se preopterećuju, otupljuju, a ponekad i sami od sebe odbrambeno gase: samo je graditelju lavirinta poznata njegova celina, a svaka je interpretacija delimičan, bled pokušaj da se na njegov izazov odgovori (Trijić 2015: 5).

Pavićevi literarni radovi trpe transformacije kako na unutrašnjem tako i na spoljašnjem planu, pri čemu teže da budu pročitani na potpuno nov način. Autor posebno naglašava želju da se književnost, koja je nereverzibilna, učini reverzibilnom, u čemu uspijeva. Gotovo sva njegova djela počivaju na pažljivo odabranoj organizaciji čitanja u kojoj se fenomen tišine posebno aktivira. Da pojasnimo: čitaocu se ostavlja mogućnost da sam odabere da li će neki tekst čitati na osnovu redosljeda odrednica koje u njemu pronalazi („Hazarski rečnik”), horizontalno ili vertikalno, kao što je to slučaj u romanu-ukrštenici „Predeo slikan čajem”, ili za dvostrano čitanje, poput romana-klepsidre „Unutrašnja strana vetra”. Takvom koncepcijom literarne građe, nelinearni fenomen, kao nova književna tehnika, nameće čitaocu grafički vid djela koje mu se nađe u rukama: „Da bi skrenula pažnju na sebe, nova tekstualnost zahteva od čitaoca da izroni iz oblikovanog sveta i da stalno pred sobom ima *spoljašnju stranu* književnog teksta – kako tekst izgleda, kakve su veze između njegovih delova, kakav je oblik knjige i kakva je vrsta štampe...” (Jerkov 1996: 114). Ovakva konstatacija nas ne iznenađuje s obzirom na činjenicu da je svijet Pavićeve proze veoma difuzan, te da se njegova djela ne mogu čitati u kontinuitetu. Njemu se dodjeljuje uloga aktivnog recipijenta, od kojeg zavisi dalji tok pripovijedanja. Navedeno jasno sugerise da se upravo u neispisanim djelovima teksta krije fenomen tišine, što dalje znači da Pavićev čitalac upada u vrtlog događanja, uspostavljajući veze s likovima teksta čiji je i on dio.

Zanimljiva je i pripovijetka „Zapis u znaku Device”, u kojoj se opisuje Leandrov susret sa Despinom, njihov rastanak u manastiru i sahranjivanje ikone na kojoj će Leander prepoznati jedino slovo koje je naučio od oca, slovo Θ (teta) kojim počinje riječ Teotokos (Bogorodica). Simbolika slova teta (Θ) izuzetno je značajna, jer ovo grčko slovo ne predstavlja samo zatvaranje kruga i neprekidnu liniju koju Leander vidi između čovjeka (Jovana Krstitelja), njegove ruke, djetinje pete, ženine dojke (misli se na Bogorodicu) i njena pogleda vraćena na čovjeka, na osnovu kojeg Leander shvata da je dodir ipak moguć. Ovaj motiv povlači za sobom drugi, tako da se u tekstu aktivira motiv zvonā koja poprimaju složena značenja. Zvona koja Leander čuje odmah nakon zamonāšenja, svojim zvukom na okolnim crkvama grafički će zatvoriti jedan krug u obliku slova teta i time emitovati određeni kôd. Ovaj, ujedno indeksni i simbolički znak, neće označiti samo Leandrovu komunikaciju s nebom i nekom višom silom (pri čemu se pomenuta komunikacija uspostavlja mehanizmima tišine), već će se njime oglasiti izuzetno važan događaj – opasnost od turskih pohara i kuge koja prijete narodu, a na koju ih upadom u manastir upozorava Diomidije Subota. Dakle, nimalo slučajno, grčkim slovom teta u kombinaciji s motivom zvonā otvara se novi krug događaja. Na prostornoj strukturi, u kojoj glavni junak gradi a potom ruši svoje građevine, uspostavlja se još jedan asocijativno-snovni motiv, koji čitaoca direktno vraća na mitsko

ishodište priče. Irinej Zahumski „trećeg dana zaspao je u hodu i sanjao talase, more i baklju daleko na pučini do koje valja doplivati, i kad se prenuo video je da su talasi iz sna bili njegovi koraci, jer je hodao u snu” (Pavić 2000: 44). Kada Irinej baca mantiju, on *dunderskom bradvom* ispisuje jedino slovo koje je naučio i prepoznao na ikoni iz Pelagonije, a zatim ostavlja zapis između zemalja kroz koje je prošao (a po kome Pavićeva pripovijetka dobija naziv „Zapis u znaku Device”), kao i neku vrstu poruke „vidljive samo pticama iz velikih visina” (Pavić 2000: 44). To je poruka koju Pavićev čitalac ne vidi eksplicitno, već se njeno značenje nalazi upravo u nevidljivom prostoru ispunjenom bjelinom. Tako se priče o Heri i Leandru ogledaju u dva narativna toka, kao što se južna i sjeverna kula (povezane spekularnom relacijom) ogledaju u vodama Save, pri čemu ogledalo u „Unutrašnjoj strani vetra” funkcioniše kao unutrašnji fenomen. Ta čudesna Pavićeva igra ogledalima vrhunac dostiže onog trenutka kada Leander, podnoseći izvještaj Ded-agi Očuzu, u tepsiji ugleda svoj odraz, a u sudbini Beograda sopstvenu sudbinu. Tepsija postaje simulakrum za ogledalo, pa čitalac iz tog bakarnog ogledala čita knjigu. Zapravo se, kako Radović izvrsno primjećuje, knjiga pretvara u ogledalo, čime se po ko zna koji put otvara mogućnost aktivacije fenomena tišine kao prečutanog i neizgovorenog dijela teksta. Sve to jasno govori o postojanju nekog vanvremenskog, ili možda bezvremenskog prostora, nepoznatog čitaocu, koji nas upućuje na jednu od mogućih pretpostavki da je upravo ta *unutrašnja strana vremena* sadržana u opisanoj plavoj stranici, kroz koju se stapaju dva polno izdiferencirana dijela knjige.

Imajući u vidu da je Pavićeva knjiga zamišljena poput pješčanog sata, možemo reći da je protok fantastičkog materijala uspješno ostvaren između uskih grla pomenute sprave, koja, spajajući prostor i vrijeme, omogućavaju metafizičku komunikaciju razdvojenih priča. Osim toga, štampanje romana u obrnutom smjeru ukazuje na funkcionalno pretakanje događaja iz jednog u drugo narativno tkivo, pa se Pavićevo romaneskno ostvarenje posmatra kao vremensko-prostorni model svijeta u kojem se prošlost i budućnost spajaju kroz sadašnjost... Zato je u pripovjednom svijetu Pavićeva djela dominantno prisutan balkanski prostor, na kome se ukrštaju i prožimaju mnoge ljudske sudbine iz različitih kultura i vremena. Posezanjem za mitskim, antičkim svijetom, objedinjuju se udaljene prostorne strukture, kao i mirisi davnih vremena, pomoću kojih se uspostavljaju fantastičke relacije u narativnom tekstu (Vidi: Terić: 2016).

Elemente tišine kao posebnog diskursa u tekstu možemo prepoznati u Pavićevom „Malom noćnom romanu”, u kojem nalazimo motiv putnika-hodočasnika koji pokušava da otkrije svoj pravi identitet. Atanasije Svilar kreira vrstu svog životnog dijagrama čije su riječi: „ćutanje, noć, jezik, samoishrana, voda, grad i devica”. „I taj put je započet prazninom, odnosno: *Taj put, kao i svi putevi, mislio je umesto njih još dok je bio prazan*, što Petar Pijanović vidi kao, ne samo imanentan poetički stav, već i *izraz nedovoljno jasnog saznanja da se unapred znaju putanje i putnici – sudbinski determinizam usmerava putnike sasvim određenim putevima*” (prema Nikolić 2015: 162). S našeg aspekta tumačenja, prazan put je upravo nosilac receptivnih ključeva tipičnih za Pavićevu prozu. Zato je, u autorovom slučaju, jezik neodvojiv od fanatističke prirode njegove proze, „piščev magijski realizam ne dolazi samo od naracije i fantastičkih događaja (kao što je to slučaj sa Borhesom), već u velikoj meri i od njegovog karakterističnog stila i jezika” (prema Jocić 2015: 188).

Za Savu Damjanova lavirint je ključna oznaka Pavićevog cjelokupnog stvaralaštva, dok bi Borhes rekao: „vrt sa stazama što se račvaju, a ja bih rekao [Viktor Škorić] pisac koji je u najskrovitijoj odaji svog lavirinta i njegov gospodar i zatočenik. Koliko su ti prolazi neprohodni, zamršeni, a u isto vreme uzbuđujući i opasni, svedoči i sam Pavić u *Hazarskom rečniku: Može mu se [čitaocu – V. Š.], doduše, desiti da zaluta i da se*

izgubi među rečima ove knjige, kao što je Masudi, jedan od pisaca ovog rečnika, zalutao u tuđim snovima i nije više nikad našao put natrag. U tom slučaju ne preostaje mu ništa drugo do da krene od sredine na bilo koju stranu, krčeći sopstvenu stazu. Tada će se kretati kroz knjigu kao kroz šumu, od znaka do znaka, orijentišući se gledanjem u zvezde, mesec i krst. Pavićev lavirint sastoji se od srednjovjekovnih apokrifnih mistifikacija, baroknih ogledala, koncepcije književnosti kao igre, prećutkivanja... u kojem se susrećemo s fantastičkim bićima i likovima. Jednom rečju, književnost je lavirint i centar samog lavirinta..." (prema Škorić 2015: 136).

Koncipirajući romaneskno djelo „Drugog telo”, Pavić je čitaocima nametnuo različite mogućnosti tumačenja ovoga specifičnog postmodernističkog teksta. U njegovu strukturu inkorporirao je niz simbola kojima je značenje literarnoga univerzuma multiplicirao i tako kreirao narativni lavirint. Upoznajući čitaoca s tajnom besmrtnosti, na prološkoj granici romana aktiviraju se tri ključna motiva kojima naslovljava uvodne tri priče, koje čine osnovu djela. Oslanjajući se na apokrifne rukopise, autor ispituje put besmrtnosti tijela i duše, pokušavajući da se domogne Drugoga Tijela. Strukturirajući roman „Drugog telo” Pavić je imao na umu da „natjera” čitaoca da spozna tajnu života i smrti, odnosno tajnu literarnoga stvaranja, jer kako u *Post Scriptumu* piše: „književnost vode u budućnost čitaoci”, dok je namjera nekih pisaca da promijene svijet i književnost. Pavić je, definitivno, autor koji ne samo da je promijenio književnost, već i čitaoci i njihov pogled na narativni univerzum. Aleksandar Jerkov piše da se život može živjeti, ali da je tjelesni život ujedno duhovna smrt, tako da je pravi život negdje drugdje, u vječnosti, božijoj milosti i bogospoznanju: „Oni koji neće saznati, ti će ostati mrtvi za svaki smisao” (Jerkov 1996: 150). Upravo je smisao ključan pojam književnoga stvaranja, bez kojeg nema književnosti.

Kao složena književno-umjetnička tvorevina, prepoznatljivih postmodernističkih odlika, „Drugog telo” predstavlja i jednu vrstu teološke rasprave u kojoj je ideja besmrtnosti tijela izjednačena s idejom vaskrsenja. Izdvajanjem ključnih simbola iz tekstualne strukture romana, Pavić opet pokreće metafizičku komunikaciju unutar djela, koja dovodi do priče o postojanju dva tijela Isusa Hrista, odnosno priče o dvijema stvarnostima. Pavićevi junaci teže da se iz jedne stvarnosti premjeste u drugu, odnosno da život zamijene smrću koja će ih iznova roditi: „Životu je smrt namenjena, kao i svakome pripovedanju njegov kraj, ali je stvaralaštvo pokušaj da se spoznata neumitnost otkloni. Stvaralaštvo je put spasenja” (Jerkov 1996: 151). Upravo u stvaranju Pavić pronalazi svoj život koji je ujedno smrt, Drugo Tijelo, besmrtnost duše i vječnost. Vjerovanje da čovjek iz jednoga tijela prelazi u drugo, predstavlja težnju da se prevaziđe smrt. Jer, smrti nema ako „spoznamo da naše Drugo Telo konačno nalazi izlaz iz Lavirinta da bi ušlo u novi, nepoznat i neizreciv: iz Lavirinta Književnosti pak izlaza nema osim u samu Književnost, kao što se iz jednog sna može ući u neki drugi san (kako je to sam Milorad Pavić zapisao)” (Damjanov 2010: 789).

Ukrštanjem različitih baroknih motiva i simbola, Pavić se obraća čitaocu iz „drugoga svijeta”, uvodeći ga u mistični univerzum svoga djela u kome mu poručuje: „Moje knjige su kao švedski sto. Uzmeš iz knjige šta hoćeš i koliko hoćeš s kojega god kraja stola da počneš” (Pavić 2014: 27). Prateći tako život dva ljubavna para iz XVIII vijeka i onoga koji mu se obraća iz XXI vijeka, čitalac uviđa mogućnost postojanja drugoga života – Drugoga Tijela. Kao što se protagonisti romana nalaze na tragu otkrića VE-LIKE tajne, tajne DRUGOG TIJELA, tako i čitalac kroz tri ključna simbola: vode s Bogorodičinog izvora, prstena od živoga kamena, i čarobnih stihova (Kibelin osmijeh), stoji pred vratima nebeskoga svijeta.

Ovakva strukturiranost romana još više usložnjava semantički aspekt teksta, kojim se traganje za odgovorom o (ne)postojanju smrti još više produbljuje. Ako pođemo od Koderove misli: „Odakle si, onamo ćeš poći”, shvatamo da je u pitanju vječni tok vraćanja istoga, odnosno besmrtnost procesa stvaranja, koja autora iznova rađa. DRUGO TIJELO je DRUGI ŽIVOT koji je Pavić dobio nakon smrti, kako bi se vratio životu – vječitom graditelju duhovnoga i literarnoga puta. Riječ je o simbolu vječnosti, zmije koja guta svoj rep kako bi cikličnim trajanjem vremena dostigla svoju besmrtnost, jer, kako piše Pavić, „vreme teče kroz smrt i zaustavlja se u životu” (Pavić 2000: 36). To je pavićevsko vrijeme – vrijeme neprekidnoga trajanja / procesa koji se ponavlja. Iz tog razloga, „to nije smrt koja donosi konačan kraj; umiranje je zapravo”, objašnjava Filip David, „večno vraćanje istog, igra ogledala, niz povezanih kružnih hodnika, bezbroj vrata koja se otvaraju i zatvaraju” (Gikić 1987: 447). Sve se vrti u krug, dobijajući svoj smisao upravo u tom procesu koji omogućava „vječni tok”. Taj „vječni tok” čitaoci prepoznaju u neispisanim djelovima teksta, nalazeći njihov smisao u tišini koja se aktivira u njihovoj intelektualnoj spoznaji.

Pišući o romanu Zorana Živkovića „Četvrti krug”, Sava Damjanov izdvaja uvodne rečenice kojima se implicira misterija, ulazak u tajnu stvaralačkoga puta: „Krug je uvek početak, nikada kraj. Čak i kad stigneš do kraja Kruga, došao si, zapravo, do novog početka...” (Damjanov 2011: 356). Ova misao može se primijeniti na Pavićeva literarna djela i koncept narativne tišine, putem kojeg se stvaranje nikada ne završava, već iznova preobražava u novi oblik postojanja i tako održava komunikacija jednih djela s drugima. Kruženje tih tekstova simbolizuje neprolaznost, jer gotovo svi Pavićevi junaci pokušavaju da proniknu u tajnu života i tako započinju traganje za sopstvenom suštinom i sopstvenim identitetom.

Na kraju, možemo zaključiti da se narativni tekstovi dva velika autora, Pavića i Damjanova, mogu čitati kao Metafore Književnosti. U njima su sadržana osnovna pitanja literarnoga stvaranja. Služeći se fenomenom fantastičkoga diskursa, oba autora, na sebi svojstven način, grade viziju književnosti i književnoga univerzuma koji predstavlja vrata u drugi svijet, drugu *realnost*, ali i drugi život – TIŠINU. Rijetki su stvaraoci koji snagom svoga pripovjedačkoga umijeća mogu dosegnuti granice nemogućeg i tako omogućiti čitaocima da se slobodno kreću narativnim poljem, tragajući za skrivenim receptivnim ključevima. Njihov smisao sastoji se u neprestanom procesu traženja i pronalaženja, procesu koji se nikada ne završava, koji odlazi u beskonačnost.

Da su djela Milorada Pavića i Save Damjanova otvorena djela, u ekoovskom smislu, najbolje svjedoči fragment iz romana *Predeo slikan čajem*:

Zašto sada uvoditi nekakav nov način čitanja knjige, umesto onog, koji vodi, kao i život, od početka ka kraju, od rođenja do smrti?

Odgovor je jednostavan: zato, što bilo kakav novi način čitanja knjige koji ide nasuprot matrici vremena što nas vuče ka smrti, jeste jedan uzaludan, ali častan napor čoveka da se odpre neumitnosti svoje sudbine bar u književnosti, ako ne i u zbilji. (...) Zašto bi onda čitalac morao uvek da bude kô policijski inspektor, zašto bi morao uvek da staje u svaku stopu svog prethodnika kojeg sledi? Zašto ne dati čitaocu bar negde da vrdne? A o junakinjama i junacima knjige da i ne govorimo! Možda i oni žele ponekada da pokažu drugi profil, da protegnu ruku na drugu stranu. Sigurno im je dosadilo da čitaoce vide uvek u istom nizu kô jato gusaka što leti na Jug, ili kô kasače na konjskim trkama. Možda bi ti junaci iz knjige hteli da ponekog od čitalaca izdvoje iz te sive povorke, ako ni zbog čega drugog, a ono da se ponekad oplkade na nekog od nas.

Šta mi znamo? (Pavić 2000: 11)

Kako se time ne bi problematizovao odnos autor – čitalac, Jovan Delić (1991: 228) naglašava da: „nije čitalac stvaralac zato što je po prirodi kreativan, već prije svega zato što mu je to pisac omogućio i što ga je – strukturom djela – izazvao na stvaralaštvo. Kreativnog čitaoca, *onog sutrašnjeg*, kako bi rekao Pavić, treba stvoriti, a može ga stvoriti jedino pisac”. Dakle, Delić čitaoca vidi kao „srećnog pronalazača” i dobrog saigrača, čiju igru režira autor. Pisac komponuje literarno djelo, ali isto počinje da živi onog trenutka kada se čitalac susretne sa njim. Otvarajući vrata jedne knjige, recipijent pronalazi put koji vodi ka njenom izlazu (vidi: Terić 2013: 100). Ulazak u Pavićev i Damjanovljev književni svijet implicira i traganje za svim onim jezičkim specifičnostima smještenim ispod površine teksta. Stoga, čitalac, započinjući proces odgonetanja tajne stvaranja narativnog tkiva, nailazi na ukrštena značenja i paralelne svjetove, koji ga udaljavaju od izlaza iz kompleksne literarne tvorevine. Međutim, takva poetika čitanja, koja zahtijeva dodatni napor recipijenta, ne umanjuje vrijednost djela, jer, „ukoliko izlaza i nema, izlaz je u potrazi ili, drugim rečima, smisao puta nije u stizanju na cilj nego u putovanju” (Pijanović 1998: 282). Kao i sva djela postmodernističkog obilježja, tako i tekstovi ovih autora omogućavaju čitaocima vječno metafizičko putovanje u da-leke i neistražene krajeve narativnog entiteta.

Na primjeru pomenutih djela Milorada Pavića i Save Damjanova, pokušali smo ukazati na način funkcionisanja fenomena tišine u otvorenim djelima, u kojima nosioce značenja ili suštine teksta nalazimo upravo u onome što je neispisano, odnosno prećutano. Time nam postaje jasno zašto Umberto Eko kaže da je izabranik (misli se na čitaoca) „onaj koji razume da je pravo značenje nekog teksta u njegovoj praznini” (Eko 2001: 52). Žak Derida, takođe, vjeruje da su tišina i trag u riječima i tekstu njihov najvažniji dio ili njihov suštinski izvor (Jovanović 2012: 7). S obzirom na to da su narativna djela Pavića i Damjanova prepoznatljiva po proznim inovacijama i visokom stepenu književne imaginacije, fantastičko i nadrealno odigravaju se u tišini, koja može biti materijalizovana, personifikovana, metaforična, fanatistička ili natprirodna. Tako se fenomenom tišine postiže stapanje više različitih dimenzija unutar jednoga teksta, koji postaje interdisciplinaran. Da je „tekst samo piknik na koji autor donosi riječi, a čitaoci smisao” (Umberto Eko), potvrđuju „djela u pokretu” ili „otvorena djela” Milorada Pavića i Save Damjanova, koja međusobno komuniciraju u prostoru tišine u kojem se nalazi savremeni čitalac.

LITERATURA

- Damjanov 2011: S. Damjanov, *Vrtovi nestvarnog*, Beograd: Službeni glasnik.
- Damjanov 2014 : S. Damjanov, *Itika Jeropolitika@Vuk*, Zrenjanin, Novi Sad: Agora.
- Delić 1991: J. Delić, *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*, Beograd: Prosveta; Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Eko 2001: U. Eko, *Granice tumačenja*, Beograd: PAIDEIA.
- Gikić 1987: R. Gikić, „Razgovori s Filipom Davidom: Nprekidna težnja za savršenstvom”, *Polja*, XXXIII/345, Novi Sad, 447.
- Jerkov 1996: A. Jerkov, „Od nove tekstualnosti do kulturne poetike”, u: Milorad Pavić, *Za uvek i dan više*, Beograd: Draganić.
- Jocić 2015: M. Jocić, „Snovi i JAVAscript (O prirodnim i konstruisanim jezicima u *Tečnoj povesti apotekarskoj Milorada Pavića*)”, u: M. Jocić i sard. (red.), *Trideset godina Hazarskog rečnika:*

- Leteće violine Milorada Pavića* (Zbornik radova), Novi Sad : Filozofski fakultet (Odsek za srpsku književnost i jezik), 185–197.
- Jovanović 2012: A. Jovanović, *Glasovi tišine*, Beograd: Putevi znanja, preuzeto sa: https://www.delfi.rs/_img/artikli/2014/02/8eab267b-a85f-4dfb-8eef-e08a63389be6-0000020619.pdf, 12. 08. 2016. 11: 23 h.
- Konstantinović 1980: R. Konstantinović, „Fenomen tišine u delu Ive Andrića”, *Delo*, XXVI/1, Beograd: Nolit, 3.
- Nikolić 2015: S. Nikolić, „Desakralizacija motiva hodočašća u romanu *Predeo slikan čajem*”, u: M. Jocić i sard. (red.), *Trideset godina Hazarskog rečnika: Leteće violine Milorada Pavića* (Zbornik radova), Novi Sad : Filozofski fakultet (Odsek za srpsku književnost i jezik), 158–168.
- Pavić 2000: M. Pavić, *Unutrašnja strana vetra*, Beograd: Dereta.
- Pavić 2000: M. Pavić, *Predeo slikan čajem*, Beograd: Dereta.
- Pavić 2014: M. Pavić, *Drugo telo*, Beograd: Vulkan.
- Pijanović 1998: P. Pijanović, *Pavić*, Beograd: Filip Višnjić.
- Terić 2016: M. Terić, *Unutrašnja strana vremena*, Cetinje: Fakultet za crnogorski jezik i književnost.
- Terić 2013: M. Terić, „Recepcija teksta i smisaone novine u fantastički oblikovanoj *Unutrašnjoj strani vetra* Milorada Pavića”, u: B. Bulatović (ured.), *Serbian Studies Research*, Novi Sad, 97–109.
- Škorić 2015: V. Škorić, „Susret Pavića i Kortasara: potraga za formom čitanja, kao potraga za identitetom”, u: M. Jocić i sard. (red.), *Trideset godina Hazarskog rečnika: Leteće violine Milorada Pavića* (Zbornik radova), Novi Sad : Filozofski fakultet (Odsek za srpsku književnost i jezik), 134–144.
- Trijić 2015: V. Trijić, „Lavirinti teksta”, *Povelja*, 1, 5.
- Vučković 2008: R. Vučković, *Pisac, delo, čitalac*, Beograd: Službeni glasnik.

THE PHENOMENON OF SILENCE AS A NARRATIVE MAZE

Summary

The emergence of the fantastic discourse as a non-mimetic strategy for constituting a literary work has opened various possibilities of storytelling, which is particularly characteristic for postmodern authors. Nourishing the literary phenomenon of the fantastic, Pavić and Damjanov intentionally deviate from the usual narrative logic, supporting the idea of hypertext, or reversible art. These authors play with the sense of their stories, creating a narrative maze which leads to deepening the meaning of the text, the nonlinear exposure of events, linguistic and conceptual innovation. Using the procedures of self-citation and metatextual relations, Pavić and Damjanov create a distinctive world of literary works, in which the peculiarity of narration is reflected in the permeation of the real and the fictitious, which enables the introduction of the phenomenon of silence, producing a “surplus” of meanings and causing a destabilization of the temporal and spatial structures of novelistic works. In the present paper, the author points to the most significant narrative procedures of the two mentioned writers, reflected primarily in the manifestation of a number of innovations in form and content, the interference of different genres, metapoetic speech addressed to the reader, and enigmatic storytelling. All this points to the fact that the fiction structures of Pavić and Damjanov are seen as open works or narrative mazes of silence, offering readers an endless path of intellectual movement.

Keywords: labyrinth, open work, hypertext, the unsaid, silence

Marijana M. Terić

Душан Р. ЖИВКОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет²
 Одсек за филологију
 Катедра за српску књижевност

ТИШИНА И ЋУТАЊЕ У РОМАНУ ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ МИЛОРАДА ПАВИЋА

У овом раду ће бити анализирани односи тишине и ћутања у роману *Предео сликан чајем*, Милорада Павића, посредством следећих аспеката: 1. у контексту поетичких димензија; 2. општих односа идиоритмика и општежитеља; 3. судбина генерација општежитеља и идиоритмика у 20. веку; 4. у релацијама између књижевности и архитектуре; 5. у обликовању доминантних стилских фигура; 6. у осветљавању узрока и процеса „укрштених” расплета.

Предео сликан чајем је роман о вишевековном ћутању и тишини у различитим облицима и околностима – од њихових узрока, процеса трансформација, до исхода тишине и ћутања, у комбинаторици стварања херметичког круга.

Кључне речи: тишина, ћутање, постмодернизам, отворено дело, херметизам, трансформација

1. Опште поетичке одлике

Структура романа *Предео сликан чајем* представља отелотворење мистичног принципа *Ars Combinatoria*, од древних херметичких тајни до хипертекста и постмодерних могућности стварања и тумачења књижевног дела: „Шта је у ствари једна књига, до збирка добро укрштених речи?” (Павић 1997: 195).

У огледу „Постмодернизација фантастике код Павића”, Сава Дамјанов прецизира овај општи мистични принцип: „Од постојећих елемената ствара се једна нова комбинаторичка игра”³. Принцип *Ars Combinatoria* добио је свој облик у теорији отвореног дела Умберта Ека, чија је основа у остваривању интенције дела (базиране на студији *Отворено дело*, а прецизније дефинисане у *Границама тумачења*), као потенцијалне бесконачности значења, у јединству написаног, сугерисаног и прећутаног: „Различити коренови основа комбинују се тако да чине чвор значења” (Еко 1965: 56).

У роману *Предео сликан чајем* остварено је Еково поимање идеалног читаоца (уп. Делић 1991), који би спознао сва значења дела, као и „емпиријских” читалаца, који анализирају дело у складу са својој сумом искуства. Отворено дело подразумева да читалац, као сарадник у остваривању интенција дела⁴, не трага

1 dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

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

3 Доступно на: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/09_pkp_damjanov.html, 11. 8. 2014.

4 Јован Делић (у студији *Хазарска призма*), Никола Милошевић, (у огледу „Павићево отворено дело”) и Сава Дамјанов (у огледу „Постмодернизација фантастике код Павића”), представљају

само за истином о написаном, већ и о ауторовим ћутањима, прећуткивањима и тишинама, сугерисаним значењима, у општим поетичким и наративним перспективама, дијалозима, стварању нових значења, у крерирању простора и времена романа. У Павићевом роману-укрштеници остварен је „нов начин читања” (Павић 1997: 199), посредством преображаја форме и умножавања значења (уп. Кордић 1989; Јерков 1990).

Преме томе, у овом раду ће бити анализирани односи тишине и ћутања у роману *Предео сликан чајем* Милорада Павића, посредством следећих аспеката: 1. у контексту поетичких димензија; 2. општих односа идиоритмика и општежитеља; 3. судбина генерација општежитеља и идиоритмика у 20. веку; 4. у релацијама између књижевности и архитектуре; 5. у обликовању доминантних стилских фигура; 6. у осветљавању узрока и процеса „укрштених” расплета.

2. Општи односи идиоритмика и општежитеља

У зависности од начина стварања, читања, као и поимања света уопште, Павић знатно проширује, универзализује и трансформише древну поделу на идиоритмике – самце, који читају усправно овај роман-укрштеницу⁵ (уп. Павић 1997: 199), и кенобите – општежитеље, који читају водоравно „као што реке теку” (Павић 1997: 200), „јер идиоритмици ћуте свако од себи а општежитељи негују заједничку тишину” (Павић 1997: 11). Преузевши терминологију из монашког начина живота, у „Малом ноћном роману” и у његовом односу према трансформацијама ликова у „Роману за љубитеље укрштених речи”, у полифонији и генерално – у динамичности контекста, ова подела прераста у цикличну концепцију, која се може применити не само на генерације, већ и на епохе. Павић приказује историјске драме општежитеља⁶, различитих идеологија и вера, од монашке до световне средине, од светосавских монаха⁷, преко мистичних, просвећених архитеката, до бораца у Другом светском рату, али поред многих разлика које их раздвајају и сукобљавају⁸, свима је заједничка тишина и грађење нових градова⁹, као и братство које не постоји међу зидинама, већ их они у тишини деле и умножавају, а повезује их једна мисао коју спороводе различитим начинима и циљевима: „Они сами, где год би се нашли на окупу и удружени, то би била држава” (Павић 1997: 100).

значајне ауторе који су, у општим доменама истакли однос Екове героје отвореног дела и Павићевог стваралаштва. Под утицајем наведених ставова, детаљнија анализа овог аспекта присутна је у монографији Душана Живковића *Ошворени лавиринти: Еко и Павић*.

- 5 „У овој књизи постоје четири одељка под назнаком *Водоравно* и да свако од поглавља с тим одељцима носи назив *Усправно*” (Павић 1997: 195).
- 6 „Општежитељи су сами били град (...) Они никада нису заборављали ко су захваљујући граду у себи и знали су да ће то исто бити и сутра” (Павић 1997: 94).
- 7 „Хиландарски општежитељи су од првог часа постали и остали нека врста странке Немањића (...) били су Хиландарци и Хиландар је био свуде где су и они” (Павић 1997: 91).
- 8 Павић, такође, описује и правоверности и опасности и искушења самачког (уп. Павић 1997: 79) и општежитељског живота (уп. Павић 1997: 93).
- 9 Међутим, у драматичним историјским периодима честе су промене идентитета: „Постојао је један начин, један једини и прескупи начин да се, пошто се прихватило општежиће, постане самац или обратно (...) Тај начин је био: да се изнесу стопе из манастира, да се промени име...” (Павић 1997: 61).

Такође, приказане су и различите врсте самаца: од идиоритмика-монаха¹⁰, до Свилареве и Павићеве генерације, модерне послератне генерације у којој доминира атеизам. Упркос различитостима и међусобним мржњама самаца, све њих повезује ћутање о себи и о свом поколењу, али и везаност, не за људе, већ за простор у коме су поникли, у мапама градова и утврђењима као мапама њиховог ума.

Са овим мотивом повезан је и аутопоетички аспект у Павићевом есеју „Писати у име оца, у име сина, или у име духа братства”:

„Положај писца у својој средини дакле, умногоме зависи у којем часу се он јавља и још више од тога, којем поколењу, 'идиоритмика' или 'кенобита' припада. И може нам бити занимљиво загледати у књижевна збивања кроз такву смену наклоности и ненаклоности појединих поколења за књижевно стваралаштво”¹¹.

Ипак, ова подела се не сме интерпретирати линеарно, пошто је знатно сложеније природе у односу према везаности за верске институције и њихова симболичка обележја. Наиме, самци су „везани за храм а не за братију” (Павић 1997: 82), али немају градитељског надахнућа и умећа, док су општежитељи велики градитељи, али им је „братија, стадо Христово, преча од храма” (Павић 1997: 82)¹².

Након свих наведених различитости општежитеља и идиоритмика, и након свих њихових неслагања и смењивања њихове доминације, треба истаћи да Павић заправо сугерише да се њихове мисије међусобно преплићу и да се, на специфичан начин, чак и допуњавају. Дух језика и народа се види и по начинима изговарања речи, као и у начинима ћутања и тишине, у језицима повезаним заједничким историјским, културним и верским наслеђем, као и њиховим односима према другим културама, у идиолектима, као и у стандардним општежитељским правилима, јер ове интерференције откривају историју, легенде и менталитете народа и цивилизација, њихове успоне и њихове трагедије.

У овом контексту, Павић заправо сугерише да стабилност цивилизације зависи од тежње ка хармонизацији односа идиоритмика и општежитеља - индивидуалног и колективног, или метафизички речено - од ћутања и тишине.

3. Генерације општежитеља и идиоритмика у 20. веку

У роману *Предео сликан чајем* присутне су исповести целокупног Павићевог поколења, у генерацијској драми између очева и синова: очеви су општежитељи, победници у Другом светском рату, док синови припадају генерацији идиоритмика којој није дата ни прилика да се боре за судбинску победу¹³. Атанасијева¹⁴

10 „За разлику од самаца који су на зиду држали икону Богородице, општежитељи су по ћелијама држали иконе светога Симеуна и Саве” (Павић 1997: 92).

11 Доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/pavic-trojstvo.html>, 22. 8. 2010.

12 Јунгова теорија колективног несвесног (уп. Јунг 2005; Јунг 2006) може се применити и на расветљавање заједничких мисли и деловања општежитеља. Такође, у овом аспекту постоји и скривена повезаност са *Хазарским речником*, у мистичној вези са прецима, који поново умиру у нашим смртима.

13 Уместо да скрене пажњу на евентуалне изворе у личностима свога времена, Павић прећуткује детаље и на тај начин ствара онеобичавање, истичући да је свака личност са правим читаоцима измишљена.

14 Евидентан је парадокс који одређује Атанасијеву специфичну природу самца, одвојеног од институција: он не припада ни хришћанској заједници, а одлази у Хиландар, нити припада комунистичкој догми, а атеиста је, и то признаје управо у разговору са енглеским конзулом из Солуна - у Хиландару, на најсветијем српском месту: „Не, ја сам атеиста- на шта за тренутак завлада тишина над столом ко у тесту и виде се како ватра пламти у боци са вином” (Павић 1997: 70). С

и Павићева генерација самаца, чак тајно, прећуткујући једни од других, код истих учитеља, уче стране језике, који су створени за оштежиће, за комуникацију, а заправо они и не говоре тим језицима међу собом, брзо их уче и заборављају, и ћућећи о њима претварају их у идиолекте унутрашњих монолога. Њихове особине примећују жене различитих поколења, од Амалије Ризнић до Витаче¹⁵ Разин: „Жене су биле у праву – шапутао је – самци! Сви смо ми самци – идиоритмици како би рекли тамо на светом зубу камена што гризе у небо. Цело моје поколење усамљеника, сви ми глухи једни за друге као птице гњурци” (Павић 1997: 103).

Такође, учење језика је путоказ генерације идиоритмика ка општежићу, као заједничкој тишини, али да би они постали општежитељи, самци морају да промене свој идентитет и начин живота. У таквом преображају, од самаца ка општежитељима, жртвују свој систем вредности, али стичу институционалне статусе, губе свој меланхолични мир и везаност за градове у којима су рођени, а стичу моћ грађења других градова и држава, добијају на коришћење заједничке речи и тишине које ће их штитити, а губе своја претходна имена која више неће моћи да препознају.

4. Мистична сагласја књижевности и архитектуре

Атанасије Свилар истиче везу између тишине, ћутања, књижевности и архитектуре¹⁶, коју су поштовали древни зидари:

„Још на студијама он је запазио да је једна од убојних врлина великих писаца ћутање о неким битним стварима. И применио то на своју струку: неупотребљен простор раван прећутаној речи у књижевном делу, овде је имао своју фигуру, празнина је имала свој облик и значење исто тако убојито и делотворно као и простор испуњен грађевином” (Павић 1997: 12).

Дакле, распоред грађевина представља склопове речи, а празан простор је аналоган са прећутаном речју у књижевном делу. Међутим, да би се остварила ова хармонија – мистична сврха сагласја књижевности и архитектуре, потребно је да прећутана реч постане и део заједничке тишине, односно, да архитектонски план буде прихваћен од стране заједнице којој припада и да има практичну друштвену сврху. Зато је карактеристичан несклад између Атанасијеве архитектонске стручности и његове немоћи практичне примене монументалних планова, јер архитектура је делатност општежитеља. Његова драма се састоји у томе што је идиоритмик – самац, и што своје нацрте не може пренети из ума, „као да гради на води” (Павић 1997: 21).

Да би разрешио егзистенцијалну драму, Атанасије покушава да пронађе „једначину сопствене личности”¹⁷ (Павић 1997: 18), и на мапи Београда исцртава дијаграм места својих љубавних састанака. Посредством архитектуре, града-лабиринта у споју са својим успоменама, Атанасије је, у том тренутку, запра-

друге стране, Атанасије истиче своју везу са српском духовном традицијом, када напомиње да је старословенски језик постао свети језик веома рано, још у 9. веку, док конзулов језик није свети језик, па је његова нација морала да учи латински да би постала део хришћанског света (уп. Павић 1997: 71).

15 „Госпођа Витача Разин, још касније позната под општепознатим именом које ће овде бити прећутано (...)” (Павић 1997: 161).

16 Такође, предели сликани чајем у својим ликовним доменима означавају мост који повезује тајне књижевности и архитектуре у чудесно сагласје мистичних знакова.

17 У овом мотиву већ постоји наговештај да је Атанасијев прави отац математичар.

во на корак од одгонетке његове судбине, као и универзалног обрасца судбина идиторитмика, али у последњем тренутку он одустаје од одгонетања суштинских речи идориотмика, вођених ћутањем: „Открио би да су кључне речи тог дијаграма учртаног у план града гласиле: *ћушање, ноћ, језик, самоисхрана, вода, жрад и девица*” (Павић 1997: 28).

Атанасијев жељени преображај из идиоритмика у општежитеља сугеришу враћања у прошлост, у виду „црних поља” која су експлицитно назначена као места ћутања и тишине у укрштеници. Прича „Плава џамија”, повезује Атанасијева промишљања у архитектури са стваралачким процесом древних неимара¹⁸, у универзалној мисли: „Свет око нас и у нама пун је таквих бремених празнина” (Павић 1997: 255).

Истовремено, уводећи ову причу у структуру романа *Предео сликан чајем*, Павић сугерише да његово стваралаштво треба интерпретирати у тоталитету¹⁹, у коме однос архитектуре и књижевности има доминатну улогу. Тако се посредно упућује на вишевековну повезаност и сапатништво градитеља, у духу мистичне аналогije између палимпсеста књижевности и архитектуре историјских слојева градова, чије откривање може ревидирати прошлост и променити садашњост.

5. Преображај Атанасија Свилара у Атанаса Разина – општежитеља

У роману остаје само наговештен процес Атанасијеве промене животног тока, од идиоритмика до општежитеља²⁰, али се ипак назире услови његовог преображаја: када Атанасије сазнаје да није син општежитеља, чија је генерација победила у рату, тек тада може постати општежитељ, по принципу цикличности, јер му је заправо прави отац такође идиоритмик, човек ћутања, Фјодор Алексејевич Разин, (математичар, који напушта посао и бежи од комунистичког режима), што представља средство онеобичавања и стварања тензије „укрштених” расплета романа.

У овом контексту, приповедач, из перспективе Атанасијевог пријатеља, истиче да се „у овој *Споменици*, ставља тежиште на порекло, живот и карактер арх. Разина” (Павић 1997: 130), наговештавајући, дакле, природу његових мисли и дела, али не и узрок Атанасијевог успеха – у фармацеутској, а затим и у нуклеарној индустрији, при чему је скривена и Атанасијева демонска игра²¹ са људским животима и смртима: „Како је и када арх Разин стекао иметак од којег би могла живети поколења, не зна нико сем њега” (Павић 1997: 128).

Такође, у скривеној критици друштва, карактеристично је да Павић детаљно описује Титове резиденције, кроз перспективу Атанасове фасцинације, али

18 „А неимар је морао да мити и премошћује бездане међу њима, носећи тај страшни раскол и раскорак у себи као понор. Морао је да обуздава и кроти ону огромну цркву, где је мудрост била претворена у камен” (Павић 1997: 256).

19 У овом домену, треба истаћи најближе асоцијације интерсемиотичке природе: процес грађења у причи „Борба петлова”, одредницу ’Зидар музике’ у *Хазарском речнику*, као и мнемотехничке методе у *Унутрашњој сирани ветра*. Мистични мнемотехнички принципи су у древним временима упућивали ученике да једну запамћену реченицу упореде са једном одајом у згради сложене структуре, а да законитости једног текста, и његовог склопа уопште, поистовете са склопом соба, степеница и ходника. Собе би означавале реченице, ходници – њихове међусобне односе, а степенице би значиле преласке на нови спрат – на виши ниво сазнања.

20 ... „Замисли да све што ниси волео јеси волео! И тада је прешао, како сам каже, на страну својих непријатеља и одмах му је све кренуло” (Павић 1997: 133).

21 О демонолошким елементима сведочи и анаграм Атанас- Сатана.

не приказује и природу Титове владавине, док је ипак присутна критика комунистичког догматизма у судбини Атанасовог правог оца, математичара Разина.

Читалац, као активни учесник у остваривању интенција дела, запазиће сугерисане податке о пореклу и животу арх. Атанаса Разина (Атанасија Свилара, проверити име), место и годину рођења (Београд, 1929 - идентично са Павићевим), одлазак у Америку, власништво над фармацеутском компанијом, учешће у нуклеарној индустрији, повратак у Југославију, жељу да поседује луксуз и утицај по узору на Тита. Разлоге због којих Павић прећуткује директно упућивање на моћну личност нашег времена проналазимо и у доследности генерацији идиоритмика, који не спомињу имена и не обраћају се читаоцу у експлицитно ангажованом виду, већ стварају постмодерна дела, обраћајући се истовремено свим епохама, у њиховом превредновању, посредством нелинеарних перспектива. У контексту поетике отвореног дела, ћутање постаје средство трагања за истином и преноси се само посвећенима који претходно морају прећи индивидуални пут спознаје.

Такође, посредством овог прећуткивања, уместо ограничавања на балканско- америчке кодове, Павић ствара универзалну „укрштеницу” о променама идентитета, као мистични путоказ свим генерацијама идиоритмика и општежитеља.

6. Поступци обликовања доминантних стилских фигура

У домену прагматике – у природи језика је да одређене временске феномене описује у простору и да тако материјализује временске ентитете (уп. Џакендоф 1985; Џакендоф 1992)²². Ове релације се додатно усложњавају у Павићевом уметничком језику, на пример, у основном принципу просторно-временских метафора – *moving time* (уп. Лакоф 1993), комбинованих са персонификацијама, у којима се време приказује као да се приближава субјекту: „Никад октобар није тако често долазио као ове године; мало—мало и ето ти га опет. Бар три пута пре рока” (Павић 1997: 144). Овај лајтмотив има функцију релативизовања поимања линеарног времена, као и стварања нелинеарних, дифузних, и „укрштених”²³ временских перспектива.

Ови односи сугеришу мистичне идеје о путовању кроз простор и време, у духу херметизма, јер је Хермес Трисмегистос – спој грчког бога Хермеса, (гласника богова и бог двосмислености) (уп. Еко: 1990), који може бити на два места истовремено (тако да су просторне метафоре природни облици његовог приказивања), и египатског бога Тота (бога знања, библиотеке и лавиринта), а *Предео сликан чајем* је управо структуриран као лавиринт укрштених речи.

Тако се тишина и ћутање у роману представљају као просторни ентитети, односно као материје. Такође, у духу отвореног дела, које може тежити и интерференцији различитости, Павић остварује сагласје херметизма са хришћанским елементима: „На тај пут кроз време самци са особеножићем понели су камен ћутања, а општежитељи у братствима са оштежићем, камен тишине” (Павић 1997: 11).

У овој метафори, симболика камена као одређивања универзалне, свевремене природе мисија општежитеља и идиоритмика, посредством следеће

22 Такође, присутно је и приказивање времена посредством простора, као доминантне онтолошке категорије: „Али у почетку они су више путовали кроз време него кроз простор” (Павић 1997: 11).

23 На пример, метафора „чворови времена” има значајну улогу у романима *Хазарски речник* и *Предео сликан чајем*.

комбинације са поређењима²⁴ бива проширена у специфичностима чувања њихових духовних тајни: „Самци обрађују ћутање као житно поље (...) А општежитељи (...) опкољавају се и ограђују тишином и штите се њоме или шаљу тишину на своју дивљач као ловачког пса” (Павић 1997: 11).

Мистика просторно-временских метафора идиоритмика и кенобита у средњем веку преноси се и на нагвештаје Свиларевог преображаја у општежитеља: „И тада одједном нека спора река тишине и миља ули ми се у груди и тамо успори ток свега затеченог” (Павић 1997: 182).

Након описивања преображаја, да би формирао херметички круг, Павић у једној метафори обухвата мисли и дела свих ликова романа од средњег века до савременог доба, тако да се ова идеја преноси и на опште димензије начина стварања и читања дела: „Ко је у праву од ове две групе љубитеља укршених речи? У праву је, наравно, тврдо пристаниште ћутања у које се уплови после свих укрштања и после свих решења” (Павић 1997: 201).

Дакле, просторно-временске метафоре, у комбинацијама са персонификацијама, симболима и поређењима, имају функцију приказивања вишеслојности простора и времена у роману, посредством амбигвитета и полифоније. Поетички, семантички и стилски аспекти, у сагласју су са древним мистичним принципима, у којима су сва времена сједињена у једно универзално, свевидеће време романа.

7. „Укрштени” расплети романа

У демонској игри са садашњим и будућим поколењима (уп. Павић 1997: 279), након материјалних успеха, када жели да себе коначно потврди и као архитекту, у амбицији да крунише своје богатство, стварајући грађевине попут Титових,²⁵ уместо хармоничне, утешне тишине, Разин проналази ћутање и хладноћу које пролазе њиховим празним ходницима. Уместо времена које га је и прославило, као општежитеља и које му је донело богатство и признања, он хоће да се врати у прошлост, и да победи све своје сабласти, све грешке и патње прошлости, да врати у свим тренуцима све „неопаљене шамаре” (Павић 1997: 113). Наиме, он може победити у садашњости, али не у свим временима и местима истовремено, као Хермес. Он може подражавати један део Хермесове енергије, али не може достићи његову божанску природу; његова трагична кривица састоји се у томе што он не схвата да не може вратити и остварити себе и као општежитеља и као идиоритмика. Тако Разин поново губи идентитет у осећању празнине, али, у духу амбигвитета, оправдава и мисао његовог оца „да наше једначине увек касне за својом тачношћу” (Павић 1997: 128), затварајући круг свог живота.

Такође, поред своје промене идентитета и увећања утицаја, Разин не успева да пронађе спокој у односу са својом супругом Витачом, у прећутаној свести да она не припада њему, већ да је заљубљена у читаоца. Витачина патња је садржана у њеној трагичној кривици (у свести да је романескни лик), у безнадној љубавној

24 Такође, у комбинацијама метафора и поређења, Павић је истовремено приказао сизифовску патњу, као и пролазно олакшање у агонији математичара Разина, у његовом егзилу: „Русу је лепо само на путу, изиђе и урони у бескрајну тишину која му је од Москве довде расла са сваком преваљеном врстом. Корачао је кроз снег дубок колико и тишина и гледао како код куће висе о непомичним димовима причвршћеним за невидљиво небо као звона за звонару” (Павић: 120).

25 У овом мотиву постоји још један парадокс као сугерисани мотив Разиновог деловања: он жели да врати део Титовог времена и да завлада у њему, а отишао је из Титове Југославије, јер у њој није пронашао остварење свог идентитета.

чежњи: „Промисли мало, зар није свеједно да ли ћеш се најпре заљубити у књижи или у животу? Зар није свеједно да ли ћеш најпре умрети у роману, па онда у збиљи, или најпре у збиљи па онда у роману?” (Павић 1997: 322). У укрштеним расплетима остварен је ефекат онеобичавања у коме судбина јунака зависи од природе читаоца (уп. Михајловић 1992). У духу постмодернистичке игре, Павић даје решење укрштених речи, које, уместо да буду у очекиваној функцији коначног епилога, суштински сугеришу да је заправо читалац кључни лик романа, поништавајући границе између књижевности, фикције и стварности.

Бришу се границе између живота и смрти: док Витачин измаштани читалац постаје авет из другог света у ноћи, у одразу стаклених врата, присутна је тежња ка спајању два света – књижевности и стварности, како би се остварила њена љубавна екстаза. Основни смисао Витачине романескне егзистенције састоји се у томе, да посредством љубави са читаоцем, изађе из романа и постане „реална” личност, али у решењу укрштених речи, уместо речи љубавног дијалога, присутан је жудни поглед два света и ћутање заробљено у хермесовској комбинаторици укрштенице.

8. Закључак

Павић је у роману *Предео сликан чајем* применио и надградио Екову теорију отвореног дела, истичући да речи, ћутање и тишина, имају функцију грађења нелинеарне комбинаторичке уметности, у непрекидном дијалогу.

У односима ћутања и тишине, универзализована подела на идиоритмике и општежитеље постаје путоказ вишеструких могућности читања романа, у откривању слојева палимпсеста од средњег века до савременог доба. С друге стране, присутни су и преображаји од самачког ћутања ка заједничкој тишини, посредством: амбигвитета, полифоније и интерференције значења.

У тој мисији, остварена су мистична сагласја књижевности и архитектуре – простори између зграда одговарају доменима прећутаних речи, а посредством јединства различитости, Павић повезује делатности древних херметичких архитеката, средњовековних монаха и савремене архитектуре.

Свет романа је обликован посредством стилистичких аспеката, одређених просторно-временским метафорама, које, у комбинацијама са поређењима, симболима и персонификацијама, остварују мистично јединство поетике, стилистике и семантике.

У сваком од наведених домена, читалац има активну улогу у креирању заплета, кулминационих тачака и „укрштених” расплета. Такође, евидентан је двоструки однос читаоца и књижевног лика: с једне стране, читалац је „измаштан”, а с друге – он разрешава судбине ликова.

Предео сликан чајем је роман о вишевековном ћутању и тишини у различитим облицима и околностима – од њихових узрока, процеса трансформација, до исхода тишине и ћутања, у комбинаторици стварања херметичког круга.

ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић 2006: J. Ahmetagić, *Unutrašnja strana postmodernizma*: Pavić, drugo izdanje, Beograd: Raška škola.

Бабић 2000: S. Babić, *Milorad Pavić mora pričati priče*, Beograd: Stilos.

- Burkhart, D. *Culture as Memory: On the Poetics of Milorad Pavić*. <http://www.questia.com/googleScholar>, 21. 2. 2010.
- Генис 1999: А. Genis, „Апотеоза форме”, Београд: *Књижевност*, 3–4, 513–516.
- Gluščević, Zoran Gluščević, „Milorad Pavić između moderne i postmoderne”: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/12_pkp_gluscevic.html, 12. 8. 2014.
- Дамјанов 2012: С. Дамјанов, *Шта то беше српска постмодерна*, Београд: Књижевни гласник.
- Damjanov, Sava. *Postmodernizacija fantastike kod Pavića*: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/09_pkp_damjanov.html, 11. 8. 2014.
- Делић 1991: Ј. Delić, *Hazaraska prizma*, Београд, Gornji Milanovac: Prosveta, Oktoih, Деље новине. *Sabrana dela Milorada Pavića*, Београд: Prosveta, 175–227.
- Еко 1962: U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- Еко 1990: U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Живковић 2012: Д. Живковић, „Религија, историја и фикција у роману *Унутрашња страна ветра* Милорада Павића”, у: Д. Бошковић (ред.), *Српски језик, књижевности, уметности*, књ. II, Бог, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 495–501.
- Живковић 2016: Д. Живковић, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Јерков 1990: А. Јерков, „Нова текстуалност”, поговор *Сабраним делима Милорада Павића*, у: Милорад Павић, *Анахорети у Њујорку, Сабрана дела Милорада Павића*, Београд: Просвета, 175–227.
- Јерков 2014: А. Јерков, „Од себе се не да оздравити. Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и Павића”, Нови Сад: Летопис Матице српске, књига 494, свеске 1 и 2, 37–52.
- Јерков 1992: А. Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih; Nikšić; Unireks.
- Јерков 1992: А. Јерков, „Постмодерно доба српске прозе”, у: Александар Јерков (прир.), *Антилозија српске прозе постмодерног доба*, Београд: СКЗ.
- Јерков 1996: А. Јерков, *Од нове текстуалности до културне поетиике*, у: М. Павић, *Заувек и дан више, Сабрана дела Милорада Павића*, Београд: Драганић, 111–180.
- Jerkov, Aleksandar. *O neizgovorljivom*. http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/06_pkp_jerkov.html, 14. 8. 2014.
- Јунг 2006: К. G. Jung, *Arhetipovi i razvoj ličnosti*, Београд: Prosveta.
- Јунг 2005: К. Г. Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд: Народна књига.
- Кордић 1989: Р. Кордић, „Постмодернистичка укрштеница. Милорад Павић: *Предео сликан чајем и Хазарски речник*”, Београд: *Књижевна кришка*, 20, 2, 69–85.
- Кувер 1988: R. Coover, „He Thinks the Way we Dream”, New York: *The New York Times Book Review*, Edition Section 7, New York, 15.
- Coover, Robert: „The End of Books”, *The New York Times Book Review*, June 21, 1992, <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>, 15. 2. 2014.
- Лакоф 1993: G. Lakoff, „The contemporary theory of metaphor”, in: Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and thought*, second edition, Cambridge: Cambridge University press, 202–251.
- Milošević, Nikola. *Pavićevo otvoreno delo*. http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/05_pkp_milosevic.html 2005, 12. 8. 2014.

- Mihajlović, J. *Čitanje i pol.* http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/03_pkp_mihajlovic.html#_Toc41256302, 2. 4. 2012.
- Михајловић 1993: J. Михајловић, „Elementi Pavićeve postmoderne poetike”, „Elements of Milorad Pavić's Postmodern Poetics”, Chicago: Serbian Studies, North American Society for Serbian Studies, vol.7, Chicago, 33–38.
- Mihajlović, Jasmina. *Pavić i hiperbeletristika.* <http://www.khazars.com/pavic-i-hiperbeletristika>, 4. 8. 2010.
- Михајловић 1992: J. Михајловић, *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Београд: Просвета.
- Павић 1997: М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Дерета, Просвета.
- Павић, Јевтић 1990: М. Јевтић, *Разговори са Павићем*, Београд: Научна књига.
- Павић, Шомло 1991: М. Pavić, A. Šomlo, *Hazari ili obnova vizantijskog romana, razgovori sa Miloradom Pavićem*, Beograd: BIGZ.
- Павић, Милорад. *Писаћи у име оца, у име сина, или у име духа браћинства.* <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/pavic-trojstvo.html>, 16. 4. 2016.
- Petković, Novica. *Književnost 20. veka.* http://www.rastko.rs/isk_21.html, 28. 9. 2011.
- Поповић 2002: Р. Поповић, *Први писац пређеж миленија, живопис Милорада Павића*, Београд: Дерета.
- Татаренко, Ала. *Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метамоρφозе прозних жанрова.* <http://www.kapija.narod.ru/Translations/tatarenko-povesti.htm>, 23. 8. 2014.
- Џакендоф 1985: R. S. Jackendoff, *Semantics and Cognition*, Cambridge, MA London: The MIT Press.
- Џакендоф 1992, R S. Jackendoff, *Languages of the mind*, Cambridge, MA: MIT Press.

SILENCE AND HUSH IN THE NOVEL *LANDSCAPE PAINTED WITH TEA* BY MILORAD PAVIĆ

Summary

The article presents an analysis of the relationship between silence and hush in the novel *Landscape Painted with Tea* by Milorad Pavić, through the following aspects: 1. In the context of poetics; 2. The general relationship between the types of monks; 3. The relationship between individualism and collectivism in the 20th century; 4. Connections between literature and architecture; 5. The process of shaping stylistic figures; 6. Highlighting the causes and processes of “crossed” outcomes.

Pavić applied and upgraded Eco’s theory of the open work, noting that words, silence, and tranquility have the function of creating non-linear, combinatorial art, in this continuous dialogue.

Landscape Painted with Tea is a novel about the centuries of silence and quietness in a variety of forms, and the circumstances of their causes, processes, and transformations, as well as their outcome, the combinatorics of creating a hermetic circle.

Keywords: silence, hush, postmodernism, open work, hermeticism, transformation

Dušan R. Živković

Мирјана Д. БОЈАНИЋ ЂИРКОВИЋ¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департаман за српску и комјарашивну књижевност

НАРАТИВНА ЕТИКА „ПРЕЋУТАНОГ” У РОМАНУ ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Предмет рада је анализа стратегија читања романа *Вештачки младеж*, обликованог кроз два антифона поглавља која су, упркос „Упутству за читање” поменутог дела, само наизглед факултативна, а заправо међусобно комплементарна, једно другом (и самом читаоцу) нужна, како би се „прича” романа могла склопити. Циљ рада је осветљавање вишеструких огледавања „одлука” *Вештачког младежа*, указивање на њихову семантичку раван, али и налажење мотивације за селекцију информација у сваком од поглавља романа. С обзиром на то да се рад базира на емпиријској провери стратегија читања које су експлицитане (али и имплицитно интендиране) ауторским предговором, поговором, те самим текстом романа, теоријско-методолошки оквир овог разматрања биће реторичко-етичка теорија читања која тежиште ставља на доживљај наратива и која задржава интерес за текстуалне сигнале, односно начине на које је наративна техника активирана у преношењу етичких вредности, на релацији од имплицитног аутора, до емпиријског читаоца у улози ауторске публике. Узимајући у обзир избор материјала *Вештачког младежа* и интенцију имплицитног аутора и текста, током анализе романа биће поједнако релевантно и исприповедано, и *прећућано* (техника реза и празно место у наративу).

Кључне речи: празно место, имплицитни читалац, наративна етика, Милорад Павић

Књижевни дискурс је домен семантичке посредности.

М. Рифатер

Читања *Вештачког младежа* – неке од 5040² могућих стаза

Иако методолошки различито оријентисани, готово сви књижевнокритички и књижевнотеоријски текстови о *Вештачком младежу* (2009) Милорада Павића, било експлицитно, било имплицитно, скрећу пажњу на једну од средишњих тема романа – ћутање и доминантну обликотворну стратегију – ускраћивање информација важних за наративна чворишта романа (заплет и расплет – одлуку о правој „одлуци”). У домену тематско-мотивске равни последњег романа Милорада Павића, Миро Вуксановић (2009), Славко Гордић (2009), Душан Живковић (2010), Александар Јерков (2014) и Ала Татаренко (2014), осветлили су присуство аутобиографских елемената у обликовању ликова Филипа Рубора и Ферете Су, те на релацији друштво – успешни уметници, где се тематизују завист, прећућивање светског успеха поменутих уметника у домаћој ликовној критици, а потом међуоднос уметности, љубави³ и материнства, унутар кога се, у Феретином

1 mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

2 Резултат је добијен математичком комбинаториком понуђених одељака („штива”) романа, прецизније пермутацијом без понављања.

3 Ала Татаренко (2014: 130) налази да је Павић, поред своје, у *Вештачки младеж* учићао још једну љубавну причу – Милоша Шобајића и Драгане дел Монако.

случају, тешко успоставља баланс. На трагу ових истраживања, поједини аутори су *Вештачком младежу* приступили и као Павићевој последњој поруци (и опоруци) у којој је ехо полемике (уједно општег места књижевнокритичких текстова о књижевноуметничком стваралаштву поменутог писца) до те мере гласан да се чује и иза „затворених врата“, осам година од смрти Милорада Павића. Аутори који су се усмерили ка формалном и семантичком аспекту *Вештачког младежа* указали су на његову интертекстуалну, дијалошку релацију са *Унутрашњом стираном ветра* (Живковић 2016: 61), на интендирану стратегију спекуларног⁴ читања, или су дали подробнији опис ергодишког карактера *Вештачког младежа* који је аутор, кроз свега пар реченица, нагласио у поговору романа.

У домену поетике Милорада Павића, и то у оном делу који се односи на његово теоријско⁵ и практично разматрање стратегија читања, *Вештачки младеж* је последњи елемент слагалице Павићевог пројекта „Читалац“, и осликавања ауторске публике овог писца. У контексту поменуте проблематике, у књижевнокритичким и књижевнотеоријским текстовима о *Вештачком младежу* указано је на видове и функцију реторичких поигравања са читаоцем, међу којима су употреба „потресног“⁶ књижевног лика и трансмедиалног оквира⁷ романа у реторичке сврхе, те на коришћење *велике приче* (Абот 2009: 367) као тематског, конструкцијског и реторичког средства *Вештачког младежа*. Велика прича о уметнику, на коју се ослања наративни свет *Вештачког младежа*, приповедана „откад је света и века“, доприноси ефекту универзалности приче о Филипу и Фетети. Тиме наратор „озакоњује“ њену истину.⁸

Антифони карактер поглавља (тј. „одлука“) *Вештачког младежа*„ организованих кроз две скупине међусобно недостајућих елемената једне слагалице, сваким новим читањем витализују загонетање⁹ као један од топоса поетичких (семантичких и формалних и стратешких) начела Павићеве прозе. Свака од „одлука“ *Вештачког младежа* има другачије тематско тежиште: у првој је доминантна тема успеха двају уметника, зависти околине, егзила,, а она би се могла насловити *Полиитичком аутиобиографијом*, коју у Филипово име пише Александар Муха, као причом у „причи“ *Вештачког младежа*. У другој „одлуци“ тежиште је на брачној темици, материнском дискурсу и односу уметности и стварности, док је биографија славног уметника Филипа Рубора имплицитно присутна. Свака од „одлука“ *Вештачког младежа* пуна је празних места која резултују

4 Интралитерарна огледална структура приповедања и спекулум као модел читања Павићевих романа промовисани су *Унутрашњом стираном ветра*. Ова наративна стратегија, у контексту поменутог романа, реализована је кроз поделу „штива“ на две спекуларне приче (о Хери и о Леандру), од којих је друга спекуларна рефлексивна првој, а штампана је у обрнутој смеру. Однос између две приче *Унутрашње стиране ветра* је реверзибилан јер су у основи обе фабуле „два спекуларна лика чије се судбине асимптотски огледају једна у другој преко понора времена“ (Радовић 1992: 509). Ово је, уједно, карактеристика спекуларног наратива *Вештачког младежа*.

5 О Милораду Павићу као савременом теоретичару читања опширније в. Бојанић Ђирковић 2015: 163–176.

6 Ово је појам којим Александар Јерков (2014) имплицитно указује на трансфикционални карактер једног од ликова Павићеве позне прозе.

7 Информација се односи на прво издање *Вештачког младежа* (Нови Сад: Матица српска, 2009), чији је интегрални део диск са интервјуом који је Милорад Павић дао грчкој телевизији, и кратким документарцем о пишчевом животу.

8 О односу између аутора, књижевног лика и читаоца у Павићевој позној прози опширније в. Бојанић Ђирковић 2016: 143–156.

9 О загонетки као поетичком начелу Павићеве прозе, те о техникама, типовима поенти и њиховој лирској и симболичкој димензији опширније в. Делић 2010: 21–39.

нестабилношћу на нивоу приче – у односу између Филипа Рубора и Ферете Су, те тензијама између имплицитног аутора, наратора, који, на нивоу дискурса, „таји” информације и замагљује мотивацију поступака поменутих ликова, и читаоца, којег оно што је *прећуштано* ангажује за налажење импликација које недостају „слагалици” – приче о Филипу и Ферети. Игра присуства и одсуства читаоца наводи на разна трагања у наративу *Вештачког младежа*, од оних која се односе на критеријум за селекцију материјала у свакој од „одлука”, до питања у вези са „истинитошћу” одлука: Која прича је права? Тачније, у којој причи је Ферета права? Која њена одлука је права? *Вештачки младеж* се већ на основу ових „прозирних” елемената показује као вишеструка загонетка, а мотив из његовог наслова само је једна од стаза ка могућим одгонеткама. Већ на основу ових проблема, *Вештачки младеж*, иако квантитативно мањег обима у односу на остале Павићеве романе, открива значајан рецепцијски потенцијал.

Која је функција Павићеве игре лакунама и наговештајима у „одлукама” *Вештачког младежа*? У жељи да избегнемо уопштени одговор у виду једне од најцитиранијих реченица Милорада Павића – „тренирање нових начина читања”, сума кодова *Вештачког младежа* – аутобиографског, емоционалног (било да је у питању *ethos*, било *pathos*, који је и те како присутан у сликању одбачености славних уметника у својој средини), полемичког, спекуларног („одлуке” које засићеност информација траже једна у другој), наводе нас на закључак да је *Вештачки младеж* и те како „вештачки”, артифицијелни. Из угла његове унутрашње форме, *Вештачки младеж* је вешто конструисан (иако на први поглед, односно на прво читање, послужимо се речима Николе Милошевића, оставља утисак „бистре и прозирне воде”) и као такав читаоца ангажује у много већој мери него што је то избор редоследа „одлука” и поглавља. Стога, уместо да одговоримо на претходно питање, додатно смо га проширили и продубили, те наше полазиште за читање *Вештачког младежа* постаје следеће питање: Колико се (не)сигурно читалац *Вештачког младежа* осећа у лакуни¹⁰, и колики је степен наративне етике¹¹ овог романа? Загазимо у „бистру и прозирну воду која је дубока” (Милошевић 1994) као емпиријски читалац, и откријмо шта се крије иза прозирне комбинаторичке маске *Вештачког младежа*!

Теоријско-методолошки оквир рада

У овом раду тежиште биће доживљај наратива, односно читалачко искуство са Павићевим *Вештачким младежом*, а у домену наративно етичке теорије читања и њеним моделима интерпретације. Стављање нагласка на доживљај наратива *Вештачког младежа* не значи удаљавање од текста – текст дизајнира и наше реакције „води” аутор. Усмереност на етику читања у овом раду не односи се на моралну процену приче, већ на анализу техника приповедања у *Вештачком младежу*, и наше ангажовање са наративом као њихову функцију. Стога се читалачки

10 Овде се алудира на имплицитност као својство инхерентно лакунама, односно на градирање маркера имплицитности у лакуни. Уп. са: Долежел: 180–181.

11 Наративна етика је теоријско-методолошка оријентација базирана на реципроцитету и повећењу између аутора и публике којој је намењено дато књижевно дело. Једно од кључних питања која разматрају наративни етичари тиче се функције употребљених наративних техника у преношењу етичких и естетских вредности на којима почивају релације између приповедача и имплицитних аутора, њиховог материјала (догађаји, ликови) и њихових публика (наратора, имплицитних читалаца, наративне и актуелне публике).

етички судови о наративу не односе само на оно што чинимо у вези са ликовима и њиховим акцијама, већ и на етику имплицитног аутора у његовој релацији са наратором, ликовима и (хипотетичком) ауторском публиком.¹²

Овај рад једним делом представља емпиријску проверу нелинеарне стратегије читања назначене у поднаслову *Вештачког младежа* и самом формалном организацијом романа на „две одлуке“, од којих свака рађа „другачију врсту будућности“ ликова романа, (односно, оног што читалац може начинити од попућеног Павићевог „штива“, „тренирањем нових начина читања“), те не претендује на општеважеће закључке о Павићевој теорији читања, али свакако препознаје оно што је опште место у домену Павићеве наративне технике, и, уз то, указује на специфичност ауторове стратегије у поменутом роману. Циљ рада је, дакле, прецизирање једне од стратегија читања уграђених у Павићев позни нарратив која има чврсто упориште у наративној техници и где је, с обзиром на материјал, приликом трагања за ауторском, и интенцијом текста, из угла наративне етике, поред оног што је исприповедано, подједнако релевантно, ако не и релевантније, оно што је *прећућано* – техника реза, празно место, процеп у наративу, шире – оно што, услед интенције аутора, није добило простора у тексту. Празно место је, заправо, место које чека управо нас, читаоце.

„Десно од себе“: *искуство читања* „друге одлуке“

Окренимо се, на тренутак, емпиријском делу рада и искуству читаоца, који, након седам комбинација нелинеарног читања *Вештачког младежа*, сада, у сагласју са својим степеном емпатије и полом, одлучује да поглед скрене десно, ка другој „одлуци“, те да из ове позиције започне своје доживљавање и ангажовање са наративом последњег Павићевог романа. Обе „одлуке“ *Вештачког младежа* приповеда хетеродијегетички приповедач. Међутим, у другој „одлуци“ његова нарација је паралиптична, јер не предочава кључне информације у вези са заплетом (преокретом у брачној срећи Филипа Рубора и Ферете Су).

Ако, као читатељке¹³, „гледамо“ десно од себе, опредељујемо се за један, у великој мери лирски¹⁴ нарратив, у коме се прогресија¹⁵ слабо одвија, а сам нарратив је фокусиран на статичну ситуацију – дијалоге двоје славних сликара о несрећи која је задесила њихов брак и славу, без изношења конкретних догађаја који су довели до преокрета из среће у несрећу. Други део романа, избором материјала, а потом и коментарима приповедача (пре свега о материнству, моди), оцртава управо читатељке као жељену, ауторску публику.

12 Из угла наративне етике позитивно се вреднују пораст неповезаних елемената или празних места у наративу, непоуздана нарација, али и дозирање „обелодањивање“ информација од стране имплицитног аутора (мимо наратора). Технике које више ангажују читаоца указују на степен ауторовог поверења према њему.

13 Опредељење за улазак у женску ауторску („корисничку“) публику коју Павићев романи, уз „хазарску“, идеалну, семиотичку, подједнако оцртавају, носи и опасност од негативне квалификације јер овај аутор, у предговору *Позоришту од харџије*, жене назива површном читалачком популацијом чији је критеријум за одабир дела – омиљени или популаран писац, и која не може да дође до суштине (значања) дела.

14 Појам лирског наратива се у овом контексту односи на прозни нарратив у коме је догађајност на нижем степену и чије је тежиште на рефлексiji.

15 Под наративном прогресијом подразумева се кретање наратива од почетка, кроз средину, ка крају. Она представља синтезу текстуалне и читалачке динамике, односно темпоралног процеса читања и читалачких одговора (реакција) на текстуалне елементе.

Наратив о Ферети креће се од мелодрамског тона и стила (од клишеа, наглашене сентименталности, патетике, неочекиваних обрта као што је сцена похаре стана), до оног трагичног, које се одмотава читањем кроз стазу мајчинског наратива. Усмеримо се најпре ка ономе што је приказано у „другој одлуци”: то су двоје супружника чији успех коментарише приповедач („он је веома познат”, а она „улази у моду”). Приповедач бира оно што сматра да *треба рећи* (коментари попут „треба рећи” фреквентни су у роману), а то су Филип и Феретин успех у свету и прећуткивање вредности њихових дела у домаћој ликовној критици, а потом мржња околине коју је узроковала њихова срећа. Околности које доводе до наглог преокрета у брачној срећи – прећутане су. Овај начин вођења прогресије утиче на наше конфигурације наратива као тривијалне љубавне приче у којој је акценат на перманентном стању патње успешне жене због њеног дискредитовања као уметнице и мајке. Пет од седам поглавља предочавају статичну ситуацију. Стога, у већини одељака овог дела романа учествујемо, контемплирајући каткад, и симпатетички идентификовани са ликовима. У другој „одлуци” нема решавања нестабилности и тензија уведених у првом поглављу (мислимо на прво по редоследу у књизи, а не по читаочевом одабиру). Друга одлука јесте прича о преокрету, али прогресија овог наратива је лирска.

Којим год редоследом будемо читали „другу одлуку”, она ће се оваплотити превасходно кроз мајчински наратив и „време дугих ћутања” на релацији мајка – ћерка, а ова тема, сама по себи, носи извесну тежину.¹⁶ Међутим, техника којом је исприповедана „друга” одлука – позиција хетеродијегетичког приповедача који казује и коментарише¹⁷ Феретино остављање ћерке, те својење одељка на клишетирану причу жене која бира између боемског живота сликара (односно каријере) и мајчинства – наводи нас на закључак да је нарација у овом делу романа рестриктивна, ограничена на очи мушкарца (иако приповедач ниједног тренутка није експлицитно полно диференциран) и на клишетирану наратив о жени славног мужа. Управо у овом делу романа највише долази до парадокса тзв. свезнајућег приповедача: на први поглед, техника свезнајућег приповедања и експлицитно усмеравање кроз наратив путем коментара откривају ауторово неповерење према публици. Све што треба да знамо, експлицитно је. Међутим, избор оног што нам је предочено није у сагласју са темом, која је додатно

16 За интерпретацију *Вештачког младежа* значајан је сегмент Павићевог (2005: 47–49) теоријског текста о женском писму који се односи на релацију између адресата и материјализације текста. Подсећања ради, овај аутор указује на то да се разлика у семантици и интенцији Јефимијиног текста посвећеног кнезу Лазару, и оног посвећеног сину, очитује већ у избору материјала: док је *Похвала Кнезу Лазару* написана златним предивом, али на материјалу чији је век ограничен, песма у којој су предочена Јефимијина материнска осећања изливена је у металу, у позлаћеном сребру, и окренута је вечности. Мајчински наратив у *Вештачком младежу* дат је путем гласа и начина наратора – мушкарца са рестрикцијама у домену важних информација, али снага мајчинског наратива тиме није умањена. Иако исприповедан гласом (и кроз перцепцију) мушкарца, мајчински наратив *Вештачког младежа* утемељен је у универзалној културној матрици велике приче. А велика прича, сама по себи, носи значајан реторички потенцијал.

17 Ради илустрације, навешћемо неке од нараторових опсервација и коментара у вези са Феретиним остављањем детета: „Остало је нејасно да ли је закључила да више нема снаге да се посвети детету онако сама (а мужу је хтела да се врати), или је одједном искрснуо неки трећи узрок, рецимо да је за дете боље да буде с оцем него са мајком, не знамо. Да ли је то била нека болест па се Ферета плашила да је не пренесе на дете? Свакако је уз све то стајала чињеница да је Ферета некако у то време срела Филипа Рубора и због њега учинила оно за шта грчка песникиња Сапфо каже певајући о лепој Јелени Тројанској. Ради љубави, каже Сапфо, она је ’оставила родитеље своје и дете своје.’” (Павић 2005: 54)

„ојачана“ (отежана) избором имена Феретине ћерке. Геа (име Феретине ћерке), било као земља или глина, у контексту Павићеве имплицитне поетике (од приповедака, преко *Хазарског речника*) важан је симбол.¹⁸ У *Вештачком младежу* овај детаљ покреће тему другог тела, сада у контексту мајчинског дискурса.

Избор приказаног и прећутаног, које каткад исијава путем детаља („слика је исцурела кроз пукотине“, наводи се на једном месту у роману), упућује нас на закључак да је нараторова интенција доношење негативног суда о етичкој димензији Феретиног лика. Међутим, приповедач је непоуздан, а потврду непоузданог приповедања налазимо на више равни: у коментарима који опсервирају Феретине поступке, а потом, шире гледано, у укупном начину наративизације озбиљне и тешке теме као што је мајчинство. Овде, заправо, налазимо дискрепанцију између тежине теме и начина њене обраде, а кроз поменуте пукотине помаљају се нараторови иронични коментари.

Иако је фокусирањем на јунакињу, на брачну тематику и мајчински дискурс, те коришћењем наратора – коментатора, који посвећује пажњу моди, магацинима, имплицитни аутор је, на први поглед, пред собом имао читатељке (и то „романа са степеница за служавке“, како је Павић говорио у интервјуима); један једини детаљ, као што су име Геа или кобалтна шоља коју не поседује Ферета из друге „одлуке“, те обрисани вештачки младеж, окидач је за преокрет у читању – скретање погледа улево ка правој Ферети и, можда, правој одлуци?

У наративу о Ферети се осећамо несигурно. Али ангажовано. Иза привидне ауторске женске читалачке публике, скрива се тежња имплицитног аутора за комуникацијом са Читаоцем, оним подозривим, павићевским, који је „упао“ у причу о Филипу и Ферети, и након чијег уласка у наратив (од „овог тренутка“, тренутка отварања књиге) брак двоје славних уметника више није срећан. Читаочев „упад“ у причу наратор артикулише као потенцијалну опасност. Стога, све време, рачунајући на присуство слушаоца или, боље рећи, слушатељке, усмерава читање ка одлуци која је решење ситуације у којој се налазе ликови света приче. Читаочев „упад“ у причу двоје славних људи, у срећном браку, потенцијална је опасност, јер овде више није у питању који пут ће читалац изабрати, већ на чију страну ће стати: Филлипову и Феретину, или на страну свих осталих који успех не праштају.

„Лево“ од себе: између *ethos-a pathos-a*

Читајући „другу“ одлуку *Вештачког младежа*, закључили смо да се она, било тематиком која је у њеном предњем плану, било путем Феретиног лика као средишњег, обраћа читаоцевим емоцијама, док техника којом је исприповедана подстиче читаву скалу реакција – од емпатије, благих и нежних осећања, пригушених страсти, до неслагања са ставовима имплицитног аутора, нарочито у вези са Феретиним тзв. каријеризмом и запостављањем димензије мајчинске љубави. Ако се разнолико етичко позиционирање читаоца у другој „одлуци“ схвати као интенција имплицитног аутора, онда можемо закључити да је техника обликовања мајчинског дискурса перцепцијом и гласом мушкарца била делотворна.

18 У контексту Павићевог романесног опуса, Геа (глина, земља) још од *Хазарског речника* носи снажну симболику – она стоји између речи и меса, те обратно, између меса и речи: „Слова и глина су такође веома блиски. Ђирило и Методије, очеви словенске азбуке, уносе словенски језик кроз решетке ћириличних слова у своја уста, лепе крхотине својом пљувачком и грчком глином испод својих табана“ (Татаренко 2014: 123). Када се у њу удахне душа, глина наступа као тело. У роману *Вештачки младеж*, тема другог тела оваплоћена је у биолошкој димензији.

За разлику од друге, „прва“ одлука нас инципитом, којим се најављује „потресни“ књижевни лик Филипа Рубора, позиционира унутар наратива који обилује *pathos*-ом – снажним љубавним емоцијама и јаким страстима које су проузроковале расанак Филипа и Ферете. Етичка димензија лика Филипа Рубора ојачана је патетичном амплификацијом – пренаглашавањем зависти и мржње околине због Филиповог и Феретиног срећног брака и уметничког успеха, и то већ на првој страни ове „одлуке“. Заправо, у начину на који се друштво односило према овим уметницима наратор налази разлог за Феретин и Филипov расанак. Филипov однос према друштвеној средини, у првом делу „прве“ одлуке, крајње је потчињаваљачки, што у процесу читања остварује двоструки ефекат: или Филипови неистомишљеници читаоцу постају додатно омражени, или се пак у овом Филипovом поступку открива стратегија симулираног потчињавања, што читаоца наводи на трагање за контекстуалним (у првом реду аутобиографским) оквиром, о чему смо писали на почетку рада. Док се Филип као књижевни лик самокарактерише кроз свега пар реченица о приватном и уметничком аспекту свог живљења, нарација хетеродијегетичког приповедача каткад добија облик правих филипика којима се околина (академска јавност и ликовни критичари) експлицитно негативно карактеришу.¹⁹

Иако се у „Упутству за читање“ *Вештачког младежа* наглашава ирелевантност редоследа његовог штива у штампаном облику књиге, не треба занемарити љубитеље линеарног читања, који су такође чланови Павићеве ауторске публике. Линеарно читање *Вештачког младежа* осветљава још једну, антиклинактивну релацију међу „одлукама“, која би се „скакутавим“ читањем могла пренебрегнути. Крећући се од прве ка другој „одлуци“, узбуђење које је изазвао *pathos* снижава се, и тежиште се пребацује на оданост, блага и нежна, али постојана душевна стања јунака, на оно што још од античких реторичара припада области *ethos*-а.²⁰

Због чега је за значење ове „одлуке“ важније оно што је у сенци уместо оног што је експлицитно? Заправо, због чега је за значење било које од „одлука“ важна она друга? Један од одговора лежи у *Зайису на коњском ћебећу*, спони двеју „одлука“. У првој „одлуци“, поменутој причу Филип чита Ферети током последње ноћи у Београду (али приповедач њен садржај прећуткује). У другој „одлуци“ *Зайис* је у целини дошао из збирке *Руски хриш*. Филип упорно чита причу *Зайис*, иако Ферета увелико спава. Ко је, заправо, заступник Феретине тишине и слушаца ове приче? Пре него што дамо један од могућих одговора, задржаћемо се на анализи „стратешког дијалога“ *Вештачког младежа* са *Руским хришом*. Грубачева подозривост према „десној страни“, и урођена способност да лево гледа добро и далеко, у основи је формалне организације *Вештачког младежа* и, уједно, енкодирана стратегија читања – бирања леве или десне стране романа.

19 Навешћемо неколико нараторових тврдњи у вези са Филипovим успехом: „На огромно чуђење многих, он је у свету имао око сто изложби у разним градовима само за седам година од почетка XXI века“ (Павић 2009: 13); на овом је трагу и апотеоза Филипovог уметничког успеха путем информација у вези са његовим изложбеним поставкама од Њујорка до Сибира и Кине. У следећим опсервацијама друштвена средина се директно негативно карактерише: „Током година Филип је почео да улази у све већи раскорак са својом средином. Не може се, на пример, у средини у којој се кретао, разумети један срећан брак, какав је он имао, или опростити успех, опростити нешто као што је његова светска слава. Утолико пре што та нечувена ствар прети да се удвостручи, чак утростручи. Претња мирној средини био је он са својим успехом, а још горе он и она са удвојеним успехом који би се могао десити. У том би случају имали њега и њу на квадрат, а на куб обоје.“ (Павић 2009: 13)

20 Уп. са: Квинтилијан 1967: 187–194.

Међутим, сетимо се и Павићевог поетичког става о читању, односно о „удвоје-ном погледу”, изнетог у поговору збирке *Руски хриш*, одакле је „доходао” *Зайис на коњском ђебетиу*. Једна прича (о међуодносу уметности, славе, љубави и материнства) уобличена је кроз два дискурса. Коју год „одлуку” донесемо, треба се окренути и оној на супротној страни, јер свака од „одлука” пређутана је у другој. Оне су комплементарне, а свака је дата кроз перцепцију другог пола. Поред тога што је ергодички, *Вештачки младеж* је и андрогини Павићев роман. Зато не постоји одлука, већ „одлуке”. И зато у *Вештачком младежу* има више огледања прича и питања, него одговора.

Закључак

Избор редоследа понуђеног штива, и у случају романа који је заокружио Павићев опус, прозирна је маска стратешки обликованог штива. У ком год смеру „гледали”, лево или десно од себе, осећај да се наративна нит прелама преусмериће наш поглед. Зато је читање *Вештачког младежа* огледање, и то на више нивоа: у домену обликовања главних ликова, у погледу „оправдања” њихових поступака, у релацији између недостајућег и елемента вишка, залуталог у другој (односно, у свакој другој) „одлуци”. Трагање, или, боље рећи, трагања, за недостајућим аспектима двају поглавља романа, њихово огледање кроз призму наше, читалачке перцепције, наша перманентна будност, било током налажења пређутаних мотивација, било кроз реаговање читавом скалом емоција, потврђују да је *Вештачки младеж* читаоцу оставио прилично простора за учешће. Кад год аутор пренесе читаоцу једну неизговорену мисао, он ствара осећај дослуха против свих оних, у причи или ван ње, који ту мисао не схватају. Такав је случај са *Вештачким младежом*. Како год „одлучили”, опет ћемо стати на Филипову и Феретину страну; каткад и несвесно, јер је стратегија романа таква да нас „вуче” ка поменутом етичком позиционирању. Чешће – свесно и пређутно.

ЛИТЕРАТУРА

- Abot 2009: Н. Р. Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бојанић Ђирковић 2015: М. Бојанић Ђирковић, „Павићева теорија читања”, у: Б. Димитријевић (ур.), *Језик и књижевност у контиактиу и дисконтиактиу: шемајски зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет, 163–176.
- Бојанић Ђирковић 2016: М. Бојанић Ђирковић, „Ко резбари последњу причу: однос између аутора, књижевног лика и читаоца у Павићевој позној прози”, у: Б. Димитријевић, Г. Ђигић (ур.), *Савремена наука о језику и књижевности: зборник радова са научног скупа Наука и савремени универзитет* 5, Ниш: Филозофски факултет, 143–156.
- Вуксановић 2009: М. Вуксановић, „Роман с правим младежом”, *Лешојис Мајшице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1/2, Нови Сад, 86–89.
- Гордић 2009: С. Гордић, „Њудесно у закриљу стварног”, *Лешојис Мајшице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1/2, Нови Сад, 90–92.
- Делић 2010: Ј. Делић, „Прича и поента. О поенти у причама Милорада Павића”, у: С. Рогич (ур.) и Сава Дамјанов (прир.), *Павићеви палимисессти: зборник радова*, Бајина Башта: Фондација „Рачанска баштина”, 21–39.
- Doležel 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.

- Живковић 2010: Д. Живковић, *Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умбертоа Ека и поезијски и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Живковић 2016: Д. Живковић, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Јерков 2014: А. Јерков, „Павићев интегрални смисао”, поговор у: А. Јерков (прир.), *Последња прича*, Београд: Вулкан.
- Квintилијан 1967: М. Ф. Квintилијан, *Образовање гoвoрника: oдабране стране*, Сарајево: Издавачко предузеће „Veselin Masleša”.
- Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава и групе огледа*, Београд: Плато.
- Павић 2009: М. Павић, *Вештачки младеж: три крајка нелинеарна романа о љубави*, Нови Сад: Матица српска.
- Фелан 2011: J. Phelan, „Rhetoric, Ethics and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources and Audiences”, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 94, No.1/2 (Spring/Summer). USA: Penn State UP, 55–75.
- Татаренко 2014: А. Татаренко, „Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: у кругу Павићевог троугла”, *Летопис Машице српске*, књига 494, свеске 1 и 2, јул–август, 116–146.

THE NARRATIVE ETHICS OF *THE UNSPOKEN* IN THE NOVEL *ARTIFICIAL MOLE* BY MILORAD PAVIĆ

Summary

This paper discusses the reading strategies of the novel *Artificial Mole* by Milorad Pavić, in which the presence of autobiographical elements is intensified, as well as the explicit polemics with literary critics, the “non-Pavićs”. The theoretical-methodological frame of this discussion is a rhetorical-ethical reading theory which particularly stresses the way in which the narrative technique is activated in transmitting ethical values from the implied author to the empirical reader assuming the role of the author’s audience. The aim of this paper is to precisely determine one of the reading strategies built into Pavić’s final narrative, which has a strong support in the narrative technique and where, considering the choice of material and the intention of the implied author and the text, both the narrated and *the unspoken* (the technique of cuts and gaps in the narrative) are equally relevant.

Keywords: the gap, implied reader, narrative ethics, Milorad Pavić

Mirjana D. Bojanić Ćirković

Ифигенија Р. РАДУЛОВИЋ¹
 Снежана М. ВУКАДИНОВИЋ
 Александра Ђ. СМИРНОВ-БРКИЋ

Универзитет у Новом Сагу
 Филозофски факултет²
 Одсек за историју

ДВА ГРЧКА ГЛАГОЛА ТИШИНЕ: ΣΙΓΑΩ И ΣΙΩΠΑΩ

Аутори рада фокусирани су на два грчка глагола σιγάω и σιωπάω. Прати се њихова етимолошка генеза и морфолошка грађа у поетској и прозној синтакси. Циљ рада је да се истражи њихова семантичка реализација, лексемска контекстуална разлика и употреба код античких писаца. Уз то, дати су најадекватнији преводни глаголски еквиваленти у српском језику. Основна литерарна грађа на којој се истраживала употреба ових глагола су дела Хомера, Хесиода, Херодота и других историчара, трагичара, Аристофана, Платона, атичких беседника, Плутарха, Паусанија и Нови завет.

Кључне речи: σιγάω, σιωπάω, порекло, значење, морфологија, синонимија, деривација

Оно што називамо неправилним глаголима у грчком језику управо указује на њихову старину. Времена нису првобитно била изражена глаголском основном већ је основа била носилац глаголског вида. На то указују различите глаголске основе у грчком, било да су припадале истом лексемском минимуму или биле сасвим независне једна од друге. Различите глаголске основе, дакле, нису првобитно изражавале време – за шта су били задужени наставци (примарни и секундарни), као и аугмент – већ глаголски вид радње. Глаголски вид казује да ли је радња трајна (*infectum*), тренутна (*confectum*), или је свршена, односно да ли је резултат неке радње (*perfectum*), што у грчком глаголу одређује презентска, аористна или перфекатска основа, онако како је познавао и праиндоевропски језик (Будимир-Црепајац 1991: 113; Dukat 1990: 93-97) У том смислу, словенски, односно српски глаголи, су очували чак и већу старину у односу на грчки, што можемо илустровати следећим примерима: вирити (трајна), вирнути (тренутна), завирити (свршена), завиривати (итеративна) (в. Будимир-Црепајац 1991:111).

У случају глагола *ћушати* имамо различите глаголе сложене од лексемског минимума и предлога, као префикса који указује на различит глаголски вид; на пример: *оћушати*, *ућушати*, *ућушкивати*, *ућушкати*, *заћушати*, *прећушати*, итд, или код другог глагола са истим примарним значењем: *тишати*, *утишавати*, *утишати*, *стишати*, или *тишовати*, *не говорити*, *бити нем*, што би у грчком био резултат (*perfectum*) за оног што је заћутао па је остао нем, дакле *занемети* или пак *мучати*, *замукнути*, *умукнути*, *не моћи говорити*, *тајити*, *држати* у *тајности*. Сви ови глаголи, који у речнику стоје засебно, у преводној књижевности на грчки имплицирају на само два глагола *σιγάω* и *σιωπάω*.

1 ifigenija@ff.uns.ac.rs

2 Рад је део резултата с истраживања на пројекту 02120 *Интеракција култура, привредни шокови и социјалне структуре на тлу Војводине као историјски процес дугог трајања (од антике до 16. века)* Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој.

Ова два грчка глагола, у основном значењу *ћушим*, припадају великој групи глагола који се у грчком језику завршавају на -ω, за разлику од друге групе глагола који се завршавају на -μι. Унутар ω (тематске) конјугације постоји група глагола чија се презентска основа завршава на вокале -α, -ε и -ο. Ти крајњи вокали, да би избегли хијат, контрахују се са суседним вокалом у нови дуг вокал. Контракција вокала је врло честа појава у грчком језику код именичке и глаголске промене, и то највише стога што су се интервокалски спиранти *j, w, s*, изгубили између вокала, па су ти вокали дошли у непосредни додир и створили могућност хијата. Контракција вокала или вокала и дифтонга има своја одређена правила (Будимир-Црепајац 1991: 27-28).

У грчком постоји више начина за образовање презента, наслеђених углавном из индоевропског. Према начину образовања презента разликујемо следеће групе:

1. Радикални презент, типа λυω.
2. Радикални презент са редупликацијом γίγνομαι.
3. Назални презент πίνω *ἐπιον, αυζάνω.
4. презент са суфиксом -σκ- *(ало)-θνήσκω, γινώσκω (указују на један интересантан вид, почетак вршења радње или неког стања).
5. презент са суфиксом -ι-.

То је највећа група глагола и настаје на више начина, нпр. ἀρπάζω < ἀρπαγ-ιω φαίνω φαv-ιω, στελλω στελ-ιω, итд.

Код тематске конјугације презенти су већином грађени помоћу суфикса, што значи да су на лексемски минимум додавани нарочити елементи карактеристични за презент, који се не јављају код осталих основа једног те истог глагола. Међутим, као што смо већ рекли, нису сви презенти подједнако старог датума. Глаголи σιγάω и σιωπάω образују све глаголске облике од презентске основе, некарактеристично за старогрчке глаголе, што иначе и показују карактеристике млађег датума. Такође, „правилност” једног глагола, као у случајевима σιγάω и σιωπάω, указује на њихову рецентност када време преузима главну улогу у глаголском систему.

Ако се испред суфиксалног -ι- налазио вокал, онда се -ι- у интервокалском положају губило и настајала је контракција као што је то случај у примерима: φίω од φυ-ιω у еолском дијалекту или глагол αἰρέω од незабележеног αἰρε-ιω.

Помоћу суфикса -ι- образован је у грчком врло велики број презентата изведених од именица и придева. За грчки језик је карактеристично да је сваки деноминативни глагол разрадио потпуну конјугацију за разлику од других индоевропских језика где су деноминативи служили углавном као презенти. Глаголи образовани, на пример, од сигматских основа, завршавали су се, после губитка сигме, на -εω као τελέω од именице τέλος. То је само један случај са деноминативним презентима од консонантских основа (сл. плέω који је настао губитком дигаме πλεF-ιω). Због тога су ови глаголи консонантских основа претрпели губитак у савременом грчком језику и појављују се само у одређеним облицима или су се пак променили, као τελειώνω.

Многобројни деноминативни глаголи изведени су од именица и придева са вокалским основама и суфикса -ι-. То су тзв. *verba contracta*. Ту разликујемо три подгрупе: једну групу контрактних глагола чине глаголи на -εω изведени од основе на -ε-/ο-, као гл. φιλέω „волим”, настао од φιλε-ιω, тј. од именице односно придева φίλος (у значењу *драг, мио*, са чланом добијамо супстантив и преводимо га као *пријатељ*). Другој, најмлађој групи, припадају глаголи на -οω, изведени такође од основа на -ε-/ο-, на пример гл. κακόω „злостављам”, с нестегнутим

обликом како-ιω; овај глагол настао је од придева *κακός* *лош*, *зао*. Трећој групи припадају глаголи на -άω, изведени од радикала на вокал -ά. Овој групи припада највећи број деноминативних глагола који су непромењено наставили да се користе и у савременом грчком језику. Тој групи управо припадају и два контрактна глагола *σιγάω* и *σιωπάω*.

Према Амонијевом³ сведочењу (...σιωπῆ σιγῆς διαφέρει. Σιωπῆ μὲν γὰρ ἐστὶ κατάσχεσις λόγου, σιγῆ δὲ στέξις λόγου) постоји семантичка разлика по којој би глагол *σιωπάω* имао значење прекида у говору, тј. *ћушаааи*, док би *σιγάω* значио *ушшааваааи/ушшаааи* *глас* или *говор*, али заправо не и потпуно ћутање (Nickaou 1966: 115, б. 441). Често се у семантичком смислу ова два глагола пореде с латинска два *silere* за *σιγάω* у значењу *ушшааваааи/ушшаааи*, *сшшааваааи/сшшаааи* и *tacere* за *σιωπάω* у значењу *ћушаааи/ућушаааи* (Döderlein 1826: 87-88; Barrault 1853: 483-484).

У античкој литератури која нам је била огледна за овај рад, а то су пре свега Хомер, атински историчари (Херодот, Тукидид, Ксенофонт) и беседници (Исократ, Лисија, Ескин, Демостен), затим Платон, и драмски песници (Аристофан, Софокле, Еурипид) и др., глаголи *σιγάω* и *σιωπάω* имају већином синонимно значење. Проучавање ових текстова, показало је да се код старијих песника, Хомера и Хесиода, не јављају гл. *σιγάω* и *σιωπάω* у финитним облицима индикатива, већ као перифразе именице *σιγῆ* и *σιωπῆ* и неког глагола. Иако се у науци сматра да се *σιγῆ* значењски разликује од *σιωπῆ* (в. поменут Амонијев цитат), само донекле њихова именска основа у глаголу показује ту значењску разлику. Наиме, именица *σιγῆ* у дорском дијалекту гласи *σιγᾶ*. Интересантно је овде напоменути како Хесихије, александријски лексикограф из 5. века, тумачи ове облике. Он управо именицу *σιγῆ* објашњава помоћу *σιωπᾶ* и даје историјско тумачење да је именица *σιγῆ* настала од *ριγα* односно од *ριγᾱ*, а како су даље лингвисти утврдили, заправо је то био облик *σριγᾱ* који има индоевропски радикал *svig- са свим лабиовеларним варијантама. Тај облик радикала дао је у старогерманском *swigen* односно *schweigen*, у англосаксонском *swi'zian*, а у староскандинавском *sveig-ja* (Σταματάκου 1972: lemma *σιγῆ*).

Глагол *σιγάω* у својој првој варијанти није имао све своје временске облике. Они су настали касније. Главни облици су били они који изражавају презент *σιγάω* и имперфекат *ἔσιγῶν*, настали од презентске основе. Како језик тежи морфолошкој унификацији, многи деноминативни глаголи добили су и друге, или, боље речено, остале глаголске облике, на рачун старијих глагола радикалних основа. Тако *σιγάω*, поред свог презента и имперфекта *ἔσιγῶν*, добија све остале облике. За футур је то медијални облик *σιγήσομαι*, а сви остали облици граде се веома правилно, као аорист активни *ἔσιγησα* перфект *σεσίγηκα*, плусquamперфект *ἔσεσίγηκειν*, затим пасивни аорист *ἔσιγήθην* и перфект пасивни: *σεσίγημαι*, па чак и ретки футур езактни *σεσίγησομαι*.

Антички текстови које смо овде обрадили указују да је *σιωπάω* коришћен као синоним глагола *σιγάω*. Ипак, код њега се појављује и друго његово значење, које је хронолошки његово прво и основно значење у смислу утишавати, стишати глас, смањивати тон, умукнути (в. Krischer 1981: 93-107). Чини се да је глагол *σιωπάω* млађег датума, а јавља се код античких песника, и то веома често у перифразама, као што смо већ рекли, пре свега епских песника, некад и драмских,

3 Амоније, граматичар из 4. века из Египта. Приписује му се дело *Περὶ ὁμοίων καὶ διαφορῶν λέξεων* (О сличним и различитим речима).

који су тежили архаизму, а уочавамо их и у новозаветном изражавању, које се нешто једноставнијим језиком од класичних текстова, ипак језиком културне средине (Пападопулос 1998: 5), обраћало широкој слушачкој публици.

Σιωπάω је такође деноминатив од именице σιωπή која исто тако показује своје индоевропско порекло. Александринац Хесихије је именицу σιωπή објаснио помоћу друге именице ήσυχία што значи *мир, мировање, сјокој, тишина*. Тако настаје и глагол ήσυχάζω – бити миран, мировати, умирити се, смирити се, (у)ћутати (Hesych. s.v. σιωπή). Ова именица указује на утишавање гласа или звука али и на потпуну тишину.

Етимологија именице σιωπή, па стога и њеног глагола, са свим правилним облицима (ήσιώπων, σιωπήσω, ήσιώπησα, σεσιώπηκα, ήσεσιώπηκειν), по Јоанесу Стаматаку указује на забележени облик *σφι- σφωп- и *σφωп- што се доводи у везу с индоевропском апофонском основом *svē(i)- и svo(i)- . Ова основа је у старогерманском дала *suona* у значењу *ћомирење*, а у нордијском дијалекту *svaana* – *смирeње, смириваиши се* (Σταματάκου 1972: lemma σιωπή).

Ова етимологија нас доводи до једног веома значајног питања. Да ли тишина има звук? Да ли се тишина чује? Ако бисмо се повели за Цицероновим речима: *Cum tacent clamant* (тима што ћуте вичу), рекли бисмо да тишина „пара уши”. Свакако се чује некакав шум. Сличног је становишта и Ломе (2013: 95-112), која анализира латинске глаголе *tacere* и *silere* и доводи их у оноματοпејску везу, где се тасере појављује иза спиранта или групе *s/st*, правећи тако шум и знак за утишавање, као што потврђује Плаут у својој комедији (*Casina* 147). Дакле, грчки глаголи σιγάω и σιωπάω, по свом морфолошком грађењу су нови, али по значењу веома стари јер су оноματοпејски и заправо у себи крију звук, тачније шум. На то указују и најстарији изрази за изражавање тишине и ћутања као што су код Хомера: *ήβένετο σιωπή, είναι σιωπή, ήχειν σιγήν* (в. доле примере), *завлада тишина, настиа тишина или бива тишина*, или, како М.Н. Ђурић преводи, „заћуте и сви умуче”, што се још види као остатак и код Херодота с почетка 5. века пре н.е, пре него што су ове перифразе замењене глаголима. Постоји још један оноματοпејски грчки глагол који изражава ћутање и тишину. То је *μύω*. Он је радикалног порекла и стога се веома ретко користио, и нема све гл. облике (футур: *μύσω*, аорист: *ήμυσα* и перфект: *μέμυκα*). Његово првобитно значење је држати затворена уста, а указује на облик уста приликом покушаја да се нешто изговори и немогућности да се каже. У нашем језику таквог су порекла глаголи *мучаиши, муцаиши, мукаиши* (уп. Skok 1972: 474, 473). Они такође указују на исти облик уста приликом покушаја говора или испуштања звука. Из тог лексемског минимума *μυ-* настала је реч *μисти* и *μистерија*, што је у античком свету означавала врсту култа чији су обреди држани у тајности и о њима се није смело говорити.⁴ Тек касније је овај глагол добио друга значења као: затворити (очи), или искључити се из јавности, задремати, завршити са собом, доживети крај.

Вратимо се нашим основним глаголима тишине. Постоји велика дивергенција у дијалектима што се тиче контрахованих глагола. Код Хомера, чије дело представља интердијалекатски хибрид, пре свега хронолошке природе, где су измешани старојонски и еолски дијалекти с одређеним бројем доризама и са много архаизама, глаголи σιγάω и σιωπάω били су такође присутни. Али на који начин? Понешто смо већ рекли, као формулаични перифрастични облици. Интересантно је да код Хомера, код кога су стегнути облици обично нестегнути, ови глаголи, уколико се јављају самостално, показују стегнутост. Међутим, чак

4 О етимологији речи *μистерија* в. Фемић-Касапис 2010: 577-582.

и кад Хомер уместо перифразе употреби глаголе, он их најчешће користи као глаголска имена, инфинитиве и партиципе. Тиме је заправо изражавао глаголски вид, односно свршеност, несвршеност, или пак резултат неке радње или стање. Дакле, управо порекло глагола као деноминатива указује нам на једно стање а то је стање тишине. То стање се види и код осталих аутора, који такође често овим глаголима желе да искажу вид, или пак однос радњи у зависности од главног глагола. Честа је употреба и у конјунктивним облицима где се најчешће изражава некаква забрана или недоумица (Шијачки Маневић 2001: 276-277). Глаголски вид се у ствари најбоље уочава на конјунктивним облицима и облицима глаголских имена, инфинитива и партиципа, као што се то одлично види на случају *Μαίηε*: 20.31. Уочава се још код Хомера, али и других аутора, да именице *σιγή* и *σιωπή* у дативу уз глаголе указују на прилог за начин. Ево тих огледних примера⁵:

Хомер, *Илијада* 3.1-8. (М. Н. Ђурић)⁶

ήέρια δ' ἄρα ταί γε καθήν ἔριδα προφέρονται.
οἱ δ' ἄρ' ἴσαν **σιγή** μένεα πνείοντες Ἄχαιοί
ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν.

Ујутро рано ждрали с Пигмејцима улазе у бој.
Ћутећи крену у борбу Ахејци од гњева горећи,
У срцу жудећи жељно да један помаже другом.

Хомер, *Одисеја* 4. 758

δαίμονιοι, **μῦθος** μὲν ὑπερφιάλους **ἀλέασθε**
πάντας ὁμῶς, μή ποῦ τις ἀπαγγείλησι καί εἴσω.
ἀλλ' ἄγε **σιγή** τοῖον ἀναστάντες **τελέωμεν**
μῦθον, ὃ δὴ καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶν ἤραρεν ἡμίην.

Немојте никако сад, безумници, **говори**
Обесне **речи** да не би у двору одао когод!
Него се дижмо сада и **ћутке сврши**мо ону
Накану, која се свима у грудима допала нама.

Хесиод, *Послови и гани* 101-104 (С. Вукадиновић)

νοῦσοι δ' ἀνθρώποισιν ἐφ' ἡμέρη, αἱ δ' ἐπὶ νυκτί
αὐτόματοι φοιτῶσι κακὰ θνητοῖσι φέρουσαι
σιγή, ἐπεὶ φωνὴν ἐξείλετο μητίετα Ζεὺς.

Болештине шире међ' људима и дању и ноћу
Доноси се зло смртницима у **тишини**
Јер мудри Зевс им је одузео говор.

Херодот, *Историја* 1. 86 (М. Арсенић)

καὶ τὸν Κύρον ἀκούσαντα κελεῦσαι τοὺς ἐρμηνέας ἐπειρέσθαι τὸν Κροῖσον
τίνα τοῦτον ἐπικαλέοιτο, καὶ τοὺς, προσελθόντας ἐπειρωτᾶν: Κροῖσον δὲ
τέως μὲν **σιγήν ἔχειν** εἰρωτώμενον, μετὰ δὲ ὡς ἠναγκάζετο, εἰπεῖν τὸν ἄν
ἐγὼ πᾶσιτυράννοισι προετίμησα μεγάλων χρημάτων ἐς λόγους ἔλθειν. ὡς
δὲ σφὶ ἄσσημα ἔφραζε, πάλιν ἐπειρωτῶν τὰ λεγόμενα.

Чувши то Кир сместа нареди тумачима да упитају Креза кога то дозива. И ови му приђу и упитају га. Крез је испрва **ћутао**, а после, када је био присиљен, рекао је. Желео бих више од свег блага на свету да сви владари схвате речи једног човека.

5 Због економичности, нису наведени сви примери, већ је извршен избор.

6 Име преводица.

Хомерске химне: Химна Хермесу. 4. 92 (И. Радловић)

[εἶ κε πίθη, μάλα περ μεμνημένος ἐν φρεσὶ σῆσι]
καὶ τε ἰδὼν μὴ ἰδὼν εἶναι καὶ κωφὸς ἀκούσας,
καὶ **σιγᾶν** ὅτε μὴ τι καταβλάπτῃ τὸ σὸν αὐτοῦ.

Ако се покориш и у свом срцу запамиш
Да, иако чу, останеш нем, видевши а не видевши
Тајну чувај не би ли што наудио самом себи.
Софокле, Егџи на Колону 75 (К. Рац, Н. Мајнарић)

Ἀντιγόνη: ...**σίγα:** πορεύονται γὰρ οἶδε δὴ τινες
χρόνῳ παλαιοί, σῆς ἔδρας ἐπίσκοποι.

Де шути! Ево неки годинама већ
Одмакли иду, траже твоје сједиште.

Οἰδίπους: **σιγήσομαι** τε καὶ σύ μ' ἐξ ὁδοῦ πόδα
κρύψον κατ' ἄλσος, τῶνδ' ἕως ἂν ἐκμάθω
τίνας λόγους ἐροῦσιν.

Зашутјет ђу, а ти ме с пута води сад,
У гају сакриј, докле не разаберем,
Говорит што ће они.

Еурипид, Орестī

...τί τάρρητ' ἀναμετρήσασθαί με δεῖ;
ἔδαισε δ' οὖν νιν τέκν' ἀποκτείνας Ἄτρεύς.
Ἄτρεως δέ: τὰς γὰρ ἐν μέσῳ **σιγῶ** τύχας:

Ал зашто, што се казат не да, да причам?
И дјецу уби Атреј – по сриједи што је, пуштим ја⁷–
Син славни, ако ј славан, Агамемнон је и још Менелаж.

Еурипид Хелена 115 (С. Вукадиновић)

Ἑλένη: πλοῦς, ὦ ξέν', αὐτὸς σημαεῖ: σὺ δ' ἐκλιπῶν
γῆν τήνδε φεύγε πρὶν σε παῖδα Πρωτέως
ιδεῖν, ὃς ἄρχει τῆσδε γῆς: ἄπεστι δέ
κυσὶν πεπορθῶς ἐν φοναῖς θηροκτόνοις:
κτείνει γὰρ Ἑλλην' ὄντιν' ἂν λάβῃ ξένον.
ὅτου δ' ἔκατι, μήτε σὺ ζήτηι μαθεῖν
ἐγὼ τε **σιγῶ**: τί γὰρ ἂν ὠφελοῖμί σε;

О странче, само путовање казује: а ти
остави ову земљу и бежи пре нег те Протејев
син, што овом земљом влада, стигне и примети,
сад одсутан је и са верним
псима дивљач тражи, јер он убија сваког
странца у Хелади и не размишљај шта је њему на уму
На то **ја ћутим;** јер како бих ти могла помоћи?

Аристофан Облакиње 1086

Ἄδικος Λόγος: τί δῆτ' ἐρεῖς, ἦν τοῦτο νικηθῆς ἐμοῦ;
Δίκαιος Λόγος: **σιγήσομαι.** τί δ' ἄλλο;

7 Буквално: ...а Атрејева деца, о њиховој судбини **мучим** по среди шпџа је.

Неправда: Па шта ћеш онда рећи ако те ја у овом победим?

Правда: Мучаћу. А шта друго.

Аристофан, *Осе* 85

Ξανθίας: οὐ γὰρ ἐξευρήσετε.
εἰ δὴ ,πιθυμεῖτ' εἰδέναι, **σιγᾶτε** νῦν.

Ксантија: ... јер нећете пронаћи.
а ако би хтео да сазнаш, сада **заћутите**.

Аристофан, *Жабе* 830 (Р. Шалабалић)

Εὐριπίδης: οὐκ ἂν μεθείμην τοῦ θρόνου, μὴ νουθέτει.
κρείττων γὰρ εἶναί φημι τούτου τὴν τέχνην.

Διόνυσος: Αἰσχύλε τί **σιγᾶς**; αἰσθάνει γὰρ τοῦ λόγου.

Ευрипид: Не дам ја свој престо, шта се тебе тиче!

Дионис: Есихле што **ћутиш**? Видиш куда смера.

Исократ, *За Демоника* 1. 41 (С. Вукадиновић)

πᾶν ὃ τι ἂν μέλλης ἐρεῖν, πρότερον ἐπισκόπει τῇ γνώμῃ: πολλοῖς γὰρ ἠγλῶττα προτρέχει τῆς διανοίας. δύο ποιοῦ καιροῦς τοῦ λέγειν, ἢ περὶ ὠνοίσθα σαφῶς, ἢ περὶ ὧν ἀναγκαῖον εἰπεῖν. ἐν τούτοις γὰρ μόνους ὁ λόγος τῆς **σιγῆς** κρείττων, ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις ἄμεινον **σιγᾶν** ἢ λέγειν.

Све што би хтео да кажеш, прво извагај у глави; јер многима истрчи пре језик него мисао; две су прилике када треба говорити, или кад (добро) познајеш тему о чему да говориш или кад је тема (таква) да те натера да говориш, само у тим приликама говор је бољи од **тишине**, у свим другим приликама боље је **ћутати** него говорити.⁸

Исократ, *Бусириг* 11.29

καὶ τούτοις οὐχ οἷόν τ' ἀπιστεῖν: ἔτι γὰρ καὶ νῦν τοὺς προσποιουμένους ἐκείνου μαθητὰς εἶναι μᾶλλον **σιγῶντας** θαυμάζουσιν ἢ τοὺς ἐπὶ τῷ λέγειν μεγίστην δόξανέχοντας.

Овим (извештајима) ни какви су не може се веровати; јер чак и сада оне који су настављачи његовог учења поштујемо када **ћуте** него оне који су најмеродавнији да кажу (нешто).

Исократ, *Беседа о новчаном половању*, 17. 10

πανταχόθεν δὲ μοι τοσοῦτων κακῶν προσπελτωκότων τίν' οἴεσθέ μεγνώμην ἔχειν, ᾧ γ' ὑπῆρχε **σιγῶντι** μὲν ὑπὸ τούτου ἀπεστερηῆσθαι τῶν χρημάτων, λέγοντι δὲ ταῦτα μὲν μηδὲν μᾶλλον κομίσασθαι, πρὸς Σάτυρον

δ' εἰς τὴν μεγίστην διαβολὴν καὶ ἑμαυτὸν καὶ τὸν πατέρα καταστήσαι; κράτιστον οὖν ἠγησάμην **ἡσυχίαν ἄγειν**.

На све стране скупило ми се толико ког зла да сам (у глави) имао кошмар; **да сам у себи оћутао** заиста бих био преварен од тог за новац, опет да сам рекао да ме ништа више не кошта да те ствари изнесем против Сатира, а да то оде у правцу највеће оптужбе и мене и оца мога, најбоље ми је дакле да **прећутим**.

8 Постоји и превод из 19. века П. Папакостопула (Драганић 2008: 88).

Демостен, О миру 5.10 (И. Радуловић)

...οὐδὲν τούτων οὐτ' ἐξαπατήσας οὔτε **σιγήσας** ἐγὼ φανήσομαι, ἀλλὰπροειπῶν ὑμῖν, ὡς οἶδ' ὅτι μνημονεύετε, ὅτι ταῦτ' οὐτ' οἶδα οὔτεπροσδοκῶ, νομίζω δὲ τὸν λέγοντα ληρεῖν.

... показаће се да ништа од ових ствари ја нити сам прекршај начинио нити сам **прећутао**, већ сам вам још и раније рекао да знате шта се смера.....

Демостен, Филиппике 3. 9.61 (Ј. Туроман)

...μετὰ ταῦθ' οἱ μὲν ἐπ' ἐξουσίας ὀπόσης ἐβούλοντ' ἔπραττον ὅπως ἡ πόλις ληφθήσεται, καὶ κατεσκευάζοντο τὴν πράξιν: τῶνδὲ πολλῶν εἴ τις αἴσθοιτο, **εἰσῖγα** καὶ κατεπέληκτο, τὸν Εὐφραῖον οἱ' ἔπαθεν μεμνημένοι.

После тога радили су ови по вољи, како су хтели, на томе да град њихов буде освојен и настојаваху, да се то изврши; а ако би ко то и приметио - а тих беше много – **он би ћутао** и главу оборио, имајући пред очима шта је снашло Еуфреја.

Есхин, Проίσιβ Тимарха 1. 107 (И. Радуловић)

καὶ τοσαύτην ἀσέλγειαν ἐπεδείξατο εἰς ἐλευθέρωνἀνθρώπων γυναῖκας ἡλικίην οὐδεὶς πώποθ' ἕτερος, ὧν οὐδένα ἐγὼπαρακαλῶ δεῦρο τὴν αὐτοῦ συμφοράν, ἣν εἶλετο σιγᾶν, εἰς πολλοὺς ἐκμαρτυρήσοντα, ἀλλ' ὑμῖν τοῦτο καταλείπω σκοπεῖν.

Такође је показао толику развратност према женама слободних људи колико нико други икада раније. Ниједног од њих ја нећу молити овамо да сведочи о својој несрећи, за коју је одабрано **да ћути**, а многи би могли посведочити, већ вама остављам да просудите .

Лисија, Проίσιβ Ераϊσσιήна 12.13

πεῖσων δὲ προσελθῶν **σιγᾶν** μοι παρεκελεύετο καὶ θαρρεῖν, ὡς ἤξωνέκεισε. καταλαμβάνομεν δὲ αὐτόθι Θεογνιν ἐτέρους φυλάττοντα: ᾠπαραδόντες ἐμὲ πάλιν ᾤχοντο.

Пејсон ми се приближио и опоменуо ме **да ћутим** и да се држим док не дође онамо. Нашли смо тамо и друге како их Теогнид чува. Када су ме предали њему, поново су се вратили.

Платон, Хиππία млађи, 363а (С. Вукадиновић)

Εὔδικος:σὺ δὲ δὴ τί **σιγᾶς**, ὦ Σώκρατες, Ἰππίου τοσαῦτα ἐπιδειξαμένου, καὶ οὐχὶ ἦσυνεπαινεῖς τι τῶν εἰρημένων ἢ καὶ ἐλέγχεις, εἴ τί σοι μὴ καλῶς δοκεῖεἰρηκεῖναι; ἄλλως τε ἐπειδὴ καὶ αὐτοὶ λελείμμεθα, οἱ μάλιστα' ἀνάντιποησαίμεθα μετεῖναι ἡμῖν τῆς ἐν φιλοσοφίᾳ διατριβῆς.

А зашто ти **ћутиш**, Сократе, кад је Хипија тако успешно говорио, не придружувјеш се похвалама говора или ако ти се чини да није довољно добро учено зашто не противречиш, посебно кад смо ми ту сви који разговарамо и имамо највећег удела у филозофским расправама, остадосмо ускраћени.

Платон, Горѓија, 450с

Σωκράτης: ἄρ' οὖν μανθάνω οἶαν αὐτὴν βούλει καλεῖν; τάχα δὲ εἶσομαι

σαφέστερον. ἀλλ' ἀπόκριναι:
εἰσὶν ἡμῖν τέχνηαι. ἢ γάρ;

Горгијас: ναί.

Σωκράτης: πασῶν δὴ οἶμαι τῶν τεχνῶν τῶν μὲν ἐργασία τὸ πολὺ ἐστὶν καὶ λόγου βραχέος δεόνται, ἔνναι δὲ οὐδενός, ἀλλὰ τὸ τῆς τέχνης περαίνονται ἂν καὶ διὰ **σιγῆς**, οἷον γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ἄλλαι πολλαί

Сократ: Дакле, разумем, како би желео да је (уметност) назовеш? Брзо ће ми постати јасније; него растумачи, ми имамо уметност; зар не?

Горгија: Свакако.

Сократ: Од тих свих уметности једне су везане за рад и захтевају само кратак говор, док друге ништа друго не траже јер би се циљ те вештине могао постићи **ћутећи** као што је писање и вајарство и многе друге...

Платон, Прошаљора 360d (М. Драшковић, А. Вилхар)

ἡ σοφία ἄρα τῶν δεινῶν καὶ μὴ δεινῶν ἀνδρεία ἐστίν, ἐναντία οὖσα τῆτούτων ἀμαθία; οὐκέτι ἐνταῦθα οὐτ' ἐπινεῦσαι ἠθέλησεν **εἰσῆγα** τε.

Дакле, мудрост у оном што је страшно, а што није страшно, то је храброст, а противно је незнању тога?

Тада није хтео ни да климне главом, него **је ћутао**.

Хомер, Илијада (М. Н. Ђурић)

2. 279-80: ... ἔστη σκῆπτρον ἔχων: παρὰ δὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη
εἰδομένη κήρυκι **σιωπᾶν** λαὸν ἀνώγει, ὡς ἅμα θ' οἱ πρῶτοί τε

...уста држећи жезло, а богиња уз њ Атина
слична гласнику народу нареди **нека ућути**.

3. 95-6: ... ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν **ἐγένοντο σιωπῆ**:
τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε βοῖην ἀγαθὸς Μενέλαος:

Тако им рече а они сви **умукоше муком**:
Онда им грлати ратник Менелај беседу почне.

4. 410-411: ... δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη κρατερὸς Διομήδης:
τέττα, **σιωπῆ ἦσο**, ἐμῶ δ' ἐπιπέθεο μύθῳ: οὐ γὰρ ἐγὼ

Њега погледав мрко Диомед прозбори јаки:
Мирно, драгићу, седи и моје послушај речи.

6. 404: ...“Εκτωρ. ἦτοι ὁ μὲν μείδησεν ἰδὼν ἐς παῖδα **σιωπῆ**:
Ἄνδρομάχη δὲ οἱ ἄγχι παρίστατο δάκρυ χέουσα,

Хектор се сину своме, кад виде га, **ћутке** насмеши,
А Андромаха стане крај војна ронећи сузе...

7. 92: ... ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν **ἐγένοντο σιωπῆ**:⁹
αἶδεσθен μὲν ἀνήνασθαι, δεῖσαν δ' ὑποδέχθαι:

тако им рече, а они **заћуте и сви умуче**:
одбити беше их стид, а примити сваки се бојо.

23.568-9: ... χειρὶ σκῆπτρον ἔθηκε, **σιωπῆσαι** τε κέλευσεν

9 Наредни примери су формулаични и понављају „заћуте и сви умуче“, те смо их дали без превода. Из истог разлога су изостављени и примери из *Odiseje* (певања 1, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 20) који су такође били део анализе.

Αργείους; ὁ δ' ἔπειτα μετηύδα ἰσόθεος

... у руке даде жезло и аргејској нареди војсци

Ћутати¹⁰. Тада јунак боголики прозбори ово...

Херодот, Историја (М. Арсенић)

7.10: ... Μαρδόνιος μὲν τοσαῦτα ἐπιλεῖνας τὴν Ξέρξω **γνώμην ἐπέλαυτο: σιωπῶντων** δὲ τῶν ἄλλων Περσέων καὶ οὐ τολμώντων γνώμην ἀποδείκνυσθαι...

Кад је Мардоније тако подупро Ксерксово мишљење, **он заћути**.¹¹... И **док су** сви остали Персијанци **ћутали**, не усуђујући се да се изјасне...

Тукидид, Πελοϊονески ραῖи (С. Телар)

6.32: ... ἐσέκειτο πάντα ἤδη ὅσα ἔχοντες ἐμελλον ἀνάξεσθαι, τῇ μὲν σάλπιγγι **σιωπῇ ὑπεσημάνθη**, εὐχὰς δὲ τὰς νομιζομένας πρὸ τῆς ἀναγωγῆς οὐ

... кад се момчад већ укрцала у лађе и све већ било утоварено, што су хтјели имати за пловидбу, био је дан знак трубом **за шутњу**. Обичајне молитве прије поласка нису вршили...¹²

Лисија (И. Радуловић)

12. 49: ... δικασταί, ὅσοι κακόνιοι ἦσαν τῷ ὑμετέρῳ πλήθει, οὐδὲν ἔλαττον εἶχον **σιωπῶντες**:

И сви што су били злуреди према вашем народу, судије, ништа горе нису прошли тиме што **су ћутали**.

19.54: ... ἀδίκως ἀπολέσαι, καὶ πιστεῦετε τούτοις ἀληθῆ λέγειν, οἳ ἂν καὶ **σιωπῶντες** ἐν ἅπαντι τῷ βίῳ παρέχωσι σῶφρονας σφᾶς αὐτοῦς καὶ

...одаберите да нас пре по правди спасете него да нас неправедно упропастите и верујте овим људима да говоре истину, који, **премда ћуте** целог свог живота, показало се да су разборити и правични...

24. 12: ... εἰ μὲν ἐπ' ἀστράβης ὀχοῦμενον ἑώρα με, **σιωπᾶν** (τί γὰρ ἂν καὶ ἔλεγεν;), ὅτι δ' ἐπὶ

Кад би ме видео како јурим на седлу за муле, **ћутао би** (јер шта би могао рећи?) да...

32. 18: ... μηδένα τῶν παρόντων δύνασθαι φθέγξασθαι, ἀλλὰ καὶ δακρῦοντας μὴ ἦττον τῶν λεπονθότων ἀπιόντας οἴχεσθαι **σιωπῇ**.

Ништа нисмо могли да прозборимо већ кукајући ништа горе од оних што **трпе да у тишини** одемо одатле.

Андокид (И. Радуловић, Г. Маричић)

1, 26: καὶ **σιωπῶ**, καὶ παραχωρῶ, εἴ τις ἀναβαίνειν βούλεται.

10 У српском се не осећа тренутност (да заћути), али због метричних захтева задржава се трајност.

11 Тј. престаде, заврши с изношењем мишљења.

12 **Тишина** је била наређена звуком салпинге.

Престајем с причом и уступам место оном ко жели да се попне и да говори.

1, 58: ὅπου δὲ τούτων τὸ ἐναντιώτατον ἦν, **σιωπήσαντι** μὲν αὐτῶ τε αἰσχίστα ἀπολέσθαι μὴδὲν ἀσεβήσαντι.

Случај је, међутим, био супротан: **ћутати** је за мене значило умрети на најсрамнији начин, мада ни за какво безбожништво нисам био крив.

1, 63: ... σὺ μέντοι εἰ μὲν ἀξιοῖς ἡσυχίαν ἔχειν καὶ **σιωπᾶν**, ἔξεις ἡμᾶς ἐπιτηδείους ὥσπερ καὶ πρότερον:

А што се тебе тиче, ако **мирно** будеш **ћутао**, ми ћемо ти бити пријатељи као и пре..

Ксенофонт, Хеленска историја (М. Душанић)

1, 5. 6: ... ὁ δὲ Λύσανδρος τότε μὲν **εἰσιώπησε**: μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον, ἐπεὶ αὐτῶ προπιῶν ὁ Κύρος

... Лисандар тада **заћута**. Али после обеда, када је Кир, наздрављајући му, упитао...

Аристофан, Жабе (Р. Шалабалић)

916: **Διόνυσος** : ἐγὼ δ' ἔχαρον τῇ σιωπῇ, καὶ με τοῦτ' ἔτερπεν οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἴ...

... ал признајем, то **ћутање** беше за ме речитије, но трућање ових сада.

927-28 **Αἰσχύλος**: οἴμοι τάλας.

Јао мени!

Διόνυσος: σιώπα.

Ти да **ћутиш**!

Εὐριπίδης : σαφὲς δ' ἄν εἶπεν

И ниједне јасне речи!

Διόνυσος : **ἀγε δὴ σιώπα** πᾶς ἀνὴρ. λέγ' Αἰσχύλε.

Мир! Тишина. Да сви ћуте! Ескиле, изволи сада!

1132-1133 **Διόνυσος** : Αἰσχύλε παραινῶ **σοι σιωπᾶν** εἰ δὲ μὴ, πρὸς τρισὶν ἱαμβείοισι προσοφείλων φανεί.:

Мој ти је савет, Ескиле, **да ћутиш**, јер одоше не та три стиха, већ ко зна...

Αἰσχύλος : ἐγὼ **σιωπῶ** τῷδ' ;

Њему зар ја да **оћутим**?

Исократ (И. Радуловић)

1, 5. 6: ... ἄν βούλωνται τρέφειν Λακεδαιμόνιοι. ὁ δὲ Λύσανδρος τότε μὲν **εἰσιώπησε**: μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον, ἐπεὶ αὐτῶ προπιῶν ὁ Κύρος

...брод који Спартанци желе да издржавају. Лисандар тада **заћута**. Али после обеда, када је Кир, наздрављајући му, упитао...

2, 3.56: ... τοῦτο αὐτοῦ. ὡς εἶπεν ὁ Σάτυρος ὅτι οἰμῶξοιτο, εἰ μὴ

σιωπήσειεν, ἐπῆρετο: ἄν δὲ σιωπῶ, οὐκ ἄρ', ἔφη, οἰμώξομαι; καὶ ἐπεὶ γε ἀποθνήσκειν ἀναγκαζόμενος

...када му је Сатир казао да ће протестовати, **ако не буде ућутао**, он га је упитао: а ако будем ћутао како ћу моћи да протестујем?

3, 5.21: ... πάλιν αὖ ἐν μεγάλῳ κινδύνῳ ἡγοῦντο εἶναι, **καὶ πολλὴν ἔφρασαν σιωπῆν** τε καὶ ταπεινότητα ἐν τῷ στρατεύματι εἶναι αὐτῶν.

...побојаше се да су опет у великој опасности и кажу да **је завладала потпуна тишина** и малодушност у њиховој војсци.

4, 1. 34.: ... ταῦτ' εἶπεν. οἱ δὲ τριάκοντα πάντες μὲν ἐπισχύνθησαν αὐτὸν καὶ **ἐσιώπησαν**: ὁ δὲ Ἀγησίλαος χρόνῳ ποτὲ εἶπεν: ἀλλ' οἶμαι μὲν

Тако он рече. Тридесеторица су се сви постидели и **ућутали**. Агесилај пак после неког времена рече...

6, 3. 10: ...δὲ ὄπῳ ἀνπλεισταδύνωνται πλεονεκτοῦντας φαίνεσθαι ταῦτα εἰπὼν **σιωπῆν** μὲν παρὰ πάντων ἐποίησεν, ἡδομένους δὲ τοὺς ἀχθομένους τοῖς Λακεδαμονίοις ἐποίησε.

Кад је то рекао **сви су заћутали**, а обрадовали су се они које су Лакедемоњани увредили.

Паусанија, Οἴκис Χελαге (3. Ђорђевић)

6.23: ... καὶ ἡ ἀγυιὰ τὸ ὄνομα εἴληφεν ἀπὸ τῶν κατασκόπων τῆς **σιωπῆς**

И тако је улица добила име **по ћутању** ухода.

9.25: ... Κάβειροι καὶ ὁποῖα ἐστὶν αὐτοῖς καὶ τῇ Μητρὶ τὰ δρώμενα, **σιωπῆν** ἀγοντι ὑπὲρ αὐτῶν συγγνώμη παρὰ ἀνδρῶν φιληκῶν **ἔστω** μοι.

Што ћу ћутати о томе ко су кабири и какви су обреди у част Мајке и њихову част, нека ми опросте радознали људи.

Плутарх, Александар из Уиоредни живоῖοιῶις (М. Н. Ђурић)

6: ... τὸ μὲν οὖν πρῶτον ὁ Φίλιππος **ἐσιώπησε**: πολλὰκίς δὲ αὐτοῦ παραφθεγομένου καὶ περιπαθοῦντος...

Филип у први мах **ућута**; али кад му је син више пута срдито замерао рече...

37: ... τέλος δὲ πολὺν χρόνον πρὸς ἑαυτῷ γενόμενος καὶ **σιωπῆσας** παρῆλθε...

...али на послетку после дуга **ћутња** и размишљања прође мимо ње.

49: ... δὲ Ἀλέξανδρος, καίπερ καρτερὰς ἐνδείξεως κατὰ τοῦ Φιλώτου προσπεσοῦσης, ἐκαρτέρησε σιωπῆ καὶ κατέσχεν...

Мада је имао јаких доказа против Филоте, Александар је све то **ћутке** подносио и затајивао...

Нови завети (Превод комисије Светог архијерејског синода СПЦ 2008)

Дела апостолска 18. 9: ... Μὴ φοβοῦ, ἀλλὰ λάλει **καὶ μὴ σιωπῆσης**, διότι

ἐγὼ εἶμι μετὰ σοῦ

Не бој се, него говори и **да не ућутиш**, јер сам ја с тобом....

Лука 1. 20: ... καὶ ἰδοὺ ἔσῃ **σιωπῶν** καὶ μὴ δυνάμενος λαλῆσαι ἄχρι ἤς ἡμέρας γένηται ταῦτα.

И ево бићеш **нијем** и нећеш моћи говорити до онога дана док се то не збуде...

Марко 3.4: ... ἀγαθολοιῆσαι ἢ κακοποῆσαι, ψυχὴν σώσαι ἢ ἀποκτεῖναι; οἱ δὲ ἐσιώπων.

Ваља ли... добро чинити или зло чинити? Душу спасти или погубити? А они ћутаху.

Матеј 20.31: ... ὁ δὲ ὄχλος ἐπετίμησεν αὐτοῖς **ἵνα σιωπήσωσιν**: οἱ δὲ μείζον ἔκραξαν λέγοντες Κύριε, ἐλέησον ἡμᾶς, υἱὸς Δαυεὶδ:

А народ им пријећаше **да ућу**те, а они још већма повикаше говорећи, помилуј нас Господе, сине Давидов!

Као што се могло видети, оба глагола или њихови перифрастични облици се не јављају заједно, а њихова употреба указује на синонимију. Једини случај у овим огледним примерима, које смо истраживали, показује да се на само једном месту појављују заједно, у Еурипидовј трагедији *Ијон* (432): *τί σιγῶσ' ὦν σιωπᾶσθαι* *χρεῶν*; (*Ил шајну крије, шшш премучаш мора је?*)¹³, и то у семантичким нијансама.

Интересантан је развој ова два наша глагола од хомерског, преко класичног и новозаветног грчког до савременог. Употреба у *Новом завешћу* указује на задржавање значења *ћушашш* за гл. *σιωπάω*, док је *σιγάω* претрпео више семантичких промена и премешта своје значење према *умиришш*, *успоравашш*, *шшшшш* *нешшш* *чинишш*, *шшш* *чинишш*, *шшш* *чинишш*, *без журбе чинишш*. То се најбоље види у окамењеном облику императива *Σιγά!* што значи *Полако! Пази!*, док *Σιωπή!* и данас значи *Тишина!* а сви његови деривати везани су за тишину. *Σιγάω* се променио до те мере да у говорном језику данас има иронично значење, „*Ма какви!*“, „*Можеш мислишш*“, „*Ма немој*“, „*Како да не*“, и сл. Ипак, у дериватима као *σιγάζω*, *сшшшшш* *шшш*, *ушшшшш* *се*, и придеву *σιγίλος* *миран*, *шшш*, или сложеним облицима као *σιγαλόφωνος*, *који шшш* *шшш*, *асίγητος* *који се не може умиришш/ућушшшш* *шшш* и сл., основа речи и даље задржава своје главно значење (Μπαμπινιώτης 2002 lemma *σιγά*, ss.). С друге стране, придев *σιγανός* карактерише спорост, као нпр. у изразу „*σιγανό* *ποτάμι*“, слично као што је у нашем језику у изреци *Тиха вода брег рони*, такође у значењу, поред *шшш* и *нешшш*, *лаган*, *шшш*, *миран*.

Занимљиво је да грчки глаголи имају тенденцију да од предлога као префикса граде многобројне сложенице, дајући тако ново значење основном глаголу. Ипак *σιγάω* и *σιωπάω* показују слабу развијеност. *Σιγάω* има само једну сложеницу и то *κατασιγάω/κατασιγάζω* (заћутати, прећутати), док гл. *σιωπάω*, као што смо већ рекли, задржавајући своје основно значење има нешто бољу префиксалну продукцију, од којих су само неке задржане и у савременом грчком, с различитим рекцијама, а тиме и нијансама у значењу, а то су гл. *αποσιωπάω* (ућуткати некога, зачепити некоме уста, прећутати), *παρασιωπάω* (прећутати), *κατασιωπάω* (прећутати, ућуткати неког, а у медијалном облику са значењем наредити да се

13 К. Рац, Н. Мајнарић.

ћути), *διασιωπάω* (непрестано ћутати, мучати, транз. прећутати) и *υποσιωπάω* (ћутати као трајан облик) (Σταματάκου 1972), изражавајући тако глаголски вид као и различити префиксални српски глаголи.

ЛИТЕРАТУРА

- Изворни грчки текстови преузети са:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acollection%3AGreco-Roman> <27.4.2017>
- Бабињотис 2002: Г. Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο λεξικολογίας.
- Баролт 1853: E. Barrault, *Traité des synonymes de la langue latine*, Paris.
- Будимир-Црепајац 1991: М. Будимир, Љ. Црепајац, *ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ, основи зрчке етимологије*, Београд: Научна књига.
- Дидерлајн 1826-1839: L. Döderlein, *Lateinische Synonyme und Etymologieen*, I, Leipzig.
- Драганић 2008: И. Драганић, „Атички беседници у европској и српској историји и култури”, у: К. Марицки Гађански (ур.), *Евројске идеје, античка цивилизација и српска култура*, Београд-Ср. Митровица: ДАСС, 78-90.
- Дукат 1990²: Z. Dukat, *Gramatika grčkog jezika*, Zagreb: Školska knjiga.
- Кришер 1981: T. Krischer, σιγᾶν und σιωπᾶν, *Glotta* 59, 93-107.
- Ломе 2013: M.K. Lhomme, „Problèmes de silence: silere, s, st et la notation du silence”, *Eruditio Antiqua* 5, 95-112.
- Пападопулос 1998: С. Пападопулос, *Теологија и језик*, Србиње, Београд, Ваљево, Минхен: УОПБ.
- Скок 1972: P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, knj.II, Zagreb: JAZU.
- Стаматаку 1972: I. Σταματάκου, *Λεξικό της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα: Ο Φοίνιξ.
- Фемић-Касапис 2010: J. Фемић-Касапис, „Етимологија речи мыстѣрион и њених еквивалената у неким индоевропским језицима”, *Српска теологија данас*, књ. 2, 577-582.
- Хајлман 1955-56: L. Heilmann , „Silere/tacere. Nota lessicale”, *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna* I, 5-16.
- Хесихије 1867: Hesychii Alexandrini, *Lexicon*, Jena: sumptibus Haermannii Duffti.
- Шијачки Маневић 2001: Б. Шијачки Маневић, *Граматика зрчког језика*, Београд: Плато.

TWO GREEK VERBS OF SILENCE: σιγάω AND σιωπάω

Summary

The authors of the article focused on two Greek words σιγάω and σιωπάω. The etymology and morphological construction in the syntax of poetry and prose show that they were used mostly as synonyms, meaning “to be silent”, thus opposing the explanation of some ancient grammaticians. Their morphology reveals denominative form and onomatopoeic origin. These denominative verbs were mostly used as participles and infinitives, and rarely in finite forms of indicative, underlining the verbal aspect in the sentence. The finite forms appear only in conjunctive, also indicating aspect. The main source for this case study are the literary texts of Homer, Hesiod, Herodotus, tragic poets, Aristophanes, Plato, Attic orators and historiographers, Plutarch, Pausanias, and the New Testament, which are given in Serbian translation. In the selected fragments from various historical periods, the two verbs were used as equivalents separately, with one exception, in Euripides’ *Ion*. Finally, the authors explored the development of the verbs in Modern Greek and the derivatives of σιγάω and σιωπάω, as well as their meaning.

Keywords: σιγάω, σιωπάω, origin, morphology, meaning, synonymy, derivation

Ifigenija R. Radulović,
 Snežana M. Vukadinović,
 Aleksandra Đ. Smirnov-Brkić

Ivan V. CVETANOVIĆ¹
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
Departman za novinarstvo

Vladeta C. RADOVIĆ
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
Departman za novinarstvo

Dejana B. NEŠIĆ
Samostalni istraživač

TIHOVANJEM DO BOGA ILI PUT KA APSOLUTNOJ ISTINI

Rad se bavi diskursom tišine kroz specifičnu pravoslavnu doktrinu i praksu molitvenog „tihovanja”, utemeljenu u okviru isihazma, u tradiciji monaštva. Reč je o osobenom i individualnom načinu sagledavanja Boga kroz „molitvu srca”, „umnu molitvu” ili „Hristovu molitvu”. Mistični pristup, koji se s pravom dovodi u vezu sa istočnim asketizmom, za svoj filozofski smisao ima ranovizantijsku i neoplatonsku koncepciju „oboženja”, po kojoj monaški podvig preobražava čovekovo biće i, približavajući ga Bogu, uzdiže ga na viši nivo duhovne egzistencije.

Za studiju slučaja izabrali smo roman Milivoja R. Jovanovića, *Monah Kalist*, koji svojom dubinom ilustruje duhovno ćutanje kao suštastveni jezik tišine u kojem pripoveda ćutanje. Monah Kalist je, kroz svoj dugi život, proveden u traganju za najvišom istinom, shvatio da čista ljubav mora biti oslobođena svake materijalne želje i da samo čisto i predano služenje Bogu može da dovede do najviše ljubavi, i samo onaj ko uspe da dostigne to stanje bezuslovne ljubavi, dostigao je vrhunsko savršenstvo života.

Cljučne reči: isihazam, tihovanje, monaštvo, Bog, ljubav, Hristova molitva, „negovanje sopstva”

Jedinstvo božije promišljenosti

Mistično viđenje sveta nije, kako mnogi veruju, nikakva pustolovina u oblasti paranormalnog, nekakva magija ili čarobnjaštvo. To je put koji se otvara tragaocu da ostvari duhovni smisao u svom životu. Da se prosvetli iznutra, jer tek tada ljudsko biće spoznaje sreću, ljubav i bezuslovnu povezanost sa Bogom. Askeza preobraženog ljudskog bića usmerena je ka prevazilaženju granica ljudskog i ostvarivanju božanske lepote u ovom svetu. Dobrivoje, glavni junak romana *Monah Kalist*, Milivoja R. Jovanovića, koji kasnije u životu postaje momah Kalist, na svom životnom putu spoznaje da sama priroda života ima svoje načine da odvoji istinito od lažnog. Od mladih dana on je intuitivno osećao da njegov um odbacuje ono što nije istinito od onoga što ga snažno privlači, a ima trajnu vrednost. Znao je, negde duboko u sebi, da je predodređen u životu za nešto posebno i uvek je u najtežim situacijama imao čudno osećanje da ga nešto čuva od svih ovozemaljskih opasnosti i iskušenja. Kako je život odmicao, tako je on imao osećaj veoma snažne vizije i opijenosti božanskom vatrom. Njegov psihološki preobražaj ga je doveo do saznanja da je čitav Univerzum jedinstvo božije

1 ivan.cvetanovic@filfak.ni.ac.rs

promišljenosti. U jakoj želji da uveri razum da njegovo iskustvo srca nije zabluda, on dolazi do jedinog odgovora: kroz usamljenost i bekstvo od sveta može doći do svoje suštine. Iako je imao saznanje o tome da je Bog svuda prisutan, on je težio da se sjedini s njim i da ga pusti da nastani njegovo celo biće. Ovaj rad je pokušaj da se duhovno putovanje do Boga, monaha Kalista, predstavi na način mističnog iskustva.

„Vekovima sam i svetovima lutao i tragao za onim, ne znam čim, iz čega sve proishodi i biva sa svrhom. Vekovima sam i svetovima lutao i tragao dok nekim čudom, gle, nisam ušao u sebe unutra i shvatio da sve u meni prebiva” (Simović 1994: 10). Reči „monah” i „monaštvo” vode poreklo od grčke imenice *monachos*, koja je izvedena od prideva *monos*, u značenju: jedini, sam, ostavljen, zapušten. Monaški život je život u postu, molitvi, podvigu, vrlini (celomudrenosti), poslušnosti i siromaštvu. Prvi vidovi hrišćanskog monaštva javili su se u Egiptu i Siriji u 3. i 4. v. n. e., da bi se taj asketski pokret ubrzo proširio i u Siriji i Palestini. Egipatski otac Antonije bio je prvi poznati hrišćanski isposnik, koji se povukao iz sveta i započeo svoj život u izolaciji. Upravo iz tih ranih pokušaja povlačenja u unutrašnjost velikih pustinja na severu Afrike, nastali su glavni oblici monaštva koje i danas srećemo u hrišćanskom svetu. Monastička i pustinjačka tradicija održala se u hrišćanstvu do danas. Pod okriljem Istočne pravoslavne crkve sledbenici svetog Antonija, utihnuli bogotražitelji, i danas su aktivni na Svetoj Gori, kao i u drugim pravoslavnim manastirima širom sveta (v. Vukomanović 2004: 24-25).

Isihazam je poseban pravac u pravoslavnoj mistici koga je započeo Grigorije Sinait u 14. veku. On ga je sa Sinaja preneo na Svetu Goru kao organizovani način sprovođenja unutrašnjih duhovnih aktivnosti. Najvažniji centar za širenje isihazma od 6. veka bio je čuveni manastir na brdu Sinaju, upravo na mestu gde se odigralo biblijsko Mojsijevo bogoviđenje, a povezano je sa teofanijom (bogoavljanjem) na gori Tavor, kada se Mojsije pojavio u božanskoj svetlosti ovaploćene reči. U pravoslavnom monaštvu je još od 11. veka prisutno učenje svetog Simeona Novog Bogoslova, koji je u isihiji, koja predstavlja aposlutnu i svetu tišinu, video početak mističnog uspona ka sozerca-nju „tavorske svetlosti”² ili svetlosnom bogoviđenju, putem neprekidnog ponavljanja Isusove molitve.” Bog je svetlost i počiva u neizrecivoj svetlosti. Zato onaj ko postiže sa Bogom zajednicu, pričešćuje se njegove večne svetlosti, postajući i sam svetlost. To se postiže kroz veru i vrline, od kojih je isihija najsavremenija; ostale vrline su put koji njoj uzvodi”, kaže sv. Simeon Novi Bogoslov (sv. Simeon Novi Bogoslov, prema : Pajsije, Arh. 2013: 34). Prema njegovim rečima „molitveni tihovatelj treba da bude kao Mojsije, da prebiva tamo sam i da ulazi u oblak, skrivajući se od očiju drugih. Ako tako bude radio, ne samo što će videti Boga s leđa nego će mu se jasno otkriti lice Božije. I samo Boga gledajući i od Boga budući gledan, i slušajući njegov glas, otkriće se prvo njemu na tajanstven način tajne Carstva Božijeg, a potom će on i drugima dati zakon; prosvetliće se i onda će i druge svetlošću znanja prosvetliti; biće pomilovan pa će onda i druge milovati” (sv. Simeon Bogoslov, prema: Pajsije, Arh. 2013: 36). Za ono što govori u ćutanju i daje mir srca i tišinu uma, Sveti Grigorije Bogoslov savetuje: „Postaraj se da ti um bude hram Božiji i srce neveštastveno obitalište Cara” (sv. Grigorije Bogoslov, prema: Pajsije, Arh. 2013: 38), što je osnovna ideja isihazma.

Sve do velikog solunskog arhiepiskopa, Grigorija Palame, najvećeg učitelja isihazma, isihazam je bio proganjen u Vizantiji. U Srbiji je naišao na odobravanje i

2 Stvarnost koju su isihasti hrišćanskog sveta tražili, u sebi samima, sve do 16. veka bila je „svetlost budućeg sveta”, prvi put viđena na Sinaju, a u potpunosti pojavljena na Tavoru. Bristoljubitvo tihovanje, bezmolviye, isihia, isihazam, ono što su razvili drevni srpski posvećenici i tajanstvenici, jeste taj put Novog doba (v. Simović 1994: 12).

poštovanje, jer su Srbi isihastom smatrali Svetog Savu. Palama je, posvetivši se 1316. godine monaškom pozivu, živeo kroz ono što je rečju izrazio, a to je molitveno tihovanje - ono što su pomenuti sveti pustinjaci praktikovali od prvih vekova otšelničkog života³, i što je svojevrсна tajna duše (Simović 1994: 11-12). U „Besedi na Vavedenju“, Palama, govoreći o Majci Božijoj, koja se, po predanju Crkve, prva obratila Bogu, u unutrašnjoj sabranosti uma u srcu, kaže : „Predajući se tome, ona vidi silu Božiju jasnije nego Mojsej, sozercava božansku blagodat i postaje, kao što nadahnuti pesnik kaže, svetlim oblakom, istinskom živom vodom, zorom novog dana, ognjenim kolesnicima Logosa” (Sv. Grigorije Palama, Beseda na Vavedenju). Sv. Pajsije Veličkovski o srdačnoj molitvi prve Crkve govori kao o neprestanoj božanskoj molitvi srca koja predstavlja istovremeno ćutanje i molitvu pred Bogom: „Čista, neprestana srdačna molitva vodila je Djevu Mariju do najvećih visina bogoviđenja i njenog oboženja – dok nije postala obitavalištem neshvatljive Reči Božije” (Sv. Pajsije Veličkovski 1982: 43, prema: Pajsije, Arh. 2013: 36).

Isihija u literaturi predstavlja čistu molitvu, svetu energiju, srdačne suze, toplinu srca, tišinu pomisli, očišćenje uma, sozercanje tajni, čudno ozarenje, prosvećenje srca, umiranje tela..., a bukvalno znači mir, mirovanje, tišina. Isihija – molitveno tihovanje, ne znači pasivnost, već ogroman duhovni napor i borbu protiv strasti, koje su prazvor celokupne ljudske rasejanosti i razbijenosti (v. Pajsije, Arh. 2013). „To je ćutanje glasnije od govora, tišina koja prerasta u dubinski vapaj bića” (Amfilohije, Mitropolit 1993 : 213). Sv. Pajsije Veličkovski kaže : „Vapi iz dubina svog bića k Bogu, učini svoju molitvu posvećenom” (Sv. Pajsije Veličkovski, prema : Pajsije, Arh. 2013: 35). Sveti Jovan Lestvičnik je tvrdio da je onaj ko zadobije takvo molitveno tihovanje spoznao dubinu tajni. Glas koji dolazi iz najvećih dubina ljudskog srca čuva tajnu bogoopštenja kroz molitveno tihovanje, umnu molitvu i sozercanje (Sv. Jovan Lestvičnik 2013:35).

Na tom unutarnjem, duhovnom putu, putu ka poznanju i življenju Boga u sebi, putu mistike srca i tajinstva prirode, molitva i sozercavanje⁴ jesu potpore, bez kojih nema istinskog življenja u duhovnosti i u Bogu. Put posvećenstva i podvižništva jeste put radovanja duše, umilnosti i divote srca, a istovremeno to je put življenja sa prirodom, jer izvan prirode nema valjanog uzdizanja do Boga. Isihast (molitveni tihovatelj) je čovek koji kaže : „Spremno je srce moje, Bože. Ja spavam, ali je srce moje budno. Zatvori vrata svoje ćelije za svoje telo, vrata svojih usana za reči, a unutrašnja vrata za duhove...Tihovanje (isihia) je neprekidno slavljenje Boga i prinošenje njemu” (Majendorf, prema: Simović 1994: 12). Osnova isihastičkog metoda je u pojmu „vraćanja samome sebi”. Mistička iskustva i mudrosti drevnih mistika – *Antonija Velikog*, *Jefrema Sirina*, *Jovana Zlatoustog*, *Marka Podvižnika* i drugih, govore o sjedinjenju s Bogom – njihov put vodio ih je ka poznavanju sebe u Bogu i Boga u sebi. Za pravoslavni Istok tajna čoveka ne nalazi se isključivo unutar granica ličnosti. Čovek, kao nesamodovoljno biće, svoju pravu čovečnost ostvaruje jedino kroz život „u blagodati” ili „u Bogu”. Otuda je odnos čoveka i Boga živ i dinamičan i daje odgovor na pitanja: „Ko sam ja?”, „Odakle sam došao?” i „Kuda idem?” (Simović 1994: 23).

3 Termin otšelnički znači „povlačenje od sveta”, sinonimi su još i idioritmijski, pustinjski, anahoretski, eremitski, za razliku od organizovanog života u manastirskoj zajednici.

4 Sozercavanje i umozrenije jesu srpski izrazi za kontemplaciju i meditaciju (Simović 1994).

Povratak sebi

Isihasta, kroz neprestano ponavljanje srdačne molitve u sebi, u svom unutrašnjem biću stvara lik Boga u svojoj duši. Čovek se ne obožuje od reči i dela umerenosti, jer je sve to ljudsko i zemaljsko, nego od prebivanja u potpunom miru, pošto se samo tim putem oslobađa zemaljskog i uzdiže Bogu. Čineći tako, bivajući u molitvi dan i noć, približavamo se i uzdižemo nepristupnom i blaženom Biću, pri čemu božanska suština ostaje tajnovita: „Bez molitvenog tihovanja ne možemo se očistiti ni spoznati našu slabost i demonsko lukavstvo; nećemo biti u stanju ni da shvatimo Božiju silu i promisao iz božanskih reči koje čitamo ili pevamo” (sv. Petar Damaskin, prema: Pajsije, Arh. 2013: 36). Hodanje blaženim putem Hrista, predstavlja način da zaslužimo oprost od Boga i to kroz ispovedanje, pokajanje, post, molitvu, bdenje, duhovnu smernost, nebrigu o telu, brigu o duši, glad, žeđ, suze, plač, pa čak i prihvatanje sramoćenja i uvreda. Hrišćanska doktrina zasnovana je na tome da treba preduhitriti Hristov dolazak i pokazati pokajanje za sopstvene grehe. Bog je ljubav, ljubav je apsolutna, ona izobilno obuhvata tvar. Bog je svuda prisutan kao i ljubav.

Starac Pajsije Svetogorac govori o molitvi kao krepkom, duhovnom oružju kojim se rađa osećaj bogopoštovanja u ljudima (Starac Pajsije Svetogorac 2005). Kao što je čovekova priroda dvojaka: telesna i duhovna, koja predstavlja skrivenog čoveka srca, tako je i njegova molitva dvojaka. Spoljašnja molitva ima svoju formu, vreme za obavljanje u hramu ili domu, a unutrašnju čovek može da vrši u bilo koje vreme i na bilo kom mestu, jer ona „teče” kad god se razum i srce uzdignu Bogu. Molitva podstiče i snaži božansku ljubav u našem srcu. Ta se ljubav rasplamsava, osvetljava, zagreva, i podstiče celog našeg unutrašnjeg čoveka, otkrivajući mu svu, dotle skrivenu mudrost. Put u bogomisliju sastoji se u podizanju uma k Bogu, u čitanju Svetog pisma, u razmišljanju o Božjim delima i njegovim svojstvima, u budnosti srca, u Isusovoj molitvi i duhovnom razmišljanju (v. Selavri (pr.) 1997: 9-51). Hrišćanski život zasniva se na molitvi, u molitvi se čovek obraća Bogu. Iz vodeće zapovesti Svetog pisma: „Ljubi Gospoda Boga svoga svim srcem svojim, i svom dušom svojom, i svim umom svojim”, proističe sećanje na Boga, proslavljanje, hvala i molbe upućene njemu. U Jevanđelju Bog govori čoveku i uči ga pravoj molitvi. Jevanđelje po Mateju uči da se molimo u tišini, u unutrašnjosti srca, sa malo reči za oproštaj grehova i za sjedinjenje sa Bogom. Spisi svetih otaca osvetljaju prirodu i značaj Isusove molitve: „Isusova molitva je isprobano, blagodatno sredstvo za postizanje neprestane srdačne molitve” (sv. Teofan Zatvornik, prema: Selavri (pr.) 2009: 33). Neprestana srdačna molitva zasniva se na Svetom pismu, tj. na učenju Svetog pisma o unutrašnjoj molitvi, koje počinje Hristovim rečima o tome da onaj ko se moli, u odaji svog srca, treba sabrano da stoji pred Bogom. Starac Siluan napominje da se u „asketskom opitu čiste molitve, um oslobođen od svih oblika i pojmova i posle dubokog pokajanja i obilja suza, udostojava blagodat istinskog bogoviđenja” (Starac Siluan, prema: Sofronije, Arh. 2009: 130).

Budući da se isihazam dovodi u vezu s istočnim aksetizmom, potrebno je osvrnuti se i na prakse nekih drugih religija poput budizma i za njega vezanu praksu meditacije. To stanje pasivne budnosti zapravo je sinonim za srpske reči sozercavanje ili umozrenije, koje predstavljaju osnovu isihastičkog metoda. Stav autora Oša (*Ošo* 2007: 222-225) je da tišina nije kvalitet uma, jer um ne može da utihne, već je ona kvalitet duše, odnosno bića, koji je uvek u nama, ali ga ne možemo uvek osetiti zbog neprekidne priče. On napominje da kvalitet tišine postaje vidljiv tek u pasivnoj svesti, u stanju nemišljenja, kada nastupa stanje nezaokupljenosti i počinje meditacija. Ta tišina sastoji se u slušanju onoga što se dešava, u bivanju s tim što se dešava. Ona je potpuno drugačija

od stvorene tišine, dešava se kad smo pasivni i budni, dok ne činimo ništa, što su dva bitna principa budizma. Blaženstvo koje nas ispunjava kada smo otvoreni nije poteklo iz nečega što smo učinili, već se jednostavno dogodilo. Prema mišljenju autora, nema potrebe tragati za božanskim, ono je već u nama, kad god mu dopustimo ono nas traži. Bog je u potrazi za nama, on će nam doći ako ostanemo pasivni i budni.

U okviru pomenute isihastičke doktrine „vraćanja samom sebi” potrebno je teorijski objasniti hrišćanski, ali i stav brojnih drugih religija, o okrenutosti čoveka prema samom sebi, i to prema sebi ne kao egu, nego kao sopstvu. Razumevanje sopstva je proces kroz koji se čovek razvija i zato ono mora da bude fokusirano i intenzivno. Celokupnom svojom energijom čovek treba da se potruži da razume fenomen sopstvenog bića, ega, uma, nesvesnog. Što više čovek uviđa, to više grešno u njemu nestaje, a ispravno se ukorenjuje (v. Osho 2007 : 85-96). Na ovaj način, čovek pokušava da prevaziđe puku površinsku poznatost svog empirijskog ja i da dopre do istinskog središta svog bića. Ukoliko posle mukotrpnog truda uspe da dosegne samog sebe, to jest prevaziđe stanje polusvesnosti i zaista postane svestan, ukoliko uspe da se probudi iz usnulosti koju obično smatramo stvarnošću, njegov povratni odnos prema drugom postaje radikalno različit od uobičajenog. Naime, čovek koji je spoznao sebe, svoje istinsko ja, zrači ljubavlju, blagošću, mirom. Nenasilnost postaje prirodna posledica njegovog bića. On tada oseća najdublju srodnost sa onim drugim, baš kao i sa celinom. Između njih više nema razlike. Sve što mi inače doživljavamo kao razliku i izdvojenost, biva sagledano kao talasanje jedinstvenog beskrajnog okeana božanske energije. *Upanišade* su ovo stanje mističke topljenosti formulisale u izreci *Tat twam asi* („To si ti”) (Wangu 2002). Mnogi hrišćanski mistici su, takođe, u opijenosti mističke ekstaze doživljavali čitav svet oko sebe kao ispoljavanje božanskog, tako da nije bio redak slučaj da u zanosu ljube kamenje i drveće. Nakon trajnog dostizanja ovog vrhovnog stanja, više nema potrebe da se bilo čemu teži. Ego je nestao, a samim tim i nezadovoljstvo, potreba da se ono drugo podvrgne Prokrustovom metodu. Čak i pre doseganja stanja samoostvarenosti, čovek koji je uznapredovao u duhovnosti, prema onom drugom ispoljava poverenje i otvorenost. On ne želi da njime ovlada, niti da ga svede na nešto poznato, nego da ga lično doživi, iskusi u njegovoj neponovljivosti, što je mističko-religiozni stav koji karakteriše holistički pristup: da bi nešto spoznao, čovek ga ne podvrgava analizi, nego se stapa s njim, sâm u tom trenutku postaje to nešto. Umetnost je bliska ovom stavu. Za one retke vrhunske umetnike karakteristično je da su krajnje receptivni, da u stvaralaštvu ne sprovode u delo nekakvu svoju zamisao, nego da se podređuju samom diktatu bića. Umesto hladne racionalnosti, u njima plamti božansko nadahnuće.

Monah Kalist i njegovo traganje za istinom

Milivoje R. Jovanović je umetnik koji je morao da prođe kroz iskustvo duhovnog traganja da bi kreirao junaka kakav je monah Kalist. Ono što prepoznajemo u duhovnim naporima monaha Kalista, kada se on osamljuje - najpre u pećini, potom u šumi, pa na ostrvu punom zmija, da bi boravio na putu Hrista, pronalazimo u rečima starca Siluana: „Onaj ko se istinski kaje može da pretrpi svaku nevolju: glad, žeđ, hladnoću, vrućinu, nepravde, klevete, izgnanstvo, bolest i nemaštinu. Jer duša stremlji ka Bogu i nije više vezana za zemaljsko, već se čistim umom moli Bogu. Ko je privezan za imanje ili novac, nikad neće imati čisti um u Gospodu, jer u dubini njegove duše neprestano postoji briga o njima” (Starac Siluan, prema: Sofronije, Arh. 2009: 49). Prema starcu Siluanu, molitva je najviše stvaralaštvo i zato su njeni oblici beskrajno raznoliki. Vid molitve koji oslikava normalno religiozno stanje ljudskog duha za kojim čovek teži

jeste sjedinjenje uma sa srcem. Put monaha-askete je takav da dugogodišnjim upražnjavanjem ovog najtežeg od svih podviga srce stekne osobiti tanani osećaj, a um snagu da odbija svaki pristup strasnih pomisli i tada molitva podvižnika postaje neprekidna, i osećanje Boga, i Njegovog prisustva i dejstva doživljava se snažno i jasno (Sofronije, Arh. 2009: 127). Cilj našeg junaka, podvižnika Dobrivoja, je da dostigne tu neprekidnu umnosrdačnu pažnju. Suština, prema starcu Siluanu, nije u fizičkom udaljavanju od sveta (eremiti su čak odlazili u pustinju), već u neprestanom prebivanju u Bogu.

Glavni motiv u romanu *Monah Kalist* jeste odbacivanje ega glavnog junaka. Na svom anahoretskom putu Dobrivoje se od najranije mladosti, ali i u mnogo kasnijoj, zrelijoj fazi, borio sa svojim egom. On u istoimenom romanu kaže: „Velike sam muke pretrpeo i mnogo sam se namučio moleći Boga da mi oprosti gordost, samovoljnost i neposlušnost. Kako mi je stvarno bilo, bolje o tome da ćutim. Kajao sam se; prolio sam potoke suza...Nikad neću moći da zaboravim onu hladnoću u srcu, smrad, beznade i očaj; te časove kad me je Gospod napustio pamtiću dok sam živ.” (Jovanović 1984: 80). Starac Siluan napominje da gord čovek nikada neće dostići pravo bogoopštenje, pa ma kakav metod primenjivao (Starac Siluan, prema: Sofronije, Arh. 2009: 130). Ošo (Osho, 2007: 85-96) tvrdi da se odbacivanje ega uvek dešava u trenutku i iznenada, a ne kroz postepen proces. Ono suštinski znači nevezanost, takvu da za nju nema ni prošlosti ni budućnosti. Čak i u njihovim religioznim projekcijama ljudi žele da budu nešto, da nešto dostignu, da budu negde i stoga se plaše da odbace ego, jer ne žele da postanu ne-biće, ništa. U shvatanju da je ego ključni problem slažu se i zapadna i istočna religija. Odnos hrišćanstva prema egu sadržan je u jevanđeljima po Mateju i Luki, gde se opisuje kako Isus Hristos, posle četrdeset dana provedenih u pustinji u strogom postu, biva kušan od Satane. Ovaj zapravo proverava da li je u Isusu preostalo još nešto od ega, da li je vezan za hleb, to jest ono materijalno, ima li u njemu žudnje za vladanjem i uzdizanjem svoje ličnosti. Pošto se Isusov ego u potpunosti rasplinuo u Hristovoj svesti, Satana je nemoćan u svom naumu zavodjenja. Negativan odnos hrišćanstva prema egocentričnosti pokazuje i to što se gordost, sebičnost, lakomost i zavist, osuđuju kao greh, a hvale smernost, milosrđe, poniznost. I u duhu hrišćanstva se može reći da čovek neće steći sebe (sopstvo) sve dok ne izgubi sebe (ego). Tako je hrišćanstvo u odnosu na starozavetni stav „oko za oko, zub za zub” napredovalo do stanovišta da ne treba uzvraćati istom merom, da se zlu treba suprotstaviti dobrim, dakle ne na isti, nego na potpuno drugačiji način.

Milivoje R. Jovanović prati svog junaka od detinjstva do poznih godina. To nije linearna priča naratora koji govori u prvom licu i kazuje svoju zanimljivu priču kreativnog i znatiželjnog dečaka, komite, ratnika, monaha, usamljenika, graditelja manastira, upravnika... Autor daje punu slobodu naratoru da pokaže duhovnu transformaciju dečaka sa sela koji je rano spoznao put tragaoca za istinom.

Narator naglašava da je suština tog puta za smislom u komunikaciji sa onim što je više od čoveka. Glavni junak ovog narativa još od malih nogu razume da prava komunikacija retko može da se uspostavi na bezuslovnom nivou. A do toga dolazi kada postoji stvarna naklonjenost ljudi. Da bi komunikacija bila iskrena i otvorena, važno je i slušanje, pri kome se se stavlja na stranu sve, tradicija, psihološke i religijske predrasude, strah, brige. Glavni junak je rano spoznao da istina ne može da se prenese. Istina se spoznaje kada je um otvoren i kada se traga iznutra. Monah Kalist spoznaje da jedino kroz bezuslovnu komunikaciju saznajemo ono što nas privlači, odbija, nadahnjuje, usrećuje... Od ranih dana on shvata da to ne poseduje u sopstvenoj porodici. Nije mu odobren izbor devojke u koju se zaljubio...izbor posla... Kao petnaestogodišnjak radi naporno, nemajući vremena da uči. Uslovi pod kojima je živio su vrlo nepovoljni:

„Spavao sam kod nekog kafedžije u maloj sobi uz štalu. Tu su ljudi svraćali na sat-dva da se odmore, isprezali konje, a amove ostavljali u moju sobu. Dok su se kiridžije, gospoda i bogati seljaci gostili pečenjem i rakijom u kafani, u mojoj sobi je mirisalo na mokru kožu, konjski znoj, prašinu” (Jovanović 1984 :2). Tu je još spoznao i karakter žene u koju je bio zaljubljen, a koja mu je vratila najstrašnijim batinama koje je kao dečak iskusio.

Da bi se došlo do svesnosti o nečemu što je najviša forma inteligencije - Bog, a koji je i vrhovna istina, i koji ne može da se opiše - potrebno je pronaći, spoznati svoje vlastito biće. I to mnogi nazivaju početkom mudrosti, a samim tim to je početak moralnosti, čestitosti, koje su osnova za otkrivanje slobode.

Postoji razlika između biti čestit i biti na putu postajanja čestit. Jer biti čestit znači da si na pravom putu otkrivanja bezuslovne slobode. Onaj koji nije moralan nikada ne može biti slobodan, a samim tim ne može sagledati ni samu realnost. Ono što je esencija takve slobode nije ono što bismo želeli da to bude.

Naš junak je, rano u svom životu, otkrio knjige o hrišćanskom životu koje je uzimao iz crkve: Sv. Antonija Atonskog, Sv. Jovana Damaskina, Sv. Savu. Imao je petnaest godina kada je klečao pred slavskom ikonom sve dok ne bi osetio blaženstveni mir u srcu: „U to vreme voleo sam da čitam romane, ali i knjige o hrišćanskom istinitom životu, koje sam uzimao iz crkve. Naročito sam rado čitao žitija svetih. Zavoleo sam bio svetog Atanasija Atonskog, koji je zidao crkve, svetog Jovana Damaskina, svetog Savu srpskog i druge” (Jovanović 1984: 4).

Još kao mladić je shvatio da, ako želimo da promenimo svet oko sebe, sa svim poteškoćama, mora da se desi transformacija unutar nas; revolucija mora da se desi u nama.. I kada mir pokrene našu svest da razume svet oko sebe, onda govorimo o pravoj duhovnoj revoluciji. Naš junak potiče iz religiozne porodice i rano je počeo sa molitvama. Želeo je da u Kruševcu, u Gimnaziji, uči za „sveštenika zato što u crkvi, pred narodom peva i drži propovedi i što ga ljudi pozdravljaju , klanjaju mu se i ljube ruke” (Jovanović 1984 :2). Njegova uloga je bila da kao dečak, pored rada u vodenici, svakog dana pre spavanja, porodici okupljenoj na molitvu, pročita po jednu glavu iz Jevanđelja i nešto iz poslanica Apostolskih: „U sobi, u kojoj se obavljala molitva, svaki ukućanin je imao svoje mesto, sa čilimčetom na kojem je klečao” (Jovanović, 1984: 4).

Problem znanja o Bogu je za njega vremenom postajao suštinsko pitanje. Da li je znanje to koje dovodi do razumevanja istine? Podrazumeva se da - kada se kaže Ja znam - da je implikacija znanje. Da li je um sposoban da razume realnost, a da i ne govorimo o većitoj istini. Jedino što znamo su informacije, i iskustva zasnovana na našoj memoriji, fizičkom zdravlju, ljudskom celokupnom kapitalu. A kada se dublje razmisli shvatamo da je znanje u stvari zid između nas i sveta, nas i Boga. Iza tog zida mi tražimo mir, sigurnost, ugodnost. Što je više znanja, to je manja mogućnost razumevanja. To su pitanja koja muče našeg junaka koji se pita: da li je moguće da se naš um oslobodi od želje za stalnim znanjem, za akumuliranjem znanja?

Ima jedna indijska izreka koja kaže da mudrac ne zna mnogo, a onaj ko zna puno nije mudar. Glavni junak je u konstantnoj zapitanosti kako je moguće da su svi u istoj veri, u istoj mantiji, a toliko različiti. Svi veruju i mole se istom Bogu, ali su daleko od duhovnog jedinstva. Naročito se u to uverio kada su, kroz ratove, ljudi gubili sebe zarad drugačijeg duha vremena, sebičnosti, straha, napretka, znanja... Po njemu, do stvaranja Jugoslavije, Srbin je živio u skladu sa Pravoslavljem, njegovim učenjem i moralom. Poštenje, iskrenost, čednost, istinoljublje su bili glavni principi po kojima su se vodili ljudi, kako u selima, tako i u gradovima: „Voleli smo svoju zemlju, kralja i Vladu. Država nije pljačkala svoj narod. ..Narod je bio složan. Ljudi su se ispomagali

u svojoj sirotinji. Rodbina, stariji, kumovi, devojke, žene, poštovani su kao svetinja... Ljudi su poštovali prosjake i siromašne. Smatrali su ih Hristovom braćom, anđelima, pa je svako rado davao potrebitim. Ne pamti se da je u srpskom narodu neko umro od gladi. Kad bi se oglasila crkvena zvona, ljudi bi u poljima i pred kućom prestajali sa svakim radom. Stajali su i, okrenuti ka crkvi, krstili se i pognutih glava molili Bogu, sve dok su se zvona čula. A kada je sveštenik nailazio, svi su ostavljali posao i izlazili pred njega da zatraže i dobiju blagoslov. Kad grmi i kad je nevretime, ljudi su se uklanjali od čoveka za koga se znalo da je psovao Boga, da ne bi u njegovoj blizini stradali” (Jovanović 1984 :12). Drugi veliki rat je doneo tek velike razdore kada su ateisti počeli da seju konfuziju i strah među ljude, kada je brat išao na brata, sin na oca, komšija na komšiju. Čovek, postajući sve usamljeniji i otuđeniji, traži zaštitu od države, crkve, gospodara. I kada retki pojedinci shvate slabost čoveka da dominira i znanjem i verom, u retkim momentima lucidnosti i inspiracije, mogu da nazru istinu. Makar i taj delić vremena u kome se vidi neobičan „čunak koji se iz sredine naše sobe dizao prema nebu” (Jovanović 1984 :4), i čuje neobičan glas: „jedne noći kada sam zaspao posle duge molitve, probudio me snažan glas, Dobrivoje, izađi i vidi...bićeš poslat u daljine, preći mnoge države i vratićeš se kada budeš isceljen od rana, potpuno zdrav” (Jovanović 1984 :4). I od tada je znao da mu je život zagarantovan. Bio je siguran da ga je viša sila odredila za nešto vrlo posebno.

Monah Kalist želi da neguje Boga u sebi i otvoreno postavlja pitanja o znanju i veri. On je odlučio da ode iza zavese života, jer je spoznao da se jedino kroz iskustvo srca može dosegnuti Bog. Pošto nekoliko puta doživljava mistična iskustva sa glasovima koji ga upozoravaju, posle mnogo vremena provedenog sa kaluđerima po različitim manastirima, nije nailazio na Božiju blagodat. Zato je odlučio da se potpuno posveti tihovanju, u samoći, daleko od ljudi, i ponađa mir u srcu: „Posle dugog učenja i razmišljanja uvideo sam da ću jedino u samoći, u pustinji, moći potpuno da izvršim sve ono što se od monaha tražilo. Nadao sam se i verovao sam u to da ću u beskrajnom iskustvu i čestim dodirima sa duhovnim vanvremenim čistim silama probuditi želju da u bespoštednoj borbi prodrem u dubinu svog bića i saznam istinu o životu i put i svrhu svog življenja na zemlji” (Jovanović 1984 : 47). I tako je dve godine živeo potpuno sam u planini, u pećini u kojoj je napravio svoj dom, hranio se suvim divljim kruškama, korenjem i suvom koprivom, sprijateljio sa medvedom i lisicom, i živeo, najbliže nego ikada, Bogu, s kojim je satima komunicirao u molitvama. To je bio njegov najsrećniji period u životu. I kasnije, još dve godine, kada je dobio dozvolu od Vladike Velimirovića da provede sam, na malom prespanskom ostrvu punom otrovnih zmija.

Hakslji je zapisao da je čovek dvojako biće koje spontano živi u dva sveta, datom i stvorenom od materije, i simbola. I tek kada zađe u svet simbola on može da dođe do samospoznaje.

Monah Kalist je govorio da se najistinitije radovao svojim viđenjima i unutrašnjim doživljajima i da je to bio njegov pravi put ka svetosti kao izvoru života. On shvata da nada za spas čoveka nije ni u društvu, ni u bilo kakvom organizovanom sistemu, već u pojedincu. Shvatio je da su svi organizovani sistemi vere zasnovani na podvajanju. O tome govori i otac Tadej (T. Štrbulović 2003) u knjizi *Duhovne pouke srpskom narodu*: „Mislio sam da svi monasi, sveštenici i episkopi imaju besplatnu blagodat. Kad ono čoveče, toliko godina do sada sam proveo sa kaluđerima i sveštenicima i sreo sam samo jednog kaluđera na kome se primećivala besplatna blagodat. Samo jednog kaluđera...A kod mirskih ljudi koji žive sa porodicom sreo sam mnogo više pojedinaca na kojima počiva besplatna blagodat” (Štrbulović 2003: 207)... ; „Kada se u čovekovo srce useli Carstvo Božije, Bog će mu onda otkriti tajne. Zajedno sa Bogom ući će u suštinu stvari

i razumeće njihovu tajnu” (Štrbulović 2003 : 174) ; „Otac Tadej je govorio i o ’smire-noumlju koje se postiže postom, molitvom, a naročito poslušnošću” (Štrbulović 2003 :173). Monahu Kalistu je, međutim, ta poslušnost Patrijarhu i visokim ocima bila je-dina prepreka koja ga je kočila na putu napredovanja u dogmi. Nije se slagao sa nači-nom mišljenja u crkvenoj hijerarhiji, ali nije mogao da pogazi zakletvu koju je dao kada se zamonasio. Govorio je da mu se otvorio duhovni vid i u njega uselila svest o lepoti duhovne čistote.

Haksli, koji je prošao kroz mnoga duhovna iskustva, govori o unutrašnjoj slobodi kreativne realnosti koja se ne dobija kao dar, već se stiče iskustvom molitve i bezazle-nim mišljenjem. To je stanje svesti, slično tišini, u kome je završen svaki proces, i gde je zavladala celost, potpunost... Tako otvoren um, koji je došao do mirne mudrosti, mora da spozna безусловnu ljubav koja ne može da se definiše, jer je ljubav sama po sebi večna, realna, uzvišena i nemerljiva. Ponekad se monah Kalist osećao kao da ne pripada ovom, zemaljskom svetu, i zato je stremio svim bićem da useli u sebe nebo, da se uzdigne sa zemlje i utopi u mudrost, istinu i ljubav... Znao je da nema čega na ovom svetu da se boji dok god ljubav boravi u njegovom srcu.

Za monaha Kalista spoznaja ličnog odnosa sa Bogom je mnogo viša od nivoa bezličnog znanja. Jedino kroz duboko, sveprožimajuće iskustvo spoznaje da je Bog u nama i da ga najpre tu treba pronaći da bi se stopili sa Apsolutnom istinom. Svojim celokupnim iskustvom on kao da želi da poruči čitaocu da proces za dostizanje večnog života zavisi od svakog pojedinca, a njegovo iskustvo može da pomogne da mnogima skрати put traganja.

LITERATURA

- Amfilohije 1993: Mitropolit Amfilohije, *Osnovi pravoslavnog vaspitanja: Isihazam kao osvajanje unutarnjih prostora*, Vrnjačka Banja.
- Jovanović 1984 : R. M. Jovanović, *Monah Kalist*, Beograd: Književna radionica Rastka Zakića.
- Osho 2007: Osho, *Moj put. Put belih oblaka*, Beograd: Esotheria.
- Selavri 1997: A. Selavri (pr.), *Obitavanje bezgraničnog u srcu. Biseri iz „Dobrotoljublja” i drugih duhovnih spisa o neprestanoj Isusovoj molitvi*, Manastir Hilandar: Hilendarski prevodi.
- Simović 1994 : D. Simović, *Isihazam - mistika srca: iskustva i učenje pravoslavnih mistika*, Beograd : Praizvorni život.
- Sofronije 2009: Arhimandrit Sofronije, *Starac Siluan*, Manastir Hilandar: Hilendarski prevodi.
- Srbulj 2005: J. Srbulj (pr.), *Apokalipsa – Tumačenje Otkrivenja Jovanovog (Sv. Andrej Kesarijski, Arhiep. Averkije Taušev, Prot. Aleksandar Kolesnikov, Arhiep. Natanail Lvov, Arhiman. Joil Janakoiulos, Atanasije Mitiineos); Sveti oci o drugom dolasku Hristovom i Carstvu nebeskom (Sv. Ipolit Rimski, Sv. Irinej Lionski, Sv. Jefrem Sirijski, Sv. Jovan Zlatousti, Sv. Vasilije Veliki, Sv. Jovan Damaskin, Sv. Simeon Novi Bogoslov, Sv. Kirilo Jerusalimski)*, Beograd.
- Starac Pajsije Svetogorac 2005: Starac Pajsije Svetogorac, *Duhovno buđenje – Pouke - Tom I*, Vranje: Manastir svetog Prvomučenika i Arhidakona Stefana.
- Štrbulović, Šešum, Mladenović 2003: T. Štrbulović, Ž. Šešum, D. Mladenović, *Duhovne pouke srpskom narodu*, Beograd: Zlatousti.
- Tanasijević 2013: P. Arh. Tanasijević, *Isihazam*, Takovo: Manastir Svetog Save Savinac.
- Wangu 2002: M. B. Wangu, *Hinduizam. Svetske religije*, Beograd: Čigoja štampa.

PRAYING “QUIETNESS” TO GOD, OR THE SEARCH FOR ABSOLUTE TRUTH

Summary

This paper deals with the discourse of silence through the specific Orthodox doctrine and practice of prayer “quietness” based within hesychasm, in the tradition of monasticism. This refers to a distinctive and individual way of looking at God through the “prayer of the heart”, “mental prayer”, or the “prayer of Christ”. Hesychasm, bridging the gap between divinity and the created human world, reveals the inner values and events of man’s soul, connecting contemplation with introspection into one unified theory (contemplation, observation). For this case study, we have chosen the novel about Monk Callistus written by R. Milivoje Jovanovic, which illustrates the depth of his spiritual silence and quietness as the quintessential language of silence in which silence narrates. Father Callistus in this novel directly proves that “fostering yourself” in silence gives an individual a powerful experience of God.

Through his own long life experience, surviving tremendous difficulties, from being a soldier to becoming a monk, dealing with all kinds of hardship and shame, at first from his parents, girlfriend, society, comrade soldiers, and eventually from his brother-monks. Finally, when he reaches the peace of silence in solitude, for the first time in the mountain, eating dry fruits and herbs, and the emptiness of an island with a poisonous snake, in constant prayers, reaching self-awareness, he realizes that the transcendental connection to the higher power is the highest point in life.

Keywords: discourse of silence, hesychasm, quietness, monasticism, prayer of the heart, the prayer of Christ, “fostering yourself”

*Ivan V. Cvetanović,
Vladeta C. Radović,
Dejana B. Nešić*

Јелена М. ТОДОРОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Катедра за српску књижевност

ДИСКУРС ТИШИНЕ У ЕСХИЛОВОЈ ТРАГЕДИЈИ ОРЕСТИЈА

У раду се бавимо дискурсом ћутања у Есхиловој трагедији *Орестија*, прецизније у првом њеном делу, *Агамемнону*. За Есхилове трагедије је карактеристично одсуство говора одређених ликова, што некада бива критиковано и оспоравано (нпр. у Аристофановој комедији *Жабе*). Подробном анализом настојаћемо да објаснимо зашто ликови заћути и каква је природа њиховог ћутања у спреси са књижевном традицијом трагедије. Циљ рада је предочити сврху ћутања ликова који треба да говоре и истицање наравоученија које се изводи из поменутог дискурса ћутања.

Кључне речи: антика, трагедија, ћутање, гласник, пророчица

Увод

Предмет рада је дискурс ћутања у Есхиловој трагедији *Орестија* и ликови који поменути дискурс формирају, као и поступци којима се манифестују у драми. Изучавањем поменуте трагедије су се бавили многи проучаваоци хеленске књижевности и драме уопште. Дискурс ћутања помињу готово сви, мада само као типичну особину Есхилових трагедија, не бавећи се подробније поменутим изражајним средством. Настојаћемо, у овом раду, објаснити зашто се Есхил служи ћутањем, на који начин одабира ликове који ћуте, како се њихово ћутање манифестује и како утиче на остале ликове трагедије.

У хеленском свету приказивање трагедије представљало је својеврсну службу богу, део државног култа, и по томе се разликује од било које модерне трагедије. Два основна елемента која су дефинисала трагедију су мит и култ бога Диониса (Ђурић 2003: 254). Један од првих трагичара, Есхил, у својим трагедијама не развија посебно радњу, већ тежи делотворнијем утиску. Често, основно расположење које га обузима претвара у музику, а сматра се да је први део трилогије *Орестија*, *Агамемнон*, остварени лирско-музички ефекат (Ђурић 1983: 326). У *Орестији* музика и драма чине потпуно уметничко јединство (Исто: 327), а ако говор ликова трагедије схватимо као музичке елементе, ћутање је попут паузе која увек наговештава велике промене, одступање од устаљеног тона. Есхил у својим драмама тишину примењује као најефектнији пример предказања зла које долази. Поменута тишина, тј. ћутање протагониста, је наговештај трагедије која је неизбежна, судбинска (Грин 2001: 29). Ликови, којима Есхил уместо говора подари ћутање како би предочили опште људске истине, након остварења своје једине улоге у драми морају нестати. Нестати, у смислу не појављивати се у драми ни као ликови који ћуте ни као ликови који проговарају. У трагедији *Орестија* заћути пророчица Касандра, која је касније убијена, и гласник који је доносилац вести и који, након изрицања истих, заћути и нестане. Читава *Орестија* има религијски,

¹ jelena.todorovic91@yahoo.com

ритуални и политички карактер (Голдхил 2014: 215), као и ћутање гласника и пророчице. Тиме Цицеронова сентенца: „Тиме што ћуте вичу” („Cum tacent clamant”) бива примењива и представља сврху ћутања Есхилових ликова.

Орестија доказује једно од аристотеловских становиштва да је средиште на радњи, а не на лику (Кауфман 1989: 144), што упућује на чињеницу да нису од пресудне важности ликови који заћуте, већ њихово ћутање. Свакако да Есхил није случајно одабрао ликове пророчице и гласника који имају митску основу у конфигурацији свог карактера, али томе није придао пресудну важност. Такође, није од пресудне важности начин ћутања оба лика, већ поступак његовог испољавања и утицај истог на остале ликове, а посебно на радњу трагедије.

Гласник који ћути

Гласник је по дефиницији онај који доноси гласове тј. вести. Као такав треба да говори и треба да буде неутралан, да се не приклони ниједној од сукобљених страна. Како самоодређење лика гласника подразумева, његово основно својство је глас тј. могућност и демонстрација говора. Радмила Настић истиче да је долазак гласника у античкој трагедији једна од шест основних фаза (Настић 2010: 248) чија је примарна функција потпуно одвајање свега што припада прошлости и онога што следи. Такође, појава гласника, каква је у *Орестији*, наговештава смрт старог краља и долазак новог; његов говор је мешавина похвалне песме херојима, и тужбалице због смрти и изгубљености. Поменути исказ гласника не одступа од књижевне традиције трагедије, нити од политичке функције. У Есхиловој наведеној трагедији, гласник Талтибије² и испуњава очекивану улогу, доносећи вести о окончаном војном походу:

ГЛАСНИК

[...] А од њих ако ико и сад живи још,
зацело спомиње нас покојне.
Па шта? То исто и ми за њих кажемо.
Да срећно буде! Менелај ће заиста -
очекуј то - још први да се поврати.
Јер ако жива га и здрава сунчев зрак
ми где обасја, а Див још не мисли
да владалачко истреби нам колена,
још има наде да ће кући приспети.
Толико казах. Знате целу истину.
(Оде)
(Есхил 1994: 430)

Након изречених вести гласник заћути, најавивши своје ћутање: „толико казах” (Есхил 1994: 430). Гласник место на сцени уступа Агамемнону, чији је и изасланик. Његово ћутање је уједно повлачење са сцене, али и раскид са свиме што се претходно десило. Када гласник заћути, последице пређашњих поступака, које се могу осетити у судбинама ликова драме, биће остављене у прошлости, поменути догађаји неће имати утицаја на даљи развој драме.

2 Талтибије је гласник краља Агамемнона. За време Тројанског рата је, по Агамемноновом наређењу, одузео Ахилеју Брисиду. Постоји веровање да је Талтибије довео Ифигенију у Аулиду. Талтибије је имао светилиште у Спарти и сматра се заштитником гласника и посланика (*Речник грчке и римске митологије* 1987: 398).

Познато је да је постојао отпор према приказивању смрти на позорници, па је гласник имао функцију да извести о смртима. За Есхилове трагедије је карактеристично представљање убиства исказима одређених ликова, у *Орестидији* су, на пример, детаљно и са пуно пажње при одабиру верзије мита, представљена убиства Агамемнона и Касандре, а затим и Егиста и Клитемнестре, али и жртвовање Ифигеније које претходи самој трагедији.

Гласник извештава о смртима у рату, о смртима хероја, да би након тога заћутао. Појава гласника је прекретница између херојских смрти у борби и смрти у дому. Смрти о којима гласник проговара не изазивају грозу или запрепашћење, док смрти Агамемнона и Касандре изазивају страх и згражавање над сценом крвавог пира. Символично ћутање гласника представља и уклањање самог лика из крвопролића које следи. Гласникова улога у античким трагедијама је да извести о смрти и то о смрти која је довела до славе и помињања преминулог као хероја, али не да је посматра на позорници, нити да учествује у убиствима на било који начин. Он је често пасиван лик, попут хора, не учествује директно у радњи, нити може да мења одлуке ликова, а и када настоји да утиче на протагонисте, до промене њиховог става не долази. Због те чињенице, гласниково ћутање је одбијање учешћа чак и у објективном посматрању убиства која следе.

Кад пророчица занеми

Доминантан елемент у конфигурацији Касандриног лика је вештина прорицања коју је, како се верује, добила на дар од самог Аполона³. Трагична иронија Касандриног лика и јесте у томе што увек изнова доживљава људско неповерење, иако изговара неминовну будућност. Познато је да Есхил грађу за своје трагедије преузима из митова (Ђурић 2003: 284), а за писање своје *Орестидије* користио је верзију засновану на неиспуњењу Касандриног обећања датог богу Аполону, како је Касандра и нагласила:

Да. Али стид ме беше да то признам пре [...]
 Ал' запали се пламом неодољивим [...]
 Обећах богу, али реч не испуних [...]
 Већ онда граду све прорицах невоље [...]
 Кад згреших, нико не верова ми [...]
 (Есхил 1994: 454-455)

Есхил је одабрао једну од могућих верзија мита за своју трагедију, али није мењао конфигурацију одабраног мита зарад своје трагедије. Увек је настојао да карактере и функцију богова очисти од свих људских особина, нарочито самовоље, и смести их у сферу савршености (Ђурић 2003: 285); због тога је и неопходно да Касандра сама проговори о свом сагрешењу, и тиме занемари Аполонову осветољубиву природу. Обично Есхил није представљао психолошке финесе својих карактера, али је Касандра изграђена са пуно пажње (Атанасијевић

3 Како мит приповеда, Пријам и Хекаба су славили рођендан своје деце, Хеленоса и Касандре (Гри- мал 2000: 82) и деца су провела ноћ у Аполоновом храму, где су им две змије очистиле уши. По другој верзији, Аполон је био импресиониран Касандриним лепотом и понудио јој божанско надахнуће ако прихвати његову љубав. Касандра, након добијања дара прорицања, није испунила обећање дато Аполону и он је кажњава, учинивши да њеним речима нико не верује иако су истините (*Речник грчке и римске митологије* 1987: 196). У *Илијади* се Касандра представља једино као најлепша Пријамова ћерка и прва која види да отац доноси Хекторове посмртне остатке, нема помена о њеној моћи прорицања.

2010:109). Лик пророчице је уведен да би била уклоњена граница између два начина тумачења трагедије, људског и божанског (Стефановски, Чавошки 2001: 45). Она прориче да ће бити освећена, јер иако је она изневерила Аполона, он људе, па и њу, никада не би изневерио, што је Есхилова уметничка дорада:

Ал' нећу мрети презрена од богова,
освануће ми други опет осветник [...]
(Есхил 1994: 458)

Касандра и Клитемнестра су међусобно потпуно супротстављене. Клитемнестра је чулна жена која ужива са својим љубавником Егистом, док је Касандра девица⁴ која се није подала ни самом Аполону. Клитемнестра је неприкосновена краљица која не прашта неправду учињену њој, док је Касандра пророчица која је изневерила бога и трпи његову казну, али и осуду читавог човечанства, распознавајући само сопствену кривицу. Када Клитемнестра говори, Касандра ћути, а када се Клитемнестра уклони са сцене, Касандра проговара о свему, њих две готово да ниште једна другу. Није им дозвољено да егзистирају истовремено; када Клитемнестра говори, Касандра ће ћутањем поништити њено постојање, исто као што ће Клитемнестра убиством поништити Касандрин живот. При првом сусрету ће њих две бити драстично контрастно представљене; Клитемнестра љубазно позива Касандру јер она треба да умре са Агамемноном, а Касандра одговара ћутањем:

КЛИТЕМНЕСТРА
(Касандри)
Унутра и ти пођи! Зборим Касандри.
Допустио ти овде милостиви Див
да поред жртвеника станеш његова
и свете воде с друштвом узмеш осталима.
(Касандра и даље остаје у колима.)
С тих кола силази и горда не буди!
И син Алкменин, свет проповеда,
кад продан беше, ропског хлеба окуси.
Кад кога таква стигне коб, нек захвали
што служи кући од старина господској.
Ко ненадано пуста блага награби
тај робље злостави, без сваке милости,
ал' код нас, како треба, живећеш.
(Касандра ћути.)
(Есхил 1994: 445-446)

Падуано тврди да Касандра „тврдоглаво ћути” (Падуано 2011: 30) док Клитемнестра говори, што се односи на њену истрајност чак и када Клитемнестра инсистира. Обећање да у Агамемноновом дому неће живети као робиња не мења Касандрину ћутање чиме се истиче идеја да она није робиња иако је доведена као ратни плен. Изражена је њена слобода избора у томе да ли ће проговорити или не, затим да ли ће изаћи из кола, и, коначно, хоће ли проживети своју смрт онако како ју је видела у предсказању.

4 По једној верзији мита Касандра је девица док не припадне Агамемнону као ратни плен и једина Пријамова ћерка која је сачувала девичанство. Сматра се да је након тога Агамемнону родила близанце Теледама и Пелопа које убија Егист (*Речник грчке и римске митологије* 1987: 196).

Коришћење нетипичних средстава изражавања изазива неразумеване или бива погрешно схваћено: „Ниједан песник није тако мајсторски употребио ћутање као изражајно средство као Есхил” (Лески 1995: 107). Ћутање је изражајно средство када преноси потпунију и делотворнију поруку него изрицање речи. Касандрино ћутање није њена немоћ да говори, већ религијско ћутање. Поменуто религијско ћутање се манифестује дубоком замишљеношћу и апсолутним негирањем спољашњих деловања (Грин 2001: 22). У вези са такозваним религијским ћутањем је и пророчка екстаза која се манифестује на исти начин и представља увид у онострано, што је иначе недоступно. Они који су веровали у Питагори-не доктрине одлазили су сами у јутарње шетње у потрази за тишином и миром. Требало је да се држе ћутања све док не „умире сопствену душу и не ускладе моћ расуђивања, пошто се сматрало да на човека делује узнемирујуће када се одмах по устајању из кревета помеша са другим људима” (в. Грин 2001: 56). У спрези са наведеним, Касанрино ћутање је предочено поступком умиривања душе како би се моћ расуђивања повећала, али увек у виду „каменог ћутања” (Ђурић 1962: 72). Када Клитемнестра говори и позива пророчицу да изађе из кола, она само ћути; тек када Клитемнестра напусти сцену, Касандра, „у пророчкој екстази, попут сибиле” (Исто: 72), првенствено прикривено, а затим јасно, види и изриче сву несрећу која ће задесити Агамемнонов дом. Касандра, као пророчица, не може, при сусрету са Агамемноновим домом, али и његовом и сопственом судбином, да помири пророчку екстазу и њену реализацију. Сусрет са Клитемнестром и њено наговарање узнемирују Касандрин дух. Као што је сусрет са „кланицом” наводи на ћутање, тако и сусрет са „кољачем” не може добити одговор. Ћутање се у оквиру филозофије увек посматра као средство за постизање циља (Грин 2001: 56), али и елемент интелигентне борбе (Исто: 22). Касандрина борба се заснива на поштовању религијских доктрина о које не жели изнова да се огреши. Исте доктрине јој и не дозвољавају да проговори са виновником многобројних смрти и настављачем давних несрећа. Њен циљ је истицање несрећа које се нижу и на чији наставак се не може утицати нити могу бити спречене.

Када се Клитемнестра врати у двор, хоровођа саветује, тада већ робињи, Касандри, да се повинује туђој вољи и уђе у двор:

ХОРОВОЂА

То госпа теби јасне речи упути.
А мрежа судбе кад је ухватила те,
ти слушај, ако хоћеш; или не слушај.
КЛИТЕМНЕСТРА

(Хору)

На ластин цвркут ако реч јој не личи,
те језик знаде само незнан, варварски,
говори тако да јој продреш у срце!

ХОРОВОЂА

(Касандри)

Та иди! Каже теби шта је најбоље,
покори јој се и та кола остави!
(Касандра и сад ћути)
(Есхил 1994: 446)

Након дугог и више него речитог ћутања, Касандра ће у пророчкој екстази изрећи све што се збило и све што ће се збити у Агамемноновом дому, па ће похрлити у сопствену смрт. Повиноваће се вољи и речима свог убице, али тиме неће потврдити само своје пророчанство већ и функцију свог ћутања. Иако

контрастно постављене, Касандра и Клитемнестра се могу препознати у максими „починилац ће патити”; Клитемнестра испашта због убиства Агамемнона, а Касандра због неиспуњеног обећања датог богу (Додс 1999: 78). Касандрино ћутање тиме бива схваћено и као наговештај патње због учињене моралне погрешке, што значи да није само наговештај општег преврата који се приближава, већ је и наговештај личне пропасти ликова које ћутање сукобљава.

Касандра је починила хибрис због сопствене охолости која је изазвала Аполонов гнев и тиме она постаје фигура која свесно наговештава страдалачку судбину свега титанског људског (Вебер 1984: 449). Касандрин хибрис је специфичан, јер њен поступак изазива божју и људску осуду, мада она бива сигурна да ће њена насилна смрт бити освећена. Њен дар прорицања има религиозно-ритуални карактер који се сукобљава са њеним неморалним поступком кршења обећања датог божанству. Слични елементи везују Касандрин хибрис са Агамемновим, јер обоје свесно чине хибрис; она када не одржи обећање, а он када на наговор своје жене ступи на „ногоступ пурпурни” (Есхил 1994: 439), који је, како сам наводи, предодређен за стопе богова, а не људи. Корачајући пурпурном стазом, Агамемнон се одрекао своје моћи расуђивања и иде куда га зло води, стазом хибриса (Додс 1999: 81). За разлику од Агамемнона, Касандра ћутањем одбија да пође истом стазом, одбија позив зла, али након визије ипак креће истим путем. Додс наводи да се Агамемнон креће стазом „слепо”, без познавања будућности, док Касандра поседује знање о будућности и свесно и самовољно бира пут смрти, чиме потврђује себе као људско биће које нема могућност да мења будућност (Додс 1999: 81). Бунтовно цепа пророчко знамење са себе, јер чак ни даром самог Аполона не може да пркоси судбини (Падуано 2011: 31). Касандрино ступање у сопствену смрт Лески види као њено израстање у трагичну величину (Лески 1995: 107). Новопочињена убиства су наставак претходних, које Касандра такође види (Атреј који Тијеста послужује његовом децом) и ступа у Агамемнонов дом чувши његове самртне крике.

За Касандрин лик су везани неухватљиви појмови *phobos* и *eleos*, што у аристотеловском смислу значи страх и милост, али се у представљању призора са Касандром може конкретизовати као ужас и самилост (Кауфман 1989: 144); ужас, зато што Касандра види будућност пре него што ће се збити, као што види и прошлост у сликама пређашњих крвопролића, а самилост, јер она одабира да проживи претходно виђен ужас.

Природа ћутања Есхилових ликова

Ћутање пророчице и гласника у трагедији *Орестија* уноси својеврсну иронију у дискурс, јер се од њих очекује да говоре. Пророчица треба да говори о будућности, јер се тиме самопотврђује, док гласник треба да извештава. Нису њихове основне функције потпуно занемарене, јер оба лика проговарају и говоре онако како им је и својствено. Изражена је разлика у испуњењу те основне функције, јер Касандра првенствено ћути, да би проговарањем потврдила себе као пророчицу, док гласник прво доноси вести са ратног попришта да би након тога ућутао. Касандра и Талтибије бирају да ћуте, што, ако говоримо о слободној вољи, није одлика трагедије. Неопходан је овакав контраст, јер Касандра након свог проговарања ступа у сопствену смрт, док гласник уступа место на сцени, остајући слеп за свирепе смрти које следе. Пророчица бива она која својевољно бира смрт, док гласник смрти ван бојног поља окреће леђа.

Касандрино ћутање је наведено у дидаскалијама, док гласник самостално наводи да ће заћутати, што изнова упућује на разлику у њиховој тишини. Касандрина тишина је религијска и ритуална, али није карактеристична за трагедију, док гласниково ћутање нема религијско-ритуални карактер, али јесте очекивано да се након извештавања о претходним дешавањима гласник укљони са сцене. Гласник својим ћутањем не долази у сукоб са било којим ликом трагедије, док Касандра одбијањем да говори долази у директан сукоб са Клитемнестром, што кулминира њеним проговарањем при Клитемнестрином одласку.

Касандрину тишину примећују други ликови и тиме је ова тишина ефектнија на присутне ликове у сцени. Талтибије најављује своје ћутање што предочава да је тишина која наступа ефектнија за њега самог, него за остале ликове.

Критика ћутања

Ћутање ликова, као једна од основних одлика Есхилових трагедија, било је уочено, и на својеврстан начин и критиковано, у Аристофановој комедији *Жабе*. У поменутој комедији је ћутање назначено, затим је издвојено као разликовно обележје Есхиловог стваралаштва, мада у самој комедији нису објашњене његова природа и функција. Првенствено је ћутање наговештено кроз лик трагичара Есхила, који ћути попут његових ликова, чиме се истиче директна веза:

ДИОНИС

Есхиле, што ћутиш? Видиш куда смера?

(Аристофан 1978: 183)

да би, након оваквог увода, ћутање било приказано са привидно негативном конотацијом кроз надмудривање Есхила и Еурипида. За разлику од претходног примера, где није експлицитно наведено да ликови ћуте, већ је ћутао трагичар, у следећем примеру Еурипид истиче ову особину:

ЕВРИПИД

Док хор меље ко навијен

по пар строфа, четир низа, овај ћути, фигурира.

ДИОНИС

Ал' признајем, то ћутање беше за ме речитије,

но трућање ових сада.

(Аристофан 1978: 188)

Критику превасходно изриче Еурипид, који је Есхилов противник у надметању, али и Дионис, који истиче да је чак и то ћутање било боље од речи живих песника. Дионисове речи могу бити схваћене као критика, јер је разлог његовог силаска у Хад враћање доброг песника међу живе, мада та критика није упућена Есхиловом стваралаштву већ тадашњим песницима. Аристофан Есхила увек приказује као Еурипидову сушту супротност, али је јасно предочено да је Есхилова примарна сврха својеврсни морални захтев, тј. намера да својим песништвом људе чини бољима (Снел 1999: 144). Изнова ће бити изречена, овога пута директна критика ћутања Есхилових ликова:

ЕВРИПИД

И од првог стиха нико ћутањем ме није бруко.

Госпа, роб ил' господар, без разлике

млад ил' стар,

сви говоре, цура, бака...

(Аристофан 1978: 190)

Критика је заснована на књижевној традицији трагедије, јер ликови треба да говоре и делају како би радња трагедије била јасна и делотворна. У комедији није наведен Есхил одговор на изречено, док на све остале критиковане одлике његовог песништва одговор постоји што упућује на чињеницу да ћутање ликова одступа од књижевне традиције трагедије, али да није подробније испитивано. Треба имати у виду и чињеницу да Аристофан својом комедијом *Жабе* није настојао да конституише естетско учење, већ само да истакне лични став о Еурипидовом песништву, супротстављајући га Есхиловом (Снел 1999: 145). Из тог разлога се само наводи критика, и то критика коју изриче Еурипид, што је иронично, јер је његово стваралаштво критиковано у *Жабама*. Пошто изречена критика не добија одговор или објашњење, можемо закључити да поменути став и није Аристофанов, већ је основна сврха изреченог истицање разлике међу супротстављеним трагичарима.

Закључак

Карактеристично за Есхилово стваралаштво је да одређени ликови његових трагедија ћуте. Тада проговара тишина и све што треба да буде изречено се изриче, али ћутањем. Њихово ћутање је симболичко и сврсисходно. Природа ћутања ликова је често различита, чак и контрастна, али је такође и неопходна како би се постигао склад и са религијом и са традицијом писања трагедија. Поменуто ћутање је одлика искључиво Есхилевих трагедија и он, у том специфичном приповедном поступку, успева да обједини митску основу својих ликова са традицијом трагедије, али и са манифестацијом посебних карактеристика античког човека.

Ћутање у Есхилевим трагедијама представља изражајно средство, што није парадоксално, ако је познато да заћуте ликови од којих се не очекује да воде радњу. Иако нису главне протагонисте радње и не могу драстично утицати на радњу нити је преусмеравати, јако су значајни за најаву политичких и социјалних преврата до којих ће доћи. Можемо закључити да њихово ћутање има функцију упозорења, најаве промена, што је значајно за сам ток радње трагедије. Изнова, гласник и пророчица у трагедији *Орестидија*, када заћуте, имају улогу говорења о будућности чијем остварењу неће ни присуствовати. Њихово ћутање није најављено ни манифестовано на исти начин, што доприноси динамичности, али има и шири симболички значај.

ИЗВОРИ

Есхил 1994: Есхил, *Орестидија*, у: *Грчке трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

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

Атанасијевић 2010: К. Атанасијевић, *Порфирети жена*, Београд: Плави јахач.

Вебер 1984: Алфред Вебер, „Есхил”, у: *Теорија трагедије*, Београд: Нолит.

- Голдхил 2014: С. Голдхил, „Грађанска идеологија и проблем разлике: политика есхиловске трагедије”, у: *Политика трагедије*, приредио Александар Стевић, Београд: Службени гласник.
- Гримал 2000: П. Гримал, *Грчка митологија*, Београд: Плато.
- Грин 2001: Е. Б. Грин, *Филозофија тишинине*, Београд: Геопоетика.
- Додс 1999: Е. Р. Додс, „Морал и политика у *Орестеји*”, у: *Општа књижевност: изабрана тумачења*, приредио Зоран Милутиновић, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова светлост.
- Ђурић 1962: М. Н. Ђурић, *Патња и мудрост: студије и огледи о хеленској трагедији*, Титоград: Графички завод.
- Ђурић 1983: М. Н. Ђурић, „Есхил као трагички уметник”, у: *Научна критика компаративистичког смера*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ђурић 2003: М. Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета.
- Кауфман 1989: В. Кауфман, *Трагедија и филозофија*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Лески 1995: А. Лески, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови.
- Настих 2010: Р. Настих, „Антропологија и теорија драме”, у: *Етноантрополошки проблеми*, Београд: Одељење за етнологију Филозофског факултета.
- Падуано 2011: Г. Падуано, *Античко позориште: водич кроз дела*, Београд: Клио.
- Снел 1999: Б. Снел, „Аристофан и естетика”, у: *Општа књижевност: изабрана тумачења*, приредио Зоран Милутиновић, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова светлост.
- Срејовић, Цермановић Кузмановић 1987: Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Стефановски, Чавошки 2001: М. Стефановски и К. Чавошки, *Ајсолућина и ублажена правда у Есхиловој Орестеји*, Београд: Наш дом.

THE DISCOURSE OF SILENCE IN AESCHYLUS'S TRAGEDY ORESTEIA

Summary

In this paper, we deal with the theme of the silence of characters in Aeschylus's trilogy *Oresteia*. For Aeschylus's tragedy is characterized by a lack of expression of certain characters, which is sometimes criticized and contested (e.g. in Aristophanes' *Frogs*). The silence of Aeschylus's characters is a means of expression and almost always implies a personal, prophetic, tragic fate that turns into a collective tragedy. Silence is the absence of a formal expression explicitly mentioned, but not necessarily without content. It often becomes more effective than speech itself. Defined in this way, silence can be understood as one of the main constituents of Aeschylus's tragedy, and a plot element which points to its direct relation to the mythical background. In Aeschylus's tragedy *Oresteia*, it is not the main protagonists of the action, but the characters who are silent that redirect the narrative flow and influence the final outcome. The note of irony is obvious when we understand that the silent characters are the prophet and the messenger. Their silence is not manifested in the same way, which adds to the action, but it also has a wider symbolic importance.

Keywords: classical tragedy, silence, messenger, prophetess

Jelena M. Todorović

Нина С. МИЛАНОВИЋ¹
 Универзитет у Источној Сарајеву
 Педагошки факултет
 Бијељина

ВОКАТИВНЕ ФОРМЕ ОБРАЋАЊА ИЛИ ОДЈЕЦИ ТИШИНЕ У МОЛИТВАМА НА ЈЕЗЕРУ СВЕТОГ НИКОЛАЈА ВЕЛИМИРОВИЋА

*На крстѝ си дигнути, Христѝе Боже, не да покажеш своју немоћ према светѝу
 но немоћ светѝа према Теби. (МН), 140)*

У раду се анализирају вокативне форме обраћања, или, тачније речено, један нови тип инвокације – *епиклеза* (*богопризивање*) – која се функционално остварује у хришћанским молитвама, или било ком молитвеном обраћању Господу. Разликовно обиљежје епиклезе у односу на друге фигуре исказане формом вокатива искључиво је семантичко-прагматичке природе. Есплицитна вокативна обраћања Богу у *Молитвама на језеру* Св. Николаја Велимировића остварују се у три основна структурна типа. Вокативом је обухваћена једна пунозначна ријеч, синтагма са конгруентним атрибутом, те апозиција. Епиклеза је неријетко осложена и другим поступцима оформљења стилома: парцелацијом, палилошким понављањем, кумулацијом итд. Формално неоствареним, имагинарним дијалогом у *Молитвама* одјекује *Тишина* као најјаснији одговор *Сведржишћеља*.

Кључне ријечи: хришћанска молитва, *Молитве на језеру*, епиклеза, инвокација, апострофа, Бог

1. Увод

*Молитве на језеру*² Светог Николаја Жичког и Охридског, „чудотворца молитвених ритмова” (Ј. Поповић 2013), дјело је изузетне теолошке и умјетничке вриједности, молитвена поезија и богонадахнута проза, језичко ткање нераздјељивог Тројединства на међи књижевног и научног (сакралног) стила, написано, како Св. Јустин Поповић вели: „благодатно-раскошним стилем наше душе” – језиком Св. Николаја Велимировића. *Молитве на језеру* су теолошко-философски разговори и свједочанство духовног успињања човјековог, оне су свалословље, благодарење, аскетско покајање и исповијест пред самим *Спасишћелем*, одраз *Живе Ријечи* у људској. По мишљењу Петра Милосављевића, ово дјело се, с правом, може сврстати у најљепша остварења свјетске религијске поезије (П. Милосављевић 2004).

Дефинисање појма молитве вишеаспекатски је условљено теолошким, књижевнотеоријским, филолошким и комуниколошким приступом овој теми. О молитви као жанру говорили су теоретичари књижевности, али о њеној хришћанској бити нико надахнутије, истинитије и словесније од Светих отаца и богослова, који су живјели са молитвом и она у њима. Хришћанска молитва је „сапостојање и јединство човека и Бога”; „По своме дејству, она је одржавање

1 ninaceklic@yahoo.com

2 (МН) у: Владика Николај Велимировић, *Молитве на језеру*, Евро, Београд, 2002.

козмоса, помирење са Богом, мајка суза – и њихова кћер у исти мах, умилости-
 вљење за грехе, мост којим се прелази преко искушења, грудобран који штити од
 сваке муке, разбијање демонских напада, служба анђела, храна свих бестелесних,
 будуће весеље, бесконачни подвиг, извор врлина,...”, молитва је „огледало монаха”
 и њоме човјек „Христу приноси словесну жртву” (Лествичник: <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/>), она је „дисање Духа Светога” (Кронштатски 2013: 59); мо-
 литва је „као ћерка испуњавања еванђелских заповести, уједно и мајка свих до-
 бродетељи” (Брјанчанинов: <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/>), она је „мно
 стајање пред Богом у срцу са славословљем, благодарењем, молбом и скруше-
 ним покајањем” (Харитон Валаамски: <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/>), она
 је „чин највише мудрости, врлине и лепоте над лепотама” (Архимандрит Соф-
 роније 1995: 21), те, како и сам Свети Николај вели: „начин нашег додира с Бо-
 гом, кроз који изражавамо своју веру, наду и љубав” (Н. Велимировић: <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/>).

Иако молитве могу бити разнолике по својој врсти, степену, начину и мјесту
 извођења, њихова композиција, и формативни поступци који учествују у њихо-
 вој творби, готово су увијек исти: „Композиција молитве је углавном стандар-
 дизирана” (Г. Штасни 2013: 297). Најубичајенији формативни поступци су: во-
 кативна обраћања, императиви, апозицијске структуре, палилошка понављања,
 анафорска и епифорска, итд. Функције вокатива у молитвама могу бити разно-
 лике – стилистичка (инвокативна, афективна и емфатичка), прагматичка (дирек-
 тивна) и комуникативна. Преведено на језик теологије, по својој суштини, функ-
 ција молитве, а тако и улога свих вокативних облика у њој, јесте по мишљењу Св.
 Јована Кронштатског „одважан разговор створења са Творцем”, „узношење ума
 и срца Богу, созерцање Бога”, начин да се „духовне молбе наше, за спас наших
 душа увек испуне”. Игуман Иларион Алфејев, у закључним разматрањима рада
 под називом *О молишви*, истиче: „Пре свега молитва је разговор са Богом, сусрет
 са њим, то је дијалог, који претпоставља не само наше речи упућене Богу, него и
 одговор Бога” (Алфејев 2003:339).

Узимајући ову дефиницију, као и сва друга поимања молитве у светоотачкој
 и теолошкој литератури, као полазишну теоријску тачку за лингвистичка проу-
 чавања вокативних форми обраћања у *Молишвама на језеру* Св. Николаја Вели-
 мировића, издвојили смо још један подтип апострофе или још прецизније рече-
 но инвокације. Међу стилске фигуре у форми вокатива убрајају се: апострофа и
 метабаза, инвокација, сермоцинација, те екскламација, која, такође, може бити,
 али није нужно, исказана вокативом. *Differentia specifica* ових фигура није струк-
 турне, већ семантичко-прагматичке природе (в. о томе у: М. Бабић 2015: 247–
 267). У раду ћемо се бавити само двјема фигурама, апострофом и инвокацијом,
 којима би се по своме облику, значењу и употреби, могле придружити ексцер-
 пиране потврде вокативног обраћања у *Молишвама* Св. Николаја. Апострофа
 је „реторско-поетичка фигура” (М. Бабић 2015: 247) „слична фигурама мисли”
 која „не мијења смисао говора, него само њен облик” (М.Ф. Квинтилијан 1985:
 315), и представља „свако обраћање песниково мртвим стварима и личностима,
 или апстрактним појавама, или одсутним личностима као живим и присутним
 бићима, што оживљава песников однос према тим стварима и чини га блиским
 топлијим и непосреднијим” (Речник 2001: 48). Инвокација се пак не разликује од
 апострофе по свом облику, већ по избору лексичких јединица употребљених у
 вокативу. Њоме се пјесник обраћа музама и боговима, везује се за говорни чин
 директива – захтјева или молитве, те може бити експлицитна и имплицитна, о

чему говори М. Ковачевић у раду *Инвокација и айострофа у Шантићевој поезији* (в. М. Ковачевић 2006: 96–125).

2. Структурни типови епikleze (богопризивања)

Фигуре исказане у форми вокатива у *Молишвама на језеру* подударају се са апострофом и инвокацијом по својој структури, али се и од једне и од друге разликују по семантичко-прагматичким вриједностима. Инвокација се дефинише као вокативна форма обраћања исказана лексемама које се односе на божанства и музе, те силе које припадају многобожачким религијама, односно паганским и митолошким бићима, док вокативне форме у *Молишвама* почивају на обраћању једном једином Богу, а не боговима и музама, што суштински искључује могућност да инвокацијом назовемо ова вокативна обраћања. Затим, вокативне форме у овом дјелу никако не подразумевају обраћања „одсутним бићима” као што је случај код апострофе, јер је са теолошког аспекта Господ свеприсутан, друкчије речено присутан у свом одсуству и одсутан у свом присуству, па и сам Св. Николај у *Катихизису Источне православне цркве* истиче: „Бог је савршено свет, савршено добар, савршено праведан, савршено истинит, савршено слободан, премудар, свемогућ, премилостив, свудаприсутан, свезнајући и сам себи довољан”. Дакле, у складу са *еџиклезом* (επίκληση – *призивање*; Επίκληση στο Θεό – *призивање Господа*), као саставним дијелом литургијског служења, која представља призивање Духа Светог на Дарове, гдје се вино преображава у крв, а хљеб у тијело Исусово, вокативне форме обраћања у *Молишвама* Св. Николаја назваћемо *еџиклеза* или *богопризивање*, које и јесте призивање Оца и Сина и Духа Светога (в. о томе: Н. Милошевић 2014), а сама молитва је жива ријеч Божја, што потврђују и ријечи Св. Николаја: „Приносим Ти само оно, што је под Твојом светлошћу узрасло у мени, што је од Твоје речи спасено у мени” (МНЈ: 156).

Вокативна обраћања Богу структурно су разноврсна, па тако издвајамо неколико типова епikleze гдје је:

1. Вокативом епikleze обухваћена једна пунозначна ријеч. („*Господе*, ако има и једно добро дело на земаљском путу моме, ради њега једног избави ме од сапутништва крвника и безбожника” (МНЈ: 6)).
2. Вокативом су обједињене синтагме са конгруентним и неконгруентним атрибутом: („Ниси се скрио намерно, *Велики Господе*, но несавршенством нашим”. (МНЈ: 14) и „Окади жртву моју благомиром светитељске молитве, и не одбаци је, *Тросунчани Владико светиова*” (МНЈ: 155)).
3. Епikleза је исказана и формом апозиције: („Господе, *леџи убрусе мој*, опточен златним серафимима, спусти се на мене као вео на удовицу, и покупи сузе моје, у којима ври жалост свих Твојих створења” (МНЈ: 5)).

Вокативне форме обраћања Богу у *Молишвама* реализују се, у највећем броју примјера, лексемом *Господ* (1), и то у свим реченичним позицијама: иницијалној, финалној и медијалној:

Господе, ако има и једно добро дело на земаљском путу моме, ради њега једног избави ме од сапутништва крвника и безбожника (МНЈ: 6) *Господе*, *Господе*, не опали нас Твојим сјајем, неподношљивим за наше очи, и не остави нас у полумраку, у коме се стари и труне. (МНЈ: 22); *Господе*, удостој ме љубави, којом Ти живиш и живот дајеш. (МНЈ: 48).

Мој грех и Твоја правда, *Господе*. Од постања света протеже се грех мој, и бржи је него правда Твоја. (МНЈ: 6); Нада Те моја чека, *Господе*. (МНЈ: 45).

Као Нирвана био си, *Господе*, док се Син у Теби не заче; без броја и без имена био си. (МНЈ: 12); Нека буде моја смрт, *Господе*, последњи уздах не за овим светом но за блаженим и вечитим Сутра. (МНЈ: 28); Просуо си светлост по мраку, *Господе*, и произашле су боје и облици. (МНЈ: 42); Дођи, *Господе*, моја Те нада чека! (МНЈ: 46); Светови се роје око Тебе, *Господе*, као пчеле око цветале трешње. (МНЈ: 12).

Неријетко им претходи замјеница *Ти* којом је обухваћена имплицитна епиклеза, што потврђују и сљедећи примјери:

Пре свих створења, и пре времена и жалости, *Ти си, Господе*, уобличи човека у срцу своме. (МНЈ: 12); Заиста, превелики си *Ти, Господе*, да би Те све наше химне могле учинити већим. (МНЈ: 12); *Ти* једини знаш меру наших потреба, *Господе*, слава Теби! (МНЈ: 23).

У структурама овога типа, вокативом епиклезе обухваћена је и лексема *Боџ*:

Љубав ме чини Богом, а Тебе, *Боже*, човеком. (МНЈ: 46); Склони, *Боже*, од злих очију душу моју, када рађа мудрост Твоју. (МНЈ: 69); Склони, *Боже*, душу моју од многих злих очију. (МНЈ: 70).

У вокативним обраћањима, намјесто лексеме *Боџ/Госпог*, антономазијским преименовањем употријебљене су и лексеме *Победник, Домаћин* (1. 1) које упућују на блискост Бога и човјека, гдје се Господу приписују људске особине:

(1. 1.) Од свих ројева рој људи одлази најгладнији. Не зато, *Домаћине*, што Ти немаш јела за људе него зато што они не познају своју храну, па се отимају с гусеницама о исти брст. (МНЈ: 12); С Тобом, *Победнице*, доћи ће ми и победа над свима досадама и бригама. (МНЈ: 46).

По мишљењу Г. Штасни „постојећи лексичко-семантички однос може се транспоновати концептуалном формулом *Боџ је човек*”, што је у сагласности са „догматом о сапробивању божанске и људске природе у Христу” (Г. Штасни 2013: 305).

У форми вокатива са редукованим супстантивом *Боџ* нашли су се и адјективи *Бесмртни, Многомилостиви* (1. 2.), у чијем је семантичком опсегу и даље присутна изостављена лексема *Боџ*:

(1. 2.) Није ли Твоја радост још већа, *Бесмртни*, када дигнеш камен, наваљен од света на душу моју, погрбљену и бледолику? (МНЈ: 134); За све грехе људске кајем се пред Тобом, *Многомилостиви*. (МНЈ: 39).

У другом структурном типу (2), који подразумеива употребу синтагми у саставу епиклезе, издвајају се два основна лексичко-семантичка подтипа. Главни члан субординиране синтагме у првом структурном подтипу (2. 1.) јесте лексема *Госпог/Боџ*, док су зависни чланови, у највећем броју примјера, конгруентни атрибути:

(2. 1.) *Бесмртни Боже мој*, погледај милостиво на једну догоревајућу свећу. И очисти пламен њен. Јер само чист пламен диже се к лицу Твоме, и улази у око Твоје, којим гледаш сав свет. (МНЈ: 28).

У саставу ових структура издвојила су се два типа конгруентних атрибута – посесивни и квалитативни. Посесивни атрибути смјештени су иза супстантива, те представљају структуре са отклоном од основног граматичко-семантичког реда ријечи. Ипак, треба истаћи да се оваквим распоредом

конгруентних атрибута актуелизује библијски стил, у коме је овакав ред ријечи уобичајен. На примјер:

Господе мој, похитај и покажи нов пут покајнику, када презре свој стари пут. (МНЈ: 25); Кад кажем: додај ми вере, ја мислим: додај ми Себе, *Оче мој* и *Боже мој*. (МНЈ: 45); *Господе мој* и *Творче мој*, васпостави човека, каквога Ти прво створи. Овакав какав је човек није дело Твоје. Овакав какав је човек је творац самога себе. (МНЈ: 10); Ваистину, велики си, *Боже мој*, исто и без света. (МНЈ: 11)

Квалитативни атрибути у потврдама овога подтипа позиционирани су и испред и иза супстантива, што репрезентују и наредни примјери:

Ниси се скрио намерно, *Велики Господе*, но несавршенством нашим. Разложено и иситњено створење не види Те. (МНЈ: 14); Дуге су приче, предуге; кратак је морал – једно слово. Ти си то слово, *словесни Боже*. Ти си тај морал свих прича. (МНЈ: 18); Отужни су ми савети људских старешина и мудраца, – о како су ми отужни – од када Твоја мудрост затресе моје срце и мозак, *Свети Боже*. (МНЈ: 23); Не жалим се на смрт, *Живи Боже*, она ми не чини ништа на жао. (МНЈ, 28); ; Слазим дубоко у срце своје, да видим, ко то у њему обитава сем мене и Тебе, *Вечни Боже?* (МНЈ: 61), и:

Господе светлосни, за једним даном чезне моја душа, растрзана обманама: за даном без капија, из кога је потонула у смену сени. За даном Твојим, што називах даном својим, кад бејаш једно с Тобом. (МНЈ: 7); *Господе тиријостјасни*, очисти огледало душе моје, и наднеси лице Твоје нада њ. Да би душа моја засјала славом Господара свога. (МНЈ: 15); Пробуди к Себи све успаване душе, *Господе Небодржни*, све успаване душе браће моје и народа мога! (МНЈ: 113); *Господе Светлоносни*, како се страшљиво припила душа моја уз трошне точкове! (МНЈ: 71); *Господе Величанствени*, што играш у крилу Матере Своје, оживотвореном Духом Светим! (МНЈ: 30).

У структурама које садрже оба атрибута, посесивни је постпонован, а квалитативни антепонован. Оба су у блиској вези са супстантивом, окружују га и наглашавају његова својства. *Господ/Боџ* је *небодржни*, *светлоносни*, *величанствени*, *вечни*, *словесни*, *велики*, *свети*, *премилостиви*, али је прије свега *мој/наш*:

Помажи срце моје јелејем милости Твоје, *премилостиви Господе мој*. (МНЈ: 16); Постом радостим наду моју у Тебе, *Грјадущи Господе мој*. (МНЈ:0 56).

Други лексичко-семантички подтип (2. 2.), структура са вокативом епikleзе оствареним синтагмом, јесу конструкције настале преименовањем лексема *Боџ/Господ*. Свети Николај име Господње најприје замјењује синтагмама преузетим из библијског регистра:

Прими ме у Себе, *Сине Јединородни*, да будем уједињен с Тобом као што бејаш пре створења и пада. (МНЈ: 17); Зато си Ти и говорио у причама, *Сине Божји*, и тумачио ствари и догађаје као приче о Богу Свевишњему. (МНЈ: 37); *Сине Божји Једини*, прими ме у мудрост Твоју. Ти си глава свих синова људских, Ти њихов небесни разум, обасање и радовање. (МНЈ: 30); Срце моје жуди за целим образом Твојим, *Сине Божји*. (МНЈ: 31); За све светове, крупне и ситне, што не дрхте пред страшним присуством Твојим, плачем и вапијем: *Владико Многомилостиви*, помилуј и спаси ме. (МНЈ: 40); Прими лепту моју, *Сине Васкрснѡељу*, прими и не одбаци лепту сиромашка. (МНЈ: 156).

Именовање Бога се, поступно, са богословског, вишег стила, преводи на језик обичног човјека, што може симболизовати Божји силазак са небеса и његову бескрајну љубав према сваком човјеку. Свети Николај Богочовјека назива и дозива најмилијим ријечима:

Испуни ме Собом, *здравље моје*; испуни ме Својом вечном јутарњом светлошћу, и испариће из мене болест, страх и злоба. Као што пред сунцем мочвар испарава, и претвара се у њиву плодовиту! (МНЈ: 10); Сувише служиш слугама својим, *верности моја слајка*, зато си изложен презрењу. Сувише си ревностан у зажигању ноћних кандила на своду небесном, *ревности моја ненадмашна*, а лењо срце људи много више говори о нехатном слуги но о ревносном. (МНЈ: 11); О *љубави моја*, да ми је све становнике земље, воде и ваздуха покренути да забрује химну Теби. Да ми је, да се скине лепра са очију земље, и да распутница опет постане девојком, каквом си је створио. (МНЈ: 11); *Светлости моја*, разагнај таму из крви моје. *Живоше мој*, сагори све упљувке смрти на души мојој и на телу моме. (МНЈ: 16); Зенице моје не траже више да гледају изложбу одела но Тебе, *суштино моја*, претоварена причама и оделима. (МНЈ: 18); Ти не тражиш много од мене, *љубави моја*. Гле, људи траже више. (МНЈ: 18); Ти само тражиш, да душа моја скине са себе магловити обмотач и отвори очи према Теби, *сило моја и иштино моја*. (МНЈ: 18).

Јеванђелском хронологијом, номинација имена Господњег у *Молишвама на језеру* метафорично узраста и прераста у симболе. То потврђују и сљедећи примјери:

Прими жртву речи моје, *Троједина Кишо Цвећа*; тепање детета новорођеног прими. (МНЈ: 156); Од преливања Твоје пуноће ројеви се хране, *Сладости Неисцрпна*. Сви се преједају, и сви одлазе гладни. (МНЈ: 12); Помилуј милостивога, *Најнежнија Руко*, и откри му тајну мудрости Твоје. (МНЈ: 17); Шта вреди одело, ако нема тела да се одене? Шта вреди тело, ако душа њим није огрнута? Шта вреди душа, ако Ти у њој не бдиш, *Огње у пјешелу*? (МНЈ: 19).

Трећи структурни тип епikleзе у *Молишвама на језеру* чине вокативи исказани формом апозиције (3):

Господе, *лејошио моја*, дођи ми у госте. Да се не бих стидео наготе своје. Да се многи жедни погледи, што падају на мене не би враћали дома жедни. (МНЈ: 5); Господе, *надо моја у очајању*. (МНЈ: 6); Господе, *снаго моја у немоћи*. (МНЈ: 6); Господе, *видело моје у шами*. (МНЈ: 6); Господе, Господе, *једина срећо моја*, спремаш ли конак за утруваног паломника Твога? (МНЈ: 7); Сувише Те има, Господе, *дисање моје*, зато Те људи не виде. Сувише си очигледан, Господе, *уздисање моје*, зато је пажња људи окренута од Тебе и управљена на поларне медведе, на реткост у даљини. (МНЈ: 11); О Господе, *сну мој даноноћни*, помози ми, да Те величам. Да ништа не би постало велико срцу моме осим Тебе. (МНЈ: 12); Господе, *премила тајно душе моје*, како је лак овај свет, када га мерим на кантару с Тобом! (МНЈ: 13); То је Твоја историја у мојој души, Господе, *шумаче живошћа мога*. (МНЈ: 16).

Карактерише их употреба посесивног атрибута *мој* уз апстрактне именице, којима се испољава тежња лирског субјекта за блискошћу са Богом, али и Божјим непрестаним (све)присуством у његовом животу. Господ је његово словесно биће, снага, нестарива младост, тајна душе, нада у очајању.

Поред експлицитне епikleзе издвајају се и ексцерпирани потврде имплицитне вокативне епikleзе остварене: замјеницом другог лица: (Светови се роје око *Тебе*, Господе, као пчеле око цветале трешње. (МНЈ: 8Г), императивом (*Помилуј* милостивога, *Најнежнија Руко*, и *ошкриј* му тајну мудрости Твоје. (МНЈ: 12Г); партикулама и узвицима *гле*, *аман*: (*Аман*, Господе, отвори бране небесној реци Твоје благодати, и очисти ме од губе. Да би без губе смео изговорити име Твоје пред осталим губавцима, а да ми се ови

не наругају. (МНЈ: 6) и (Но, *гле*, кад им Ти отвориш очи за немоћ њихову; кад бесловесне ствари покажу им своју грдосну моћ (...)) (МНЈ: 17) ИТД.

Вокативне форме често су ослжене и другим поступцима оформљења стилема:

1. Палилошким понављањима:

Још мало, мало придржи ме, *Победнице смрти*, на стрменом путу к Теби. Јер што се више к Теби пењем, све више ме људи затежу наниже, у свој бездан. (МНЈ: 8); Јер Ти на пуноћу хлеба животног рачунаш, *Победнице смрти*, а не на број. (МНЈ: 9); Још мало придржи нас, *Победнице смрти*. (МНЈ: 9).

2. Инверзијом конгруентног атрибута:

Господе, *младости* моја *нестарива*, у Теби ће се окупати очи моје и засјати сјајем надсунчаним. (МНЈ: 7).

3. Парцелацијом:

Господе Величанствени, што играш у крилу Матере Своје, оживотвореном Духом Свесветим, исправи ум мој умом Твојим, и очисти га сјајем Твојим од жалосних мисли, од жалосних слутњи, од жалосних планова. *Господе Величанствени мој*. (МНЈ: 30); Уразуми срце моје, *Господе мој*, да се не заноси смртном лепотом но Тобом, *Бесмртина Лейошо моја. Једина Лейошо моја!* (МНЈ: 43).

4. Кумулацијом:

Душе мушке снаге, јуџарње једрине, вечерње тишине; лакши од сна, бржи од ветра, свежији од росе, слађи од мајерњеџ гласа, светилији од йламена, свеији од свих жривеника, снажнији од васионе, живљи од живоша, – Теби се молим и поклоним, удружи се са мном на врлетном путу ка вечном блаженству Тројичног Божанства. (МНЈ: 32).

Досадашња анализа структура епиклезе показала је, као што смо већ и казали, да се ове конструкције у обличком смислу нимало не разликују од вокативних форми апострофе и инвокације, те да је њихово разликовно обиљежје, прије свега, прагматичко и семантичко. Међутим, стилогеност епиклезе надлази експресивност инвокације. Инвокативним сазивањем божанстава и муза, човјек је у подређеном положају, удаљен од сила којима се обраћа. Доминантни осјећај је човјеков страх пред моћним и непредвидивим силама. У хришћанским богопризивањима пак, а поготово у *Молитвама на језеру* Св. Николаја Велимировића, однос Бога и човјека је приснији, саткан од човјековог страхопоштовања према *Богу Родитељу* и безусловне љубави Господа према човјеку. У *Молитвама* одјекује Божја љубав као непрестани одговор, што потврђују и ријечи Светог Николаја: „Вера Те моја види, Господе, као што рођено види родитеља свога. Вера Те моја чује, Господе, као што рођено чује родитеља свога” (МНЈ: 44).

3. Закључак

Вокативне форме обраћања Господу Исусу Христу, које смо у *Молитвама на језеру* Св. Николаја Велимировића назвали епиклезом, представљају изузетно експресивне структуре емфатичког тона, које се реализују у разноврсним језичким конструкцијама, експлицитним и имплицитним, те могу бити ослжене и другим поступцима оформљења стилема. Семантичка различитост ових форми

од њима облички блиских огледа се у поимању Бога као свеприсутног, који се не јавља као имагинарни саговорник већ као пројава Духа Светога у самим ријечима молитве. Безмолвијем (безметежношћу срца и ума, тиховањем) и молчанијем (ћугањем) или, друкчије речено, исихазмом (срчаномном молитвом), као претпоставком сваке истинске молитве и стања човјека који ступа у разговор са Богом, Св. Николај отвара ум, срце и душу своју Господу самом, који *Тишином/Свејрисусџвом* проговара кроз ријечи Николајева.

ЛИТЕРАТУРА

- Алфејев 2003: Игуман Иларион Алфејев, *Молиџва – небески живоџ*, Београд.
- Архимандрит Софроније 1995: Архимандрит Софроније, „Молиџва – непрестано ствара-
лаштво”, *О молиџви*, Збирка чланака, Манастир Хиландар.
- Бабић 2015: М. Бабић, „Апострофа у Андрићевом *Ex Pontu*”, у: *Синџаксички и сти-
листички огледи*, Београд: Јасен.
- Богдановић 1980: Д. Богдановић, *Истџорија стиџре српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Брјанчанинов, Игњатије, *Молиџе се непрестано*, у: <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/>,
12. 10. 2016.
- Валаамски, Харитон, *Умно делање. О молиџви Исусовој*, у: [https://svetosavlje.org/biblioteka-
index/](https://svetosavlje.org/biblioteka-index/), 12. 10. 2016.
- Велимировић, Николај, *Вера Светиџх, Каџихизис Источне православне цркве*, у: [https://
svetosavlje.org/biblioteka-index/](https://svetosavlje.org/biblioteka-index/), 10. 1 2017.
- Квинтилијан 1985: М. Ф. Kvintilijan, *Образовање говорника*, Сарајево: Veselin Masleša.
- Ковачевић 2006: М. Ковачевић, „Инвокација и апострофа у Шантићевој поезији”, у: *Сјиси
о стиљу и језику*, Бањалука: Књижевна задруга.
- Кончаревић 2015: К. Кончаревић, *Пољед у џеопинџвистичку*, Београд: Јасен.
- Кронштатски 2013: Ј. Кронштатски, *Мој живоџ у Христџу*, Београд: Предањске студије.
- Лествичник, Јован, *О мајци врлина, светиој и блаженој молиџви, и о духовном и џелесном
џонашању за време молиџве, Поука XXVIII*, у: <https://svetosavlje.org/biblioteka-index/>,
25. 10. 2016.
- Милосављевић 2004: П. Милосављевић, *Молиџве на језеру владике Николаја Велимиро-
вића*, у: Годишњак Центра за црквене студије I/1.
- Милошевић 2014: Н. Милошевић, *Анафора – узношење или приношење?*, у: *Саборност,
Теолошки годишњак*, књ. 8, Пожаревац: Епархија браничевска.
- Поповић 2013: Јустин Поповић, *Предговор оца Јустиина Појовића – Молиџве на језеру*,
<https://istinoljublje.com/2013/07/25/>.
- Ракић 2002: Р. Ракић, *Бибљијски речник*, Београд: Златоусти.
- Речник 2001: *Реџник књижевних термина*, Београд: Institut za književnost i umetnost, fototipско
izdanje, Banjaluka: Romanov.
- Штасни 2013: Г. Штасни, *Номинације Боџа у „Молиџвама на језеру” Светиоџ Николаја Ве-
лимировића*, у: *Теопинџвистичка џроучавања словенских језика, Српски језик у свети-
лу савремених линџвистичких џеорија*, књ. 5, Београд: САНУ.

VOCATIVE FORMS OF ADDRESS, OR ECHOES OF SILENCE IN *PRAYERS BY THE LAKE* BY ST. NIKOLAJ VELIMIROVIĆ

Summary

Vocative forms of addressing Jesus Christ, in the *Prayers by the Lake* by St. Nikolaj Velimirović referred to as *epiclesis*, are considered to be very expressive structures with an emphatic tone, which are realized in various language constructions both explicitly and implicitly. What differentiates these forms in a semantic sense from those with a similar form is the comprehension of God as an omnipresent being who does not show up as an imaginary interlocutor, but appears as the Holy Spirit in the very words of the prayer. The distinctive feature of *epiclesis* when compared to other figures of speech expressed with vocative is of a semantic-pragmatic nature. The explicit use of vocative to address God in the *Prayers by the Lake* by St. Nikolaj Velimirović is realized with three main structure types – one meaningful lexeme, phrases with congruent attributes, and apposition are all expressed with the vocative form.

Keywords: Christian prayer, *Prayers by the Lake*, *epiclesis*, invocation, apostrophe, God

Nina S. Milanović

Анка Ж. СИМИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ДИСКУРС ТИШИНЕ: ТИХОВАЊЕ КАО КЉУЧНИ ЕЛЕМЕНТ СТАРЕ СРПСКЕ ПИСАНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

У данашње време сведочи смо феномена који се тиче појачаног интересовања за мистику. Савремени човек усмерио је снагу на освајање космоса и простора изван себе, што га је удалило од његових унутрашњих простора. Дубина човековог бића нашла се у сенци површине спољашњег света. Међутим, како је човеково биће и дубље и шире од космоса у коме пребива, чини се као да долази до преоријентације човекових интересовања, који се наново окреће своје бићу и његовим дубинама, у жељи да зађе и „с оне стране” тих дубина. У овоме раду бавићемо се одгонетањем (мистичног) феномена тишине као неизоставног елемента писаних текстова старе српске књижевности.

Кључне речи: средњовековна књижевност, биће, исихазам, ћутање / казивање.

У просвети средњовековне Србије црква је имала завидну улогу, док су идеолошки оквир писмености и самог писања, као и однос према књизи и књижевности, били истоветни са онима у византијском свету. Наиме, постојала су два ступња писмености или знања: нижи и виши, спољашњи и унутрашњи, телесни и духовни. С.С. Аверинцев је ово формулисао као модус двојне артикулације света са опозицијом и симетријом као битним одредницама, те артикулације на историјском (овај век : будући век), космолошком (земаљско : небеско) и онтолошком плану (материја : дух). Стога је при проучавању старе српске писане књижевности неопходно имати на уму најсвеобухватније обележје средњовековне идеологије – двојство. Преузети филозофски ставови Византинаца представљају нам две врсте знања/писмености: 1. *ниже, спољашње, телесно знање*, у онтолошком смислу речи оно које је „земаљско” и „по човеку”, коме припада сва лаичка образованост, али које се никако не сме потценити и 2. *узвишено, унутрашње (езотерично), духовно знање* које је религиозне природе, до којег се долази теолошком ученошћу и аскетском праксом са својствима „праве философије”, а које човека доводи до метафизичке спознаје. Како је до овог знања немогуће доћи мимо Речи (Логоса), Бога схваћеног као интелектуални и апсолутни духовни принцип у свим његовим манифестацијама, тако је и потребно да се писмо и књига разумавају као једно од испољавања Логоса и тог духовног у поретку. Дакле, писање је, као такво, света, логосна, божанска ствар, реч људска је посредник апсолутне Речи божанске.

Да бисмо причу водили даље у правцу разумевања/откривања споменутог вишег знања, посредством чије спознаје се рашчитава дискурс тишине у оквиру старе српске средњовековне књижевности, неопходно је да се осврнемо на синаитски духовни полет, односно на исихастички духовни покрет, као талас духовног и културног препорода који је обележио наше старо књижевно стваралаштво.

1 ankaristic@yahoo.com

Исихазам особито долази до изражаја у 13. и 14. веку, а органски је повезан са личношћу Григорија Паламе (Симеон Нови Богослов, Григорије Синаит). Реч ИСИХИА буквално значи: МИР, МИРОВАЊЕ, ТИШИНА. Међутим, ИСИХИА за исихасте и православне подвижнике значила је нешто много више и имала је дубљи смисао. Човек који вазда чезне са спокојством, унутрашњи мир човека и твари треба да тражи у дубинама истих и „с оне стране” тих дубина. ИСИХИА је управо то – тражење унутарњег мира који „превазилази сваки ум”. Тај мир подразумева сабирање људског жића и бића у свој центар, у срце, а преко њега сабирање у Богу и Богом. Сложићемо се да је најбољи превод на српски речи ИСИХИА дао о. Јустин Поповић, означивши је као МОЛИТВЕНО ТИХОВАЊЕ. Са друге стране, морамо напоменути да тиховање не значи пасивност, већ огроман духовни напор и борбу против страсти као праизвора људске разбијености. Св. Григорије Палама говори како се глас Божији („зашто вапијеш к мени”) чуо управо у тренутку у коме је пророк Мојсије ћутао (Митрополит Амфилохије Радовић 2010: 7). Ћутање је постало гласније од говора, а тишина је прерасла у дубински вапај бића. Св. Јован Лествичник каже да је дубину тајни познао само онај ко задобије такво молитвено тиховање. Исихастички метод освајања унутарњих простора, пренет је и међу словенске народе. Међу првим познатим подвижницима код Срба појављује се Петар Коришки, чије пустињаштво има исихастички карактер. Свети Сава је био велики поклоник Синајског схватања подвижништва о чему сведоче *Карејска испосница* (исихастирија у којој се Свети Сава посветио строгом испосништву) и *Сјуденичка молчалница* (у којој се разговара са Богом кроз молитву). Он се непрестано враћао својој љубави према молитвеном самавању у току свог преданог рада на духовном просветљењу српског народа. Зато и дух исихастичке традиције прожима многе службе и житија српских светитеља, на првом месту оне које је састављао Архиепископ Данило II, потом Теодосије, и други. Јунаци житијних текстова теже аскетском идеалу усамљеног отшелничког (пустињачког) живота, као облику подвижништва у делатном и молитвеном животу. После очишћења од греховних страсти, кроз делатно подвижништво, потпуно се посвећују умном делању које води благодатном созерцању као мистичком озарењу и молитвеном сједињењу са Богом (созерцање разумевамо као контемплацију, тј. разматрање, умовање и мисаоност, као духовно сагледавање узвишене лепоте у стварима). Делање и созерцање се овде не посматрају као два различита начина живота, већ се заправо сливају кроз остварење умног делања. Божија суштина је трансцендентна створеноме свету (изван света је) и зато је недоступна познању човековом, који Бога може познати кроз Његову пројаве, кроз Његову благодат, силу, љубав, мудрост и слично. Међутим, животи светих показују нам како је реално богоопштење и обожење људске природе ипак могуће. Познање непознатљивог Бога, изласком човековим иза граница његове створене природе, остварује се посредством Божанских енергија које се људима откривају и делују као вечне еманације Бога. Тако се једино доводе у однос иманентни свет и трансцендентни Бог. Почетак тиховања светих јесте удаљавање од свега, средина је созерцање, односно просвећујућа сила Духа, а крајња фаза је отимање ума ка Богу, скривено-одсутној присутности. Свети, тако, јеванђелски живе, молитвено тихују и највише ћуте. То ћутање постало је иманентно старим текстовима, у којима се неказаним казује неизрециво, недомисливо.

О чему се овде заправо ради? Помислићемо, да је, наизглед, реч о некаквом апстрактном филозофском или религиозном мистицизму, а заправо пред нама је својеврсни опитни светотајински реализам – крштена душа тежи општењу са

Господом, молитвено тихујући. Свети Григорије Палама развио је учење о исихији и теоретски га засновао, али је урадио и много више од тога, учинивши исто доступним широком кругу духовно образованих људи. Острогорски истиче још да величина дела религиозног мислиоца Григорија Паламе лежи у његовом умећу да мистички доживљај исихаста означи филозофским појмовима, те да, преводећи питање у област јаснијих и прецизнијих појмова, докаже да је мистика исихаста адекватна духу Православне цркве.

Закључујемо да ћутање у текстовима старе српске писане књижевности постаје доминантно јер одјекује изнад мноштва гласова. Осим што је диференцијални ентитет, оно добија и обличје јединственог/једног, јер се у њега утапа јака свих других гласова у тексту, творећи тако јединствену целину. Говор ћутања није одсуство говора. Свети, као лик/јунак који ћути, постаје ванредан симбол онтички (који се тиче онога што постоји, који се тиче општих својстава ствари и бића) трансвременалан (надвремен, безвремен), телеолошка (сврховита) супстанцијалност (битност, суштственост) недостижна за друге ликове/јунаке. Ипак, приметан је стални покушај некаквог текстуалног захватања онога што јесте свети/симбол. Ово непрестано изневерава, претварајући се у имагинарно исцрпљивање безбројних могућности. Као да се све време понавља да је он *свешто* на неки начин, али увек и друго, више. На крају, свети ово јесте или није јер је друго/неизрециво. Друго је заправо симбол. Друго је свети. А то Друго, што је на њему, чини уметничко у тексту. У питању је јединствена објава онога што је трансцендентно тексту, као сам феномен уметности. Док читамо текст (житијни нпр.), занесени смо илузијом коју ствара приповедање, али када схватимо да свети ћути, следи рецептивно освешћивање, ситуације у причи се преокрећу, трансформишу се и разоткривају значења, наново се обликује књижевни свет и добија нови лик. Све добија нови смисао и значење. Ово је суштинско својство уметности: један систем превладао је други (јер нестаје фон на којем се једино да видети), са једне равни ступа се на вишу раван која крије нека посебна својства и квалитете, на којој почива оно узвишеније, езотерично, духовно знање или сазнање. Док читамо текст једног српског средњовековног житија, чини нам се да слушамо наратора како благоглагољиво и смерно описује ванредно живљење једног подвижника, али већ у следећем тренутку, откривамо једну другу раван текста. Ћутање проговара о сједињењу обожене душе са Господом, па пред нама више није животопис једне ванредне личности, већ откривена дубина једног бића. Ћутањм проговара твар.

- (...) Нека музика чудна нечујна изнад горја
размешта предмете у простору и стаје (...)
(...) Тишино у светој сенци што снове моје вајаш,
хоћеш ли примити то тело уклето,
које настањујем последњи и први
заточеник одбегле тајне и своје крви. (Миљковић 2005: 36)

ЛИТЕРАТУРА

- Батај 2009: Ž. Bataj, *Erotizam*, preveo sa francuskog Ivan Čolović, Beograd: Službeni glasnik.
Јерков 1980: А. Јерков, „Доротејево ћутање”, у: Књижевна критика, часопис за естетику књижевности, година XI, 5, септембар-октобар, Београд: Издавачка радна организација „Рад”, стр. 47-54.

- Јеротић 1980: В. Јеротић, „Ђутање и тишина у психотерапији и у стваралаштву”, у: Књижевна критика, часопис за естетику књижевности, година XI, 5, септембар-октобар, Београд: Издавачка радна организација „Рад”, стр. 11-19.
- Мајендорф 2012: Протојереј Јован Мајендорф, *СВЕТИ ГРИГОРИЈЕ ПАЛАМА И ИСИХАСТИЧКА ДУХОВНОСТ*, Београд: Задужбина Светог манастира Хиландара.
- Миљковић 2005: Б. Миљковић, *Узалуд је будим*, Београд: Политика, Народна књига.
- Митрополит Амфилохије (Радовић) 2010: Митрополит Амфилохије Радовић, *ИСИХАЗАМ, Освајање унутарњих простора*, Будва: Манастир Подмаине, Београд: Парал.

THE DISCOURSE OF SILENCE: TIHOVANJE AS THE KEY ELEMENT OF OLD SERBIAN WRITTEN LITERATURE

Summary

Nowadays we are witnessing a phenomenon that concerns an increased interest in mysticism. Modern man's strength is focused on the conquest of the universe and the space outside of oneself, distancing him from his internal space. The depth of our being ended up in the shadow area of the outside world. However, as the human being is deeper and wider than the universe in which it dwells, it seems as if there is a reorientation of human interests toward its own being and its depths, in order to go "beyond" them. In this paper we will deal with solving the (mystical) phenomenon of silence as an essential element of written texts of old Serbian literature. The education of the medieval Serbian church had the enviable role as the ideological framework of literacy and writing, while the ratio of books and literature was identical to that of the Byzantine world. Also, *hesychasm* was particularly prominent in the 13th and 14th centuries. The word *Isihia* literally means peace, quiet, peaceful. However, *Isihia* meant for the *Isiha* and Orthodox ascetics something much more and it had a deeper meaning. The man who always yearns for serenity, inner, and human substances should seek in the depths of the same and "beyond" those depths. *Isihia* is just that – a search for inner peace that "surpasses all understanding". Considering those elements within old Serbian written literature, in this paper we have shown how the silence of the medieval texts becomes dominant as it resounds above a multitude of voices.

Keywords: medieval literature, being, *Isichism*, silence / telling

Anka Ž. Simić

Александра Д. МАТИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

СТАТУС ТИШИНЕ У ФОЛКЛОРНОЈ ТРАДИЦИЈИ

Истраживање статуса тишине у фолклорној традицији подразумева одређивање позиција које се додељују тишини и из којих произлазе одређене забране и правила за заједницу. Позиција тишине у традиционалној култури сагледава се и у изворним контекстима, односно процесима у којима се бележи усменокњижевни текст, и поетици фолклорних жанрова, као фиксираних текстова у једном културно-историјском тренутку. Истраживање обухвата симболичке форме фолклорне традиције, осмишљене на систему народног веровања и мишљења, који тишину доживљавају као својство „другог”, страног у односу на људски свет или граничног ентитета, у просторном, временском или онтолошком погледу.

Кључне речи: тишина, глас, ћутање, глуво доба, ритуал.

Истраживање статуса тишине у фолклорној традицији отвара широк хоризонт тумачења и односа, зато се предмет истраживања, у овом случају, своди на симболичке форме фолклорне традиције осмишљене на систему народног веровања и мишљења које тишину доживљавају као својство „другог”, страног у односу на људски свет, или граничног ентитета, било да је у питању просторно, временско или онтолошко „друго”. Тишина се сагледава као културни знак који своју значењску изнијансираност дугује и изворним контекстима, односно процесима у којима се бележи, и поетици фолклорних жанрова као финалних резултата који се у разматрању усменопоетских текстова не може занемарити. Формална разноликост разматраних усменокњижевних жанрова обједињује се управо кроз доживљај тишине, односно ћутања, проистекао из заједничких система знања, веровања, обичаја, понашања.

Традиционалне представе тишине претежно су у корелацији са статусом људског гласа, или, конкретније, говора и одсуства говора (ћутање или немост), што указује да и у односу према тишини долази до изражаја начин на који човек осмишљава своје постојање. Говор (језик) није схватан као биолошко, природно својство човека, већ је у непосредној вези са магијом и веровањем да одређене речи, изговорене на одређени начин, могу утицати на универзум. Стога је још Малиновски утврдио да је и говор ритуални и магијски чин сам по себи, који даје човеку одређену моћ контроле и повезује га са околином на коју жели да утиче. Приписати речи значајан креативни потенцијал упоредиво је са божанским чином стварања, који се манифестује кроз могућност промене света око себе кроз језички израз. У складу са таквим схватањем говора у архајском свету, у раду се нуди и могућа интерпретација и разумевање усменокњижевних облика којима су моћ и практични учинак садржани већ у самим речима, тако да се успоставља специфичан однос између магије речи и статуса тишине. С друге

1 matic.aleksandra@yahoo.com

стране, у истраживању се сусрећемо и са усменим текстовима чије је упориште у религијским аспектима ћутања, тишине, немости и сл.

Однос звука и тишине чини предмет једне митске констелације, односно митских конструкција обједињених око заједничког обрасца, који за фолклорну заједницу значи препознавање божанског, космичког поретка у културној делатности². Узимајући у обзир да у традиционалној култури свет није осмишљен као хомоген, већ је пун пукотина и прекида (Елијаде 2003: 75), такву квалитативну разноликост могуће је сагледати и кроз однос тишине и звука, односно буке. У складу са бинарним кодирањем као основним принципом мишљења примитивног човека, Едмунд Лич опозицију тишина – бука доводи у везу са опозицијом свето и профано, показујући како се остварује моделовање света у фолклорној традицији, тј. како се говором уоквирује људски свет, а тишином домен нељудског, хтонског, демонског (Лич 1983: 95). Ипак, у питању је свакако сложенији систем односа, који већ и сам аутор напомиње, несводљив на наведене универзалије, пре свега због тога што у древној култури домени светог и профаног нису јасно омеђени, већ свака, како природна, тако и културна творевина, за религиозног човека традиционалне заједнице у одређеном контексту може испољити сакралност коју као потенцијал носи самим тим што је уведена у постојање. С друге стране, тежња да се свет издиференцира на „своје” и „туђе”, „препознатљиво” и „страно”, не односи се само на појавну стварност већ проистиче и из интуитивног осећања да постоје другачији светови који су некада изван, а некада преплетени са емпиријским светом, као и из свести да су ти светови другачије кодирани, неразумљиви, те стога изазивају осећај угрожености и потребу да се ономе што се налази с оне стране чулне датости додели жељено уобличење и егзистенцијалност. Како је такав алтернативни свет немогуће артикулисати изван нашег искуства, он се оспољава кроз временска и просторна поља обележена тишином и мраком.

Спациотемпорално омеђавање у блиској је вези са тзв. ритуалним ћутањем, које подразумева да се тишином обележавају посебни временски периоди или просторне границе. Помоћу гласа, буке, певања, музике, покушава се оградити културни простор од продора непријатељских и оностраних сила.³ Ритуална тишина и бука постају, на известан начин, регулатори културног и социјалног живота: „Звонком гласу, певању и викању, као маркираним звуцима, приписивана су нека магијска значења и функције у традиционалној култури” (Толстој, Раденковић 2001: 123). Статус тишине и буке у механизмима заштите најбоље се огледа у обреду *оборавања*, којим се ограђује неки културни простор од епидемија или од других стихијних сила. Састоји се у томе што се око села заоре бразда, која симболизује непрелазну границу (Толстој, Раденковић 2001: 396). Ако је обред имао профилактички карактер, дакле ако је обављан пре него што човек дође у додир са хтонским силама, онда је оборавање извођено у потпуној

2 Култура у овом случају нераздвојна је од религије, јер се сматра првим продуктом људског деловања, људског духа, имитирање божанске креације. Таква култура настаје из живота, из природе, тј. полазећи од ње, па је самим тим немогуће успоставити разграничење културе и природе. Култура није природи супротстављена, већ је увек упућена на њу у традиционалном друштву, иако је производ људске делатности.

3 Сматрали су, на пример, да, ако човек са неког високог места нешто гласно запева или викне (на пример, своје име), онда на просторима до којих допире његов глас, град неће погући усеве, девојке ће се брже удавати, шумске животиње неће дирати стоку, хладна магла неће нашкодити усевима, лети неће бити змија, лопов и зликовац неће прилазити кућама (Толстој, Раденковић 2001: 123).

тишини; ако је помор већ почео, онда је кретање обредне поворке пратила страшна бука, која је требало да помогне истеривању злих сила из одређеног културног простора (Толстој, Раденковић 2001: 397). Овакав однос, међутим, може се уочити у целокупном опхођењу човека према свету звука и свету тишине. Коледарске обредне песме, које претпостављају митски сукоб светлости и таме, односно соларног и хтонског, неретко су стилизоване тако да се у први план истиче аудитивни аспект: „ми дођосмо, глас донесмо”, односно бука – „Бубањ бије у потоку, коледо” или:

„Каде Виде с војске дође
Седе Виде да вечера.
Стаде громог, стаде тропот
Око двора Видојева
[...]
Коњи му се копијају
[...]
И голуби с крил’ма бију”
(Недић 1962: 27).

Стихови: „Војевао бели Виде, коледо! / Три године с клети Турци, / А четири с црни Угри”, иако доносе значајно историјско сећање, ипак су засновани на митском сукобу у периоду некрштених дана или, како се још назива, у „глуво доба године” (Братић 2013: 68), у време великог зимског мрака. Коледари имају задатак да заштите културни простор, да понове процес космозације или подвиг Белог Вида, као бога-ратника који растерује хтонске силе и враћа радост и светлост, која се најављује звучним сигнаlima. У складу с тим је и веровање да несрећа стиже човека у случају да током извођења коледарске песме коледари ’фалширају’, промукну, или им се на који други начин поквари глас (Толстој, Раденковић 2001: 123). У оквиру посленичких песама може се такође уочити значајан обредни комплекс са циљем заштите летине од стихија које доносе онострани силе:

„Или грми ил’ се земља тресе
Или бије море о брегове
Нити грми нит се земља тресе
Нити бије море о брегове
Већ то језди Јабланова моба”
(Недић 1962: 67).

Да је бука Јабланове мобе, коју најављује словенска антитеза, апотропејског карактера, потврђује и босиљак у руци предводника, који прати све заштитне процесе у традиционалном религијском систему. Међутим, како је гласу давано и продуктивно значење (Толстој, Раденковић 2001: 123), певање и бука могли су утицати и у посленичким песмама на продуктивност рада.

Произвођење буке у вези је са народним веровањем Словена према којем је глас осмишљен као обавезни атрибут „овога” света, културног простора, за разлику од „онога” света, обележеног печатом тишине (Толстој, Раденковић 2001: 123). Плач при рођењу, тзв. превербална бука мале деце, означава границу у тренутку када дете прелази из хтонских простора у људски свет. Зато је, према Личу, значајно што култура стално користи вештачку буку у том истом циљу означавања граница. Вештачка бука редовно се користи као ознака временских и просторних граница, али границе су не само физичке, него и метафоричке, попут грмљавине, која се перципира као Божји глас, а присутна је и у многим митологијама, као првобитни звук стварања света.

Из таквог аспекта аудитивне сфере проиходи и смисао магијског ритуалног понашања када се нечиста сила изгони у своје боравиште, у простор тишине, као хтонски простор чију слику нуде народна бајања: „Ритуално понашање којим су се растеривали зли (хтонски) демони и нечиста сила уопште, предвиђа – осим раскалашности – још и галаму, вику и опсцени или увредљиви говор. Све је то у потпуном складу са оним што нам као слику боравишта нечистих сила – дакле, као апсолутно хтонски простор – нуде народна бајања” (Детелић 1992: 65). У једној басми од приштева, коју наводи Мирјана Детелић, одсуство гласа доживљава се истовремено и као одсуство живота, чак и као његова последица:

„Ако ли се раступити нећеш,
одвешћу те у Лелеј гору,
где звона не звоне,
где петли не поје,
где свиње не грде,
где овце не блеје,
где вашке не лају,
где мачке не маучу,
где никакве животиње нема”
(према: Детелић 1992: 58).

Звук и глас схваћени су, дакле, као нешто материјално што може истиснути тишину, а као такав, глас је отуђив од човека већ у самом чину оглашавања, па су демонске силе могле присвојити људски глас, а тиме и овладати његовом душом (Толстој, Раденковић 2001: 123). Овакво анимистичко схватање душе и гласа, произвело је и ритуално ћутање, уздржавање од говора као заштиту од непожељних утицаја, начин да се остане непримећен изван социјалног и културног простора, или да добровољним ћутањем заштити друге од неповољних утицаја (Толстој, Раденковић 2001: 589). Са таквим значењем, ћутање се актуализује у неким моментима обреда сахране, мотивисано представом о оностраном свету као царству ћутања (Толстој, Раденковић 2001: 399), али је присутно и у неким другим обредима животног циклуса, који су такође праћени обавезном изолацијом главног актера обреда, симболизујући његову привремену смрт. Дакле, ако се човек одриче говора или није способан за њега, тј. ако нема акустичког сигнала који ће потврдити постојање језика, онда је биће припадник другог света, туђин, или у дослуку са нечистом силом (Толстој, Раденковић 2001: 548). Та особеност је најочигледнија у понашању невесте, која постаје мана личност⁴, и, као медијатор два света, у лиминалној фази обреда, она је опасна и нечиста. Пројектовањем обреда прелаза у свадбеним ритуалима на просторно премештање, гора се најчешће представља као гранични простор, преузимајући од хтонских подручја својство магнетске привлачности, али и присуство опасних и неумољивих сила. Најистакнутије искушење таквог хтонског места је уздржавање од певања и говора, као хуманог уобличења гласа и звука, што је изразити маркер уплива културног у други, туђ свет, са чиме се срећемо и у митском силаску у царство мртвих.

Приликом уобличавања стварности у усменокњижевном поетском језику, гори и планини задат је хтонични квалитет. Прегледом тематских кругова у којима се јавља мотив планине у студији *Митски простор и епика*, Мирјане

4 Невеста се у свадбеном обреду доказује као личност којој је природа наклоњена у току путовања од једне куће до друге, односно у лиминалној фази обреда (в. Б. Јовановић 1995: 144–172).

Детелић указује на различите смрти у гори и специфичан начин сахрањивања, затим сукобе са демонским бићима, кржаве сукобе међу људима и сл., а, у светлости претходних закључака о одсуству гласа, посебно је занимљив мотив казне за певање у планини (Детелић 1992: 58–59), јер је певање, као посебно уобличен глас, изразити маркер уплива културног у природни простор.

Као маргинални простор првог реда, гора има своје чуваре, демонског или божанског карактера, који обезбеђују границу и онемогућавају прелаз из овог у онај свет. Илустративан пример налазимо у песми „Марко Краљевић и вила”, заснованој на мотиву казне за певање у планини, где се забрана певања објашњава вилином љубомором на јунаков леп глас. Међутим, Мирјана Детелић тврди да у варијанти „Вила стријеља Маркова побратима” ове рационализације нема, односно да је увреда само певање, и оно само бива кажњено (Детелић 1992: 64). Пуну потврду за то добијамо у песми „Женидба Марка Краљевића”, где сватови, пролазећи Орловом планином, не поштују Марков савет:

„брзо ход’те, лако говорите,
а свијетле пушке не палите,
не ударај бубња ни свирала
[...]
него пале св’јетле чефердале,
ударају бубње и свирале,
још попјева сватски старјешина:
’Не бојим се до Бога никога,
а него ли виле баждаркиње,
у мађије никад не вјерујем,
нег у мога Бога великога.”

Због непоштовања правила опхођења у гори, чији је чувар⁵ вила, казна убрзо сустиже читаву поворку, а невеста бива отета. Активирањем митеме одвођења невесте и кржаве свадбе, постављени мотив отвара се ка ширем хоризонту, а то је мит о Персефони, са својом плодносном функцијом, односно ка спречи култа плодности и култа мртвих, чија је главна тачка додира управо невеста. У оваквом митском коду Зоја Карановић тумачи песму „Женидба врапца Подунавца”, која спада у круг шаљивих лирских народних песама које за протагонисте имају животиње, „при чему су јунаци иначе херојске епике замењени птицама” (Карановић 2010: 312), што је довело до увреженог схватања да је у питању процес дехероизације, односно пародија песама са темом јуначке женидбе.

Зоја Карановић, међутим, указује на граничност ове песничке врсте, упућујући и на значајан митолошки и тотемистички значај птица и њихов значај при симболизацији света (Карановић 2010: 312–313). Потврђујући несумњив ритуални карактер, пре свега због брачне и еротске симболике врапца,

5 У песмама с познијом, хајдучком тематиком, као нови господар планине, вилу замењује хајдучки харамбаша, који такође тумачи певање као врсту увредљивог и недопуштеног понашања (Детелић 1992: 64–65): „Иако се у познијој употреби мотива све мање препознаје његова првобитна веза с митским бићем и одговарајућим простором, врста и тежина казне остају неизмењене. То је увек рањавање или смрт и увек за оног ко пева, а видели смо да тако виле кажњавају свако својеволно нарушавање граница њиховог домена” (Детелић 1992: 65).

Нпр.

„Богај вама, кићени сватови

Тио ајте, а ви не певајте

Јер та гора нигда није сама

Ја л’ без вука, ја ли без ајдука” (Гароња 2000: 194).

Карановићева уз то објашњава и симболику осталих учесника поетске алегоризације, а то је, пре свега, невеста сеница, која представља женски принцип и митску птицу профетског карактера, која наговештава несрећу својим певањем, и копча, као злослутне несрећне птице, за коју се везују демонске карактеристике (Карановић 2010: 314–315). Сватови су и овде кажњени јер нису поштовали правила ритуала, односно невестино упозорење:

„Тихо јаште, господо сватови
Тихо јаште тихо беседите
Долетеће кобац аваница
Одвести ће сјеницу дјевојку”
(Павловић 1989: 141).

У питању је формула заснована на бинарној опозицији чути/не чути, „која у систему митског мишљења има важну улогу у вези са смрћу/смртношћу”, што је Леви Строс утврдио у својим *Митолошким*. Епизода се одвија на пољу Косову, које је „митски локус смрти”, где сватови не треба да производе звуке, дижу буку, како не би узнемирили његове становнике. Сходно томе, онај ко диже буку може да се нађе у смртној опасности, „неопходно је опрезно понашање према звуку који може да донесе смрт” (Карановић 2010: 317).

Процес означавања простора тишине један је од израза и начина сазнавања како је једна култура осмишљена, али и закона функционисања архајског мишљења. Страх од регресије у Хаос доводи до тога да човек у структури света увиђа потенцијал враћања Хаоса, чији се трагови такође уобличују кроз мрак и тишину. Привиђења са којима се човек сусреће у глуво доба маскирају своју природу преузимањем својстава онога у чијем се обличју јављају (ако је то човек – говоре његовим језиком, ако су животиње – оглашавају се истоветним звуцима), јер своје обличе немају. Тако се, за разлику од чврстог веровања у онтолошки поуздано утемељење људског, ови светови разликују по томе што им се онтолошки темељ не може утврдити.

Добрила Братић објашњава социјалну димензију наведених односа, тврдећи да је традиционална мисао „натприродним бићима доделила оне сегменте простора и времена који су трајно или привремено остали ван домета људске делатности и контроле” (Братић 2013: 11–12), тј. активност оностраних бића је условљена активношћу друштва, а тишина периодима социјалног мира, посматрано у просторно-временским координатама. Тишина се стога узима као основно својство ноћи, која се увек маркира као период дејства хтонског, или тзв. глуво доба. Концепт оностраниности подразумева настањеност бесмртним, свемогућим бићима, која постоје у несвакидашњем времену, у којем садашњост, прошлост и будућност постоје истовремено. За разлику од овог „другог” света, наш свет настањен је смртним и немоћним људима који живе у свакидашњици, у којој се догађаји збивају један за другим, у одређеном временском следу. Контакт ова два света могуће је у граничној зони, која их, истовремено, спаја и раздваја, и поседује својства и једног и другог света. Сусрет ова два света у нашој народној традицији најчешће се доживљава као „продор” онострани реалности у онострану амбијент, или њено отелотворење у оностраном ентитету. Да би се демони уопште увели у причу, потребно је да се прекорачи граница између свог и њиховог света, да се поремети њихов мир, или да се било како угрози њихов домен. Како се већ дало видети, узрок сукоба између човека и демона обично је непознавање или непоштовање правила која у том домену владају (Детелић 1992: 67). Зато су се људи бојали да прођу у глуво доба ноћи поред гробља, рушевина старих кула и

градова, воденица, поред потока и раскрсница, као и свих других места за која се веровало да су састајалишта демона (Кулишић et al. 1970: 257). У предању о сусрету млинара и вила наглашава се да млинар „оћути неку пјесму”, а човек који чува на гробљу побратима, крије се од ђавољег кола, што указује да је неопходно да се ћутањем заштити од оностраних сила, а од невоље се спашавају тако што петао запева и виле и ђаволи нестану (Чајкановић 1999: 390). У предањима о Ђавољој свадби, човек који сам путује у глуво доба кроз клисуру или „чује велику вику, песму и ларму, и сретне сватове” (Чајкановић 1999: 391), или „сретне пуно људи који су јахали на коњима, уз песму, пуцњаву, свирку и ларму велику” (Чајкановић 1999: 391). У оба случаја звукови су привид који треба да маскира демонску природу сватова, јер преузимају својства онога у чијем се облику јављају, али, када запевају петлови, привиђење нестаје, а човек спознаје да је искусио сусрет са оностраним.

„Глуво” доба⁶ често се назива и „никоје време”, пројектујући страх од немогућности да се човек оријентише у том свету путем чулних искустава, тј. немогућности да препозна сакралност, коју иначе препознаје у Космосу. Израз глуво доба може се схватити у оном смислу у којем Мирча Елијаде одређује Космос као онај који живи и обраћа се човеку. С тим у вези, оно што припада несакрализованом, тј. непостојећем, нестварном, хаосу или небићу, за човека је непрозирно, непокретно, немо, не преноси никакву поруку, или, како би рекао Елијаде (2003: 189), не носи собом никакво „тајно писмо”. То је један од разлога што одсуство звука узрујава човека, и један од разлога што аудитивно искуство, као примарна човекова веза са светом, обележава његову егзистенцију у традиционалној култури, верујући да је звук божански дар, а да се тишина поистовећује са празнином које се прибојава: „Звук, изашавши из празнине, производ је треперења божанске мисли”, сматра Радован Јоксимовић, „еманација, која је постала прва стваралачка снага, оличена у боговима – креаторима” (Јоксимовић 2005: 169). Глуво доба подразумева, дакле, не само социјални мир и одсуство људског гласа, већ и божанског звука који најављује Стварање. Отуда се и свитање не одређује према доминацији светлости, већ, пре свега, према разбијању тишине продорним кукурикањем првих петлова, као што се и ритуално ћутање невесте прекида у ритуалу „издевања имена” укућанима, јер је именовање прапочетак света, прокошење непостојању и не-бићу, дакле – злу (Братић 2013: 57).

Регресија у Хаос због дезинтеграције личности у обреду прелаза, када се једна личност раствара, а на помолу је нова, која се рађа именовањем – то је космогонијска валенција у обреду иницијације, присутна и у бајкама. Наиме, поред експлицитног композиционог елемента – забране говора као услова за боравак у царству мртвих – постоји у бајци оно ћутање у пукотини текста, у периоду путовања, које јесте важна компонента бајке, али, како објашњава Проп у *Историјским коренима чаробне бајке*, бајка прескаче моменат кретања до другог царства, које је удаљено великим простором, али јунак као да кроз њега прелеће.

6 У *Српском митолошком речнику*, под одредницом глуво доба ноћи, одређује се пре свега поноћ, али и сваки други тренутак ноћне тишине када се изгуби временска оријентација (од повечерја до првих петлова у зору) (Кулишић et al. 1970: 98). Аутори додају да глуво доба карактерише одсуство ветра, жубора реке, оглашавања животиња, нарочито паса и петлова (Кулишић et al. 1970: 98), дакле, одсуство звука које се описује и у бајалицама, чиме овај период задобија својства демонског. Зато, одсуство звука омогућава оностраним силама прекорачење границе издиференцираног света традиционог човека, а кретање у глуво доба ноћи везује се за окултне радње бајања и врачана, јер је активност демонских сила јача (Кулишић et al. 1970: 98).

Јер, главни јунак, остављајући породичну кућу, увек је сам, и на почетку путовања приморан је да се повуче из домена употребе људског говора, тако да можемо претпоставити да је ћутање повезано са усамљеношћу и луталаштвом јунака, чиме се наглашава и онај медијаторски статус који има и невеста у кретању од своје до мужевљево куће, када напушта свој дом: више не припада старом поретку, али још није приступио на ново место боравка. Тишина, у овом случају, обележава тај гранични простор, али и гранични идентитет, разапет између старог статуса у заједници и новог, непознатог, те увек у себи садржи и могућност новог облика и нову космичку могућност. Крећући се увек између страха од Хаоса и радости буђења у новом, фолклорна традиција из тишине црпе могућност новог искуства бића, подцртавајући њену позитивну улогу: човеком се постаје у чину савладавања искуства тишине. Звук се изнова може вештачки уписивати све док постоји магијски сензибилитет који верује да може превладати тишину. Отуда је звук потребан човеку, с једне стране као чулно искуство које га утемељује у људску егзистенцију, а с друге стране као нешто што га трансцендира, као праобразац божанског присуства.

Ћутање човека приликом извођења одређених обреда прелаза и магијских радњи често се схвата и као неопходан услов за њихово успешно завршавање и постизање жељеног циља (Толстој, Раденковић 2001: 549), па се често налази као значајан структурни елемент бајке. За разлику од магије говора, која захтева изговарање формула делотворних у одређеним ситуацијама, ћутање и тишина у бајци најчешће се реализују кроз табу говорења, и као кршење забране говора преко које се долази у опасност. Сиромах у бајци „Чудновата длака“, да би се ослободио беде, од анђела добија задатак да пронађе девојку сјајну као сунце, која борави у шуми, преко реке, али му изриче забрану⁷: „немој ријечи проговорити, јер ако проговориш, затравиће те и претвориће те у рибу или у што друго, пак ће те изјести“ (Ђурић 2010: 61). Откинута длака⁸ са косе чаробне девојке носи у себи велику вредност, јер је у њој записано „много знатнијех ствари кад се шта догађало у стара времена од постања свијета“, а поента је да се „открију тајне које нијесу биле јавне“ (Ђурић 2010: 63).

По свој прилици, немост је и у овом случају у вези са оностраним, што потврђује и бајка „Три јегуље“. Рибар посматра гору која је сва у пламену, а жена му објашњава да је то „чудновата гора, што прекодан сијева а по ноћи гори, и ко гођ к њој пође да види што је, остане у они трен мутав и на оно мјесто удуречен“ (Ђурић 2010: 146). Даље, ток приче потврђује такав статус 'немости', јер рибар, дошавши у чудновату гору, наилази на старицу која чува авлију саграђену од јуначких костију, а унутра стоје многи мутави и удуречени људи: „Тек што у ову авлију улезе, остаде и он и коњ му и пас мутав и окамени се на оном мјесту ће се нашао“ (Ђурић 2010: 146). Све ово задобија и магијски смисао, као и у претходном случају, јер се као лек јавља посебна лековита трава, прикупљена у чудноватој гори, која може повратити људе, као и у бајци „Вилина гора“. Наиме, младића странац доводи до вилине горе, „којој врх до мјесеца дотицаше“, „а усред ње виђаше се велики плам и дим од огња“. Странац, који се представља као побратим вила, задаје забрану младићу да не сме проговорити ни речи или ће остати нем и слеп, а затим нестаје „као да га земља прождрије“, двоструко потврђујући своје хтонско порекло.

7 Слична је ситуација у приповеци „Божји суд“ – варијанта „Усуда“: „За три дана вредни брат није ништа проговорио“ (Чајкановић 1999: 298).

8 У складу са магијским потенцијалом длаке и влакана.

Јунаци наведених бајки добијају „зов у пустоловину”, како то назива Џ. Кембел, за који је типична околност мрачна шума, а већина је заправо позвана у смрт, односно у други свет (Кембел 2007: 78). Овај стадијум митолошког путовања, који Кембел назива зов у пустоловину, назначавача да се тежиште помера из друштвеног оквира у непознат домен. То судбоносно подручје, које крије благо и опасности, увек је гранични простор, који у митском поимању света подразумева контакт са транс-људским: прелазак реке, ступање у шуму, долазак на извор или на узвишени планински врх и сл., није једноставно просторно премештање јунака, већ је увек везано са конфигурацијом хтонских подручја. Како објашњава и Проп, бајковна шума одражава сећање на место где се одвијао процес иницијације, а с друге стране, памћење на улаз у царство мртвих, што је свакако неодојиво једно од другог, односно у вези је са веровањем да иницијант умире током обреда прелаза и ускрсава као нови човек. Отуда је и значајна улога кушача у свим наведеним прелазима, најчешће женских бића: чаробна девојка, вила и баба у авлији од јуначких костију, што је јасна симболичка представа царства мртвих, а јуначке кости упућују на веровање да ниједан смртник не може својевољно напустити ад, као и у античким митовима, ако не добије дозволу или помоћ од чуварице хтонског света, односно богиње смрти, а у неким случајевима, помоћу чаробног предмета и чаробног помоћника. Уклета воденица, кућа у густој шуми, извор у планини, или боравиште змијског цара, као станишта демонских бића, проходни су само за онога ко погоди правила понашања која ту важе (Детелић 1992: 165).

Наведене бајке, у којима је услов за боравак у царству мртвих ћутање, или пак чувари имају моћ да одузму говор смртнику који зађе у њихов домен, потврђују да се у говору огледала човекова душа, али и да се одузимањем говора јунак искључује из света живих. Ако јунак успе да сачува или поврати говор-душу, добија награду за то и реинтегрише се у друштво као јунак са повишеним моћима, односно посвећује се у тајне прапочетка или свету традицију, како је то објашњено у бајци „Три јегуље”, чиме се опет успоставља веза између култа предака и обреда иницијације. У бајци се, дакле, постављају материјалне границе два света, али тако да оне ипак, под посебним условима, постају пропустљиве у оба смера и не изазивају логички хаос, нити угрожавају егзистенцију било којег од два света. Такав поредак у вези је и са фантастичним жанровима у којима се таква могућност остварује, док је у свим другим случајевима границу између света живих и света мртвих могуће прећи само у једном смеру.

У баладичним песмама тишина постаје знак смрти, што је, такође, у вези са веровањима да је тишина својство оностраности, али и са ограниченим могућностима људске спознаје. У песмама „Смрт Мајке Југовића” и „Мајка Маргарита”, као и у низу тужбалица, које се заправо тематски додирују са наведене две песме, тишина се сагледава у метафизичкој равни. Гавран, као птица злослутница, оставља питања без одговора, чиме се сугерише да је сазнање последњих ствари неухватљиво у њиховом коначном облику. На тај начин, као што увек остаје и одговор покојника коме се упућује тужбалица, тишина обележава хтонска бића – међу којима је и гавран, обележен епитетима „црна, худа, кобна” птица, али и сам простор смрти.

Религијски и магијски ритуали обезбеђују полазну тачку за разматрање статуса тишине и ћутања у фолклорној традицији. Присуство тишине у народној религијској пракси не поклапа се са јудео-хришћанском тишином. У овим традицијама, тишина изражава једну неописиву истину, која може бити сачувана

само с ону страну речи. Насупрот томе, традиција архаичних религија подразумева звук, песму, галаму, као елементе ступања у контакт са божанством, које треба да донесе људском роду благостање. Уздржавање од говора, као табуисани чин, одаје забринутост пред „другим”, обично хтонским божанствима или демонима, који могу одузети моћ говора, као својство и манифестацију људске душе. Осим тога, забрана говора игра главну улогу у поступцима социјалне искључености, где тишина доприноси да се дефинише стање маргиналности. То је и у вези са значајем који традицијски човек придаје речи. Реч има моћ контаминације, тако да и иницијант, који је у додиру са оностраним у лиминалној фази обреда, може да „зарази” остале у вербалној интеракцији. Отуда се забрава поштује до реинтеграције у друштво. Дакле, у већини размотрених примера тишина је резултат забране, а чак и када то није, као у поменутих баладама, она указује на присуство смрти, другог света, или пак на друга социо-културна ограничења која имају трагичан исход.

ЛИТЕРАТУРА

- Братић 2013: D. Bratić, *Glavo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и етика*, Београд: САНУ.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Светло и профано*, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Јанићијевић 2007: Ј. Јанићијевић, *Комunikacija i kultura*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Јовановић 1995: Б. Јовановић, *Магија српских обреда*, Нови Сад: Светови.
- Јоксимовић 2005: Р. Јоксимовић, „Музика као инспиративни фактор поезије”, *Међуодноси уметничких светлова* (ур. С. Лазаревић), Крагујевац: ФИЛУМ, 169–207.
- Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невеста*, Београд: Чигоја штампа.
- Кембел 2007: Ј. Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb: Fabula nova.
- Кулишић et al. 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Полит.
- Леви Строс 1980: К. Levi Stros, *Mitologike I, Presno i pečeno*, Beograd: Prosveta.
- Лич 1983: Е. Lič, *Kultura i komunikacija*, Beograd: Prosveta.
- Милошевић Ђорђевић 2006: Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд: Чигоја штампа.
- Проп 2013: В. Ј. Проп, *Историјски корени чаробне бајке*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Београд: Zeptr Book World.

ИЗВОРИ

- Гароња Радованац 2000: С. Гароња Радованац, *Антологија српске народне лирско-ејске поезије Војне Крајине*, Београд: Стручна књига.

- Ђурић 2010: В. Ђурић, *Анџолоџија народних приповедака*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Недић 1962: В. Недић, *Анџолоџија југословенске народне лирике*, Београд: Народна књига.
- Павловић 1989: М. Павловић, *Анџолоџија лирске народне поезије*, Београд: Књижевне новине.
- Чајкановић 1999: В. Чајкановић, *Српске народне приповешке*, Београд: Гутенбергова галаксија.

THE STATUS OF SILENCE IN FOLKLORE TRADITION

Summary

Exploring the status of silence in folklore tradition requires determining the positions designated to silence from which certain bans and rules for the community originate. The position of silence in traditional culture is analyzed regarding both the original contexts, i.e. the processes during which the oral-literature text is documented, and the poetics of folklore genres as texts placed in a particular historical moment. The research takes into account the symbolic forms of folklore tradition conceived in the system of folk beliefs and notions that perceive silence as the quality of the "other", different when compared to the human world, or, as a borderline entity, viewed in spatial, temporal, and ontological senses. Being part of specific ceremonial acts, the absence of sound for the traditional man is perceived as a signal of either human or deific absence. In the paper, we are concluding that in order to give everything its desired and necessary form and existence, the archaic worldview objectifies silence in a way that it often becomes the manifestation of the other-worldliness or the other-worldliness itself.

Keywords: silence, voice, quiet, in the dead of the night, ritual

Aleksandra D. Matić

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност

ЗЛОКОБНИ ЂУТЉИВЦИ И(ЛИ) БУЧНИ НАРУШИОЦИ НОЋНОГ МИРА: СУСРЕТ С ДЕМОНСКИМ БИЋЕМ У „ГЛУВО ДОБА” У ПРЕДАЊИМА СМЕДЕРЕВСКОГ КРАЈА

Ово семиотичко испитивање атрибута и функција демонских бића у предањима смедеревског краја саображено је томе како она откривају своје присуство (визуелно, акустички итд.). Разлике су испољене у начинима атаковања на људе – дозивањем из ноћи, буком, невидљивим присуством и штетним дејством, или злокобним појављивањем у „глуво доба”. Дата предања, било да је реч о бучним *оностраним* бићима која изазивају језу својим оглашавањем, или немим утварама чије деловање оставља страшне последице, ипак, имају нешто заједничко. У њима су пројектовани страхови из архаичних дубина колективног несвесног, у призорима где се појединац, неосетно прешавши из света свакидашњице у демонски хронотоп, сучељава с бићима *оног* света.

Кључне речи: демон, „глуво доба”, бука, тишина, предање, „овај” свет, „онај” свет

Кратак поглед у традиционалне представе о демонском времену и грађу

Представе о дневном и ноћном времену у традиционалној култури Срба, дневни (тј. двадесетчетворочасовни) циклус јасно су диференцирале на *дан*, као време друштвене активности, и *ноћ*, као време њиховог прекида, и уједно време појачане активности *оностраних* бића. Дан би, угрубо, захватао период пре освита сунца, који најављује све учесталије оглашавање петлова, а завршавао би заласком сунца (сумрак, сутон). Ове граничне зоне (периоди лимиалног времена) сматране су у традицији нарочито опасним, будући да активност људи још није сасвим замрла, а демонско (опасно) време отпочиње, и обратно (в. Братић 1993). Ноћ, притом, представља време апсолутне доминације *оностраног*, што потврђује и посматрана грађа. У узорку од 36 предања, забележених у смедеревском крају у периоду од 2004. до 2009, од 23 казивача, које је аутор овог рада сравнио са звучним записом и приредио за штампу, сусрет с демонским бићем везује се управо за вече, односно ноћ („*глуво*” *доба*, *сипини саипи* и сл.) – период од 23 сата до првих петлова (тј. до један сат после поноћи) у највећем броју предања (њих 28). Део грађе не прецизира време активације демонских бића, а само у једном запису демон (вампир) открива своје присуство током дана (МА 2007/17: 98)².

1 dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

2 У датом запису, ближе је одређено годишње доба – *јесен* (време бербе конопље), као и време сусрета: *а дан подне, овако сунце греје*. Интересантно је, притом, да, иако вампир прави штету усред дана, он остаје невидљив: *горе шћо имало, мојике, лојаше све на онај отвор од шаван, све у кујну набацао. И, овај кад ошћи’о, Ђорђе, нема нишћа. Појео се горе на шаван, нема нишћа* (МА 2007/17: 98).

Одабрани узорак показује да доминирају сусрети с *неујокојеним мртвацима/ вампирима* (готово половина грађе), који своје појављивање најављују најпре буком (куцање на прозору, лупање и бацање ствари, дозивање у ноћи, смех...), а потом и злокобним деловањем. Притом, у традиционалној култури смедеревског краја, тј. разматраним записима, није могуће строго разликовати неујокојеног мртваца, духа и вампира³ с обзиром на манифестовање њихове активности међу живима (лупање, бацање ствари по кући, наношење штете или изазивање страха и сл.), те ова демонска бића показују се често функционално међусобно замењивим. Остала демонска бића (углавном) припадају типичном демонолошком инвентару: *виле* (4 записа), *вештица* (4 записа), *ђаво* (1 запис), *дрекавац* (1 запис), *вукодлак* (1 запис), *зле шодорице* (1 запис), уз неке локалне специфичности (*предање о безглавом ждребећу*), али и фолклорне карактеристике духовне културе простора са кога су информатори, бежећи из зоне ратних дејстава, заувек исељени – *зайисничар* (Ислам Грчки, северозападна Далмација – МА 2005/7: 125),⁴ *калаконцура* (Љубижда, околина Призрена – МА 2008/20: 138). Штавише, појављују се и нека архаична демонска бића која припадају индоевропском културном ареалу, попут *суђеница* (МА 2007/17: 105–106) или *жене змије*, *наге* (Исто: 97).⁵

Различита у погледу припадајућег им хронотопа, атрибута и функција, као и последица које њихово појављивање за собом оставља, али и начина њиховог уништавања, односно поништавања њиховог деловања, ова бића, ипак, показују извесне сличности с обзиром на то да ли комуницирају са изложеним појединцем или не. Демони који успостављају вербалну комуникацију са човеком (суђенице, жена змија, неујокојени мртваци/вампири, ђаво, тодорци и сл.): проричу будућност, најављују страшне догађаје у свету или износе одређене захтеве и прете. У овој комуникацији, отпочетој у невреме (ноћу) и иницираној обично од стране нечисте силе, изложени појединац има могућност да стекне наднаравно знање, а може и да настрада или да се спасе, али притом мора показати сво своје лукавство и вештину како би окончао контакт с оностраним, по могућству, без последица. Како је сваки „звук у невреме је нечист јер га натприродно користити, манипулише њиме ради посредног напада на друштво: преко природе над којом преузима власт, или преко људи, појединаца који подлену бучној агресији оностраног” (Братић 1993: 60), бука коју праве бића ноћи не слути на добро. Звуком (буком, дозивањем, музиком...) нечисте силе успостављају контакт са човеком, чак и онда када му се не приказују (односно, када остају невидљиве). Важно је притом одупрети се, односно не реаговати на наметљиву буку оностраног, не одазвати се. Иначе, последице могу бити застрашујуће.

У разматраној грађи не оглашавају се најчешће приказе и демони болести, услед чега њихово деловање постаје тим злокобније, што предање, неретко,

3 У посматраној грађи, стереотипна представа о вампиру као демону који се храни људском крвљу, увржена у масовној култури, присутна је само у једном запису: *И у шом Великом Селу стјално народ ноћи: увече буде жив, ујушри мртви, налазе мртве људе. Тамо нађу два [...] онако, као [...], два зуба, и испијена крв, и људи мртви* (МА 2011/32: 128). Чињеница да је информатор изабело лице, указује на то да вампир – крвопија не припада аутентичном фолклору овог краја, већ да је овај атрибут највероватније придружен његовим аутохтоним цртама, миграцијом становништва током грађанских ратова, почев од '90-их година и касније.

4 У предању, демон је описан на следећи начин: *Зайисничар је, како кажу, човек са главом вука који је долазио у шуму у сумрак и одлазио у зору. Кажу да је зайисничар чувао штабла* (МА 2005/7: 125).

5 Уп. Табелу у прилогу рада.

експлицира.⁶ У разматраним демонолошким предањима, аморфним у погледу форме, жанровски хетерогеним, а фабуларно често веома разноликим, различита демонска бића појављују се као нарушиоци ноћног мира (буком и/или последицама које открива светлост новог дана). Притом, она имају заједничку константу – пројектују колективни страх, изазван сусретом света свакидашњице и оностраног, тајанственог света, праћен језом, стрепњом и неизвесношћу, а скопчан с напуштањем заштићеног простора свакидашњице.

Реторичке стратегије постизања уверљивости: вербално моделовање наратива о искуству сусрета с оностраним у демонолошком предању

Као један од дистинктивних поетичких елемената по коме се предање, традиционално, разликовало од бајке и стекло сопствену жанровску препознатљивост, послужио је критеријум веровања у истинитост казивања. Тако је, нпр. истицана „потреба за вербалним разјашњавањем и уверавањем у истинитост догађаја, што је у супротности са садржином бајке у природу чијих догађаја се а priori не верује” (Златковић 2011: 203). Такву научну платформу, базирану на елементу веродостојности (у односу казивача према приповеданом догађају), заступа, нпр. Виљем Баском [William Bascom] који предања сврстава у исту групу прозних нарација са митовима, које „наратор и његови слушаоци сматрају истинитим, али су она смештена у времена мање удаљена, када је свет био много сличнији нашем” (Баском 1987: 224).⁷ Стога, предања користе реторичка средства аргументације, тј. релације према стварним људима, догађајима и локалитетима, односно „доказе”, којима се постиже уверљивост приповеданог.

Међутим, веровање у истинитост наратива⁸ није литерарни критеријум. Уз то, оно никада није апсолутно. Како сматра Фон Сидов [Carl von Sydow]: „веровање у збивање предања је често само полуверовање, а јасно је да место приче у научном систему не сме да почива на томе да ли се у њу верује или не” (Фон Сидов 1987: 229). Неретко, наратор може променити свој став према приповеданом – од сигурности, преко сумње, до одбацивања, зависно од става слушаца, што јасно показује колико је овај критеријум неподесан за литерарна уопштавања (уп. Блекур 2012: 9). Стога, упутније од трагања за истинитошћу било би ову логичку категорију (истину/истинитост) заменити реторичком – вероватношћу казиваног (тј. *уверљивошћу*), као што Аристотел предлаже у *Реторици* (2000: 37–43).

6 Залажењем у невреме (ноћу) на места која припадају демонском свету, појединац себе излаже његовом дејству, које је у тој мери шокантно и непојмљиво да оставља трајне последице: *Шу је исто била прича како у ноћ они који су закаснили да на време дођу кући сачека нека накавачка баба. Она их исто јаме, и они после штога остају, како бисмо рекли савременим језиком – душевни инвалиди, ошамућени од штога.* (МА 2008/20: 133).

7 Ипак, свдећи своје увиде, Баском своје ставове поводом вере у истинитост приповеданог унеколико релативизује, дозвољавајући извесну динамику поводом „истине” и „лажи” у наративу: *Pod predanjem podrazumeva[m] tradiciju, usmenu ili pisanu, koja se tiče sudbine realnih ljudi u prošlosti, ili koja opisuje događaje koji se vezuju za bića koja nisu obavezno ljudska, ali su se događaji o kojima govori odvijali na realnim mestima. Takva predanja sadrže mešavinu istine i neistine, tamo gde su sasvim istinita nisu predanja već istorija. Odnos istine i neistine prirodno varira u različitim predanjima; u osnovi, možda je neistina dominantna, barem u detaljima, i elemenat veličanstvenog i čudnog često, mada ne uvek, ulazi uveliko u njih* (Баском 1987: 227).

8 У традиционалним приступима предању, истинитост је постала категорија на којој се инсистира, нпр.: *I slušaoci i pripovedači treba da veruju u istinitost kazivanja i zato se predanja završavaju materijalnim „dokazima” za ispričani događaj* (NK 1984: s.v. **predanje**).

Зато је овај жанр најједноставније одредити на тематско-фабуларном нивоу – као наратив који говори о искуству сусрета појединца с натприродним, тј. о изненадном појављивању оностраног у животној свакодневици човека и последицама тог судара светова. Уз то, демонолошко предање мора се посматрати у контексту других жанрова вербалног фолклора – тј. вербалне уметничке комуникације у групи (Бен Амос), поштујући сва три нивоа анализе фолклора: текст, текстуру и контекст (уп. Бошковић-Стули 1983: 36), односно реторичких жанрова и стратегија које се у усменом дискурсу користе приликом причања предања.

Добар оперативни модел ове врсте за теренска истраживања српских предања поставила је Смиљана Ђорђевић Белић, акцентујући три типа реторичких стратегија које користе казивачи предања ради постизања уверљивости:

Једне се односе на наратора – *Ethos* (ауторитет наратора/извора, степен „удаљености” наратора од назначеног извора, метанаративни коментари којима се износи суд, рефлексивност, дискутовање алтернативних објашњења, увођење сопствених претпоставки у интерпретацију, проверавање и сл.). Други се везују за карактеристике извођења и структурирања наратива – *Logos* (интонација, квалитет гласа, смех и хумор, формулативне структуре на овирима наратива, позиционирање наратива у ширем контексту, увођење ликових сведока и позивање на мишљење експерата, тражење потврде од сведока из аудиторијума, девалвација алтернативних објашњења, улога детаља, логичност приче, паралогизам, теоретизација, увођење „секундарног” текста у функцији потврде претходног, естетички ефекти). Трећа група реторичких елемената везана је за диспозиције аудиторијума – *Pathos*, а односи се на уклапање наратива у претпостављене когнитивне, емоционалне и моралне оквире публике (2013: 238).

Па ипак, овај модел чини се подеснијим за опсежнија истраживања монографског типа, будући да једнаку пажњу посвећује контексту и текстури, као и „тексту” (односно забележеном наративу). Такође, дискутабилно је (као што је приметио Блекур) говорити о томе ко у шта верује и у коликој мери, односно колико, је слушалац/истраживач (нарочито ако не припада истој заједници као и казивач) културно интерпелиран,⁹ тј. у којој мери дели систем представа и веровања које заговара наратор. Када би се овим елементима придружили неки који нису претходно поменути (нпр. однос наратора према истраживачу, време казивања, околности, временска и просторна близина/удаљеност од места дешавања наратива итд.), мрежа релација које истраживање настоји да обухвати постала би фактичко неисцрпна и веома тешко савладива.

Како је ово истраживање превасходно литерарно оријентисано, централни значај добиће „текст” (дакако, не искључујући ни оне контекстуалне чињенице које доприносе његовој интерпретацији). Другим речима, рад заступа став:

Insistence that a literary text should not be reduced to the material and techniques of its formation, i.e. that ‘the form’ is not just a system of of stylistic means isolated from cultural and aesthetical grounds, proved to be fruitful, and similarly, an observation that boundaries of an utterance are set by the standpoint of viewer (Милошевић-Ђорђевић 2012: 44–45).

Притом, метатекстовни елементи (иницијалне, медијалне и финалне формуле, казивачеви коментари и т. сл.) биће разматрани у контексту поменутих реторичких стратегија. Понекад је, управо захваљујући њима, одређени

9 Луј Алтисер „употребљава категорију *интерпелације*” у значењу „позива који идеологија упућује појединцу: прихватање овог позива чини да појединац улази у сферу представа које сам прихвата и стиче културни (те, дакле, идеолошки) идентитет” (Бужинска–Марковски 2009: 586).

аморфни наратив (понекад доследно структуриран као бајка) препознат као демонолошко предање (*А то је стварно било, цела истина* – уп. МА 17/2007: 106).¹⁰ Други значајан разлог што „текст”, тј. различите варијантне реализације жанра демонолошког предања, постају полазиште овог рада, заснива се управо на обједињавајућој моћи жанра – као конститутивног елемента традиције.¹¹ То, уједно, условљава и основни приступ – од „текста” ка свеукупној народној култури (а не обратно).

Најчешће, сам „текст” (тј. казивање), у својој реторичкој аргуменацији, ослања се на традицију и тражи потврду у њој. Ауторитет колектива прелама се кроз дискретно убачене коментаре (*кажу/ каже се; говорили су; прича се; била/ ишитоји прича; по веровању* и т. сл.), на различитим позицијама у тексту. Већи степен уверљивости постиже се позивањем на сведока, или претходног казивача, обично члана породице (*Ово ми је причала моја баба Деса, да знаш тако* – МА 2005/7: 121; *моја баба Живка [...] Она ми је једне ноћи, сећам се пепролејка, оно преду жене: баба, мајки. И она ми прича како се то један наш Луѓавчанин вампирио* – МА 2008/20: 133; *Ово предање сам слушала од своје покојне мајке* – МА 2007/17: 97; *Ово је мени причала моја бака, један истинити догађај* – МА 2011/32: 128). Највећи степен реторичке веродостојности постижу меморате – предања која се казују као сећање на догађај, тј. сопствено искуство с демонским бићем (*ја сам била још мала девојчица* – МА 2007/17: 98; *Била сам девојчица, имала сам девет година* – МА 2011/32: 125; *Имали смо једну краву леју, тајта је куйио* – МА 2007/17: 108; *Била једна девојка у коштилику нашем* – МА 2011/32: 129). Снажан емоционални набој поседују и она предања која говоре о искуству неког од чланова, или читаве породице, (уп. претходни пример) с демонским бићем (*Једне вечери прадеда Живан се враћао са њиве* – МА 2008/20: 131; *Моја мајка кренула из Скореновца за Ковин, у пола два, у ноћ* – МА 2007/17: 101).¹² Информатор, уколико сматра да нека особина дискредитује поузданост сведока, може наћи за сходно да додатном аргуменацијом појача тежину казаног или да укључи и друге сведоке (*А, стварно луйио, није да она била глупа тада, није да лагала, него било. Па, и баба Вери. Ишто и баба Вери луйио. [вамбир – Д. П.]* – МА 2007/17: 97 – подвукао Д. П.).

Увођење просторних ознака (обично блиских казивачу и заједници којој он припада) такође служи као својерсна потврда веродостојности (*Кажу да на*

10 Различите жанровске могућности варијантних реализација истог сјжеа, које, неретко, карактерише „флуидност усмених облика, интензитет жанровских прожимања и тешкоће прецизне, строге класификације”; С. Самарџија сагледава у контексту природе усмене комуникације/ импровизације у којима ови облици, тачније „њихова укљопљеност у фонд традиције и садејство са осталим родовима и врстама” истичу „сложеност стваралаштва и процеса својствених трајања усмених варијаната” (2007: 88).

11 У том контексту, Валк [Ülo Valk] подсећа: The idea of generic qualities of folklore helps us to create preliminary order in huge corpuses of recorded texts; it also offers insights into understanding single performances, their contents, poetic features and relationship with social realities. As genre draws attention to the potential of folklore to generate meanings, shapes, attitudes, and affect to the social life of its carriers (2012: 23).

12 Овај мали корак – прелазак у наративном ланцу с властитог искуства на наредну карику, искуство које су „доживеле” особе блиске наратору – најпластичније открива сву условност формалних ознака мемората – *фабулата*. Као што указује Смиљана Ђорђевић Белић, „границе поменутих форми неопходно [је] значајније релативизовати, а предложено је и увођење термина *фабулато-мемората*, *меморато-фабулата*, *псеудо-фабулата*, *квази-фабулата*. Наглашено је да свака фабулата суштински почиња на меморати, а овакав је наратив означен и као *прошомемората*” (2013: 242–243 – истакла С. Ђ. Б.).

једном пољу у Удовицама свако вече долазе виле и израју целу ноћ. – МА 2005/7: 125; Једно село у срејачка жуџа, близу Шар џланине – МА 2008/20: 138). Прецизно просторно маркирање догађаја, односно креирање демонског хронотопа, постаје гарант веродостојности:

Ми имамо ту један потез који се зове Накавак, између Сараораца и Лугавчине. Ту је једна ђупријица где протиче мало воде језавске, и ту је исто била прича како у поноћ они који су закаснили да на време дођу кући сачека нека накавачка баба. (Исто: 133)

Уверљивост приче такође могу подржати и паратекстуална (екстралингвистичка) средства комуникације – кинезичка (фацијална експресија, усмеравање погледа, гестови демонстрирања и сл.) и ђроксемичка (положај тела, персонални простор, однос учесника комуникације према времену и др.), која се у графичком и тонском запису пре могу само наслутити (*То јесте, што се Драгици догодило, овој Драгици*. – МА 2007/17: 97; *Она му ђере руке истио ноктии оволики, 15 центриметра*. – МА 2011/32: 133, подвукао Д. П.), него прецизно идентификовати.

Семантички сигнали који појачавају утисак уверљивости, по правилу налазе се на ударним позицијама наратива – на почетку (*На дрво, стварно има* – МА 2011/32: 126), у средини, уколико казивач посумња да казивање побуђује невелици (*стварно луџао* – МА 2007/17: 97),¹³ или, најчешће, на крају (*Стварно било*. – МА 2007/17: 101; *а што је цела истина била* – Исто: 106; *И она стварно ошидне у воденицу и оно стварно* – МА 2011/32: 127; *И шако се што десило*. – Исто).

Па ипак, убедљивост приповедања, пре свега, зависи – од распореда елемената у наративу, на структурном нивоу (*dispositio*), тј. од логике приче, као и њеног уклапања у систем веровања заједнице у којој прича егзистира. Од свеукупног инвентара средстава присутног на српском етногеографском простору, казивач користи оне елементе који припадају завичајној микрорегији (околина Лесковца,¹⁴ околина Врања¹⁵), а да су, притом, управо ти елементи сагласни с кругом представа уврежених на простору где је досељен (околина Смедерева). Тако, од различитих могућности избора средстава како упокојити вампира, наратори – избегла лица, бирају управо оне који су слушаоцима – староседеоцима познати:

Скупили се људи сас пушке и отидну на гроб, узму његову чарапу и напуњу је са земљу, а кад прођу од гроба да бацу чарапу у воду, поче да дува ветар, све нешто да се врти око њи, да их гуши... Некако стигли до воде и заврљачили чарапу у воду, а минут после видеше како вода бурућка и чуше тресак. После тога ветар се смирио и престало да их стеже за врат. (МА 2005/7: 124)¹⁶

Улазак у табуисани простор, и/или појављивање у невреме (ноћу), дирање забрањених ствари, представљају неке од начина кршења табуа, што за последицу има излагање човека демонском дејству. То је једна од универзалних

13 Могућност саговорника (истраживача, слушаоца, присутних и сл.) да утичу на само излагање послужила је Смиљани Ђорђевић Белић да детаљније испита комуникативне аспекте транскрибованих предања, како у правцу „реторике истинитости“, тако и у смислу „преговора око истинитости“, полилога у који се укључују и саговорник/саговорници и истраживач“ (2013: 239), у оквирима свеукупне културе као „вишеструко условљеног конструкта“. (Исто: 246).

14 В. МА 2005/7: 124.

15 В. МА 2007/17: 97.

16 И аутор овог рада, у детињству проведеном у селу Удовице код Смедерева, имао је прилике да чује како је чарапа покојника, испуњена земљом и бачена у Дунав, најбољи начин за ослобађање од неупокојеног.

представа, али и сижејна основица бројних предања. Стога, сва предања која поштују овај сценарио и која су кодовно усклађена са њим – претендују на веродостојност традиције:

На дрво, стварно има. На пример, хрст, а на њега расте крушка. То су нама казивали да је то вилин калем, да вила то калемила и да то не сме никако да одломимо грану, да дирамо. А то стварно има. Ја сам сад пре неки дан видела то на једну шљиву да има, расте тај жбун, из дрвета расте неко друго дрво, ал' на врх, не од доле. И тако нас то учили да је то вилин калем и то не сме да се дира, ће се разболимо. (МА 2011/32: 126)

Последице дејства нечисте силе систематизују знање традиције, јављајући се као потврда њеног важења. Атаком на нему приказу (у облику свиње), човек ризикује сопствени живот, да би, поучен овим искуством, после овог искуства строго поштовао неписани табу – да не излази ван куће у „глуво доба“:

Ујутру се деда Живан пробудио болестан. Био је малаксао, а преко стомака, где је прошле ноћи ударио свињу, појавио му се дубок траг од бича, као да је прошле ноћи био сам себе, а не свињу. Свим воловима који су прегазили свињу отпала су копита, а један је угинуо. Одмах су позвали сеоску врачару да спаси дедин живот. Она му је објаснила о чему се ради. Наиме, у „глуво доба“ овим „нашим светом“ лутају нечисте силе и ако им било ко стане на пут, као што је урадио деда, лоше ће завршити. Ипак је хтела да покуша. Узела је чашу, напунила водом и прекрила је белом марамом. Када изговори одређену враџбину, вода треба да прокључа, а ако се то не деси, деда ће умрети. Урадила је све што је потребно и чекала. После неког времена вода је проврела. Рекла је да ће се деда овај пут извући, али ако се понови, нема му спаса. Деда Живан после ове болести није више излазио у „глуво доба“ због чега је баба била срећна. (МА 2008/20: 132)

Тако, предања, примерима изневеравања традиције, ту исту традицију ре-актуелизују, потврђујући је на примеру појединца-преступника.

Дакако, претходно речено не значи да казивачи имају једносмерно афирмативни однос према вероватности догађаја изложеног у наративу. С обзиром на то да се „текст“ предања реализује, пре свега, у говорном медију, циљ казивача није истина, већ опште важење (уп. Аристотел 2000), у најбољем случају – до постизања пуне сагласности, као и код других говорних жанрова. Извесне фразе, међутим, самим напором да се додатно објасни одсуство оностраних бића указују на постојање извесне неверице (*И, што је стварно било тај! А, сад већином сад ћуцава и што све, нема! И побегле! И од онда никад више ништа није било* – МА 2007/17: 97), ограничавају описани догађај на прошлост (*То су сваишта радили раније* – Исто: 108) или експлицирају одређени степен сумње – нпр. партикулом *као* изражава се неповерење говорника према радњи о којој се говори:

Кад смо ми биле девојке и тако, па сад на сред ливаде има круг и то, ал' је другачије боје тај круг и то нам викали *као* виле играле коло и не смемо ту да нагазимо – разболећемо се, него около прођемо, *као*, то је вилино коло. (МА 2011/32: 126, подвукао Д. П.)

У крајњој линији, у тежњи за веродостојношћу, наратор (у једном примеру), у жару приче, од трећег лица, преко управног говора у првом лицу, потпуно улази у лик и приповедање завршава као (псеудо)меморату – у првом лицу:¹⁷

17 Кирил Чистов овакве форме назива псеудомеморатама, а њихов настанак приписује управо – потреби за уверљивошћу: „лажни или псеудомеморат (Quasimemorat), може да настане услед тежње наратора да му прича буде максимално веродостојна (или да чак сам у њу верује!). При томе се већ традиционална прича поново претвара у субјективно сећање: наратор приписује субјективни доживљај себи или трећем лицу које је слушаоцима познато” (Чистов 1987: 236).

И то ми је тај човек показ’о и ја док се окрену’, тамо-’вамо, њега нестаете, више га и не виђо’. Ја одо’ кући и тако то још увек размишљам и причам свакоме шта сам видео и шта ми је речено.

И тако се то десило. (МА 2011/32: 131)

Надмудривање с бучним демоном

У различитим варијантним реализацијама сижеа о надмудривању с демонским бићем уочава се јака тенденција ка схематизовању основне линије фабуле, док се, уклапањем у делокруг противника, индивидуалне разлике (специфичне магијске моћи, атрибути и сл.) све више губе. Сакупљена предања откривају да они наративи, у којима се демонска активност јавља само као потврда (или илустрација) традиционалних представа (веровања), не иду даље од кратких саопштења – рудиментарне фабуле. Примера ради, у једном делу грађе о бучним демонима, свака могућност супротстављања је искључена, или је, штавише, непотребна, уколико људи не реагују на натприродну појаву. По извесним траговима могу само закључити да бука у недоба коју су чули није била само плод њихове уобразиље:

Прича се да се ноћу око дванаест сати чује вриска која је праћена топотом коња и трућкањем шинских возила. Ко год би погледао на улицу не би ништа видео и његову кућу би пратила несрећа. Вриска би трајала само један минут, а када би кочија стигла до једне раскрснице, одједном би вриска престала. Ујутру би се на раскрсници јављали трагови шинских возила и власи коњског репа. (МА 2005/7: 125)

Уколико до контакта с *оностираним* ипак дође (а довољан је поглед на улицу, у правцу вриске), појединца, који се на тај начин изложио демонском деловању, сналазе различите несреће: *Одједном ти нешто скочи за врати и води те целу ноћ. Не видиш куда те води, јер ти држи руке на очима и гласно се смеје. Ујутру се пробудиш уморан на тој пољани.* (Исто); Или: *у поноћ они који су закаснили да на време дођу кући сачека нека накавачка баба. Она их истіо јаше, и они после тога остају, како бисмо рекли савременим језиком – душевни инвалиди, ошмућени од тога.* (МА 2008/20: 133).

След фабулативног богаћења „текста” најједноставније је представити на примерима предања о неуспокојеним мртвацима. Један део грађе представљају рудиментарни записи о појављивању и деловању неуспокојених међу живима:

Нека жена је живела близу гробља. Убрзо јој је муж умро и она је остала сама са дететом. Једне вечери, кад је успављивала дете, чује неко лупање по прозору и видела је како се завесе померају. Кад се опет окренула, видела је отисак шаке на прозору, а поред прозора дух свога мужа. (МА 2011/32: 128)

Следећи корак, који чини окосницу радње предања, представља супротстављање демонском бићу, односно епизоду у којој се његово дејство поништава:

Умрла нека баба, а имала мало унуче. Мати га стави да спава, а ујутру га нађе голог на патос. Ноћу све разбијала та баба по кући, лупала, и неколико пута износила дете из кревета. Укућани не знаду више шта да раду, па позову попа и поп освешта кућу. После тога – све се смирило. (МА 2005/7: 124, подвукао Д. П.)

Међутим, испитивање наративних форми у којима се предања појављују излази из оквира овог рада, а могло би бити предмет неких будућих истраживања.

Увођењем новог актера (поп) и функција карактеристичних за њега, долази до фабулативног усложњавања датог наратива. То исто важи за појаву новог демонског бића. Примера ради, у једном предању с мотивом Леноре, мртвац долази по драгу, која му бежи, а потери се прикључује други мртвац, коме је управо држано бдење, из куће где се девојка сакрила, и заједно је прогоне, све док не „запеваше петлови и они падоше мртви, а девојка скупљена у ћошку дочека јутро” (Исто: 121).

Конечно, могућност разговора оностраног бића и људи, отвара могућност за даља фабулативна усложњавања – преговоре, надмудривања или обмањивања (уп. МА 2008/20: 133). Притом, могућа је и алтернација демонских бића у оквиру истог сижера: „поједини фабулати могу да се пренесу са једног бића на друго и то тако да се у истом типу фабулата у различитим крајевима” (Фон Сидов 1987: 232) срећу различита демонска бића. Или, уколико се промене актаната прате дијахронијски, замена демонског лика, у оквиру истог сижера, могућа је и у оквиру истог ареала. У предањима о пасторки која треба да преживи ноћ у воденици, у оквиру делокруга противника једном се појављује *ђаво* (МА 2011/32: 126), а у другој варијанти *зле шодорице* (Исто: 127).¹⁸ Остали елементи остају углавном неизмењени: пасторка одлази у воденицу ноћу (по налогу маћехе) да самеље брашно, и води са собом мачку (пса) и петла. Усред ноћи / око поноћи демон захтева од девојке да му отвори врата (будући да не може ући непозван). Девојка то одлаже, тражећи нову одећу и обућу, а демон редом извршава задатке. Спасавала се тако што баци мачку на петла, препаднути петао закукуриче, а демонска бића беже у страху од свитања. Последњи наративни сегменат представља слање маћехине ћерке, с истим задатком, у воденицу. Како лажни јунак предања нема потребна знања ни врлине да одговори изазову, он – као и у бајци – страда. Баш као и јунаци жртве у једном делу грађе.

Спасоносни пој првих петлова који најављује свитање, као и сам освит зоре, доносе, сходно кругу традиционалних представа, избављење од бучних агресора с *оног светла*. Ово би се могло објаснити тиме што петао, као животиња медијатор, посредује између два супротстављена света (*овог* и *оног*) и времена (дневног и ноћног), па тако успоставља контакт између њих, а уједно их и разграничава, омогућавајући безболну смену дневног и ноћног циклуса. Стога, „моћним гласовима првих попоноћних петлова не може се одупрети ниједно натприродно биће, већ се сва без разлике моментално и неопозиво повлаче” (Братић 1993: 34).

Остали специфични исходи сусрета с демонским бићем умногоме зависе од природе демонског бића, односно његових атрибута и функција, кодираних традицијом, те је отуда неопходно дати кратак преглед ових бучних нарушилаца ноћног мира, начина њиховог појављивања, као и (уколико су уопште експлицирани наративом) поступака којима се неутралише дејство демона.¹⁹

18 Трећа варијанта с овог простора (ван овог корпуса) уводи у посматрани сижере ново демонско биће – *исоглаву* (в. Перић 2005).

19 Укупни преглед демонских бића у посматраној грађи, времена њиховог јављања, (демонских) локуса, начина њиховог појављивања као и поништавања њиховог дејства, дат је у Табели (у прилогу).

1. *Вампир, неупокојени мртвац*²⁰

Иако у традицији постоји мноштво разлога због чега се преминули може вратити међу живе и узнемирати их (*повампирити се*), у посматраној грађи није издвојен ниједан.²¹ Наратив обично почиње његовим појављивањем, праћеним ремећењем ноћног мира укућана (лупање, бацање и премештање ствари),²² страхом, језом и nelaгодом.²³ Његове жртве најчешће су најближи (девојка, супруга, породица), а нешто ређе – читава заједница (уп. МА 2005/7: 124; МА 2011/32: 128–129). На мети су обично изоловани појединци: *Дође, каже, отвори врати, лепо отвори врати, и лепо душу његову чује, како дише! „Отвара шифоњер”, каже, „а, ја се удрвим, не смем да мрднем”. И, ћушала, ћушала, по годинама било!* (МА 2007/17: 97–98). Понекад, активирање мртваца представља казну за огрешење о ритуалну норму, везану за испраћај покојника – спавање на бдењу уз сандук: *Жена задремала, кад чу да је неко зове по имену. Она се шргне, а оно у сандуку онај мртвак седи, расколацио очи и изговара њено име.*²⁴ *Она почне да вршиши и изиђе најоље.* (МА 2005/7: 124). Његово агресивно понашање је, међу разматраним примерима, релативно ретко (уп. МА 2008/20: 133), а маскултурни стереотип о испијању људске крви,²⁵ генерисан из једног дела традиције, појављује се само у једном примеру (МА 2011/32: 128–129).²⁶ Размере његове опасне активности доводе до тога да се у сиже укључи особа повишене моћи и поседник знања вишег реда – *хоџа*, у оквиру делокруга саветника:

И оца им рек’о да у том селу има вампир који ноћу дави. „Шта да радимо?” Каже: „нађите два вола близнака, без биљеге (да нема биљега никаква на њему), и два момка без биљеге. И узмите плуг и упрегните волове и та два близнака, младића, да ору то село, све около да иду у круг, у круг, и ће неће да наиђу волови, уплаше се, ондак да копају на том месту.” Тако да су они узели и орали све около, около целог села, обилазили, и кад су дошли на то место, да волови неће да наиђу, ’оца им рек’о: „Припремите један велики колац, глогов, и копајте, и кад угледате тамо нешто к’о мешину, видите око, ви одма’ убодите у то и удрите у то одозго, да га пробијете. Гледајте то да радите”. (Исто)

-
- 20 У овом прегледу, неупокојени мртвац се не поистовећује с вампиром, већ се они само посматрају скупно, као морфолошки и типолошки сродне појаве.
- 21 Евентуално, у једном примеру, може се закључити из записа да девојка, чији је момак нестао, прва, донекле случајно, иницира контакт (одласком код врачаре и магијском манипулацијом његовим опанком) и подиже га из гроба, пошто није знала да је он мртав (в. МА 2005/7: 121).
- 22 У традицији, „најчешћи начин узнемиравања је дизање буке и рушење појединих ствари у кући, најчешће по тавану” (Зечевић 2008: 300).
- 23 Понекад вампир не прави само штету, него чини добро – рецимо нахрани стоку на коју су укућани заборавили (МА 2007/17: 98), али то га не чини добродошлим: *I onda kad na izgled nema zle namere prema živima već se samo pojavljuje u selu ili čak pokuša da učini kakvo dobro delo, usamljena, sablasna pojava vampira zastrašuje i izaziva veliko negodovanje i osudu čitave zajednice [...] jer strah ne izaziva samo ono što vampir može učiniti čoveku već pre svega neposrednost kontakta na kojoj on insistira* (Братић 1993: 176).
- 24 Често, бука или дозивање није ништа друго него покушај успостављања контакта, са последицама опасним по човека, који би стога требало избегавати јер „ко га чује – умире” (СМ 2001: s.v. *вампир*).
- 25 Крв је у традиционалној култури еквивалент живота, те, саодносно томе, „вампири пију крв људима како би се домогли животних функција” (Зечевић 2008: 301).
- 26 Изолованост овог примера у односу на остатак корпуса, могао би се, можда, објаснити тиме што кавачица није рођена на простору са кога је корпус сакуљан (Смедерево са околином), већ је досељена (из Кањевца код Бијељине, БиХ).

Доследним придржавањем упутстава, вампира налазе и елиминишу, а нарушени мир се тако поново успоставља:

И он [...] онај колац брже узму боље и прободу га кроз оно око и он се сав спласну, спласну се, изиђе из њега сва она крв што је пио од људи и зато је давио.

И од тада никада више није се приказивало у том селу ништа, нити се коме десило шта и људи су живели и нико их више није давио. (Исто: 129)

2. Вештица и мора²⁷

Да би примењена заштита имала дејство, саветник (лик који оштећенима препоручује одређене мере) мора и сам бити биће повишене моћи,²⁸ лиминално биће или поседник одређених знања о оностраном свету – нпр. *врачара*²⁹. Стога, често је то биће исте врсте као и наносилац штете,³⁰ особа табуисана својим занимањем, или медијатор између светова (врачара). У два предања дејство вештице и море је истоветно – крађа млечности стоке (в. МА 2007/17: 108 и МА 2011/32: 129),³¹ док је у једном предању починилац штете непознат (каже се да је вештица ноћу *облетила шталу* и *бацила свашта* – МА 2007/17: 108), у другом предању осумњичена девојка је препозната, по (урокуљивим) очима:³²

Била једна девојка у комшилуку нашем и звала се Ђуја, Бог да јој душу прости, и она је имала неке очи [...], овај, очи страшне: кад те погледа – уплашиш се. И тако да, кад прође крај наше стоке, све нам, овај [...] никад немамо оно [...], краве буду болесне или немамо млека доброга, усакне млеко. Морали смо увек да кријемо краве, моја мајка сакрије тамо краве, да не би она, де она не пролази туда. (МА 2011/32: 129)

27 Ова два митска бића у српској демонологији су веома слична: „Машта их је доводила у блиску везу на тај начин што је митска својства морје приписала девојкама, а удатим женама својства вештице. Начин настанка, замишљене функције, однос према људима и средства заштите, су готово истоветна” (Зечевић 2008: 311).

28 Интересантна је, у том погледу, (ауто)дескрипција фармакоса, извесног Цветка Мркуље: Он је леčio, он је знао да говори са демонима. И једнога дана отишли су они код њега и он је одма’ рек’о: „Ви имате једну девојку поред куће и та девојка вам је, овај [...], све вам покупи кајмак од млека. И она кад легне да спава увече, из ње изађе лептирица, дух, и она”, каже, „све с нама лети. Кренемо од горње воденице, па све идемо до доње воденице (оне што међу жито). И она с нама се удружи, и ми идемо заједно и тако разговарамо, и та вам је Ђуја то начинила”. И он је нама, исто [...], узне нешто, прекрсти и направи. И дадосмо крави и више нема [...], овај, није било крваво млеко и од тада смо могли да муземо и даље краве. Али увек смо морали да кријемо краве од те девојке. (МА 2011/32: 129)
Притом, тајност магијског чина није нарушена (магијску формулу оштећени нису сазнали, као ни састојке заштитног средства).

29 Врачара у овом предању зна да гаси угљевље, открива „како [...] је жена облетила шталу, како [...] бацила свашта на шталу”, и познаје начин на који се може поништити дејство нечисте силе (в. МА 2007/17: 108).

30 „Када би вештица јавно признала да је вештица, изгубила би своје зле особине и постала би нормална жена, али таква жена која познаје лековито или штетно биље, па би то своје знање користила за лечење или одбрану од болести. Признањем би се поново вратила у друштво од којег је била отпаднак” (Зечевић 2008: 310). У том контексту, претходно наведено „признање” Цветка Мркуље има функцију доказа валидности разоткривања починиоца, али истовремено је то и сопствено разоткривање.

31 „Наиме, веровало се да млечност туђе стоке вештице могу пренети на своју. То су постизале различитим начинима. Један од најпоузданијих начина био је да ноћу, учи сточарских празника, јашући наге на врагилу, обиђу туђи тор са стоком” (Зечевић 2008: 307).

32 „Веровало се да све вештице имају зле очи и да има људи који их по очима могу препознати” (Зечевић 2008: 308).

Последице њиховог дејства су истоветне – престанак млечности, односно крваво млеко. Чак и када, помоћу врачариних савета, домаћици пође за руком да поврати млеко, зловна вештица га учини неупотребљивим. Новом заштитном магијом враћа се претходно стање:

То нема, све крв кроз сир, мора да га бациш. Е, после ми једна врачака рекла да га бацим у ве-це и да се каже овако: „То одбацујем, то нека иде њима, а мени нека се врати моје”. Сир буде чист, побели, буде ко што је био пре. То су свашта радили раније. (МА 2007/17: 108)

У једном архаичном сижеу, вештице атакују на космичко устројство света – скидају привремено Месец са неба (МА 2007/17: 101), али и саме носе последице тог чина (*једна је ишлогирала, а две су живеле, али шежак животи су имале* – Исто). Њихово деловање могло је имати амбивалентни карактер (и добар и лош), али, сходно традицији, најбоље је – не имати посла са њима:

ком су ’теле да се освету оне се осветиле, а ком нису оне их добро дариле [...] мађије [...] То су све оне ноћу радиле, неки их вид’о, неки није, ето [...] Па да их неки вид’о, ал’ мор’о да се склања и да [...] оне ће да му врату на други начин и, ето, мор’о се народ склања од њи. (Исто)

3. *Дрекавац*

Од ноћних галамција, чија бука ремети мир „ситних сати”, најпознатији је, свакако, *дрекавац*. Само његово име указује на један од најзначајнијих атрибута – продоран крик којим се оглашава. Верује се да они настају од душа некрштене деце која нису могла бити сахрањена на гробљу, а тако ни наћи мир међу душама предака. Изопштени из заједнице у којој су рођени, суревњиви на живе, они им се свете, атакујући на плодност – на новорођенчад и породиље. Али, ни остали нису поштеђени: „Опонашајући неки познат глас, дозивали су житеље своје бивше куће, обично саму породиљу. Ако би се ко преварио и одазвао, убрзо би умро”. (Бандић 1991: 179):

Они су ноћу, као што и само име каже – дрекавац, се јављали чудним звуцима, плашили, овај, ту, оне који су имали куће поред обале, и нарочито децу, деца су целе ноћи вриштала, нису могла да спавају. Један дрекавац, који се јави ту у Лугавчини, волео је музику и песму, тако су ови моји Лугавчани схватили ту његову поруку, и онда како да га одведу преко Мораве да више не узнемирава село, и нарочито децу, они узму једног хармоникаша, једног певача. И кад се он јавио ту у Језави, они засвирају, запевају, и крену према Морави. И дрекавац за њима, пошто је волео музику, изгледа био је боем међу дрекавцима, као што сам и ја био боем. И он за њима, а они певају, па свирају, он за њима, па за њима, па дође до Мораве, па у чамац, па ударе песму, а дрекавац за њима, и пребаце га преко Мораве и тако га удоме у Пољану, и ослободе се дрекавца. (МА 2008/20: 134)

Спој упамћеног и заборављеног (ресемантизованог, реинтерпретираног или напросто домишљеног) фасцинантан је, јер се попуњавање празнина, насталих ерозијом заорава, тамо где предање излази ван оквира личног доживљаја – непогрешиво прилагођава кодирању традиције: демонско биће које угрожава децу реагује – на музику (која се овде појављује наместо заштитне буке, која треба да „пригуши” дозивања с оне стране) и иде за свирачем. Дрекавац, пошто су га превезли на другу обалу, више не може да се врати назад, зато што је и за њега, као и за друга демонска бића, гранична вода – несавладива препрека.

4. Виле

Сличну амбивалентност деловања испољавају и виле – нека од најбучнијих демонских бића у кругу посматраних предања. Од традиционалних представа о њима (уп. СМ 2001: s.v. *вила*; Зечевић 2008: 240–248), сачуване су оне о вилином колу (МА 2011/32: 126), о познавању тајни биља (Исто), њиховом материнству (Исто: 125). Понекад могу бити невидљиве па је потребно применити посебне магијске поступке да би се оне сагледале (в. СМ 2001: s.v. *вила*). За неприпремљене, такав сусрет је неретко опасан:

Чује се музика, али се не види да ико свира, не видиш никога, али чујеш ноге како ударају о земљу. Одједном ти нешто скочи за врат и води те целу ноћ. Не видиш куда те води, јер ти држи руке на очима и гласно се смеје. Ујутру се пробудиш уморан на тој пољани. (МА 2005/7: 125)

Изгледа да је, с једне стране, *невидљивости* допринела томе да се оне појаве у сижеу где демонско биће ноћу јаше човека, у коме иначе фигурирају и друга бића, која чине тек нека од бројних обличја нечисте силе (попут накавачке бабе или безглавог ждребета – уп. МА 2008/20: 132, 133). С друге стране, њихова *оностраности* могла би бити разлог томе да се оне почињу појављивати и у оним сижеима за које их старија традиција не везује, нпр. у наративима о сусрету човека с демонском запрегом (МА 2011/32: 125; уп. и МА 2005/7: 125).

„И тако је стајао, није мрдао, није ништа”

Приказе

Полиморфизам појавних обличја ових демонских бића, али и сродност њихових функција, као и њихова узајамна сижејна замењивост (што потврђују варијанте истог сижеа у којима фигурирају различита демонска бића), указују на то да, када је о овим бићима реч, свако генерализовање закључака, у извесној мери, је условно. *Привиђења* (*сабластии*, *аветии* и др.), као скупни назив за хетерогену групу демонских бића, могу се појављивати и као колектив – демонска / вилинска / ђаволска сватовска поворка (Исто), али и појединачно – у зооморфном виду, тј. у облику некакве животиње (в. СМ 2001: s.v. *приказа*), попут безглавог ждребета (МА 2008/20: 132), петлића (МА 2007/17: 101–102), свиње (МА 2008/20: 131–132), или антропоморфно – у лику (духа) преминуле особе (МА 2011/32: 128), женског демона (МА 2011/32: 125, 128), накавачке бабе (МА 2008/20: 133) и сл.

Заједничко им је време појављивања (ноћ, *глуво доба*, *некршћени дани*³³), отворени простор (раскрснице, граница сеоског атара, места на којима је нека особа страдала и сл.), и последице њиховог деловања – то „да су се ноћу усамљеним путницима причињавала бића у облику разних животиња која би заустављала јахаћу и запрежну стоку” (Зечевић 2008: 322), или би ноћног путника „омајала”, „осенила”, „смела”, јахала и т. сл., нагонећи га да промени правац, скрене с пута, залута или страда на опасним местима (Исто: 321–324; СМ 2001: s.v. *приказа*). Саодносно томе, приказа (*осења*, *омаја*, *сметешњак* и т.сл.) је „ноћни демон чија је функција да опчини човека и да му у том облику учини какво зло” (Зечевић 2008: 323).

33 Сходно српским народним веровањима, за време некрштених дана „отварају се капије оног света и на земљу хрле демони свих врста – разне авети, караконцуле, вештице, ђаволи и слична бића” (Бандић 1991: 307). Занимљиво је да у овом корпусу ниједно од забележених предања не прецизира некрштене дане као време сусрета с демонским бићем.

Једне вечери прадеда Живан се враћао са њиве. Било је лето, па се углавном радило по мраку, када је мања врућина. Кренуо је пречицом кроз њиве пошто је већ било касно. Тада се ишло са воловима који су вукли кола, па је деда Живан носио бич којим их је ошинуо кад год би застали. Одједном је приметио да су животиње узнемирене. Учинило му се да у близини чује плач детета. Његов сат је откуцавао близу једанаест сати. Зачудило га је што неко дете плаче у „глуво доба”, али је ипак наставио даље. Одједном су волови стали. Угледао је испред коли свињу. Кренуо је према њој, али није се обазирала на то. Чак ју је и ударио, али није реаговала. Ништа му није преостало већ да потера волове, па ће она побећи од страха. То је урадио, али свиња се није померила. Прешао је преко ње колима, чак су је и волови прегазили, али она је и даље стајала на истом месту и гледала негде испред себе, као да је нису ни додирнули.

Ујутру се деда Живан пробудио болестан. Био је малаксао, а преко стомака, где је прошле ноћи ударио свињу, појавио му се дубок траг од бича, као да је прошле ноћи био сам себе, а не свињу. Свим воловима који су прегазили свињу отпала су копита, а један је угинуо. (МА 2008/20: 131–132)

Просторна и временска лиминалност одређују како време и место сусрета с демонским бићем, тако и период активности, али и зону његовог деловања, понекад строго разграничену (нпр.: *један ђошез који се зове Накавак између Сараораца и Луѓавчине. Ту је једна ћуџријица где проишче мало воде Језавске, и ту је исто била прича како у ђоноћ они који су закаснили да на време дођу кући сачека нека накавачка баба* – Исто: 133). Изласком из демонског простор-времена (хронотопа), човек се уједно спасава опасности:

Моја мајка кренула из Скореновца за Ковин, у пола два, у ноћ, и она прва, чим је изашла из села, прва једна мала кривина, излети из жбуна петлић, мали кикирез је био. Она са торбом није могла да га јури толико јер је ишла на пијац. И стално кикирез испред ње, мало-мало па појави се. Нестане он у трави па опет изађе па појави се. И она до Ковина стално пратила тог кикиреза, и кад је ушла у Ковин нестала птица, тај кикирезић. Нема кикиреза, нема, она запањена, нема га. Првог човека кога срела пита, пита да ли ви имате, видите некад (тог петла), каже онај човек њој: „Имамо ми, јави се тај кикирез, али то је један младић који је настрадао – ударио га коњ, убио лепог младића и он се појављује временом, с времена и неко види лепог шареног петлића, малог кикиреза, али он и нестане: сване дан, нестане – нема га”. (МА 2007/17: 101–102)

Сусрете с аветима у којима посматрач остаје пасиван – било да је реч о преминулом члану породице (МА 2011/32: 128) или духу непознате особе (Исто) – карактерише „посебно *ошјавање* чудних догађаја” (Тодоров 2010: 88), обично праћених језом, збуњеношћу, запрепашћењем, стрепњом, ужасом... Одсуство говора само интензивира мучну атмосферу, изазвану међусобним прожимањем и стапањем светова, а стилизација одговара „фантастично чудесном”, односно оној врсти наратива који се „испочетка представљају као фантастични, а завршавају прихватањем натприродног [...] због саме чињенице да [оно] остаје необјашњено, нерационализовано” (Исто: 52).³⁴ Отуда, ови наративи дају „пројекцију тајанственог и потпуно различитог света у профани свет

34 Притом, требало би имати на уму то да, када је реч о фантастици у вербалном фолклору, наведене категорије (фантастично, чудно, чудесно) имају условно важење. Будући да усмена традиција, по систему бинарних опозиција, јасно структурира *овај* и *онај* свет (демонски, свет мртвих), чисте и нечисте просторе, људско и демонско време итд., оно што, са становишта светременог човека, изгледа као фантастично, човеку традиционалне културе само је конститутивни елемент *оностраног* (које има сопствене законитости – обрнуто пропорционалне нашим), а чини један

свакодневице, необјашњиве акције, запрепашћење и збуњеност, несхватање непознатог света” (Лити 1987: 241).

Чак и када је о тзв. фантастици с кључем реч, односно, када је, наизглед натприродна појава, објашњена, завршетак казивања није ништа мање запрепашћујући. Примера ради, предања о мистериозној смрти пацијената, током ноћи, на одељењу за интензивну негу, „дозивају” у хоризонт очекивања бројне нарастиве о ноћном искуству човека с оностраним. Иако су сви апарати проверени и њихова исправност потврђена, пацијенти настављају да умиру. Стога, на том одељењу постављају видео-надзор. Ни (монструозни) расплет, притом, не ослобађа од тензије – видео-снимци сутрадан откривају да спремачица, не нашавши ниједну слободну утичницу за усисивач, ноћу искључи један од уређаја, да би, пошто заврши с усисавањем, све вратила на своје место (уп. МА 2011/32: 132).

Без обзира на то да ли тематизују сусрете с бучним агресорима из другог света или сусрете са злокобним приказима, разматрана предања откривају шта се дешава када се граница дестабилизује, а светови интерферирају. Шок изазван продором оностраног у свакодневицу појединца само упозорава на важност чувања (и поштовања) границе. Чак и када је реч о минималној раздаљини, колико дебљина прозорског окна, која дели живе од мртве тишине оностраног.

ИЗВОРИ

- МА 2005/7: „Приче, предања, веровања и обичаји забележени у околини Смедерева”, Д. Перић (прир.), *Mons Aureus*, 7, Смедерево, 121–126.
- МА 2007/17: „Предања, приче и бајања из околине Смедерева”, Д. Перић (прир.), *Mons Aureus*, 17, Смедерево, 97–108.
- МА 2008/20: „Казивања Смедереваца и досељеника са територије смедеревске општине”, Д. Перић (прир.), *Mons Aureus*, 20, Смедерево, 131–138.
- МА 2011/32: „Необјављена предања из смедеревског краја”, Д. Перић (прир.), *Mons Aureus*, 32, Смедерево, 123–132.
- СМ 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, С. М. Толстој и Љ. Раденковић (ред.), Београд: ZEPTEK BOOK WORLD.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2000: Aristotel, *Retorika*, Beograd: Plato.
- Бандић 1991: Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд: Нолит.
- Баском 1987: V. Baskom, „Oblici folklor: prozne naracije”, *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXXIII/340, Novi Sad, 224–228.
- Блекур 2012: W. de Blecourt, „Belief Narratives and Genre”, у: З. Карановић и W. de Blecourt (ур.), *Belief Narrative Genres – Жанрови предања – Жанри преданиј*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност – Центар за истраживање српског фолклора – International Society for Folk Narrative Research, 9–10.

од саставних делова живота, узетог као целина (као животни круг појединца, који почиње пре рођења, а не завршава смрћу).

- Бошковић-Стули 1983: М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd: Prosveta.
- Братић 1993: D. Bratić, *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*, Beograd: Plato.
- Бужињска–Марковски 2009: А. Bužinjska i М. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Валк 2012: Ü. Valk, „Legends as Naratives of Alternative Beliefs”, у: З. Карановић и W. de Blecourt (ур.), *Belief Narrative Genres – Жанрови предања – Жанры преданий*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност – Центар за истраживање српског фолклора – International Society for Folk Narrative Research, 23–29.
- Ђорђевић Белић 2013: С. Ђорђевић Белић, „Савремена теренска истраживања традицијске културе: демонолошко предање”, у: З. Карановић и Ј. Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика I*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност – Центар за истраживање српског фолклора, 233–250.
- Зечевић 2008: С. Зечевић, *Српска етномиџологија*, Београд: Службени гласник.
- Златковић 2011: И. Златковић, „Поступак дефинисања усмених прозних облика: прилози тумачењу једног речника”, М. Дегелић и С. Самарџија (ур.), *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић Ђорђевић*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 199–213.
- Лити 1987: М. Liti, „Aspekti märchen i predanja”, *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXXIII/340, Novi Sad, 238–241.
- Милошевић-Ђорђевић 2012: N. Milošević-Đorđević, „A Survey of Approaches to Legends in Serbian Scholarship”, у: З. Карановић и W. de Blecourt (ур.), *Belief Narrative Genres – Жанрови предања – Жанры преданий*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност – Центар за истраживање српског фолклора – International Society for Folk Narrative Research, 41–50.
- НК 1984: R. Pešić i N. Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd: IRO „Vuk Karadžić”.
- Перић 2005: Д. Перић, „Псоглав у бајкама и предањима: условљеност демонског лика приредом жанра”, у: З. Карановић и С. Радуловић (ур.), *Жанрови српске књижевности – порекло и поетика облика*, Нови Сад: Филозофски факултет, Орфеус, 55–77.
- Поповић, Данијела. (2012): „Прилеже мрак на планине: прилог проучавању времена у демонолошким предањима”, у: *Belief Narrative Genres – Жанрови предања – Жанры преданий*, З. Карановић, Willem de Blecourt (ур.), Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност – Центар за истраживање српског фолклора – International Society for Folk Narrative Research, 101–110.
- Питулић, Валентина (2012): „Преживели облици предања на Косову и Метохији и њихова функција у новонасталој животној стварности”, у: *Belief Narrative Genres – Жанрови предања – Жанры преданий*, З. Карановић, Willem de Blecourt (ур.) Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет – Одсек за српску књижевност – Центар за истраживање српског фолклора – International Society for Folk Narrative Research, 205–212.
- Самарџија 2007: С. Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik.
- Фон Сидов 1987: K. fon Sidov, „Kategorije proznog narodnog pesništva”, *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXXIII/340, Novi Sad, 224–228.
- Кирил Чистов 1987: K. Čistov, „Problem kategorija usmene proze nenarativnog karaktera”, *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXXIII/340, Novi Sad, 234–237.

**OMINUOUS VOICELESS DEMONS AND/OR VOCIFEROUS DEMONIC VIOLATORS OF
NOCTURNAL PEACE: ENCOUNTER WITH THE DEMONIC BEING IN THE MIDDLE
OF THE NIGHT IN THE LEGENDS OF SMEDEREVO DISTRICT**

Summary

This work was conceived as a semiotic examination of the attributes and functions of various demonic creatures in the legends of Smederevo district, with respect to the way in which they reveal their presence (visual, acoustic, according to the harmful effects on the community, etc.). Differences in the ways in which these demonic beings frequently attack the individual, family, or a community – the screams during the night, the clamor (made by throbbing or throwing things), the invisible presence and harmful effects (indicated by the disease of cattle, family members, or death), or the sinister appearance of the spook in the middle of the night, reveal the great vitality of demonological narratives that resist pressures of the virtual culture and persistently survive into the 21st century. These legends, however, have something in common, regardless of whether they are about noisy otherworldly beings, causing fear and chills by their screeching, or mute hair-raising ghosts whose sinister presence causes tremendous consequences. Legends like these contain fears from the archaic depths of the collective unconscious, via which a person seamlessly goes beyond the world of everyday life and enters the demonic chronotope, facing the creatures of the *other* world.

Keywords: demon, “the middle of the night”, noise, silence, legend, *this* world, the *other* world

Dragoljub Ž. Perić

Новица И. ПЕТРОВИЋ¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за англистику

ЗВУК ТИШИНЕ

Звук тишине одјекнуо је (фигуративно говорећи) у савременој музичкој уметности 29. августа 1952. године, када је премијерно изведена композиција Џона Кејџа 4' 33". Ово дело, које је остало једно од најконтроверзнијих у историји музике до данашњег дана, поред тога што истражује изражајне могућности тишине у музици, по неким теоретичарима, својом радикалношћу доводи у питање и саму дефиницију музике. Наравно, Кејџ није први стваралац који је истраживао изражајност тишине у уметности. У књижевности је, примера ради, тишина одавно присутан мотив који најчешће симболички изражава одсуство комуникације или пак – смрт. Предмет овог рада биће анализа композиције „Звук тишине” америчког кантаутора Пола Сајмона, која је пре нешто више од пола века, када је објављена у рокерској, „електрифицираној” верзији, означила почетак блиставе каријере дуета Сајмон и Гарфанкл. И не само то. Анализирана у контексту албума Сајмона и Гарфанкла *Звуци тишине*, чије песме углавном говоре о отуђености, празнини савременог живота и пролазности свега што је људско, ова песма показала се пророчком када је реч о стању духа савремене цивилизације, на начин кога њен аутор јамачно није могао бити свестан у моменту када ју је компоновао. Због тога и данас, више од педесет година од како је изворно објављена, није нимало изгубила на актуелности.

Кључне речи: тишина, Џон Кејџ, Пол Сајмон, „Звук тишине”, алијенација, недостатак комуникације

Звук тишине одјекнуо је (фигуративно говорећи, наравно) у савременој музичкој уметности 29. августа 1952. године, када је у Вудстоку, држава Њујорк, премијерно изведена композиција Џона Кејџа (John Cage) 4' 33". Тога дана, у оквиру рецитала савремених композиција за клавир, пијаниста Дејвид Тјудор (David Tudor) приредио је окупљеној публици следећи угођај: сео је за клавир и спустио поклопац на дирке да би означио почетак првог става. После извесног времена, накратко је подигао поклопац да би означио крај првог става, што се поновило на крају другог и трећег става. После тачно четири минута и тридесет и три секунде, пијаниста је подигао поклопац и отишао са сцене. Присећајући се реакција које је Кејџова композиција подстакла, Тјудор је рекао како је један уметник који је томе присуствовао изјавио: „Честити житељи Вудстока, ове људе треба најурити из града” (Tudor 2006).

Није се чудити оваквим реакцијама, јер ова Кејџова композиција представља једно од најконтроверзнијих остварења у историји музике. Строго узев, тврдња да се наречена композиција састоји од четири минута и тридесет и три секунде тишине не стоји. Тишина је, међутим, у сваком случају, била присутна у Кејџовој контроверзној композицији, у концептуалном смислу, како запажа Џејмс Причет (James Pritchett) у есеју „Чему је тишина научила Џона Кејџа: прича о 4' 33"” (Pritchett 2009). Уистину, као млад композитор, Кејџ је промовисао потпуну супротност тишини – буку. Како је написао у своме есеју „Будућност

1 novica.petrovic@gmail.com

музике: кредо (*The future of music: Credo*)”, објављеном 1937. године: „Где год да се налазимо, чујемо углавном буку. Када је игноришемо, она нас узнемирава. Када је слушамо, фасцинира нас” (Pritchett 2009).

Током четрдесетих година, пошто се преселио из Чикага у Њујорк, под утицајем индијске музичарке Гите Сарабхај (*Gita Sarabhai*), Кејџ је своје схватање музике прилагодио естетским начелима индијске музике, чија је сврха, по речима Сарабхајеве, „да смири ум и учини га трезвеним, чинећи га на тај начин пријемчивим за божанске утицаје”, односно, музика усмерава ум „ка тренуцима у животу који су потпуни и испуњени”. Кејџ је био склон да доминантни материјализам културе Запада види као препреку остваривању овог циља и погубан утицај на његов живот и рад. Стога је дошао на идеју да компоњује „Молитву у тишини”, и да такву композицију прода компанији „Мјузик”.² Поред очито ироничних аспеката такве намере, оно што је Кејџ имао на уму био је покушај пробијања зида буке у Америци половином XX века и успостављања упоришта тишине у канцеларијама, шопинг центрима и лифтовима, и представљања лепоте која проистиче из тишине (Pritchett 2009).

Кејџ никада није написао ту композицију. Међутим, како истиче Џејмс Причет, његова размишљања о „Молитви у тишини” значајна су због тога што се реч тишина по први пут појављује у његовим списима. Док је Кејџ тај појам практично игнорисао пре 1948. године, он га је од тада све више заокупљао, и све је више размишљао о његовој природи и о томе како да га искористи композиционо. У једном предавању, одржаном лета те године, по први пут је изнео тврдњу да у музици звук и тишина имају подједнак статус, да је једино што им је заједничко трајање, због чега музичка структура треба да буде заснована на трајању (Pritchett 2009).

Но, да ли је четири минута и тридесет три секунде трајања композиције, која је вероватно изазвала највеће распре у историји музике, било четири минута и тридесет три секунде тишине, остало је спорно. Сам Кејџ изјавио је да многи коментатори њеног премијерног извођења нису схватили поенту: „Нема ту тишине. Оно за шта су мислили да је тишина, будући да нису знали како да слушају, било је препуно случајних звукова. Током првог става могло се чути како напољу почиње да дува ветар. Током другог става зачуло се добовање кишних капи по крову, а током трећег сами слушаоци стварали су свакојаке занимљиве звуке док су разговарали или излазили из сале” (Anon. [1]). Не чуди што распре о Кејџовој композицији трају практично до данашњих дана и што поједини коментатори у њој виде изазов самој дефиницији музике. Тако, примера ради, Пол Хегарти (*Paul Hegarty*), у студији *Бука/музика: историјски преглед* (*Noise/Music: A History*), објављеној 2007. године, износи тезу да композиција 4’ 33” представља почетак музике као буке, односно, музике коју чине случајни звуци који савршено оличавају тензију између „пожељних” звукова (ваљано одсвираних нота) и непожељне „буке”, од које је састављена музика као бука (Anon. [1]).

Наравно, мотив тишине није присутан само у музици, већ и у другим грамама уметности, понајпре књижевности. Ко, рецимо, може заборавити завршетак поеме „Стражилово”, чији лирски субјект, док лута „још, витак, са шапатам страсним” (Црњански 2011: 64), слуги: „тишина ће стићи, кад све ово свене, / и

2 Термин „muzak” означава пригодну музику намењену јавним просторима као што су робне куће, чекаонице и томе слично, чија је главна намена да својом ненаметљивошћу делује умирујуће (Anon. [3]).

мене, и мене” (Црњански 2011: 64). Милош Црњански, разуме се, говори о тишини смрти, „где се страст, полако, у умирању смири, / и чула упокоје” (Црњански 2011: 64).

Има тога и у звуку тишине, који је у средишту интересовања овог рада. Реч је о споју музичке хармоније и песничке речи насталом пре нешто више од пола века, конкретно, када су Пол Сајмон (Paul Simon) и Арт Гарфанкл (Art Garfunkel) снимили композицију „Звук тишине (The Sound of Silence)”, изворно објављену на дебитантском албуму овог дуета насловљеном *Среда, три часа ујутро* (*Wednesday Morning 3 A.M.*, 1964), тада под насловом „Звуци тишине (The Sounds of Silence)” (Анон. [5]). Као и албум, ова композиција је испрва прошла незапажено. Сајмон и Гарфанкл су убрзо прекинули сарадњу, а Сајмон је 1965. објавио соло верзију ове песме на албуму *Песмарица Пола Сајмона* (*The Paul Simon Songbook*), снимљеном и објављеном у Великој Британији, без битнијих помака у смислу комерцијалног успеха (Анон. [5]).

Он је дошао када је млади продуцент Том Вилсон (Tom Wilson) дошао на идеју да оригиналном снимку, који је садржао само акустичне гитаре, дода рокерске елементе у виду електричне гитаре, баса и бубњева, следећи „фолк рок” манир групе Бердс (The Byrds) и Боба Дилана (Bob Dylan). Напоменимо само укратко да је овај продуцент имао удела у снимању неколико албума средином шездесетих година који су одиграли превратничку улогу у преображају рок музике од пуке забаве у признату уметничку форму, међу њима први албум Френка Запе (Frank Zappa) и групе Мадерс ов инвеншн (The Mothers of Invention) *Freak Out!* (1966), као и први албум групе Велвет андерграунд *The Velvet Underground and Nico*, изворно објављен 1967. године (премда је номинални продуцент овог албума био покровитељ групе Енди Ворхол /Andy Warhol/, члан групе, Џон Кејл /John Cale/, посведочио је да је прави продуцент ове плоче био Вилсон, будући да је Ворхол углавном био одсутан док је група снимала материјал за овај албум /Анон. [6]/). Ништа мање важно, Вилсон је, поред три комплетна албума Боба Дилана, продуцирао и Диланов сингл „Као камен који се котрља (Like a Rolling Stone, 1965)”, који је означио праву револуцију у свету популарне музике, и обележио је Диланову трансформацију од протестног певача у рокера (Анон. [6]). Извесно је да је Вилсон, један од ретких црнаца међу водећим продуцентима популарне музике тога времена, имао слуха за актуелне трендове, и да је добро знао шта ради, јер је за веома кратко време композиција „The Sound of Silence” постала хит, а Сајмон, који је за то сазнао боравећи у Европи, где је покушавао да направи каријеру (Анон. [5]), могао је, попут Бајрона (George Byron), да изјави: „Пробудих се једног јутра и открих да сам славан (I awoke one morning and found myself famous)”³

Албум *Звуци тишине* (*Sounds of Silence*, 1966), на коме се убрзо нашла фолк-рок верзија поменуте композиције, садржи више композиција у којима је мотив тишине доминантан, и, као такав, представља занимљиву аномалију у време нарастајућег оптимизма рокерске генерације, која је, ношена плимом добрих вибрација и духом контракултуре шездесетих година, оличеном у снимцима водећих рокера тога периода, очекивала да је нови, бољи и праведнији свет,

3 Опаска поводом успеха Бајронове збирке поезије *Ходочашће младог племића Харолда* (*Childe Harold's Pilgrimage*), наведена у *Писмама и дневничким записима лорда Бајрона* (*Letters and Journals of Lord Byron*), приредио Томас Мур (Thomas Moore), https://en.wikiquote.org/wiki/Lord_Byron, приступано 28. 8. 2017.

надихват руке. Насупрот томе, Сајмонове песме говоре о пролазности, отуђености и помањкању истинске комуникације међу људима. Готово да се стиче утисак да су љубитељи музике Сајмона и Гарфанкла били толико очарани складом њихове музике и божанственим слагањем њихових гласова да нису ни запажали колико је меланхоличан општи тон њиховог другог албума.

„Електрифицирана” верзија песме „The Sound of Silence” отвара други албум дуета Сајмон и Гарфанкл. Када је Пол Сајмон први пут чуо ту верзију песме, пошто му је Том Вилсон послао сингл поштом у Енглеску, био је, како сведочи певач Ал Стјуарт (Al Stewart), чији је гост Сајмон био тих дана, „ужаснућ... када је у једном тренутку ритам секција успорила како би се ускладила са темпом Половог и Артијевог певања” (Eliot 2010: 65). Но, ако Сајмону, благо речено, ремиксована верзије песме није пријала, њен комерцијални успех свакако јесте. До јануара 1966. године, плоча је стигла до првог места америчке топ листе синглова, а Полу и Артију је за милион продатих примерака додељена златна плоча (Eliot 2010: 66).

Веома кратка и мелодична фраза, одсвирана на гитари, уводи слушаоца у стихове који говоре о томе како лирски субјект песме жели да тами, са којом се одавно дружи („Здраво, тамо, друго моја стара, / Дођох опет теби на разговор – Hello, darkness, my old friend, / I’ve come to talk with you again”), исприча о визији коју је доживео. Многи ове стихове и звуке несумњиво памте по веома упечатљивој уводној секвенци филма *Дипломац* (*The Graduate*, 1967), Мајка Николса (Mike Nichols), који је од Дастина Хофмана (Dustin Hoffman), направио звезду. Поменута визија, током преостале четири строфе песме говори о томе како приповедач, у „бљеску неонске светлости / Који је распарао ноћ / И дотакао звук тишине (flash of a neon light / That split the night / And touched the sound of silence)”, види на хиљаде људи који нису у стању да истински комуницирају. У њиховим животима смислену комуникацију онемогућава „звук тишине”. Они га не чују, не схватају, јер „Нико се не усуђује / Да наруши звук тишине (No one dare / Disturb the sound of silence)”.

Звук тишине разлива се урбаним крајоликом над којим се надвија „неонски бог”, кога су створили и коме се клањају житељи овог отуђујућег окружења („And the people bowed and prayed / To the neon god they made”). Неонски натпис, што је највећи парадокс ове песме, покушава да упозори људе на то шта им измиче („And the sign flashed out its warning”), да су „Речи пророка / Исписане на зидовима подземне железнице / И ходника стамбених зграда (The words of the prophets / Are written on the subway walls / And tenement halls)”. Но, те речи упозорења, баш као ни речи лирског субјекта песме („Али моје су речи падале попут бешумних кишних капи / И одзвањале у бунарима тишине – But my words like silent raindrops fell / And echoed in the wells of silence”), не допиру до оних којима су намењене, јер оне се „Шапатом изговарају у звуку тишине (...whispered in the sound of silence)”.

Као што Џејмс Бенигхоф (James Bennighof) запажа у својој студији о музици Пола Сајмона и текстовима његових песама, популарности ове композиције, поред домишљате рокерске адаптације продуцента Тома Вилсона, по свој прилици допринело је и то што се извор осећања анксиозности, којим је она прожета, наводи само посредно, тако да је слушаоцу омогућено да га учитава према сопственом нахођењу или сензибилитету. Могуће је, чак, да се слушалац поистовети са неодређено меланхоличним тоном песме а да се не определи свесно за његово извориште (Bennighof 2007: 10).

Но, каткада, читавању значења, независно од иницијалне ауторске намере, доприноси и дешавања после настанка песме, а у том погледу се Сајмонова песничка визија, која је, рекосмо, одударала од превасходно оптимистичког тона песама тога периода, чак показала пророчком у једном свом аспект, о чему ће бити речи нешто касније. У сваком случају, композиција која је од дуета Сајмон и Гарфанкл направила звезде тематски је одредила доминантан тон албума *Звуци тишине*, на коме је мотив тишине присутан у неколико кључних песама.

Тишина, по природи ствари, погодује контемплацији. У песми „Зелено лишће (Leaves That Are Green)”, контемплира се о неким невеселим аспекти-ма људске ситуације, превасходно о пролазности свега што је људско. Лирски субјект песме меланхолично медитира о томе, посматрајући како, док време неумитно одмиче, зелено лишће жути („Time hurries on / And the leaves that are green turn to brown”), и како се таласићи које је створио каменчић бачен у воду разливају њеном површином у потпуној тишини („I threw a pebble in a brook / And watched the ripples run away / And they never made a sound”). Свака од четири строфе ове песме почиње пријатном песничком сликом којој се супротставља рефрен, сликом лишћа које жути, вене и распада се у руци („And the leaves that are green turn to brown / And they wither with the wind / And they crumble in your hand”). Тиме се имплицира да ће тако бити и са приповедачевим животом и љубавним везама, што је потенцирано чињеницом да се на крају завршне строфе, после четири пута поновљене речи „Здраво (Hello)”, исто толико пута понавља реч „Збогом (Good-bye)”. И то је све што постоји („That’s all there is”): после сусрета неумитно следи растанак.

Лишће које жути, наравно, традиционални је симбол пролазности у романтичарској поезији. Ко се не сећа стихова Бранка Радичевића из постхумно објављене елегике „Кад млидијих умрети”: „Лисје жути веће по дрвећу, / Лисје жуто доле веће пада; / Зеленога више ја никада / Видет’ нећу!” (Радичевић 1862). Лишће из Бранкових стихова ветрови песничког надахнућа развејали су по многим антологијским остварењима српске поезије, међу којима је можда најупечатљивију инкарнацију доживело у већ помињаној поеми „Стражилово”, Милоша Црњанског: „Настављам судбу, већ и код нас прошло, / (...) са расутиим лишћем, што, са гроба Бранка, / на мој живот пада” (Црњански 2011: 60). Нешто од тог лишћа расуло се и по овој песми Пола Сајмона, и зато она представља вредан модерни допринос овој давнашњој песничкој традицији. Упечатљивости Сајмонове песме, поред рокерског угођаја оплемењеног полетним тоновима чембала на самом почетку и на крају сваке строфе, како истиче Џејмс Бенигхоф у поменутој студији, доприноси и једна мала аранжерска досетка. Наиме, у првој строфи песме, Арт Гарфанкл, у улози пратећег вокала, почиње да пева нешто касније него у осталим строфама. То омогућује наратору да, наступајући као „фолк бард”, чији урбани сензибилитет прожима већину песама на овом албуму, у старту успостави интимнији контакт са слушаоцем (Bennighof 2007: 13-14).

Песма „Страшно чудан човек (A Most Peculiar Man)” говори о усамљенику који није био као други („And he wasn’t like them, / Oh, no, he was a most peculiar man”). Живео је сасвим сам, у једној кући, у једној соби, унутар себе („He lived all alone, / Within a house, within a room, within himself”). Тај чудни човек није био љубазан и није разговарао са људима око себе, није му до тога било стало („He had no friends, he seldom spoke, / (...) ’Cause he wasn’t friendly and he didn’t care”). Само је једнога дана, у тишини своје собе, одврнуо славину за гас и заспао да се више никада не пробуди („He turned on the gas and he went to sleep / With

the windows closed so he'd never wake up / To his silent world and his tiny room"). И премда су сви суседи из његове зграде рекли да је баш штета што је умро, њихова завршна констатација, да је био страшно чудан човек („And all the people said, / 'What a shame that he's dead, / But wasn't he a most peculiar man?"), сведочи о томе да је њихово осећање отуђености од овог особењака неопозиво надјачало било какво осећање емпатије према њему.

Што је још интересантније, ово није једина песма на албуму *Sounds of Silence* која говори о самоубиству. „Ричард Кори (Richard Cory)" представља Сајмонову адаптацију истоимене песме америчког песника Едвина Арлингтона Робинсона (Edwin Arlington Robinson). Свега неколико фраза у Сајмоновој обради преузето је непосредно из Робинсоновог оригиналног текста, али Сајмонов текст суштински је веран изворној идеји, уз једно важно одступање. Наиме, приповедача Сајмонове песме је радник који је запослен у једној од Коријевих фабрика (у Робинсоновој песми његови радници говоре о њему у првом лицу множине). Међутим, Сајмонов приповедача, проклињући свој живот и сиромаштво („But I work in his factory / And I curse the life I'm living / And I curse my poverty"), и даље прижељкује да буде Ричард Кори, чак и када сазна да је овај човек, који је имао све што се може пожелети – моћ, отменост и стил („He had everything a man could want / power, grace and style"), просвирао себи метак кроз главу („He put a bullet through his head"), вероватно у тишини своје собе, као и особењак из претходно поменуте песме. Како истиче Џејмс Бенигхоф, као што у закључку песме „A Most Peculiar Man" упадљиво недостаје саосећање за његов трагичан крај, тако и у песми о Ричарду Корију очито мањка свести о томе да је у његовом животу, и поред свег богатства, било нечега на чему му нико не би могао позавидети (Bennighof 2007: 17).

У завршној песми албума *Sounds of Silence*, „Ја сам стена (I Am a Rock)", њен протагониста, једног децембарског дана, посматра са прозора своје собе свеже нападали снежни покривач који прекрива улицу попут „бешумног покрова" („A winter's day / In a deep and dark December; / I am alone, / Gazing from my window / To the street below / On a freshly fallen silent shroud of snow"). Сам у својој соби, осећа се као да је у непробојној тврђави у којој до њега не допиру пријатељство, које само наноси бол („I have no need of friendship; friendship causes pain"), нити смех и љубав, које презире („It's laughter and it's loving I disdain"). Он не жели да буди из сна осећања која су умрла, јер да није волео, никада не би плакао („I won't disturb the slumber of feelings that have died. / If I never loved, I never would have cried"). Он не дотиче никога, нити ико дотиче њега („I touch no one and no one touches me"), безбедан у своме оклопу („I am shielded in my armor"), где га штите његове књиге и поезија („I have my books / And my poetry to protect me").

Ова песничка слика призива у сећање завршетак приче „Мртви (The Dead)" Џејмса Џојса (James Joyce), којом се завршава његова збирка приповедака *Даблинци (Dubliners)*. За њеног протагонисту, који кроз прозор своје собе посматра како снег, према новинским извештајима: прекрива читаву Ирску („Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland") (Joyce 2001: 121), тај снежни покривач симболички оличава духовну парализу његове земље док „лагано пада кроз космос и прекрива, попут краја који се лагано спушта на њих, све живе и мртве" (Joyce 2001: 121).

Мртвачки покров тишине, који је пред очима приповедача песме „I Am a Rock", на сличан начин затвара круг отворен неонском измаглицом у песми „The Sound of Silence". И ту се, гледано из данашње перспективе, Сајмонова песничка визија показала пророчком на начин који њен млађани аутор (имао је двадесет

и две године када је написао песму која га је прославила) тада јамачно није могао претпоставити. Протагониста „Звука тишине” обраћа се отуђеним урбаним масама, покушавајући безуспешно да их упозори на погубно деловање тишине: „’Будале’, рекох им, ’ви не знате / Да се тишина шири попут канцера’ (’Fools’, said I, ’you do not know / Silence like a cancer grows’)”. До које се мере канцер о коме говори Сајмон проширио у деценијама које су уследиле, можда најбоље сведочи запажање Ијана МекДоналда (Ian MacDonald) изнето у књизи *Револуција у глави* (*Revolution in the Head*), посвећеној музици Битлса (The Beatles) и контракултури шездесетих година двадесетог века. МекДоналд описује нашу садашњост (односно, стање духа западне цивилизације деведесетих година прошлог века) као „техно-декаденцију у коју Запад тоне као у трабуњајући, светлуцави, микроелектронски пулсирајући живи песак”, у коме живимо „радикално разједињени”, будући да се „наше осећање заједништва непорављиво распришло” (MacDonald 1995: 34). Шта би МекДоналд, који је 2003. године извршио самоубиство после дужег периода клиничке депресије (Анон. [2]), имао да каже о „ријалити” цивилизацији друге деценије двадесет и првог века, можемо само замислити.

И тако су протагонисти песама „The Sound of Silence” и „I Am a Rock” суочени са оним што је Ентони Берџис (Anthony Burgess), пишући о Џојсовој причи „Мртви”, описао као „ужасавајућу коначну истину” (Burgess 1965: 44) људске егзистенције. Не помаже ту јуначење приповедача завршне песме албума *Sounds of Silence*, који себе пореди са стеном и острвом, уз завршну констатацију да „стена не осећа бол / А острво никада не плаче (And a rock feels no pain / And an island never cries)”. Може ли му се веровати? Наравно да не. Није чак неопходно подсећати се, као што то чини Џејмс Бенигхоф, да је завршна поента песме у директној супротности са хуманистичком поруком Џона Дона (John Donne), да: „Ниједан човек није острво (No man is an island)” (Bennighof 2007: 21). Сајмон је, вођен непогрешивим стваралачким инстинктом, добро знао да овакав завршетак говори све и да је свака даља напомена напросто излишна.

Уосталом, као што је бард са Ејвона, кроз уста данског принца, рекао на крају *Хамлета*, када се деси све што је имало да се деси и када се каже све што је имало да се каже – „Остало је ћутање” (Shakespeare 2004: 159).

Илити – тишина.

ЛИТЕРАТУРА

- Анон. [1]: „4’ 33””, <https://en.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3>, приступано 12. 9. 2016.
- Анон. [2]: „Ian MacDonald”, https://en.wikipedia.org/wiki/Ian_MacDonald, приступано 28. 8. 2017.
- Анон. [3]: „Muzak (brand)”, [https://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_\(brand\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Muzak_(brand)), приступано 12. 9. 2016.
- Анон. [4]: „Richard Cory”, https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Cory, приступано 27. 8. 2017.
- Анон. [5]: „The Sound of Silence”, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sound_of_Silence, приступано 24. 8. 2017.
- Анон. [6]: „Tom Wilson (record producer)”, [https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Wilson_\(record_producer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Wilson_(record_producer)), приступано 24. 8. 2017.

- Bennighof 2007: James Bannighof, *The Words and Music of Paul Simon*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut.
- Burgess 1965: Anthony Burgess, *Here Comes Everybody*, Faber, London.
- Eliot 2010: Marc Eliot, *Paul Simon: a life*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.
- Joyce 2001: James Joyce, „The Dead”, *Dubliners*, Project Gutenberg eBook, #2814, <http://www.maths.tcd.ie/~nealr/Images/pg2814.pdf>, стр. 96-121, приступано 1. 9. 2017.
- MacDonald 1995: Ian MacDonald, *Revolution in the Head*, Pimlico, London.
- Pritchett 2009: James Pritchett, „What silence taught John Cage: The story of 4' 33'”, <http://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/>, приступано 9. 2016.
- Радичевић 1862: Бранко Радичевић, „Кад млидијах умрети”, <http://solair.eunet.rs/~igla/radicevic.html>, приступано 1. 9. 2017.
- Shakespeare 2004: William Shakespeare, *Hamlet*, Project Gutenberg eBook, <http://www.gutenberg.org/files/1524/old/2ws2610.pdf>, приступано 1. 9. 2017.
- Tudor 2006: David Tudor, „John Cage – 4' 33'” by David Tudor”, <https://www.youtube.com/watch?v=НурмW4Yd7SY>, приступано 12. 9. 2016.
- Црњански 2011: Милош Црњански, „Стражилово”, у: *Одабрани стихови*, Београд: Конгрес, стр. 57-64.

THE SOUND OF SILENCE

Summary

The sound of silence echoed (figuratively speaking) in contemporary music on 29th August 1952, when John Cage's composition 4' 33" was performed for the first time in front of an audience. This work, which has remained one of the most controversial ones in the history of music to the present day, according to some theorists, apart from exploring the expressive possibilities of silence in music, brings the very definition of music into question through its radical nature. Naturally, Cage was not the first creative artist to explore the expressiveness of silence in art. In literature, for example, silence has long been present as a motif most often symbolically expressing absence of communication or – death. This paper will focus on analysing the song "The Sound of Silence", written by the American singer/songwriter Paul Simon, which, a little over half a century ago, when it was published in a rocked-up, "electrified" version, marked the beginning of a great career for the duo Simon and Garfunkel. And not only that. Analysed within the context of Simon and Garfunkel's album *Sounds of Silence*, whose songs are mostly about alienation, the emptiness of everyday life and the transience of everything human, this song turns out to be prophetic concerning the state of the spirit of contemporary civilisation in a way its author certainly cannot have been aware of at the moment when he composed it. That is why today, more than fifty years after its original publication, it has lost none of its topical interest.

Keywords: silence, John Cage, Paul Simon, "The Sound of Silence", alienation, lack of communication

Novica I. Petrović

Јелица А. ВЕЉОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за хиспанистику

ПОСТХУМАНИСТИЧКА ДИЛЕМА САУТ ПАРКА: САЈБЕР БУКА У ТИШИНИ СТВАРНОГ

У раду ће се разматрати постхуманистичке теорије и концепти у спреси са филозофским конципирањем виртуелног и стварног, а у циљу представљања разлога за и против технолошке трансформације стварности, која собом вуче преображај категорија стварности какву смо до сада познавали. Пре свега ће се представити концепт виртуелне стварности као специфичног дигиталног симболичког поља које имплицира корениту промену комуникације и друштвеног поља, а затим и проширење поимања човека као друштвеног бића. Тако ће још постмодернистичка тема преласка са гласа на писмо, усмрћивања стварног и субјекта, и замене присуства одсуством, добити ново рухо у оквиру постхуманистичких промишљања о технолошком унапређењу човека и његове средине. Постхуманистички концепти попут електронске агоре, одн. електронског римског колосеума, симулације друштвеног поља и атомизације јавне сфере, информационог кодирања стварности, хипермедијалног идентитета и мултифреније *Homo sapiens*-а, биће истражени кроз постхуманистичко интерпретирање три епизоде из 18. сезоне анимираног ситкома *Саут Парк (South Park)*: “Grounded Vindaloo”, “#Rehash” и “#HappyHolograms”, који се, у овом раду, узимају као својеврсни савремени телевизијски наративи, чији аутори одражавају расцеп између виртуелног и фактичког са критичког постхуманистичког положаја.

Кључне речи: постхуманизам, виртуелна стварност, сајбер култура, Саут Парк, стварност, субјекат

О постхуманистичким дилемама

Велике кризе 20. века довеле су до тога да се историја хуманизма и под његовим велом обликованог човечанства посматра као позорница крвавих идентитарних и културолошких конфликта (Нанси 2000: 12), и као легитимизовање манипулације и некрополитичке интервенције над људским правима и животом у доминантном западном дискурсу (Жижек 2012, „Тихи глас новог почетка”)². Тако изгледа да је хуманизам започео игру замене значења, задржавајући само љуштину старог знака као пародијски назив за представу хуманитета, хуманности, хуманизма. Истовремено иступају критички наративи хуманизма, као што су постмодернистичка ревизија и деридијанска деконструкција, као неопходност и предуслови преживљавања хуманизма као етичке категорије којом ће човек превазилазити сам себе. Питања постмодернистичке ревалоризације и деконструкције упућују на ислеђивање хуманизма као још једне старе вредносне таблице која се треба „разбити”, или барем реконструисати, како нас је још Ниче упутио (2005: 54-55). Са овим свепрожимајућим потезом деконструисања хуманизма и кроз њега формирањем идентитета, а зарад његовог реконструисања,

1 jelica.veljovic@gmail.com

2 Поменути текст под насловом „Тихи глас новог почетка” везан је за предавање словеначког филозофа Славоја Жижека, одржано на Институту Биркбек у Лондону 20. новембра 2011. године.

јавили су се нови теоријско-методолошки предлошци, од којих сваки тежи да формира нови идеолошки хоризонт, сагледавајући хуманизам као апорију.

Доминантна промишљања новог и критичког хуманизма, попут постхуманизма и трансхуманизма, прожета су разбијањем антропоцентричног доживљаја света, који је собом донео разбијање свих симболички конструисаних хијерархија: полних и родних, класних, етничких, језичких, историјских, биолошких, физичких и материјалних, когнитивних итд. Ихаб Хасан (1977: 212) ће међу првима искористити термин постхуманизам да означи трансформацију, али и потребу за новим разумевањем човечанства: „Пре свега морамо схватити да је људска форма – укључујући и људске потребе и све спољашње представе – можда дошла до радикалних промена, због чега мора бити поново размотрена... пет стотина година хуманизма можда долази до свог краја, будући да се хуманизам претвара у нешто што безизлазно морамо звати постхуманизам”³. Хуманитет постаје схваћен у својој прожетости са средином коју ствара и која га ствара, коју перципира, и на основу које изграђује своја сазнања, унапређујући притом и њу и себе. Ова „унапређења” уско су повезана са машинским, технолошким, генетским, протетичким и информатичким развојем, који обележава хуманитет од Индустријске револуције и првих фасцинација машинама, које су касније условиле прво машинистичко, а затим и технолошко и информатичко виђење живог и неживог света. Овако измењена перцепција удахнула је човеку жељу за сталним одисејским прелажењем хоризонта знања и умења, и то кроз континуирано рационалистичко унапређење људског оруђа као дела сопственог интелектуалног и стваралачког потенцијала... као дела себе. Чини се да ова наизглед кратко описана путања симбиозе између човека и његових машина, и унапређења алатки у протетику и чип, јесте додатно проширена стварањем медија као протетичког унапређења стварности у којој је парадигма присуства замењена парадигмом одсуства, како запажа Кетрин Хејлс (1999: 14). Човек је, тако, мултипликовао не само свој, већ и живот свега око себе, преводећи себе и свет у виртуелну стварност. Како запажа Марк Постер (2012: 554): „Од тогаге која продужава и замењује руку до виртуелне стварности у сајбер простору, технологија је еволуирала до тога да опонаша и мултипликује, умножава и напредује ослањајући се на стварно”. Стога је и постхуманистичко критичко и теоријско пропитивање хуманистичког развоја потребно схватити као неумитно праћење еволуције хуманитета, и као обновљену проблематизацију онога што подразумева *anthropos*.

Водећи теоретичари постхуманизма истичу углавном следеће феномене и процесе, присутне у савременом хуманизму, снажно подвлачећи линију различитог тумачења истих, у поређењу са трансхуманистима (који верују у потпуно научнотехнолошко трансформисање човека чак и по цену његове замене):

- дематеријализацију: превођење свега материјалног у информатички образац и стварање хиперстварности (Хејлс 1999: 29-30);
- сагледавање човека као амалгама органски хетерогених елемената, како информатичких и машинских, тако и нових, биолошких и протетичких (Хејлс 1999: 48; Волф 2010: XXV);

3 Прим. прев. ауторка текста. Цитат у оригиналу гласи: „We need first to understand that the human form – including human desire and all its external representations – may be changing radically, and thus must be re-visioned... five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something we must helplessly call posthumanism”, *Prometheus as a Performer: Towards a Posthumanist Culture* (1977)

- претварање људи и других биолошких организама у артефакте тј. аутоматоне (Селцер 1992: 144) или киборге (Харавеј 2012: 605-606; Хејблс Греј 2011: 87; Де Мул 2010: 198);
- умножавање и виртуализацију стварности (Волф 2010: XXIII), дереализацију стварног (Џејмсон 2012: 513) и рађање кибер, одн. сајбер-простора (Де Мул 2010: 141-142; Морс 1998: 178; Картер 2013: 68).

Блеј Витлби (2009: 504) ће дефинисати виртуелну стварност као најубедљивију могућу илузију о присуствовању у некој другој стварности, која постоји само у дигиталној форми, у меморији једног или више рачунара. Дакле, убедљивост виртуелне стварности почива на убедљивости њене илузорне природе, будући да је сама копија познатог света и да је вештачки генерисана од стране машина. И Де Мул (2010: 98) повезује виртуелну стварност са симулираним светом, који физички није стваран, али који њеном кориснику делује као стваран због чињенице да је у њу укорењен различитим симулаторским додацима (на пр. кацигама и рукавицама за виртуелну симулацију и повезивање корисникових покрета и чула), који даље чине да људска моћ перцепције еволуира у дигиталном и технолошки усмереном правцу, у коме се губи разлика између оригинала и копије стварности, и бивствујућег и његове дигиталне илузије. Тако бивамо апелирани да учествујемо у миграцији савременог субјекта у дигитално и виртуелно, у ком се он истовремено и изнова ствара, и у чијим оквирима се формира „дигитални пролетаријат“ (*digital proletariat*) (Брајдоти 2013:90), сачињен не само од киборга, као високотехнолошких тела, већ и од пилота ловаца млазњака, спортиста и филмских звезда, као и од потплаћених радника, укључених у коло технологизоване глобалне економије и производње.

И поред ове песимистичне критичке визије на либерално капиталистичке аспекте виртуелног мигрирања, потврђује се да виртуелна стварност функционише и као ескапистички медијум и одраз културних кодова и вредности, замењујући, у тој функцији, некада јавну сферу демократске агоре. И глад за новим врстама заједница се манифестује у разнородним сајбер просторима, виртуелно сачињених од различитих врсти дигиталних медија, који само формално прихватају квалитете простора, док почивају на флуидном дигиталном коду (Доц, Кичин 2001: 3-4). У сваком случају, стварање виртуелних заједница јесте испраћено развојем читаве виртуелне, тј. сајбер културе, која се базира на информацији као културном капиталу, виртуелним идентитетима и друштвеним односима, као и на све ширем повлачењу културних објеката, знања и података, у виртуелну средину. Тако се машине јављају као нови извори енкултурације који доводе до компјутерски генерисане сајбер културе која није ништа мање аутентична и утицајна у односу на „стварну“ културолошку и дискурзивну размену између људи, како напомиње Морс (1998: 10), уводећи термин сајбер култура (*cyberculture*). Морс (1998: 15-17) даље наводи да сајбер култура подразумева фрагментацију јединственог простора, времена и гласа, али да заузврат омогућава њихово умножавање, пролиферацију и промену ка дисконтинуитету, вишеструкости и виртуелности. Управо ово су феномени који имплицирају идентитетску конфузију савременог субјекта (Чен, Харис 2012: 82), његову хипермедијализацију (Де Мул 2010: 180) и даља идентитетска експериментисања (Бромберг 2003: 25).

Феномени постхуманистичких полемика и сајбер културе, на које ћемо се даље фокусирати као на присутне у одабраним епизодама анимиране серије *Сауџи Парк*, су: виртуелни простор као простор чија се функција дели између римског колосеума (циркуса) и грчке агоре (јавне сфере); атомизација и индивидуација

друштвене сфере; умножавање стварности и идентитета путем виртуелизације истих; мултифренија као специфично постхуманистичко виђење расутог и умноженог субјекта. Притом ће се став стваралаца ове серије, Треја Паркера (Trey Parker) и Мета Стоуна (Matt Stone), отворити као пародијски приказ потенцијалне трагедије новог хуманитета, при чему се постављају у ред постхуманистичких критичара трансхуманизма, и оних који се залажу за изналагање етичких основа новог хуманизма, пре него што се овај претвори у „дубоко 'не-људски' у виду управљања животом и смрти путем некро-политике (*necro-politics*) и био-политичке моћи (*bio-politics*)” (Брајдоти 2013: 139-142).

Треба ли *Саут Парк* схватити озбиљно?

Од првих емитовања анимираног ситкома *Саут Парк* (*South Park*), 1997. године, на телевизијској мрежи Комеди сентрал (*Comedy Central*), аутора Треја Паркера и Мета Стоуна, почело је интригирање америчког јавног мњења, које континуирано потреса целокупан симболички систем северноамеричке културе⁴. Тако се ова серија све више појављивала као окидач великих полемика и расправа и у оквиру академског дискурса, постајући присутна у великим наративима различитих дисциплина: од историје, социологије, психологије и студија културе, па до студија књижевности, у оквиру које се понајвише тумаче њени стилстички аспекти у интердисциплинарном односу са другим друштвено-хуманистичким пољима. Амерички професор књижевности, филма и медија, Џефри Ендрју Вајнсток, у својој монографији *Taking South Park seriously* (2008: 10), истиче да је *Саут Парк* сажетак савремене америчке историје, јер у себи спаја све линије сила историје: нову политичку економију кабловске телевизије, историју компјутерских анимација и широки спектар америчке идеологије и политике идентитета. Дакле, ради се о наративу који је сам по себи и историја и резултат историјских токова, а који одаје њен искривљен цинични одраз кроз континуирано пародирање и сатиру. У складу са овим одредницама, Гроенинг (2008: 113) истиче да *Саут Парк* дели перцепцију света са америчким писцима који припадају тзв. Генерацији Икс, услед одражавања постидеолошког цинизма и критике хуманистичких модела Западног света.

Изражена критичка црта аутора серије навела је многе ауторе да схвате *Саут Парк* као својеврсну филозофску форму, при чему су се превасходно истицале везе аутора серије са ничеанском традицијом, услед нихилистичког испитивања ауторитета и више инстанце (Девлин 2007: 90-92), и са сократовском традицијом позивања на дијалог и слободно критичко промишљање (Јанг 2007: 5). Брајан Коган (2012: IX-XI) тумачи *Саут Парк* у кључу Деридине филозофије деконструкције, будући да критикује, разграђује и поткопава не само идеолошки систем на ком је заснована америчка култура, већ и изазива све могуће претпоставке и системе веровања самих гледалаца, који су засновани на дуалистичком моделу доживљавања света и људи. Најучесталије методе којима је ово постигнуто јесу технике попут пародије, сатире, пастиша и интертекстуалности, чиме су аутори *Саут Парка* конституисали својеврсни карневалескни

4 Треба напоменути да је *Саут Парк*, од почетка емитовања, изазивао широку америчку јавност и будио незадовољство како гледалаца, тако и уредника телевизијских програма и власника мрежа. Разлози за овакво незадовољство су у највећој мери били везани за увредљиви хумор са аспетка класних, расних и родних подела, али и за свесрдно указивање непоштовања свакој врсти ауторитета (Вајнсток 2008: 7).

и критички метадискурс о савременом хуманитету (Греј 2012: 5-15; Фрим 2014: 149). У овој „кубистичкој представи света”, специфичној за *Сауџи Парк* (Леверет 2008: 220), гледалац увиђа стварност вишестрано и преломљено, те, примајући њене делиће кроз озбиљност и сопствени критички хоризонт, које цинизам побуђује, креће ка упознавању стварног, тј. оног дела стварности који је прекривен слојевитим пољем симболичког. Управо стога, њихова критичко-хумористичка панорама укључује и теме као што су: етичка питања генетских и технолошких унапређења човека, вештачке интелигенције и проширења стварности и живога. Калеф (2007: 165, 189) налази да нас Треј Паркер и Мет Стоун упозоравају на несигурност и могућности људске дегенерације и катастрофалних мутација природе, пружајући нам тиме увид у филозофију људског ума и суштине људског идентитета кроз картезијански континуитет или дисконтинуитет свести и рација. Како је савремено поље симболичког постало електрификовано коло кроз које се стварност преводи у виртуелност, и које премрежава видик информатичким кодовима, тако нас аутори *Сауџи Парка* упозоравају и на његове опасности, у епизодама које истражују рационалистичку веру у технолошки усавршену и унапређену будућност човечанства, изазивајући куршус ослобађања и искорака из виртуелне буке. Чини се да оваквим делањем аутори ситкома заузимају позицију критичког постхуманизма, коме је циљ да анализира процесе технологијације и радикалне међузависности људског и нељудског, и који се деконструкцијски налазе унутар хуманизма (Хербрехтер 2013: 20), чиме и дају одговор на питање да ли их треба „схватити озбиљно”.

У тишини ВР-а: “Grounded Vindaloop”

У епизоди “Grounded Vindaloop”, четири дечака, протагонисти серије *Сауџи Парк*, експериментишу са кацигом за виртуелну стварност, купљеном преко он-лајн продаје фирме Окулус из Индије. Епизода почиње *in medias res*, када се чини да један од дечака одлази у лажну виртуелну стварност, која је заправо права и објективна свакодневица дечака, убеђен и контролисан од стране подлог протагонисте серије, Картмена, да се заиста налази у истој, носећи на глави копију ВР кациге сачињену од картона. Како је био жртва манипулације Картмена, стварни свет обавља своје, и он завршава у болници и кажњен од својих родитеља. Картмен, затим, упада у његову болничку собу, убеђујући га да ни стварност није стварна, и да он (Картмен) истом може управљати: „Биће ти тешко да ово схватиш, Батерс, али заробљен си у симулацији. Ништа од овога... [шири своје руке] није стварно.” (“This is going to be hard to understand, Butters, but, you’ve become trapped in a simulation. None of this... [spreads his arms out] is real.”), у интертекстуалном упућивању на јунака филма *Матрикс*, Морфеуса. Оно што ће Картмену бити тешко да схвати је, да је заправо он, већ претходно заробљен у симулираној, тј. виртуелној стварности, заједно са свим осталим дечацима, након чега суделујемо у неухватљивом заплету у коме се не зна који је дечак прво упао у ВР, а затим повукао и све остале у исту. Творци серије јукстапонирају сцене стварног света – у којима су дечаки окупирани тишином својих дечјих соба, са ВР кацигама на главама – и виртуелног, у ком дечаки очајно покушавају да пронађу излаз, односно почетну тачку која функционише као портал ка свету стварног. Тражећи Кориснички сервис Окулуса директно из ВР-а, дечаки долазе до индијског техничара Стива, који функционише као мултипликовани кориснички саветник. и који, будући позван из ВР-а, сам

упада у „петљу корисничке информације” (“customer service loop”⁵). Како се сајбер култура базира на информацији као културном капиталу новог доба, идентитетској вишеструкости, а затим и на виртуелизацији или фикцији присуства (Морс 1998: 15-17), постхуманистичке импликације ове епизоде *Саут Парка* постају јасније. И дечаци и Стив имају вишеструке идентитете и појавности; дечаци и сви ликови из њиховог окружења, који се појављују унутар VR-а, јесу само компјутерски програми, те су стога фиктивно присутни, а VR-ом и њиховим спашавањем управљају они који поседују информацију или адекватни информатички код. Будући да је једина могућност спашавања дечака и сама „запетљана” у информатичком обрасцу телекомуникационих система, на правцу стварно-виртуелно, тако и дечаци постају све угроженији, јер чак и правила, која су мислили да не важе у VR-у, почињу да важе. На тај начин, јунаци серије постају заробљени у парадоксу, што им Стив и саопштава: „Пријатељу, слушај ме пажљиво. Заглављен си у парадоксу. Чини се да постоје три ствари које не можеш да урадиш у виртуелној стварности. Не можеш умрети, бити кажњен нити позвати Кориснички сервис. Због тога имате проблеме.” (“Listen carefully, my friend. You are stuck in a paradox. It turns out there are three things you cannot do in virtual reality. You cannot die, you cannot get grounded, and you cannot call Customer Service. This is why you are having problems.”). Кроз динамични развој фавуле и потрагу за почетном тачком петље, све ове три ствари јесу постале могуће, чиме су стварни и виртуелни свет у епизоди “Grounded Vindaloo”, осим графиком и дизајном, постали потпуно изједначени.

Тежина ироније, која је смештена у разлици тишине дечјих соба и њихових динамичних и омамљујућих потрага за излазном тачком у VR-у, достиже свој врхунац у сцени када кажњени виртуелни Батерс, пева, у својој соби, америчку фолк песму из 19. века: “I’m troubled, I’m troubled in mind. If Jesus don’t help me I surely will die”, чиме као да се наглашава раздуховљење човека у VR-у, услед губитка контакта са сопственим бићем, које се умножило, трансфигурисало и прешло у стање мултифреније. Будући да техничар Стив сваким новим позивом дечака постаје све више запетљан и умножен у Корисничком сервису, те и сам преведен у виртуелну стварност, његова функција у епизоди нас упућује на постхуманистички феномен мултифреније, за коју Де Мул (2010: 178) каже да је типично стање субјекта у оквиру информатичког друштва, које се јавља услед дигиталног умножавања Сопства. И идентитети дечака јесу јасно умножени, будући да се налазе раздељени између две стварности, само што је на њиховом примеру дихотомија стварно-виртуелно знатно функционалнија и уочљивија. Чини се да су аутори овиме фокусирали нашу пажњу на радикализацију плуралитета Сопства кроз виртуелну стварност и сајбер културу, при чему стварно тело бива угрожено деловањем сопствених виртуелних пројекција. Овај феномен, који се у постхуманистичким теоријама повезује и са дематеријализацијом човека, тј. растеловљењем, приказан је као узрок могућег трагичног расплета епизоде, јер се дечаци, у својим собама, налазе за рачунарима у стању коме. Ипак, Паркер и Стоун су могућу трагику онто-технолошког поигравања разрешили

5 Будући да је ово једна од кључних критичких тачака епизоде, цела епизода носи наслов по насталој корисничкој петљи, у којој су се нашли како дечаци, тако и техничар за подршку корисницима, Стив. Будући да је фирма Окулус, од које су дечаци купили своје кациге, из Индије, изграђен је неологизам *vindaloo* да значи специфично индијску информатичку петљу, како и објашњава сам јунак Стив: “...a customer who is in virtual reality called Customer Service, and it has created a customer feedback loop. Okay? Here in India we call it a customer feedback **vindaloo**”. Неологизам је настао спајањем речи *loop* и *vindaloo*, која означава традиционално индијско јело са каријем.

Стеновим једноставним давањем потврдног одговора на механичко питање Корисничког сервиса оператеру Стиву: „Да! Да, одговорили сте на сва моја питања и задовољан сам корисничком услугом коју сте ми пружили!” (“Yes! Yes, you have answered all my questions and I am pleased with the customer service I have been provided!!”), што их води тренутном и магичном разрешењу у коме сви јунаци нестају, губећи своје ВР пројекције. Управо у овој тачки расплета, када последњи дечак скида кацигу (Картмен), чак се и анимирана графика пребацује на „стварни” (играни), реалистички приказ збуњених дечака, који целу авантуру завршавају коментаром о лошој графици Окулуса. Овим нешалантним коментаром су вербално препокрили постхуманистичку стрепњу пред идентитетским поигравањима између стварног и виртуелног, али, уједно и оставили прећутно упозорење пред незадрживим падом у онто-технологију. По први пут се у серијалу, формално и структурно медијска слика и креирани ВР унутар фабуле, перципирају скупа, као праг ка лавиринту стварности, који прети умножавањем сопствене симулације и мутацијом сопственог информатичког кода, свдећи бивствовање у стварном свету на тишину телесних чаура.

Између електронског циркуса, паноптикона и агоре: „#Rehash” и „#HappyHolograms”

Епизоде „#Rehash” и „#HappyHolograms” су међусобно повезане, и, као последње у 18. серијалу, представљају врхунац постхуманистичког песимистичког осврта на савремено друштво које се приказује као засновано на: индустрији забаве, сведене на холограмско умножавање уметника; атомизацији сваке врсте заједништва, услед уплива нових технологија у стварност, а са фокусом на дечју; свеprisутности „нетизена”, и премрежености стварног простора и времена виртуелном метастварношћу; метадискурзивности интернет пракси и виртуелних простора, при чему стварност губи на својој догађајности и бива обележена тишином; хипермедијалним субјектима кроз фигуру интернет коментатора друштвених мрежа; индивидуацији друштвеног поља кроз подређивање савременим технолошким уређајима; ревидирању времена кроз постмодернистички убрзано превазилажење садашњег, и, последично, све већи генерацијски јаз; свеprisутној брбљивости у виду *real time* онлајн коментарисања стварности, које се јавља као директна опозиција утишане стварности дома (посебно дневне собе) и гласова дечака који се за њу боре. Наведени феномени, специфични за Треће индустријско, односно за савремено хипермедијско доба, су у овим епизодама међусобно укрштени и испреплетани, и може се рећи да су приказани у форми кинеске кутије, тј. као произлазећи једни из других, и као међусобно зависни у динамичној фабули о претпразничној атмосфери постхуманистичке Америке. Притом, празник у обе епизоде добија функцију преломне тачке у приказу напуштања традиционалних културолошких вредности америчког друштва, јер управо у том, специфичном културолошком хронотопу, бива потврђена њихова замена чиниоцима капиталистичког неолибералног система: забавом, потрошњом, надзором и капиталом, у спрези са технолошким чудима. Ови нови вредносни маркери приказани су у специфичном карневалеском, хиперболичном и гротескном маниру *Sauwii Парка*, и може се рећи да скупа чине њихову полиморфну, свифтовску и ругалачку субверзију савременог хуманитета⁶ (Џенсен 2003: 28-32).

6 На овом месту је значајно истаћи да је једна од запаженијих телевизијских најава за пету сезону серијала *Sauwii Парка* гласила: „Време је да се изгуби вера у човечанство” („Time to lose

Главни протагонисти серијала су приказани како учествују у стварности, сведеној на индустрију забаве, чија актуелност се заснива на унапређеним технолошким системима. Ови системи омогућавају све већи продор ка потребама и жељама мњења, првенствено одговарајући на њих, а затим их и креирајући. У френетичној атмосфери припрема за велики празнични програм, који је мулти-медијално испраћен и уведен у свакодневни живот грађана Саут Парка, те свеопштег телеприсуства популарних уметника и њихових холограма (Мајкл Џексон, Тупак), који се дају у бег од власника великих продуцентских кућа и телевизијских мрежа, целокупна догађајност стварности се телепортује у својеврсну хиперстварност и виртуелност. Додатно захваљујући мрежи он-лајн коментатора, који у „стварном времену” прате и метадискурзивно коментаришу стварни простор и стварне људе, Паркер и Стоун као да осликавају свеопшту буку хипермедијалности и њено преузимање и ућуткивање стварног. Онлајн коментатори, међу које се у овим епизодама сврстава Картмен, као главни представник владајућих културолошких начела, на својим метадискурзивним позицијама у виртуелној мрежи забаве, и путем својих растућих „трендовања”, постају свеprisутна божанства једне тоталне стварности, јер управо они стварају њен садржај: „Данас је коментар садржај” (“Today, commentary IS the content”). Нова сајбер-култура се у овим епизодама обележава свеprisутним брбљањем коментатора, путем различитих комуникацијских мрежа и прозора, остварујући посве нови ниво сајбер-буке: „тренд-сценденцију” (“trendscendence”), која је базирана искључиво на степену понављања, тј. копирања и рециклирања кључних виртуелно актуелних речи – хештегова. Притом, стварност бива потиснута у поље тишине, а метадискурс, метадогађајност и метастварност, конкретно представљени кроз празнични специјал и КартменБра ријалити-шоу, све више замењују дискурс, догађај и стварност, који су у стању континуираног информатичког кодирања у виртуелно путем интернета, холограма, искачућих прозора итд. О овоме сведочи и трендсцендентално стање Картмена као он-лајн коментатора, који превазилази могућности сопственог искључења са мреже, како у виртуелној, тако и у фактичкој стварности, и постаје умножени и свеprisутни хипермедијални субјекат: „Толико трендујем да ћу ускоро достићи... трендсценденцију” (“I am trending so much that soon I will reach... trendscendence”). Овако испреплетаним наративом, *Саут Парк* нам приказује виртуелни простор као староримски колосеум и циркус, али и као дигитални паноптикон, у коме уметност припада забави, а забава капиталу, који, са своје стране, функционише и развија се упоредо са технолошким унапређеним надзирањем и усмеравањем човека и света. Тако, Паркер и Стоун истичу политичко-друштвени и хегемонијски аспект хипермедијализације стварности и колонизовања културе пољем виртуелне забаве и индустрије сајбер-културе, истичући неопходност њиховог тумачења и промишљања преко граница академског дискурса, како то предлажу многи аутори постхуманистичких оријентација (Доџ, Кичин 2001: 5; Морс 2003: 141).

Истовремено са виртуелизацијом стварности, путем трендсцендирања коментатора, као вођа метастварности и сајбер-забаве, гледаоци суделују у изумирању стварности. Јавна сфера и заједнички простор су приказани разбијено и атомизовано, а друштво је приказано као маса индивидуализованих субјеката,

faith in humanity”), због чега се може рећи да *Саут Парк*, у тоталитету тумачења, одражава губитак поверења у вредности систем на коме почива човечанство од развоја његових модерних идеолошких темеља.

повезаних искључиво са својим напредним алаткама. Ово је најпре постигнуто приказом односа Стена и његовог млађег брата Ајка, и расипањем међусобних породичних односа услед потчињавања времена видео-играма и онлајн коментаришању истих. Симулација добија превагу, а творци серије директно указују на опасности исте по човека као друштвено биће, тако што два јунака серије, Кајл и Стен, покрећу акцију „Спасите дневну собу” (“Save the living room”). Може се рећи да тишина и прашина напуштене дневне собе Стенове породице метафорички указују на смрт догађаја и субјекта, те да замена њених материјалних артефаката екранима, холограмима и виртуелним пројекцијама упућује на превазилажење материјалног и телесног, које води једино ка тишини и отуђености. Ово се чини као једно од кључних полемичних места аутора серијала, који се овиме изнова сврставају у ред постхуманистичких теоретичара који заговарају неопходност материјалног утеловљења (*embodiment*) и физичког контакта човека са својом непосредном средином (Хејлс 1999: 261; Пеперел 2003: 18; Брајдоти 2013: 50). Да ли, услед овакве технолошке хијерархизације поља стварности, можемо дневну собу, са прашњавим телевизором и каучем, као некадашњим центрима догађајности скупа и дома, тумачити као сублимирану трауму дигитализованог и хипермедијског доба? Да ли Стварно и биће проговарају управо кроз тишину дневне собе и црну површину угашеног телевизора, као кроз још једну пукотину - као што то Жижек (2008: 183) запажа да Реално и ствар-по-себи проговарају иза црне пукотине на прозорском окну Магритове слике *La lunette d'approche*? На ова питања Паркер и Стоун поново проговарају кроз вербално прикривање преживљених догађаја својих јунака њиховим нешалантним коментарима, али и њиховим унезвереним лицима док потврђују долазак новог доба и новог хуманитета.

ИЗВОРИ

- Саут Парк, *Grounded Vindaloop*, серијал 18, епизода 7, Sout Park Studios.
<http://southpark.cc.com/full-episodes/s18e07-grounded-vindaloop#source=6154fc40-b7a3-4387-94cc-fc42fc47376e:c6cbd5e3-7eae-4cc3-94b7-119c8d412f99&position=7&sort=!airdate> (21.04.2016.)
- Саут Парк, *#Rehash*, серијал 18, епизода 9, Sout Park Studios.
<http://southpark.cc.com/full-episodes/s18e09-rehash#source=6154fc40-b7a3-4387-94cc-fc42fc47376e:c6cbd5e3-7eae-4cc3-94b7-119c8d412f99&position=9&sort=!airdate> (21.04.2016.)
- Саут Парк, *#HappyHolograms*, серијал 18, епизода 10, Sout Park Studios.
<http://southpark.cc.com/full-episodes/s18e10-happyholograms#source=6154fc40-b7a3-4387-94cc-fc42fc47376e:c6cbd5e3-7eae-4cc3-94b7-119c8d412f99&position=10&sort=!airdate> (21.04.2016.)

ЛИТЕРАТУРА

- Брајдоти 2013: R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Бромберг 2003: X. Бромберг, „Да ли су МАД-ови заједнице?”, *Култура*, 107/108, Београд, 21-30.

- Вајнсток 2008: J. A. Weinstock, „Introduction”, у: *Taking Sout Park Seriously*, Albany: State University of New York Press, 1-20.
- Витлби 2009: Б. Витлби, „Виртуелно небо није виртуелна граница”, у: *Компјутери и етика у сајбер добу*, Београд: Службени гласник, 504-519.
- Волф 2010: С. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Греј 2012: J. Grey, „From Whence Came Cartman: South Park’s Intertextual Lineage”, у: *Deconstructing South Park*, Plymouth: Lexington Books, 1-17.
- Гроенинг 2008: S. Groening, „Cynism and Other Postideological Half Measures in South Park”, у: *Taking Sout Park Seriously*, Albany: State University of New York Press 113-129.
- Де Мул 2010: J. de Mul, *Cyberspace Odyssey: Towards a Virtual Ontology and Anthropology*, Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Девлин 2007: W. Devlin, „The Philosophical Passion of the Jew”, у: *South Park and Philosophy*, Oxford: Blackwell, 87-94.
- Доц, Кичин 2001: M. Dodge, R. Kitchin, *Athlas of Cyberspace*, London, Edinburg: Person Education Ltd.
- Жижек 2008: С. Жижек, *Истицавање Реалног*, Нови Сад: Академска књига.
- 2012: С. Жижек, „Тихи глас новог почетка”, превео Ивица Павловић. Пешчаник. <http://pecsanik.net/tihi-glas-novog-pocetka/> (23.4.2015).
- Јанг 2007: W. W. Young, „Flatulence and Philosophy: A lot of Hot Air, or the Corruption of Youth”, у: *South Park and Philosophy*, Oxford: Blackwell, 5-16.
- Калеф 2007: S. Calef, „Four-Assed Monkeys: Genetics and Gen-Ethics in Small-Town Colorado”, у: *South Park and Philosophy*, Oxford: Blackwell, 163-174.
- Картер 2013: B. Carter, *Digital Humanities*, Bingley: Emerald, 65-97.
- Коган 2012: B. Cogan, „Introduction: Deconstructing South Park? South Park is Deconstruction!”, у: *Deconstructing South Park*, Plymouth: Lexington Books, IX-XIX.
- Леврет 2008: M. Leverette, „Just Don’t Bother to Vote or Die Bitch!”, у: *Mosh the Polls: Youth Voters, Popular Culture and Democratic Engagement*, New York: Lexington, 205-238.
- Морс 1998: M. Morse, *Virtualities: Television, Media and Cyberculture*, Bloomington: Indiana University Press.
- Нанси 2000: J. L. Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford: Stanford University Press.
- Ниче 2005: Ф. Ниче, *Тако је говорио Зараџустра*, Београд: Новости.
- Пеперел 2003: R. Pepperell, *The Post-Human Condition*, Bristol: Intellect.
- Постер 2012: М. Постер, „Постмодерне виртуелности”, у: *Студије културе*, Београд: Службени гласник, 539-554.
- Селцер 1992: M. Seltzer, *Bodies and Machines*, New York: Routledge.
- Фрим 2014: D. J. Frim, „Pseudo-Satire and Evasion of Ideological Meaning in South Park”, *Studies in Popular Culture*, 36/2, 149-171.
- Харавеј 2012: Д. Харавеј, „Манифест за киборге”, у: *Студије културе*, Београд: Службени гласник, 604-640.
- Хасан 1977: I. Hassan, „Prometheus as a Performer : Towards a Posthumanist Culture ?”, у: *Performance in Postmodern Culture*, Madison: Coda Press.
- Хејбл Греј 2011: С. Hables Grey, „Homo Cyborg: Fifty Years Old”, у: *Teknokultura*, Vol. 8, No. 2, Madrid, 83-100.
- Хејлс 1999: С. Hayles, *How We Became Posthuman?*, Chicago: University of Chicago Press.
- Хербрехтер 2013: S. Herbrechter, *Posthumanism. A critical Analysis*, London: Bloomsbury.

- Чен, Харис 2012: S. Chan, J. Harris, „Post-Wah? (And Why Does It Matter?)”, у: *The Posthuman Condition: Ethics, Aesthetics and Politics of Biotechnological Changes*, Aarhus: Aarhus University Press, 75-87.
- Џејмсон 2012: Ф. Џејмсон, *Постмодернизам или културна лоџика касног капитализма*, Београд: Службени гласник, 489-528.
- Џенсен 2003: D. Janssen, „’Time to Lose Faith in Humanity’: The Simpsons, South Park and the Satiric Tradition”, у: *Studies in Popular Culture*, 26/1, 27-36.

POSTHUMANIST DILEMMA OF SOUTH PARK: CYBER NOISE IN THE SILENCE OF THE REAL

Summary

The present paper analyses the posthumanist theories and concepts related to philosophical conceptions of the virtual reality (VR), with the objective to show reasons *pro et contra* technological transformation of the reality and the transformation of all the known categories of the real that it implies. At first the paper examines the very notion of the virtual reality as a specific digital social field that brought the radical change of the communication and relations. Afterwards, this will be investigated as an influencing factor of the enhancement of the notion of the human as a social being based on the oral word and direct speech. That is how the postmodernist themes such as the privilege of sign over the voice, the death of the real and of the subject, and exchange of the presence for the absence obtain their new theoretical frame – the posthumanist reflection on the technologically enhanced man. The posthumanist concepts such as electronic agora and colosseum, the simulation of the social field and the atomization of the public space, the informational coding of reality and the hypermedia identity and the multiphrenia of the *Homo sapiens* are being investigated within the three episodes from the 18th serial of the animated sitcom *South Park*, written by Trey Parker and Mat Stone: “Grounded Vindaloo”, “#Rehash” and “#HappyHolograms”, which in this paper are comprehended as contemporary television narratives.

Keywords: posthumanism, virtual reality, cyber culture, South Park, reality, subject

Jelica A. Veljović

Biljana Đ. ĐORIĆ FRANCUSKI¹
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Odsek za anglistiku

TIŠINA KOJA GOVORI VIŠE OD REČI KAO PRKOS OTPORA POTLAČENE ŽENE U INDIJI²

Kada se zapita „Mogu li podređeni da govore?” Gajatri Spivak ne misli samo na tišinu Drugog, kao potčinjenog kolonizatora, već i na tišinu koja je potlačenoj ženi oduvek bila nametnuta u patrijarhalnim društvima širom sveta. U ovom radu biće analiziran motiv tišine, kao i njena dvojaka uloga, kontrastiranjem sudbina glavnih junakinja drevnog indijskog epa *Mahabharata* i moderne pripovetke bengalske književnice Mahasveta Devi „Draupadi”.

Cljučne reči: Indija, *Mahabharata*, Draupadi, Mahasveta Devi

Za „lik” žene vezu između žene i tišine mogu osmisliti same žene
(Gajatri Čakravorti Spivak, „Mogu li podređeni da govore?”)

Uvod

Isto kao što je moderna evropska kultura prožeta elementima drevne antičke mitologije, klasična staroindijska književnost predstavlja stožer na koji se nadovezuje bogatstvo duhovne kulture moderne Indije. Međutim, za razliku od zapadnjačkih kultura, u kojima je uticaj klasične helenističko-rimske mitologije uglavnom bio vidan u sferama kasnijih književnosti i umetnosti uopšte, u Indiji se značaj drevnih mitova ne zadržava samo u oblasti duhovne kulture, niti je ograničen na reinterpretacije, koje su zaista veoma brojne, nego se zapleti i likovi iz mitološke književnosti prelivaju u stvarni život. To i jeste u skladu sa samom hinduističkom mitologijom, po kojoj bogovi, i ostala božanska ili natprirodna bića, ne obitavaju u nekom svom zasebnom svetu, bez dodira sa ljudima, već su njihovi životi isprepleteni, pa se događaji iz mitova često mogu primeniti na rešavanje problema sa kojima se susreću obični smrtnici, koji se stvarno njima rukovode i ponašaju u skladu sa onim što je zapisano u drevna vremena (up. na pr. Armstrong 2006: 4).

Tako se, na primer, savremene indijske žene i dan-danas poistovećuju u svakodnevnom ponašanju sa nekom od junakinja sanskrtskih epova, uglavnom sa Raminom ženom Sitom, čiji je život opisan u *Ramajani* (*Rāmāyana*), ili sa glavnim ženskim likom iz epa *Mahabharata* (*Mahābhārata*), Draupadi. Upravo ova dva dela – *Ramajana* i *Mahabharata* – smatraju se najvažnijim nasleđem drevne staroindijske književnosti, pa se često nazivaju 'velikim sanskrtskim epovima' („the Great Sanscrit Epics” ili „Grand Narratives”).

¹ b.djoricfrancuski@fil.bg.ac.rs, bdjoric@sezampro.net

² Ovaj rad je deo istraživanja koja se izvode na projektu Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir (br. 178018), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Ovi epovi su izuzetno omiljeni u indijskom narodu bez obzira na uzrast, pol, etničku pripadnost ili poreklo, a naročito je to slučaj sa *Mahabharatom*. Razlog za njenu toliku popularnost je veoma složena struktura ovog dela, koje ne samo da spada u književnost, već istovremeno predstavlja filozofsko-religiozno promišljanje osnova hinduizma, svedočanstvo o najvažnijem događaju u istoriji Indije, ali i skup etičkih normi i uputstava za život običnih ljudi, kojih se mnogi i pridržavaju čak i u dvadeset i prvom veku. Osnovu za to neki teoretičari pronalaze u činjenici da veliki sanskrtski epovi odražavaju večnost cikličnog života koja je, u suštini, najvažnija za hinduističke ver-nike (Milaneti 2009: 272), pa je stoga običnim smrtnicima veoma lako da se poistovete sa likovima iz mitologije. Još jedan bitan razlog navodi autorka romana *Palata iluzija* (*The Palace of Illusions*, 2008), koji je zasnovan upravo na motivima iz *Mahabharate*, Čitralka Banerđi Divakaruni (Chitra Lekha Banerjee Divakaruni), koja objašnjava da je od malih nogu uživala u ovom epu, prvo slušajući kako joj ga stariji pripovedaju, da bi ga zatim i sama čitala bezbroj puta zbog toga što su u njemu „isprepleteni mit, istorija, religija, nauka, filozofija, verovanja i državnštvo, i to tako da njegove bezbrojne priče-u-okviru-priča stvaraju jedan bogat i stvaran svet prepun psiholoških začkoljica” (Divakaruni 2008: xiii).

Stoga *Mahabharatu* često porede sa svetim knjigama drugih religija, kao što su Biblija ili Kuran, ali i sa delima Homera i Šekspira, jer ona zaista predstavlja nepresušni izvor mudrosti i pouka. Naslov ovog najdužeg³ epa na svetu, napisanog na sanskrtu, doslovno znači⁴ `velika Indija`, jer je Barat⁵ (Bhārata) drevni sanskrtski naziv za Indijski potkontinent, a ova reč se i dalje koristi kao jedno od zvaničnih imena Indije. Autor *Mahabharate* je Krišna Dvaipajana Vjasa (Krishna Dwaipayana Vyasa), začetnik vedske književnosti, po predanju književna inkarnacija Krišne, odnosno samog vrhovnog boga Višnua, a često nazivan i indijskim Homerom. Međutim, on nije samo tvorac ovog epa već i jedan od učesnika u događanjima koja su u njemu prikazana, ali takođe i rodonačelnik ne jedne, nego obadve sukobljene dinastije, kojima pripada većina likova u epu.

Te dve dinastije su u stvari dva ogranka drevne indijske kraljevske porodice Kuru. Naime, kako Vjasin pokojni polubrat nije imao dece, prema hinduističkom običaju *nijoga* (*niyoga*), po kojem se u takvim slučajevima dopušta začete sa nekom drugom osobom, njegove udovice su sa Vjasom izrodile sinove Dritaraštru (Dhritarashtra) i Pandua (Pandu), čiji su potomci poznati kao Kaurave, odnosno, Pandave. Dritaraštra je bio slep, a oženio se sa Gandari (Gandhari), sa kojom je dobio sto sinova, od kojih su za radnju *Mahabharate* najvažniji njihov najstariji sin Durjodana (Duryodhana), zatim Dušasana (Dushasana), Vikarna i Sukarna. Začetnik drugog ogranka dinastije Kuru, Pandu, je imao dve žene, Kunti i Madri, ali pošto je bio pod kletvom po kojoj bi u slučaju snošaja sa bilo kojom ženom bio kažnjen smrću, tražio je od svojih supruga da obavje čin *nijoga* sa bogovima. Kunti je već ranije rodila sina Karnu, no kako nije bila udata morala je da ga se odrekne, a sa bogovima je začela još tri sina: Judištiru (Yudhis-thira), Bimu (Bhima) i Arđuna (Arjuna). Madri je rodila dva sina, blizance Nakulu i

3 Integralna verzija *Mahabharate* ima preko 200.000 stihova, odnosno oko 110.000 takozvanih šloka (dvostiha), tačnije nekih 1,8 miliona reči, što znači da je desetak puta duža od *Iljade* i *Odiseje* zajedno (prim. autorke rada).

4 Naslov *Mahabharata* se ponekad još tumači kao `velika priča o dinastiji Barat` (prim. autorke rada).

5 Pošto se aspirisani glasovi iz indijskih jezika uglavnom ne prenose u srpski (recimo, Gandhi je kod nas postalo Gandi), naslov ovog epa bi, u stvari, na naš jezik trebalo da se transkribuje kao *Mahabarat*, ali je kod nas *Mahabharata* njegov uobičajeni naziv, pa je bolje opredeliti se za tu, već ustaljenu varijantu, jer, kako navodi Prčić (2008: 22), izuzetak od pravila „predstavljaju od ranije ukorenjeni i u praksi odavno prihvaćeni pojedinačni oblici, nastali primenom drukčijih postupaka – najčešće pod uticajem izvornog pisanja”.

Sahadevu, a po njenoj smrti Kunti je odgajila svu petoricu zajedno, pa se zato Pandave nazivaju i Kuntini sinovi, iako je ona u stvari majka samo trojici od njih.

Razdor između najbližih rođaka Pandava i Kaurava, braće po stričevima, nastao je zbog toga što se Pandu, koji je prvi postao kralj, iako je bio mlađi, budući da je njegov stariji brat bio slep, kada je pao pod kletvu, povukao sa prestola i prepustio Dritaraštri da vlada kraljevstvom Hastinapur. Stoga su i Judištira i Durjodana smatrali da imaju pravo da naslede krunu: Judištira kao stariji od Durjodane, i zato što je njegov otac Pandu prvi vladao Hastinapurom, a Durjodana pak zato što je njegov otac Dritaraštra u vreme zavade bio kralj i zato što je bio stariji od Judištirinog oca Pandua. Želeći da mirnim putem razreši ovaj sukob, Dritaraštra deli svoje kraljevstvo na dva dela i šalje Pandave da osnuju novu prestonicu u gradu Indraprašta (Indraprastha). Međutim, kako Pandave uspešno vladaju svojim kraljevstvom, poznatim širom Indije po predivnoj palati Majasaba⁶ (Mayasabha), koju su tamo izgradili, to samo potpiruje zavist i ljubomoru njihove braće po stricu, Kaurava.

Tišina Draupadi u Mahabharati

Sva petorica braće Pandava su se oženila istom⁷ ženom, Draupadi, ćerkom kralja Drupada, koji je vladao kraljevstvom Pančala. Zato je ona poznata i pod imenom Pančali, ali i Krišna, jer je bila veoma tamnog tena, isto kao i omiljeni indijski bog Krišna⁸, koji je takođe bio njen verni prijatelj i savetodavac. Draupadi je sa svakim od braće Pandava provodila po godinu dana, te je svakome od njih rodila po jednog sina, mada su neki od njenih pet muževa imali i druge brakove. Iako je rivalstvo između Pandava i Kaurava dovelo do jednog od najstrašnijih krvoprolića u indijskoj istoriji, takozvanog rata kod Kurukšetre (Kurukshetra War), stvarni povod za taj sukob bila je Draupadina povređena čast.

Naime, ne uspevši da ubiju svoju braću po stricu, Pandave, Kaurave lukavo smišljaju zamku. Znajući za kockarsku strast najstarijeg Pandave, Judištira, braća ih pozivaju na takmičenje na kome on, zahvaljujući prevari, prokocka svoju palatu, kraljevstvo, pa zatim braću, sebe i na kraju i samu Draupadi. Pošto nije htela da pristane na poniženje da sa položaja kraljice spadne na to da bude sluškinja Kaurava, Draupadi se nije odazvala njihovom pozivu da dođe na dvor, pa je Dušasana dovlači tamo, držeći

6 Maja je sanskrska reč koja znači iluzija, pa je ovo zdanje poznato i kao Palata iluzija, jer je bilo prepuno čudesnih mesta koja su, zahvaljujući optičkim varkama, izgledala misteriozno i magično, kao što su recimo naizgled otvorena vrata u zidu na kome, u stvari, nije ni bilo vrata, ili bazen sa vodom na podu koji se činio potpuno ravnim, pa se voda nije ni primećivala dok neko u nju ne upadne. Arhitekta, po čijim nacrtima je Majasaba zidana, se, igrom slučaja, takođe zvao Maja, odnosno Majasura (Mayāsura) i bio je kralj mitoloških bića asura (prim. autorke rada).

7 U Indiji se i dalje dešava da muškarac ima više žena (poliginija), ali je suprotna situacija (poliandrija) oduvek bila veoma retka. Navodno se, u slučaju Draupadi, radilo o nesporazumu, jer je njenu ruku osvojio Arđuna, koji je po dolasku kući viknuo majci 'vidi šta imamo novo', a ona mu je iz kuhinje odgovorila da braća sve moraju ravnopravno da podele. Postoje, međutim, i tumačenja po kojima je ženidba sve petorice Pandava istom ženom bila jedino rešenje za njihovu doživotnu slogu, pošto bi dovođenje više snaja u jedno domaćinstvo unelo razdor među braću, do čega često i dan-danas dolazi u zemlji u kojoj je uobičajeno da se živi u takozvanoj proširenoj porodici (*extended/joint family*), pa je i nesloga među snajama, zbog surevnjivosti, razumljiva (prim. autorke rada).

8 Krišna (Krishna) je jedan od najpopularnijih bogova u Indiji, ali isto tako poznat i širom sveta po pokretu Hare Krišna. Radi se o stvarnoj istorijskoj ličnosti, vladaru drevne indijske kraljevine Dvaraka (Dvārakā ili Dvāravatī), a po predanju je Krišna jedna od deset inkarnacija vrhovnog hinduističkog boga Višnua. Kod nas se njegovo ime i Draupadin nadimak, koji na hindiju ima još i nastavak za ženski rod: Krishnaa, isto transkribuju, jer udvojeni samoglasnik nije u duhu srpskog jezika (prim. autorke rada).

je za kosu, i zatim pokušava pred svima da joj skine sari⁹ kako bi je što više ponizio. Međutim, Draupadi se u tišini moli svom vernom prijatelju, zaštitniku i savetodavcu Krišni i preklinje ga za pomoć, koju odmah i dobija. Kako joj Dušasana odvija sari, tako se na tom mestu stvara novi komad odeće, i, na kraju, on iscrpljen pada na pod među gomile tkanine, a Draupadi uspeva, barem donekle, da sačuva čast.

Posle scene na dvoru, Draupadi se zaklinje da neće prati kosu sve dok ne bude mogla da je opere u Dušasaninoj krvi, a Bima da će ubiti Durjodanu i Dušasanu koji su ukaljali njenu čast. Pandave su, zajedno sa Draupadi, prognane u šumu na dvanaest godina, a zatim na još godinu dana, koju će provesti među ljudima ali tako da ih niko ne prepozna. Tokom tog izgnanstva, Draupadi je uspeła da nagovori svoje muževe da ispunе datu zakletvu i tako je došlo do bitke na Kurukšetri, u kojoj su ubijene sve Kaurave i svih pet Pandavinih sinova. Braća Pandave su, međutim, preživeli, i povukli se sa svojom suprugom na planinu Meru na Himalajima, koja predstavlja metaforu za raj. Stoga je ovaj motiv Draupadinog gubitka slobode, ali istovremeno i očuvanja časti, izuzetno važan za indijsku tradiciju jer ima duboko religiozno-filozofsko značenje, pa je poslužio kao osnova za mnoge interpretacije, kao i intertekstualno povezana dela, među kojima je i pripovetka „Draupadi“ (1988) bengalske književnice Mahasvete Devi¹⁰.

U vezi svih tih dela koja su zasnovana na ličnosti i životu Draupadi, postavlja se pitanje odakle tolika njena privlačnost i moć, kako za pisce tako i za čitalaštvo, obične ljude. Indija je i dalje izuzetno patrijarhalno društvo sa strogim normama, a u doba kada je *Mahabharata* nastala, žene gotovo da nisu imale nikakva prava. Odnosno, čuvena je izreka da je u hinduističkim mitovima i epovima žena ili obožavana boginja, ili potčinjeno stvorenje koje je muškarčeva svojina i služi samo za njegovo zadovoljstvo i rađanje dece (v. na pr. Kanuprija 2006: 78 ili Badrinat 2008: 236). Draupadi nije bila boginja već princeza, a mnogi elementi iz njenog života ukazuju na to da je bila u potčinjenom položaju: recimo, braća Pandava su, ne pitajući je za mišljenje, odlučila da svoj petorici postane supruga i da sa svakim živi po godinu dana, a najrečitiji primer za njenu nemoć jeste kada najstariji muž založi na kocki njenu slobodu i život. Međutim, sa druge strane, iako je ljudsko stvorenje a ne boginja, Draupadi je u mnogim delovima Indije, a naročito na jugu, poštovana i obožavana kao da je božanstvo. Po ovoj dvojakoj ličnosti, i svojoj kompleksnosti i kontroverznosti, Draupadi je veoma slična svom najboljem prijatelju Krišni, isto kao i po boji tena i ostalim zajedničkim crtama, pa se često za njih dvoje navodi da u hinduističkoj kulturi predstavljaju ženski i muški princip, žensku i mušku energiju. Tako je Draupadi istovremeno veoma ženstvena i lepa, velikodušna i saosećajna¹¹, ali takođe i osetoljubiva i nemilosrdna, naročito prema Kauravama koji su je ponizili.

Pošto je uspešno ubedila Judištira da posle izgnanstva sprovede njenu osvetu u delo i uništi one koji su uništili njenu čast, Draupadi će u indijskoj tradiciji ostati zapamćena kao žena koja je „promenila tok istorije“ (Divakaruni 2008: 5). No ipak, ne zaboravimo da je ona bila 'samo žena' u izrazito patrijarhalnom društvu kojim su

9 Sari je tradicionalna ženska odeća u Indiji, a u stvari komad svile ili pamučnog platna – obično dužine sedam metara, koji se obmotava oko tela, dok se slobodan kraj prebacuje preko glave kao marama ili se njime prekriva donji deo lica (prim. autorke rada).

10 Mahasveta Devi (Mahasveta Devi, 1926.–2016.) je bila profesorka engleskog jezika u Džadavpuru, novinarka i autorka velikog broja pripovedaka i romana, među kojima je najzapaženiji *Čoti Munda i njegova streła* (*Chotti Munda ebang Tar Tir* – objavljen na bengalskom 1980, eng. *Chotti Munda and His Arrow*), za koje je dobila nekoliko prestižnih književnih nagrada (prim. autorke rada).

11 Recimo, nikada nije sedala da jede dok nije proverila da li su svi beskućnici bili nahranjeni (up. na pr. Badrinat 2008: 206).

dominirali muškarci, te da joj je za uspješno sprovođenje osвете bila potrebna pomoć muškarca, kao što joj je, uostalom, i za odbranu časti bila neophodna Krišnina pomoć. Zato, njena ubeđivanja Judištira da krene u rat protiv Kaurava ponavlja i drugorođeni Pandava, Bima, koji jedini od petorice braće pokazuje emocije prema Draupadi i koji na kraju lično sprovodi njenu osvetu nad Durjodanom i Dušasanom – kao što se i zakleo onog dana kada su oni ponizili Draupadi. Razlog za ovakav postupak u *Mahabharati*, koji liči na epsko ponavljanje u našim narodnim pismama, jeste, s jedne strane, činjenica da u to doba muškarac nikako nije smeo da postupa onako kako mu kaže ženski glas (te ono što žena, u ovom slučaju Draupadi, izgovori, možemo posmatrati i kao tišinu neizrečenog), dok će kralj Judištira, na kraju, poslušati svog brata Bimu, koji u stvari samo ponavlja Draupadine reči, a s druge strane, na taj način, autor epa čuva Draupadin obraz, pošto Judištira nije pristao na osvetu kada ga je ona nagovarala, te se Draupadi ne može optuživati niti proglasiti za osvetoljubivu ili zlu osobu (up. na pr. Badrinat 2008: 224-225).

U svakom slučaju, Draupadina situacija pokazuje da je ona ne samo ponižavana od strane neprijatelja, već i potlačena u svojoj porodici, u kojoj se njena reč ne čuje, dok je istovremeno obožavana kao boginja i poštovana kao majka petorice sinova. Na ovaj raskorak ukazuju i mnogi teoretičari postkolonijalnih studija, jer, iako u hinduizmu boginje zauzimaju najvažnije mesto, poseduju veliku moć i autoritet, drevni mitovi su ipak androcentrični, a kultura kojoj hinduističke boginje pripadaju izrazito patrijarhalna, te se nikako ne može govoriti o nekoj ravnopravnosti već pre o subalternitetu¹² i potčinjenosti: „Hinduizam kao da propoveda da neka religija, odnosno mitologija, u kojoj su boginje važne ne podrazumeva obavezno i polnu ravnopravnost [niti] visoki položaj žena u društvenoj sferi” (Kinsli 1989: xvii).

Tišina Draupadi Mahasvete Devi

Za razliku od Draupadi iz *Mahabharate*, Draupadi Mahasvete Devi – čije je pravo ime Dopdi – ne samo da ne zauzima visoki položaj u indijskoj društvenoj sferi, jer nije ni boginja ni princeza, nego je na sasvim suprotnom kraju lestvice indijskog tradicionalnog društva. Naime, Dopdi pripada jednoj od najvećih plemenskih zajednica u Indiji, kasti Santal (Santhal), koja je, osim u državi Zapadni Bengal, gde Dopdi živi, rasprostranjena u Asamu, Odiši i Biharu. Ono što se danas u Indiji, politički korektno, naziva plemenskim zajednicama (*tribal communities*), odnosno popisanim kastama (*scheduled castes*), u stvari su parije, najniži sloj indijskog društva, ranije poznat pod nazivom 'nedodirljivi'¹³ (*untouchables*), a sada Daliti (*Dalits*), ili, kako ih je nazvao Mahatma Gandhi, Haridžani (*Harijans*) – ljudi koji su lišeni svih prava. Nedodirljivi se, u stvari, ne nalaze čak ni na samom dnu kastinskog sistema indijskog društva, već su izvan njega i ispod sve četiri tradicionalne kaste, sa čijim pripadnicima im je zabranjen svaki dodir pošto

12 Kao jedan od središnjih pojmova u postkolonijalnim studijama, subalternitet (*subalternity*) se koristi za označavanje inferiornosti, ne samo zbog pripadnosti određenoj klasi (tj. kasti u slučaju hinduističkog društvenog uređenja), već i drugim potlačenim grupama, kao što su to na primer žene, čiji je glas marginalizovan u odnosu na dominantni diskurs muškaraca (up. Aškroft, Grifits i Tifin 2000: 198-201).

13 Nedodirljivost i diskriminacija na osnovu kastinske pripadnosti ukinute su još Ustavom Indije iz 1950. godine (prema članu 17.), međutim, ova tradicija i dalje opstaje, naročito u ruralnim predelima i na jugu Indije (up. na pr. Bala 2014: 14). Broj nedodirljivih, po najnovijem popisu iz 2011. godine, je preko 166 miliona, što je oko 16,6 procenata od ukupnog broja stanovnika Indije – kojih po tom istom popisu ima nešto više od milijardu i dvesta deset miliona (up. podatke na zvaničnom sajtu Ministarstva unutrašnjih poslova Indije: *Scheduled Castes and Scheduled Tribes Population*).

se smatra da su *nečisti*¹⁴. Povrh toga što je nedodirljiva i radi kod svojih gospodara za nadnicu, Dopdi je i pripadnica komunističkog pokreta Zapadnog Bengala, takozvanih naksalita (nazvanih po selu Naksalbari), koji su šezdesetih godina dvadesetog veka poveli žestoku oružanu borbu protiv vlasti i zemljoposjednika, kako bi se zemlja pravednije raspodelila i onima koji je nemaju. Na taj način je ona trostruko subalterna: kao pripadnica najniže kaste; kao sukobljena sa predstavnicima vlasti, vojskom i policijom; i kao žena¹⁵, nasuprot dominaciji muškaraca u patrijarhalnom društvu.

Na njen subalternitet autorka pripovetke ukazuje i veštim izborom imena: mada joj je gospodarica, po rođenju, nadenula ime čuvene hinduističke mitske heroine Draupadi, kao pripadnica najniže kaste nedodirljivih, ona nema pravo da nosi to ime, pa stoga odeva identitet Dopdi, što je prilagođeni oblik ovog sanskrtskog imena (up. Spivak 1981: 387). Pa ipak, iako je potlačena još i više nego Draupadi, čak i zlostavljana, Dopdi takođe poseduje moć i utiče na događanja oko sebe. Ova dvadesetsedmogodišnja gerilka i njen saborac i muž Dulna, nalaze se na spisku osoba koje vlasti traže zbog podsticanja nemira. U gustoj šumi, vojnici uspevaju da ubiju njenog muža i ostavljaju ga kao mamac, nadajući se da će tako uspeti da uhvate i Dopdi. Međutim, ona, u spomen mužu koga je mnogo volela, nastavlja da se bori i skriva one koji su, kao i njih dvoje, odbegli od zakona. Za to vreme već razmišlja o tome kako će se braniti ukoliko je uhvate i podvrgnu psihičkom i fizičkom mučenju, pa odlučuje da je jedini način da ne oda jatake da odgrize sebi jezik (Devi 1981: 397) – odnosno, da sama sebe osudi na tišinu i muk, da njeno telo nema drugog izbora nego da začuti.

U velikoj operaciji čišćenja begunaca, vojska i policija uspevaju da uhvate i Dopdi, koja je privedena u stanicu i ne samo mučena, već i silovana do iznemoglosti. Bengal-ska spisateljica ovde ponovo povlači veoma suptilnu paralelu između svoje Draupadi i junakinje *Mahabharate*: iako Dopdi, za razliku od prave Draupadi, ima samo jednog muža i monogamni brak, na kraju i ona doživljava istu sudbinu kao i mitološka heroína, odnosno, prinuđena je da bude seksualni objekat većeg broja muškaraca, što takođe trpi bez glasa, u tišini. Mahasveta Devi, zatim, u tok pripovedanja uvodi najvažniji motiv iz *Mahabharate*: moć golog ženskog tela nasuprot muškoj bahatosti, ali putem kontrasta, jer, suprotno od Draupadi iz epa, njena Draupadi nije uspela da ostane odevena pred dominantnim muškarcima.

Posle višestrukih silovanja u policijskoj stanici, Dopdi odbija da obuče sari koji su njeni silovatelji strgnuli sa nje, pa se oblivena krvlju i u strašnim bolovima, naga pojavljuje pred komandujućim oficirom i prkosno, pobednički, sa osmehom na licu, objavljuje mu da se pred njim nalazi 'objekat njegove potrage'. Na ovaj način, objektivizujući svoju junakinju, a zatim, do krajnosti dovodeći tu objektivizaciju, opredmećivanje, pa

14 Kako ne bi onečistili pripadnike ostalih kasti, pa i onih najnižih, nedodirljivi ne samo da ne smeju da dodirnu one koji nisu izopšteni iz društva kao oni ili neku stvar koja im pripada, već ne smeju ni da piju vodu iz njihovih bunara, pa čak ni njihova senka ne sme da padne na neku od tih osoba, i zato su ranije morali da nose zvonca kojima su upozoravali pripadnike kasti da se sklone jer oni dolaze. Osim toga, izolovani su od ostatka društva, smeju da se kreću i žive samo u okviru svoje zajednice, nemaju pravo na školovanje i prisiljeni su na obavljanje najtežih poslova, koji su obično nasledni, kao što su kremiranje pokojnika, štavljenje koža, čišćenje toaleta ili odnošenje leševa životinja i đubreta (prim. autorke rada).

15 O nemoći i nezaštićenosti žena, čak i u savremenom indijskom društvu, najrečitije govori podatak o tome da je, prema zvaničnim podacima, u toj zemlji po jedna žena silovana u proseku na svakih dvadesetak minuta (up. Pokarel i Maklohlín 2016). Te žrtve silovanja uglavnom se ne usuđuju da progovore, jer „u društvu kojim dominiraju muškarci silovanje označava moć koju oni imaju nad ženama ... povezuje se sa obeščašćivanjem i gubitkom čednosti. Stoga se smatra da žena koja je silovana treba da se oseća osramoćenom i krivom. One obično nikome ne govore da su silovane i nikada ne podignu glas protiv onih koji su počinili taj zločin.“ (Katarpi 2015: 68, kurziv dodat).

čak možemo reći i komodifikaciju¹⁶, kada izjavljuje da se oficir uplašio svoje 'nenaoružane mete' (Devi 1981: 402), autorka pripovetke pokazuje da je Dopdi, sa jedne strane, zaista potčinjena i ponižena – kao 'objekat' i 'meta', odnosno kao predmet a ne kao osoba. Međutim, sa druge strane, Dopdi – kao i Draupadi – prezrivo 'otpisuje'¹⁷ muškarce koji su je ponizili, doduše sasvim suprotnim ponašanjem: heroína *Mahabharate* se molila Krišni da pokrije njeno telo i sakrije ga od muških pogleda, dok heroína Mahasvetine pripovetke upravo ističe svoju nagost kao sredstvo borbe, što pokazuju njene reči upućene oficiru: „Čemu odeća? Možete me skinuti, ali kako me možete ponovo obući? Da li ste vi čovek?“ (Devi 1981: 402).

Na taj način, ona se, isto kao i Draupadi, izborila protiv muškog nasilja nad nezaštićenim ženama, jer je pokazala da njeni silovatelji uopšte i ne postoje za nju, pa tako nisu ni mogli da unište njen duh – odnosno, kako kaže Gajatri Spivak¹⁸ u veoma nadahnutom predgovoru za Mahasvetinu pripovetku: „ovo je mesto na kome se zaustavlja muška dominacija“ (Spivak 1981: 388). Insistirajući na tome da ostane gola i pred počiniocima tog okrutnog zločina nad njom, ali i pred drugima koji je nisu silovali, Dopdi pruža otpor svima onima koji su je ponizili tako što uopšte i ne priznaje njihovo postojanje kao ljudskih bića, odakle i njeno poslednje pitanje postavljeno oficiru, koga je njeno nago telo uplašilo i kao figura mlade i sigurno privlačne žene, i kao spomen na zlostavljanje koje su počinili njegovi potčinjeni, ali i usled činjenice da se na golom telu ne može sakriti oružje, što znači da se on kukavički bori protiv nenaoružanog neprijatelja, koji, uz sve to, pripada slabijem, nežnijem polu. Ovakvim postupkom Dopdi uspeva da preokrene uvreženo verovanje „da žrtva, a ne počinitelj zločina, treba da se plaši i da ima osećaj krivice“ (Bala 2014: 15).

Zaključak

U radu je pokazana dvojaka uloga tišine analizom drevnog indijskog epa *Mahabharata* i moderne pripovetke bengalske autorke Mahasvete Devi „Draupadi“, i to kontrastiranjem sudbina njihovih glavnih junakinja: Draupadi, kao najvažnijeg ženskog lika u epu i heroïne pripovetke, kojoj je pravo ime takođe Draupadi a nadimak Dopdi. Iako je junakinja *Mahabharate*, Draupadi je ne samo glavni ženski lik, već i veoma važna ličnost koja je ostavila značajan trag u indijskoj istoriji; budući da je na njen nagovor započet jedan od ključnih ratova za ovu zemlju, ona je sve vreme potčinjena pravilima patrijarhalnog društva tog doba, te ostaje bez izbora i bez glasa, u tišini. Čak i onda kada ne mora da se pridržava okrutnih običaja, u kojima je indijska žena višestruko subalterna, kao što je odlazak u izgnanstvo na trinaest godina ili na svetu

16 Kroz proces viktimizacije, Dopdi ne samo da je pretvorena u predmet (objektivizovana) već je, zbog masovnog silovanja, postala 'roba široke potrošnje' – što i jeste suština pojma 'komodifikacija' (prim. autorke rada).

17 Izraz *otpisivanje*, odnosno *uzvratanje* [pisanjem], ima veoma specifično značenje u postkolonijalnim studijama (v. na pr. Aškroft, Grifits i Tifin 2004: 38), pa je upravo zato ovde i upotrebljen, kao i stavljen pod navodnike (prim. autorke rada).

18 Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-) je čuvena teoretičarka postkolonijalnih studija i kritičarka, ali i književni prevodilac. Njena najpoznatija dela su esej „Mogu li podređeni da govore?“ („Can the Subaltern Speak?“ – 1985), i knjiga *Kritika postkolonijalnog uma* (*A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* – 1999). Prevela je sa bengalskog na engleski jedan roman i veći broj pripovedaka Mahasvete Devi, koje bi obično propratila izvanredno pronicljivim i sadržajnim predgovorom sa kritičkim osvrtom: *Imaginarne mape* (*Imaginary Maps* – tri pripovetke, 1994), *Priče o grudima* (*Breast Stories* – tri pripovetke, 1997), *Stare žene* (*Old Women* – dve pripovetke, 1999), *Čoti Munda i njegova strela* (*Chotti Munda and His Arrow* – roman, 2002).

planinu gde će okončati život pre vremena, ona bira da prati svoje muževe, žrtvujući im prvo mladost, a zatim čak i život, kako bi bila poslušna i primerna supruga. Stoga, kada se zapita „Mogu li podređeni da govore?“, Gajatri Spivak ne misli samo na tišinu Drugog kao potčinjenog kolonizatoru, već i na tišinu koja je potlačenoj ženi oduvek bila nametnuta u patrijarhalnim društvima širom sveta.

U liku Mahasvetine junakinje Dopdi, koja je isto toliko hrabra kao njena ime-njakinja Draupadi, Spivakova, međutim, vidi nešto drugačiji pristup autoritarnom društvu kojim dominiraju muškarci, jer Dopdi uspeva da im se suprotstavi mnogo deotvornije nego Draupadi, tako da je ona, u odnosu na drevnu heroinu, „istovremeno i palimpsest i kontradikcija“ (Spivak 1981: 388), a njeno ponašanje predstavlja „alegoriju ženske borbe unutar revolucije u jednom presudnom istorijskom trenutku“ (Spivak 1981: 389). Time što odbija da bude 'odrugojačena'¹⁹; odnosno, da prihvati činjenicu da je ona ta koja je obeščašćena, jer u stvari i nije ona počinila nečasna dela, nego njeni silovatelji, Dopdi „preokreće muški diskurs moći i pretvara ga u oružje kojim se suprotstavlja svojim mučiteljima“, te tako spisateljica stvarajući ovaj lik „istovremeno i dekonstruiše i rekonstruiše figuru mitske Draupadi“ (Šarma 2015: 160).

I zaista, demitologizacijom sanskrtskog epa, Mahasveta Devi transformiše njegov zaplet, koristeći ga kao hipotekst, a zatim, ovaj mit, postupkom narativne subverzije, odbacuje, ali zadržava njegovu poruku, jer je za hipertekst struktura mita nevažna pošto se on koristi samo kao jedan od diskurzivnih elemenata bez koga razumevanje novonastalog narativa ne bi bilo moguće. Uprkos izmeni zapleta, likova, vremena i prostora, pa i samog stila i jezika, suština oba teksta ostaje ista: obadve junakinje se u tišini suočavaju sa osramoćivanjem, kome ih podvrgavaju hijerarhijski moćniji muškarci u čijim rukama je njihova sudbina. Međutim, razlika između njih je u tome što se Draupadi u tišini moli bogu Krišni da je spasi time što neće dozvoliti da je skinu golu i siluju – u čemu i uspeva, jer ovaj čudotvorac njen sari pretvara u beskonačnu tkaninu koja je sve duža što je više nasilnici odmotavaju; dok je Dopdi nemoćna da spreči višestruka silovanja kojima je podvrgnuta u policijskoj stanici, pa spas pronalazi naknadno, takođe u tišini, tako što ne dozvoljava da silovatelji odećom pokriju njenu golotinju posle tog sramnog čina, 'ispisanog' na njenom nagom telu. Na taj način, obe ove potčinjene žene, iz različitih perioda indijske istorije i društva, šalju poruku da je upravo njihova **tišina** jedina njihova moć kojom mogu da posrame, pa čak i ponize one koji ih tlače, jedina njihova snaga pomoću koje će najzad izaći iz senke, jedini njihov otpor kojim mogu da se suprotstave hegemonističkom patrijarhalnom diskursu.

LITERATURA

- Aškroft, Griffiths i Tifin 2000: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: the key concepts*, London: Routledge.
- Aškroft, Griffiths i Tifin 2004: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York: Routledge.
- Badrinat 2008: C. Badrinath, *The Women of the Mahabharata: The Question of Truth*, Hyderabad: Orient Longman Private Limited.
- Bala 2014: A. Bala, „Silence No More: A Study of Mahasveta Devi's Draupadi“, *The Criterion - An International Journal in English*, 5:1, February 2014, 14-16.

19 *Othinging* je pojam koji je osmislila Gajatri Spivak, a na srpski se prevodi kao drugojačenje ili podrugovljenje, ili opisno: konstrukcija 'drugog', stvaranje 'drugog', kreiranje 'drugog' (prim. autorke rada).

- Devi 1981: M. Devi, *Draupadi*, in: G.C. Spivak, „Draupadi by Mahasveta Devi”, *Critical Inquiry*, 8:2, 392-402.
- Divakaruni 2008: C.L.B. Divakaruni, *The Palace of Illusions*, New York: Doubleday.
- Kanuprija 2006: D. Kanupriya, „Feminism and the Emerging Woman in Anand’s *The Old Woman and the Cow*”, in: A.N. Prasad and S.K. Paul (eds.), *Feminism in Indian Writing in English*, New Delhi: Sarup & Sons, 77-88.
- Katarpi 2015: H. Katharpi, „Mahasveta Devi’s Treatment of Female Body and Rape in Her Short Story *Draupadi: A Study*”, *New Man International Journal of Multidisciplinary Studies*, 2:5, 67-69.
- Kinsli 1989: D. Kinsley, *The Goddesses’ Mirror: Visions of the Divine from East and West*, Albany: State University of New York Press.
- Milaneti 2009: G. Milanetti, „Why Would a King Become an Ascetic? A Few Political Answers from Hindi Mediaeval Literature”, in: P.M. Rossi and C. Pieruccini (eds.), *Kings and Ascetics in Indian Classical Literature*, Milano: Cisalpino – Istituti Editoriale Universitario, 267-295.
- Pokarel i Maklohlin 2016: S. Pokharel and E.C. McLaughlin, „India: Fourth arrest made in double gang-rape case”, 19 July 2016, *CNN International Edition*. <<http://edition.cnn.com/2016/07/19/asia/india-rape-same-men/>>. 03.12.2016.
- Prčić 2008: T. Prčić, *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena (Drugo izdanje)*, Novi Sad: Zmaj.
- Scheduled Castes & Scheduled Tribes Population*. Government of India – Ministry of Home Affairs. <<http://www.censusindia.gov.in/>>. 03.12.2016.
- Spivak 1981: G.C. Spivak, „Translator’s Foreword”, in: G.C. Spivak, „Draupadi by Mahasveta Devi”, *Critical Inquiry*, 8:2, 381-392.
- Spivak 1988: G.C. Spivak, „Can the subaltern speak?”, in: C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 271-313.
- Šarma 2015: Š. Šarma, „Subverting Hegemonic Patriarchal Discourses: A Study of Mahasveta Devi’s *Draupadi*”, *International Journal of English Language, Literature and Translation Studies*, 2:3, 158-162.

THE SILENCE OF THE SUBALTERN INDIAN WOMAN SPEAKS LOUDER THAN WORDS

Summary

For the ‘figure’ of woman, the relationship between women and silence can be plotted by women themselves

(Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*)

This paper analyses the motif of silence, as well as its dual role, by contrasting the destinies of the female protagonists in the ancient Indian epic *Mahabharata* and the modern short story “Draupadi”, written by Bengali female author Mahasveta Devi. When Gayatri Chakravorty Spivak asks: Can the Subaltern Speak?, she does not imply only the silence of the Other as being inferior to the coloniser, but also the silence of the subordinated woman in patriarchal societies worldwide. Both Draupadi in the *Mahabharata* and Draupadi, alias Dopdi, in Mahasveta Devi’s story demonstrate the possibility of a subaltern Indian woman being strong and powerful, in ancient and in modern times, respectively. Although they are dominated by men who try and even manage to humiliate them, Draupadi and Dopdi show that their silence speaks louder than words, as it is the only strength they have in resisting the hegemonic patriarchal discourse.

Keywords: India, *Mahabharata*, Draupadi, Mahasveta Devi

Biljana Đ. Đorić Francuski

Никола М. ПОПОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ТИШИНЕ И ЗВУЦИ КАО ОДЛИКЕ АМБИЈЕНТА У ПРОЗИ ГРАЦИЈЕ ДЕЛЕДЕ

У раду се разматрају вербални говор и ћутање као посредни знакови веристичког наратива Грације Деледе (1871-1936) у роману *Трске на вјетру* (*Canne al vento*, 1913). Синестетички описи пејзажа и амбијента Сардиније постају стварни и метафорички контекст у који се пројектују осећања. Тишине и звуци медитеранског амбијента прожети су племенитом и суровом природом човека. Тиме је наглашена лирска и интимистичка компонента, сентиментализам и јака морална нота својствена женској прози веризма. У назначеним оквирима, приповедачки стил Грације Деледе припада медитативној прози која налази читаоце и у нашем времену.

Кључне речи: звук и тишина, медитерански пејзаж и амбијент, синестезија

1. Говор и ћутање као компоненте приповедачког поступка

У романима Грације Деледе (1871–1936) прошлост не престаје да постоји, већ су хроника места и породица део свакодневнице. У роману *Трске на вјетру* (*Canne al vento*), објављеном 1913. године², приповест о судбини једне породице на Сардинији испреплетена је низом уметнутих целина које симболизују проток времена. Кроз овакав приповедачки поступак, Деледа наставља традицију реализма – веризма као специфичног израза у италијанској књижевности (в. Рајт 1994; Дубравец Лабас 2007; Долфи 1992)³. У језичком смислу, приповеда се у трећем лицу, што наглашава неутралну позицију самог приповедача, а дијалошке секвенце граде психолошку карактеризацију ликова. Може се рећи да вербални говор најдоследније представља веристички поступак фабулирања радње.

С друге стране, претежнији део фабуле припада унутарњем монологу, чији је спољашњи облик супротан говору, па ова двојност истиче интимистички карактер нарације: „Док Деледина проза постаје све више страна извана, њени ликови постају све комплекснији. Наратор интервенише све мање како би осигурао веродостојност” (Петерсон 2010: 132). На тај начин, психолошки је задржана позиција приповедача, који прати осећања и мисли јунака када нису обележени дијалогом. Овакав романсијерски поступак води упоредо интроспекцију и

1 nikparma@yahoo.it

2 У овом раду се анализира роман *Canne al vento*, а следећи рад биће посвећен Деледином роману *Пожар у маслинику* (*Incendio nell'uliveto*, 1918).

3 Савремена италијанистика дело Грације Деледе истражује у контексту регионализма женске књижевности веризма, односа књижевног и друштвеног идентитета жена, те односа рода и жанра. У том погледу, својим тематско-стилским истраживањима издвојили су се Л. Гвиди, А. Арслан и М. Мускарјело, те Л. Крохе, Ш. Вуд, А. Амоје и Р. Рикобано (в. Гвиди 2004; Арслан 1998; Мускарјело 2002; Кроха 1992; Вуд 2007; Амоја 1992; Рикобано 2013). Приметно је настојање да се кроз женски сентимент, амбијент и пејзаж, те социјални ангажман ове прозе, успостави паралелизам са делима савремених списатељица, међу којима су оне, попут В. Пареле и М. Мурђе, са италијанског југа.

ретроспективну пројекцију прошлости. Вибрирање душе истакнуто је преко амбијента и пејзажа. Медитерански пејзаж, у роману *Canne al vento* Грације Деледе, има карактеристичну црту меланхоличне лепоте, своје тишине и крика душе.

2. Синестетички описи пејзажа и амбијента

Сардинија, природа и људи (в. Марас 1990; Танда 1992; Инкани Карта 2007), у књижевној мотивацији Грације Деледе остварују се у пуном контрасту љубави и патње, бола и испуњења, светла и таме. Метафоричан и мистичан свет настају на повезивању звука са апстрактним појмовима и светла са духовним осећањима. Сlike су често експресивне, нарочито је такав лет соколова, јер симболизује унутарња стања која раздиру јунаке. Синестезијом, како у њеном психичком тако и у књижевно-стилском смислу, повезују се звук, бол и светло, затим врисак, јецање са задиханошћу рањеника и цвркутом птица:

Zlatni oblaci krunisali su doline i ruševine, a slast i tišina jutra davali su cijelom pejzažu *duševni mir groblja*. (Деледа 2015: 22)⁴

Molitva je takođe bila *lagana i ujednačenog tona* koji je, činilo se, *odzvanjao daleko, s druge strane vremena*. (Деледа 2015: 27)

Efixu se, *unatoč svjetlu i cvrkutu ptica*, činilo da prisustvuje *miši duhova*. (Деледа 2015: 27)

Tužan zvuk Zuanotoniјеve usne harmonike, *dopre do Noeminog bola, poput dalekog svjetla*... vrisak, jecanje, žaljenje miješali su se *sa zvukom instrumenta i pjesmom dječaka poput zadihanosti napuštenog ranjenika u nekoj šumi sa cvrkutanjem slavuja*. (Деледа 2015: 114a)

Sokolovi su prelijetali *škripeći krilima kao noževima*. (Деледа 2015: 118)

Удаљени полови смеха и плача уздигнути су до хиперболичне слике последњег листа на дрвету, који симболизује усамљеног човека. Синестетички опис везује се за пејзаж и за амбијент, те оно што се опажа чулима повезује различите перцепције боје, мириса и звука и са телесним и духовним осетима⁵.

У књижевном значењу, стилске фигуре означавају слике које не потичу од истог чула. Најчешћи симболи су појмови вегетације, посебно трска, зато што обликом, чврстином и савитљивошћу, пренесена из конкретног контекста у духовни, симболизује Сардинију, живот пун страсти и бола, истовремено суров и пун нежности (в. Де Ђовани 2001).

Иако су границе света омеђене морем и копном отока, слика се проширује до општељудског бола и радости, као два крајња стојера живота:

Smijeh i plač cijelog svijeta... drhtali su i vibrirali notama slavuja iznad usamljenog drveta koje se činilo višim od planina, s vrhom koji dotiče nebo i čiji je vršak posljednjeg lista za boden u tu zvijezdu. (Деледа 2015: 168)

Ова анализа показује како синестезија, као стилска фигура, повезује слике, и колико се оно што се опажа чулима може спајати у синтагме с уметничким ефектом. Код Деледе, алегоричке слике природе изражавају психичка стања која про-тагонисти осећају интуицијом и похрањеним искуством у сећању на прошлост.

4 Све цитате подвукао аутор рада.

5 Д. Грегор пише о полихроности као особености Делединог наративног дискурса, посебно анализирајући „тонове зоре и сумрака као симболе судбине” (в. Грегор 1970, уп. Ди Зензо 1979). У вези са амбијенталношћу у Деледином делу, вредан је помена и предговор Д. Х. Лоренса енглеском издању Деледине књиге *La madre*, односно *The Woman and the Priest, or, The Mother* (в. Деледа 1922); Лоренс је Сардинију описао у путописној књизи *Sea and Sardinia* (в. Лоренс 1921), која је својерстан омаж Делединој слици острва.

3. Стварносни и метафорички контекст: пројекција осећања у пејзаж

Ситуациони контекст у роману *Canne al vento* укључује амбијент и пејзаж, али и мисао људи са острва, који изолованост од света и грозницу од маларије у мочварном пределу доживљавају као судбину и казну. Дубоко су укорењене моралне и верске предрасуде, уплетене у класно друштво које не допушта некажњен излазак из зачараног круга. Реликти паганског живота виде се у играма и плесу, што су једнако жар живота и пепео расутих надања. Око главних личности ствара се ореол самопрегора и жртвовања, као и дубоки хуманизам, упркос суровој класној раслојености друштва у времену надлазећих промена. Душа трепери, трске трепере – у том трептају су затомљени пориви људског достојанства, пожртвовања и љубавних осећања. Боје и звук су главни елементи природе и сентимента Сардињана. Нарочито преко звука остварује се медитативни слој:

Harmonika svojim žalosnim kricima ispunjava dvorište osvjetljeno vatrom čija crvenkasta svjetlost obavlja na šivilu zida tanak i taman lik svirača, ljubičasta lica žena i mladića što plešu sardinski ples. (Деледа 2015: 37)

Jak šum oluje odjekivao je u Noeminom pamćenju. (Деледа 2015: 40)

U umornoj fantaziji sluge, stvari su odjednom mijenjale izgled kao iz noći u dan, sve je svjetlo, slast. [...] у тишини ноћи trске шапућу молитву земље која tone u san. (Деледа 2015: 17)

Осећања туге и меланхолије, путем алегорије отварају амбијент „меланхоличне лепоте” и дубоко пониру у унутрашњи говор, тзв. слободни неуправни говор. Мисли су изразито потакнуте чулима, асоцијације су, с једне стране, везане за стварносни контекст, а са друге стране за хришћански морал страдања, греха и искупења (в. Парлато 2008). Лик жене у црнини, с марамом преко главе, има бледу боју туге, скривене страсти и пропуштеног живота. Разрушена племићка кућа окружена је саксијама у којима цветови изузетне лепоте као да чувају сјај некадашњег живота. Сенке и тишине деле простор на тајанствени сентимент и људско достојанство, на сурову борбу да се преживи и сакрије сиромаштво. У веристичкој књижевности ове теме су врло заступљене, а списатељице попут Грације Деледе и Матилде Серао унеле су својствен лиризам преко дугих описа пејзажа и амбијената. Чулне слике код Деледе понекад имају надреалистичку подлогу због боје и асоцијација на људско око и камење, познате мотиве у сликарству надреалиста:

Iz crne zidine plavi prozor kao samo oko prošlosti gleda ružičastu melanholičnu panoramu rađajućег sunca. (Деледа 2015: 18)

Razbacano vulkansko kamenje daje dojam da је kataklizma uništila antički grad i raspršila stanovnike. (Деледа 2015: 19)

Посебно је упечатљива слика амбијента, метонимијски сведеног на ћошак дворишта, који универзално симболизује сећање на прошлост: „Koliko је uspomena u srcu sluge pobuđивao ovaj ćošak dvorišta, tužan od mahovine, veseo od uglačанog zlata vihojli i nježnog zelenila jасmina!” (Деледа 2015: 21).

Пројекција осећања у пејзаж исказана је стилском фигуром синестезије: двориште је тужно од маховине, али весело од златних вихојли, и њежно од зеленог јасмина. Асоцијације на трептаје затајене љубави слуге према племкињи и пријатељство од младости до старости, пожртвовање и достојанствено подношење сиромаштва, свакако су сентиментална, али узорно морална прича. У Деледином времену још увек је била жива традиција усменог приповедања и вешто је уплетена у ток романа. Сеоске светковине, пијанство од љубави и вина, скривале су и откривале страсти, наде и тугу.

4. Тишине и звуци медитеранског амбијента

У роману *Canne al vento* смењују се и мешају звуци и тишине преко метафоричког преноса појмова из конкретног света у духовни. На тај начин гради се метафизичка основа размишљања о свом месту међу људима или о свом месту у природи:

Živice indijskih smokava koje [imanje] zatvaraju od vrha do dna, kao dva zida sivih serpentina, od stepenice do stepenice, od brežuljka do rijeke, čine mu se sada granicama svijeta. (Деледа 2015: 7)

Čulo se ravnomjerno kukanje kukavice, rano zrikanje zrikavaca i poneki ptičiji krik, čuo se uzdah trski i sve jasniji zvuk vode, ali se naročito čuo neki lahor, neki misteriozni izdisaj koji, činilo se, izlazi iz same zemlje. (Деледа 2015: 8-9)

Музика природе, у контрапункту звука и тишине, уздаха и издисаја, повезује елементе живог света и појмове загробног живота. Ту су слике мистичног света враголана, вила и лутајућих духова. У унутрашњем монологу главних јунака, посебно слуте Ефикса, нижу се традиционална веровања, кроз утваре старих барона, жена умрлих на порођају и духова некрштене деце, те легендарна змија *canapèa*, која гмиже по песку мочваре још од Христовог времена (в. Деледа 2015: 9). Звуци и тишине преплићу се у синестезији, која обухвата проширена поређења, алегорију и метафору. Узлазна градација креће од тишине и молитвених шапата до одјека и рике; у поређење је уграђена хипербола којом се најављује пробуђени живот. Други тип градације креће од звука и спушта се, преко метафоре и алегорије, у тајанство мистичног света:

Psi su odjednom počeli lajati na obližnjim imanjima i cijeli pejzaž, što je maloprije izgledao kao da se uspavao među molitvenim šapatima noćnih glasova, bio je pun odjeka i rike. (Деледа 2015: 10)

Slušao je otkucaje srca i šuškanje trski iznad nasipa koje mu se činilo kao uzdah nekog zlog duha. (Деледа 2015: 12)

Glas mladića je zujao u mraku i učinilo mu se kao glas duhova iz prošlosti. (Деледа 2015: 13)

Ali prolazi vjetar nesreće i ljudi se gube, kao oblaci na nebu oko Mjeseca kad puše sjevernjak. (Деледа 2015: 13)

Лексеме везане за море пројектују пејзаж Сардиније у свет молитви и тајни, док сама лексема „трска” симболизује целу скалу осећања. Поређења, изведена на односу живо-неживо, најчешће користе ову лексему да се симболично означе нијансе осећања.:

Činilo mu se da još vidi dona Liu, blijedu i tanku kao trska, na balkonu, s pogledom uprtim u daljinu, vrebajući šta ima tamo u svijetu. (Деледа 2015: 21)

... sličnu kormilaru koji pogledom istražuje misterij mora. (Деледа 2015: 22)

Простор звука и тишине прожима унутарња мелодија чији тонови лагано и уједначено одзвањају „с друге стране времена”. Медитерански амбијент Сардиније обележиле су тишине у природи и у човеку: један крик, зујање пчела, брујање зрикаваца, жубор воде, шум мора и звук хармонике, прелазе из конкретног света у духовни. Слика постаје метафора библијског пута по земљи:

... jedan drevni narod zaputio se, pjevajući pjesme prvih hrišćana, tamnom ulicom, išli su zaneseni bolom i nadom, prema jednom svijetlom, ali dalekom, nedostižnom mjestu. (Деледа 2015: 72)

Zvuk harmonike stizao je sve dalje. Skakutavi i senzualni motiv pozivao je igranje, ali bi se ponekad prometnuo u jadikovanje, kao da je umoran od sreće, oplakujući zadovoljstvo

koje prolazi i jecajući zbog beskorisnosti svih stvari. Tada je čak i tužno oko teretne životinje izgledalo puno sjetne nježnosti. (Деледа 2015: 67)

Мир је владао природом... и све се утапало у дрхтаву тишину као воду потоčićа. (Деледа 2015: 60)

Jedan krik, s nečim podrugljivim у себи, prolomi se тишином насипа изнад двојце мушкарца и Giacinto поскочи изненада... (Деледа 2015: 81)

Tako се mogao ослободити једног дела тегобе која га је тиштала, one najsramotnije тегобе-тишине. (Деледа 2015: 60)

Поређењима и алегоријама се повезује свет појединачних и конкретних ствари са простором тишине која нараста до хиперболе. Тиме се наглашава психолошка драма породице, чији живот протиче омеђен обичајима и религијском традицијом (в. Gunzberg 1983; Hopkins 2002). У фабули је више појединачних прича које су увек уоквирене тишином:

Vladala је neka beskonačna тишина. Samo би се činilo да понеки usklik lastavica излази из зидова рушевина и kas konja чу се у далјини, све даље и даље. (Деледа 2015: 123)

Neka duboka тишина, јака свјетлост, miris trave, све је то било присутно у влажној и тужној базици, која је изгледала као пећина. (Деледа 2015: 138)

Neka blaga i duboka тишина све је окруживала... Vladala је takva тишина да се чуло ударанје рубља под осамљеним бором крај обале. (Деледа 2015: 131)

У Делединој прози, људи са острва живе два паралелна живота: један је онај живот који препричавају свакодневно, а други је везан за молитве, процесје и светковине. Паганске слике радости и бола, приче слепаца којима народ удељује милостињу, истовремено су реалистичне и митолошке, јер је традиција дубоко укореењена у свест људи са острва. Тиме романи Грације Деледе попримају апокрифни карактер, а прича о границама света постаје егзистенцијална трагедија коју острвљани подносе са резигнацијом.

5. Сентиментализам и морална нота

У времену с краја деветнаестог на почетак двадесетог века, неговао се роман друштвеног карактера, подстакнут сиромашењем села и пропадањем племства. Ц. Фримен-Моир пише о класној отуђености у роману *Canne al vento*, анализирајући посебно лик слуге Ефикса који је „природни моралиста отворених очику и ума, [разуме односе јасније] и претвара отуђење у живот живљен за друге” (в. Фримен Моир 2014; уп. Парлато 2008). Социјална црта појачана је сликовитим и реалистичним фабулама које говоре о појединцу и његовој судбини. Она је одређена унапред због чврстог моралног става да човек не бира своју судбину већ се мора жртвовати како налажу неписана правила. Управо око овог питања помера се гнев и побуна потчињених ка мирењу и прихватању обичаја и вере.

У римском периоду свог живота и рада, Деледа се приклонила психолошком портретисању амбијента и ликова, а сентиментално-морализаторска нота потискује историјску позадину друштвеног раслојавања. Продире нови начин размишљања у свест њених јунака, иако су све теме и даље везане за Сардинију. Сентиментализам и јака морална нота прате главни ток приповедања, али, вештином фабулирања, радња романа стално иде напред, зауставља се једино лирским пасажима у којима Сардинија оживљава у свом цвату:

Proveo је ноћ у kolibi и пошто је био јак вјетар и трстика на grebenu је завјјала као kao kakva душа у казни. Trstika на grebenu тако се савјјала као да се води битка међу дховима. U

zoru, izlazeći iz kolibe, Efiks ih je vidio stotinjak kako vise polomljene, s drugim lišćem rasutim po zemlji, kao slomljeni mačevi. (Деледа 2015: 184)

Zašto nas sudbina ovako gazi kao trske? [...] Upravo smo kao trske na vetru, moja dona Ester. (Деледа 2015: 194)

Лиризам овог типа претерано наглашава улогу традиционално схваћеног морала, што је Деледин дуг времену популарне веристичке литературе. Намера наратора да поучи сукобљава се са жељом очувања традиције, будући да је прошлост често оно што спутава јунаке њених романа у постизању личне среће. Хришћански појмови пожртвовања за друге, затајивање осећања из друштвених обзира, били су подлога многих несретних живота. Па ипак, романсиране судбине појединаца уклопиле су се у општу слику тадашњих друштвених промена на релацији село-град. Као добар романсијер, Деледа је избегла црно-белу слику, и њена палета боја и осећања симболично је везана за традицију Сардиније, острво и регију специфичне историје, културе и менталитета.

6. Наративна тишина

Медитација, као размишљање о себи, у молитвама подразумева стање сусрета са својим бићем. Зато је у Делединим романима молитвама, светковинама и хришћанским симболима дато више простора преко медитације, која је неодојвији део фавуле. Такво књижевно портретисање поднебља и ликова може се узети, у неком општем смислу, као назнака одређеног књижевног поступка. Мада слој медитације постоји у свим врстама романа, савремена књижевна теорија под медитативном прозом подразумева претежно роман с филозофском, религијском и психолошком позадином.

Утицај веристичког приповедачког проседеа, који је у делу Грације Деледе прешао пут од реализма и хронике до сентиманталних и религијских тема, остајући тематски везан за микрокосмос Сардиније, присутан је у књигама Валерије Пареле, из Напуља, и Микеле Мурђе, са Сардиније, ауторке награђеног романа *Акабадора* (*Accabadora*), која је, и географски гледано, наследница Грације Деледе.

По начину писања, посебно по опису унутарњег живота својих јунака, Деледин приповедачки поступак преживео је окове веристичког манира, јер стилном осебујних слика, преко алгорије, метафоре и синестезије, припада медитативној прози. То је разлог што су романи Грације Деледе имали широку публику, а налазе читаоце и у нашем времену.

Закључујући ову анализу, можемо истаћи да роман *Canne al vento* обједињује различите слојеве веристичког књижевног поступка, али чини се да је језички слој, наративна тишина израсла из говора острвљана, најупечатљивији, и да се приближио сликама надреализма, наговештавајући тако епоху која ће тек доћи.

ЛИТЕРАТУРА

- Амоја 1992: A. della Fazia Amoia, *Women on the Italian Literary Scene: a Panorama*, Troy NY: Whitston.
- Арслан 1998: A. Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Napoli: Guerini.
- Барбари Сквароти 1975: G. Barbari Squarotti, „La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano”, у: *Convegno Nazionale di studi deleddiani, Nuoro, 30 settembre 1972: Atti*, Cagliari: Fossataro, 127-159.

- Вуд 2007: S. Wood (ред.), *The Challenge of the Modern. Essays on Grazia Deledda*, Leicester: Troubadour Publishing.
- Гвиди 2004: L. Guidi (ред.), *Scritture Femminili e la storia*, Napoli: ClioPress.
- Грегор 1970: D.B. Gregor, „Polychrome in Grazia Deledda”, *Modern Languages. Journal of the Modern Language Association*, No. 51, 160-166.
- Гунзберг 1983: L. M. Gunzberg, „Ruralism, Folklore, and Grazia Deledda's Novels”, *Modern Language Studies*, Vol. XIII, No. 3, 112-122.
- Де Ђовани 2001: N. De Giovanni, *Il peso dell'eros. Mito ed Eros nella Sardegna di Grazia Deledda*, Nemapress: Alghero.
- Деледа 2015: G. Deledda, *Trske na vjetru*, Zenica: Vrijeme.
- Деледа 1922: G. Deledda, *The Woman and the Priest, or, The Mother*, Cape: London.
- Ди Зензо 1979: S. Di Zenzo, *Il narrare visivo di Grazia Deledda*, Pironti: Napoli.
- Долфи 1992: A. Dolfi, *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Bulzoni: Roma.
- Дубравец, Лабас 2007: D. Dubravec Labas, „Verizam Grazije Delede”, *Književna smotra*, XXXIX, 1, 51-61.
- Инкани Карта 2007: C. Incani Carta, *Luoghi, paesaggi, uomini per voce di Grazia Deledda: geografia e letteratura*, Scuola sarda editrice: Cagliari.
- Кроха 1992: L. Kroha, *The woman writer in late-nineteenth-century Italy: Gender and the formation of literary identity*, Lewiston: E. Mellen Press.
- Лоренс 1921: D. H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, Thomas Seltzer: New York.
- Марас 1990: E. Marras, „The Island Motif in the Works of Grazia Deledda, Elsa Morante and Anna Maria Ortese”, *Proceedings of the International Comparative Literature Association, Munich III, Space and Boundaries in Literature (Continuation)*, Iudicium: Munich, 275-280.
- Мускарјело 2002: M. Muscariello, *Anime sole: donne e scrittura fra Otto e Novecento*, Napoli: Libreria Dante&Descartes.
- Парлато 2008: C. Parlato, „L'espiazione. Un dato ricorrente nelle trame narrative di G. Deledda”, *Silarius. Rassegna Bimestrale di Cultura*, Vol. XLVIII, Num. 255, 65-68.
- Петерсон 2010: T. Peterson, „The Typological Journey of Grazia Deledda's *Canne Al Vento*”, у: T. Peterson, *Revolt of the Scribe in Modern Italian Literature*, University of Toronto Press, 131-45.
- Рајт 1994: S. Wright, „Elementi narrativi nell'opera deleddiana con particolare attenzione all'Incendio nell'oliveto”, *Nemla Italian Studies*, No. 18, 83-103.
- Рикобоно 2013: R. Riccobono (ред.), *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: from Neera to Laura Curino*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Сарале 1990: N. Sarale, *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*, Logos: Roma.
- Стриули 1989: G. Striuli, „Diabolic Imagery in Grazia Deledda”, *RLA: Romance Languages Annual*, No. 1, 210-215.
- Танда 1992: N. Tanda, *Dal mito dell'isole all'isola del mito: Deledda e dinorni*, Bulzoni: Roma.
- Тестафери 1989: A. Testaferri, „Infrazione all'Eros proibito come processo d'individuazione”, у: A. Testaferri (ред.), *Madre Donna: Women in Italian culture*, Toronto: Dovehouse Editions, 109-120.
- Фримен-Моир 2014: J. Freeman-Moir, „The Servant: Class estrangement in Grazia Deledda's *Canne al vento*”, *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 45, Issue 4, <http://dx.doi.org/10.1080/00131857.2012.718148>, 11.04.2017.
- Хопкинс 2002: R. Hopkins, *Re-examining Female Desire. Inheritance Law, Colonialism, and Folklore in Grazia Deledda's La Volpe, Quaderni d'italianistica*, Vol XII, No. 2, 59-86.

**SOUNDS AND SILENCES AS ELEMENTS OF SETTING
IN THE PROSE OF GRAZIA DELEDDA**

Summary

This paper discusses the relation between verbal speech and silence as elements of the veristic narrative style in the prose of Grazia Deledda (1871-1936), focusing on her novel *Reeds in the Wind* (*Canne al vento*, 1913). Synesthetic descriptions of landscape and settings of Sardinia create both real and metaphorical backgrounds onto which sensations and emotions of Deledda's protagonists are projected. Sounds and silences of the Mediterranean settings are linked to the cruel and tender nature of the Sardinian men and women. Deledda's writings particularly emphasize a lyrical and intimate component, characteristic for the feminine prose of Verism. Following this line of argument and analyzing the link between the motifs of silence and sound in Deledda's narratives, this paper suggests a reading of Deledda's work in the light of meditative prose.

Keywords: sound and silence, Mediterranean landscape and settings, synesthesia

Nikola M. Popović

Irena R. KNEŽEVIĆ¹
 Vladimir M. RANKOVIĆ
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet
 Odsek za primenjenu i likovnu umetnost

UMETNOST ANSELMA KIFERA, PRIPADNIKA NACHGEBORENEN, KAO ODGOVOR NA ČUTANJE GENERACIJE NEPOSREDNIH SVEDOKA

Termin *postsećanje*, koji je uvela Merijen Herš (Marianne Hirsch) 1992. godine, vezan je za sećanje druge generacije, generacije potomaka preživelih, kako žrtava tako i vinovnika Holokausta. Postsećanje, kao sećanje druge generacije žrtava zločina, često je proizvod snažne potrebe da se sećanje prenese na one koji nisu zaista prisustvovali konkretnom događaju. Druga generacija, vezivna generacija, tako, preuzima ulogu čuvara nad sećanjem na Holokaust. Međutim, drugoj generaciji vinovnika zločina, *onima koji su rođeni posle – Nachgeborenen*, kao proizvod politike zaboravljanja – sećanje nije prenošeno.

Rad nemačkog umetnika Anselma Kifera reakcija je pripadnika druge generacije vinovnika zločina na muk prethodne – generacije neposrednih svjedoka. Težeći saznanju o Holokaustu, sam Kifer je, usmerivši celokupno svoje stvaralaštvo uložiti čuvara nad sećanjem na Holokaust, stvorio delo kojim je, kao pojedinac, uspeo da utiče na *kolektivno biće* sopstvenog naroda.

Cljučne reči: Anselm Kifer, sećanje, pamćenje, zaboravljanje, postsećanje, druga generacija, Holokaust, umetnost

Kulturalno pamćenje, kao „jedna od vanjskih dimenzija ljudskog pamćenja” (Assman 2005: 22) i kao svest o istoriji, bez obzira na to što su kolektivno pamćenje, a kulturalno pamćenje jeste kolektivno, i istorija – suprotstavljeni – ključno je u konstituisanju nacija. Nacije u Evropi „plod [su] istorijske izgradnje” i mahom su konstituisane u XIX veku kroz ideološku i kulturalnu revoluciju, kao „kolektivna bića” (v. Tijes 2009: 322). Pretvaranje, često heterogenih grupa ljudi, u takvo *kolektivno biće* iziskivalo je „svest o jedinstvu (istorijskom, društvenom, kulturnom)”² (Tijes 2009: 323), dakle, zajedničko kulturalno pamćenje. „U svome sad već klasičnom predavanju na Sorbonni [Ernest Renan] ustvrdio je da konstituiranje nacije ovisi, između ostalog, o zaboravljanju nekih poglavlja narodne povijesti, posebno onih traumatičnih” (Zertal 2006: 341).

Subjekt kolektivnog zaboravljanja je *kolektivno biće*. Međutim, otpor zaboravljanju može biti čin pojedinca – pripadnika istog *kolektivnog bića*. Umetnička strategija nemačkog stvaraoca Anselma Kifera jeste upravo otpor *zaboravljanju kao tišini poniženja*, (Connerton 2008: 67), koje u Nemačkoj postoji već od kasnih četrdesetih godina XX veka, kao „ono što [Konerton] naziva ’židom protiv sjećanja’” (Koonz 2006: 292).

1 irena.knezevic@kg.ac.rs

2 *Le Petit Robert*, izdanje 1996, citirano prema Tijes 2009: 323.

Zaboravljanje kao tišina poniženja i generacija *Nachgeborenen*

U eseju „Sedam vrsta zaboravljanja” Pol Konerton, kao *najtišu* vrstu zaboravljanja, kao onu u kojoj prevashodno, ali ne i nužno, civilno društvo – *kolektivno biće* – teži da zaboravi najsnažnijim intenzitetom, vidi *zaboravljanje kao tišinu poniženja*, ukazujući na izvesnu paradoksalnost izrečenog, s obzirom na to da je poniženje izuzetno teško zaboraviti (v. Connerton 2008: 67).

Zaboravljanje kao tišina poniženja proces je u kojem se našlo nemačko *kolektivno biće* krajem Drugog svetskog rata. Prva reakcija na saznanje o logorima, i pre maja 1945. godine, bila je poricanje. Usledio je kratak šok izazvan suočavanjem, ali već nakon 1946. godine pripadnici nacije prepustili su se zaboravljanju ili su delali na njemu, preuzimajući, dakle, pasivnu, ili, ređe, aktivnu ulogu u tom brzom i naglom procesu (v. Koonz 2006: 293). Konerton navodi slučaj koji je opisao nemački književnik Vinfrid Georg Sebald – Sebaldu je, naime, devedesetih godina XX veka, neimenovani nemački učitelj govorio o tome kako su se, u godinama posle rata, fotografije mrtvih ljudskih tela na ulicama Hamburga, načinjene nakon savezničkog bombardovanja tog grada, mogle videti u knjižarama, među korišćenim knjigama, i kako su bile posmatrane u potaji, gotovo na način uobičajen za odnos prema pornografiji (v. Connerton 2008: 68).

Generacija rođenih tokom ratnih godina i u neposrednom poratnom vremenu, ili, određeno uzimajući, kao referencu, društvenu klimu – generacija rođenih neposredno pre početka *procesa zaboravljanja* ili tokom prvih godina tog procesa, ona čijim je životima *zaboravljanje kao tišina poniženja* imanentno, u Nemačkoj je poznata kao *Nachgeborenen* – oni koji su rođeni posle. Ta generacija na svet je došla s krivicom i *poniženjem* koje je nasledila, a odrastala je zaklonjena, ali ne i zaštićena, *zidom protiv sećanja*, koji je prethodna generacija stvorila sebi.

Postsećanje

Termin *postsećanje* uvela je Merijen Herš u eseju „Porodične slike: Maus, žalost i post-sećanje”, objavljenom 1992. godine.³ Ona naglašava izvesnu zadržku, zapitanost o tome da li je izrečena (polu)složenica⁴ najadekvatnija da označi *sećanje* koje se „od sećanja razlikuje po generacijskoj udaljenosti, a od istorije po dubokoj ličnoj vezi” (Hirsch 1992: 8). Šesnaest godina kasnije, u eseju „Generacija postsećanja”, Merijen Herš *postsećanje* određuje sledećim rečima:

Specifičan odnos prema roditeljskoj prošlosti [...] danas je shvaćen kao „sindrom” zakašnelosti ili „postojanja nakon nečeg” i opisivani su raznim terminima, kao što su „odsutno sećanje” (Fine 1988⁵), „nasledeno sećanje”, „zakašnelo sećanje”, „protetičko sećanje” (Lury

3 V. *Postmemory.net*. <http://www.postmemory.net/>. Pristupljeno 12. septembra 2015.

4 U početku Merijen Herš koristi polusloženicu „post-memory” (Hirsch, Marianne. 1992. „Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory” u *Discourse, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, 15/2, str. 3–29), a kasnije složenicu „postmemory” (Hirsch, Marianne. 2008: „The Generation of Postmemory” u *Poetics Today* 29:1, str. 103–128). Prelaskom sa polusloženice na složenicu, sugerisano je da delovi reči u velikoj meri gube svoja individualna značenja, odnosno da relациона određenost polusloženice *post-memory* u odnosu sa *memory* postaje manje značajna, i da složenica *postmemory* svoje značenje gradi i izvan značenja reči koje je konstituišu.

5 Fine, Ellen (1988): “The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature”, u: Lang, Berel (ur.) (1988), *Writing and the Holocaust*, New York: Holmes and Meier. str. 41–57.

1998,⁶ Landsberg 2004), „mémoire trouée”⁸ (Raczymow 1994⁹), „mémoire descendres”¹⁰ (Fresco 1984¹¹), „posredno svedočenje” (Zeitlin 1998¹²), „usvojena istorija” (Young 1997¹³) i „postsećanje”. Ovi nazivi ukazuju na određeni broj kontroverznih pretpostavki: da potomci preživeli (kako žrtava tako i vinovnika zločina) nakon traumatičnih događaja masovnih razmera osećaju izuzetno snažnu i prisnu vezu sa sećanjima na prošlost koje gaji prethodna generacija, da postoji potreba da se ta veza naziva *sećanjem*, te da se, u određenim ekstremnim okolnostima, sećanje može preneti na one koji nisu zaista prisustvovali konkretnom događaju. Istovremeno – tako se barem pretpostavlja – to se usvojeno sećanje *razlikuje* od sećanja koja navode savremenici ili učesnici događaja. Otud insistiranje na prefiksu „post-” ili „posle-” i brojni opisni pridevi koji istodobno teže da ukažu na jedan isključivo inter- i transgeneracijski prenos, te na dalekosežne naknadne posledice traume. (Herš 2011: 150–151).

Naglašavajući vezu postsećanja ne samo sa drugom generacijom žrtava zločina, već i sa drugom generacijom vinovnika zločina – *Nachgeborenen* – Herš daje novo, dodatno značenje citiranim rečima Eve Hofman, kojima otpočinje esej „Generacija postsećanja”. Eva Hofman piše: „Zaveštana nam je uloga čuvara nad sećanjem na Holokaust. Druga generacija je vezivna generacija u kojoj se usvojeno, preneseno saznanje o događajima pretvara u istoriju, ili u mit”¹⁴ (Herš 2011: 149). Njene reči odnose se na drugu generaciju žrtava, kojoj i sama pripada. Merijen Herš, međutim, kao *vezivnu generaciju*, generaciju koja ima *ulogu čuvara nad sećanjem na Holokaust*, vidi i *Nachgeborenen*, pri čemu je jedino upitno u misli Eve Hofman, u tom kontekstu, *prenošenje saznanja* o zločinu. Odsustvo *prenošenja saznanja* proizvod je politike zaboravljanja, a *zid protiv sećanja* između *Nachgeborenen* i generacije njihovih roditelja – prepreka tom *prenošenju*. Može se zaključiti da su, kao činioci odnosa između dve generacije nemačkog *kolektivnog bića*, *prenošenje saznanja* o zločinu i *zaboravljanje kao tišina poniženja* – komplementarni, odnosno da prisustvo jednog podrazumeva odsustvo drugog. Nesrazmera ta dva, čini pripadnike *Nachgeborenen*, u *ulozi čuvara nad sećanjem na Holokaust*, malobrojnim. Jedan od njih, čije je sredstvo *čuvanja sećanja na Holokaust* – umetnost, jeste Anselm Kifer.

Anselm Kifer i njegov rad u kontekstu kulturalnog pamćenja, zaboravljanja i postsećanja

Anselm Kifer rođen je 8. marta 1945, poslednje ratne godine, u gradu Donaueshingen, u nemačkoj saveznoj državi Baden-Virtemberg, u blizini granica sa Francuskom

6 Lury, Celia (1998): *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*, London: Routledge.

7 Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.

8 „'Izrešeto sećanje' (Prim. prev. [Viktorija Krombholc])” (Herš 2011: 151).

9 Raczymow, Henri (1994): “Memory Shot through with Holes”, prev. Alan Astro, u: *Yale French Studies* 85, str. 98–106.

10 „'Sećanje u pepelu'; navedena autorka zapravo govori o 'diaspora des cendres', 'dijaspori od pepela.' (Prim. prev. [Viktorija Krombholc])” (Herš 2011: 151).

11 Fresco, Nadine (1984). „Remembering the Unknown”, u: *International Review of Psychoanalysis* 11, str. 417–427.

12 Zeitlin, Froma (1998): „The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature”, u: *History and Memory* 10, str. 5–42.

13 Young, James (1997): „To ward a Received History of the Holocaust”, u: *History and Theory* 36 (4), str. 21–43.

14 Eva Hofman, *Posle takvog saznanja (After Such Knowledge)*, citirano prema: Herš 2011: 149.

i Švajcarskom.¹⁵ Odrastao je u atmosferi *zaboravljanja*. O tome je, u intervjuu datom 2011. godine, rekao: „Iako je moj otac bio oficir tokom rata, o ratu se kod kuće nije govorilo. Moj otac nije bio nacista, ali, naravno, ideologija je prodrla i u njegov život. Dakle, moja porodica, poput mnogih drugih, živela je sa iluzijom o Vermahtu, iako nije bila nacistička, već samo vojnička” (Wroe 2011). „Sećanje je, u Kiferovom radu, reakcija *druge generacije* na muk prethodne – generacije neposrednih svedoka. Ono se ne dotiče ličnog negovorenja negdašnjih žrtava, već kolektivnog ćutanja nacije čiji su pripadnici izvršili strahotne zločine” (Gibbons 2007: 80).

„Okupacije” („Besetzungen”)

Već 1969. godine, kao student visoke umetničke škole u nemačkom gradu Frajburgu (Staatliche Hochschule der Bildenden Künste), Kifer je otpočeo izvođenje performansa „Okupacije” („Besetzungen”). Nastavivši studije na diseldorfskoj Akademiji (Kunstakademie Düsseldorf), došao je u priliku da taj svoj rad prezentuje Jozefu Bojsu. Iako nikada nije bio Kiferov nastavnik, Bojs je, po rečima samog Kifera, „bio prvi koji je jasno rekao da je rad 'Okupacije' – umetnost”. Dok su drugi profesori „odmahivali glavom”, pitajući se „Da li je to ispravno? Da li je to moralno? Da li je to dozvoljeno?”, Bojs je odmah rekao da je to dobra akcija, a akcija je za njega bila umetnost” (Wroe 2011).

„Okupacije” je performans, više puta ponovljen u različitim ambijentima, dokumentovan nizom fotografija, u kojem umetnik, odeven u očevu ratnu uniformu, pozdravlja nacističkim pozdravom (*Hitlergruß*). Lisa Saltzman smatra da je Kiferov „pokušaj da postane fašista” čin ponovljene „identifikacije” sa figurom oca, koja za cilj ima da se shvati „ludilo”¹⁶ vremena u kojem je otac živio. Kifer „sebe upisuje kao žrtvu istorijskog i očinskog nasleđa”, koristeći prikaz sopstvene figure kao „ikonoklastičan, bezočan i provokativan”. Za njega je „nasleđe i uloga oca sredstvo posredovanja između sopstvenog identiteta i istorije” (v. Fürstenow-Khositashvili 2011: 127).

Zabeleženi prizori Kiferovog performansa na prvi pogled nalik su kadrovima filma Leni Rifenštal, međutim, Kiferov rad je, kao i on sâm, *rođen posle*, u vreme *tišine zaboravljanja*. Tridesetih godina XX veka, Leni Rifenštal beleži i estetizuje nemačko *kolektivno biće*¹⁷ koje je glasno, užurbano, uzavrelo u odobravanju, euforično i spremno na akciju. Kifer prikazuje isto *kolektivno biće*, nešto više od trideset godina kasnije – bezglasno, nevidljivo. Stoga je Kifer, na svojim fotografijama – sâm. Negdašnjoj graji *kolektivnog bića* on suprotstavlja muk tog istog *bića*, ali i snažan, sopstveni – glas pojedinca.¹⁸

„Okupacijama”, Kifer postavlja pitanje o istoriji, o prošlosti. Zbog toga nije slučajna paralela koju povlači između nekolicine sopstvenih fotografija i ikoničnog prizora nemačkog romantizma, vremena u kojem je stvarana nemačka nacija – slike „Putnik (lualica) nad morem magle” („Der Wanderer über dem Nebelmeer”) Kaspara Davida

15 Biografski podaci navedeni su prema: *Anselm Kiefer*. 2004. Schwäbisch Hall: Swiridoff, str. 95–97.

16 Saltzman, Lisa: 1999. *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 65, citirano prema: Fürstenow-Khositashvili 2011: 127.

17 *Kolektivno biće* jedini je i glavni junak, ili je jedan od dva glavna junaka filma „Trijumf volje” („Triumph des Willens”, 1935) Leni Rifenštal.

18 Jozef Bojs je 1964. godine, na „Festivalu nove umetnosti” („Festival der neuen Kunst”) u Ahenu, kao deo performansa uputio pozdrav *Hitlergruß*, desnom rukom, maloj skulptoralnoj predstavi *Raspeća*, koje je držao u levoj ruci. Njegov čin bio je zalaganje za „bezuslovno oslobađanje procesa osveščivanja”, koji bi „sve više vodio svesnom političkom stavu” (Adriani i dr. 2001: 47). Drugim rečima, i Bojs je, prethodeći Kiferu, digao glas protiv *zaboravljanja*. Dva umetnika razlikuje to što stariji, Bojs (1921–1986), ne pripada generaciji *Nachgeborenen*.

Fridriha.¹⁹ Može se, dakle, pretpostaviti da Kifer ne postavlja samo pitanje o tome šta se događalo neposredno pre njegovog rođenja, već i o tome da li koreni tih događanja sežu u doba rađanja nemačkog *kolektivnog bića*.

„Okupacije” jesu jedan od najranijih nemačkih umetničkih radova, umetnika *rođenog posle*, usmeren protiv *zaboravljanja kao tišine poniženja*. Njime je Kifer, nedvosmisleno, *sećanje* suprotstavio *zaboravljanju*, preuzevši tako na sebe *ulogu čuvara nad sećanjem na Holokaust*.

Nemačke zemlje

Tokom sedamdesetih godina XX veka, Kifer, i dalje oslonjen na tradiciju nemačkog romantizma, poput Fridriha, traži „tajanstveni duh nemačkih zemalja” (Graham-Dixon 2010: 2). Međutim, nemačke zemlje Fridrihovog vremena i nemačke zemlje u kojima žive *Nachgeborenen*, nisu iste – između doba romantizma i vremena *onih koji su rođeni posle* – odigrao se Holokaust. Kifer, u *tišini zaboravljanja*, sledeći ono što je Jozef Bojs smatrao nužnošću i odredio, rekavši da „svako mora da, pomoću svoje struke, ide ka saznanjima o čoveku”, te da „umetnost i saznanje stečeno na osnovu umetnosti, mogu da ugrade u život jedan povratni element”²⁰ (Bojs 1980: 115), ide ka saznanjima o ljudima koji su *nemačku zemlju* učinili različitom – *žrtvama i vinovnicima zločina*. Kifer je, saglasno tome, smatra Donald Kuspit (Donald Kuspit) – gnostik (v. Kuspit 2013: 315). Saznanje o ljudima, saznanje o tome da je Nemačka „za sva vremena [...] u Aušvicu – izgubila [...] svoju dušu” (Kuspit 2013: 320), Kiferovu potrebu da bude *čuvar nad sećanjem na Holokaust* čini snažnijom. Kuspit, Kiferovu ulogu *čuvara*, koja se reflektuje u umetnosti, vidi kao stupanje u epsku borbu između *života i smrti, svetlosti i tame*, dobra i zla... On piše:

„Borba Nemačke na smrt i njeno svesno posvećenje smrti – prikazano na slikama 'Spržena zemlja' [(‘Verbrannte Erde’)], u znak sećanja na Hitlerovu politiku spržene zemlje, krajnji simbol nacističke odanosti smrti, njihov nemilosrdni nagon za smrću [...] – postaje simbol večne borbe za opstanak između duhovne iluminacije i zaslepljujuće tame. Stanje prokletstva nalazi se upravo u apsolutnoj tami u kojoj se ne vidi nikakva svetlost. Ali tama nikada nije potpuna na Kiferovim slikama, možda zato što se ona mora videti pomoću svoje suprotne svetlosti. Pa ipak, jasno je da će tama, a ne svetlost, verovatnije pobediti u sukobu koji se među njima vodi, iako se on nikada neće završiti” (Kuspit 2013: 315–316).

Nepostojanje ili, bar, nedovoljnu snagu glasa generacije koja je prethodila njegovoj, Kifer vidi kao još jedan sloy krivice, koji tek naglašava krivicu za ključni i najstrašniji zločin – Holokaust. Otuda, prisustvo njegovog usamljenog glasa, koje je u umetničkoj dokumentaciji proizvedenoj performansom „Okupacije”, jasno, u slikama postaje skrivenije. Umetnik ostaje tvorac koji se oglašava delom, ali ne više vidljiv. On je prisutan samo izvan dela, a svi ostali su odsutni – vinovnici zločina po sopstvenom izboru, žrtve – zato što su žrtve. „Odsustvo kao avet proganja Kiferove slike, koje pretražuju polje u potrazi za ljudskim prisustvom. Ali njega nema” (Kuspit 2013: 314). To

19 Slika „Putnik (lualica) nad morem magle” nastala je 1818. godine. Predstava *Rückenfigur*, figure prikazane s leđa, čiji je paradigmatičan primer upravo „Putnik (lualica) nad morem magle”, svojevrsan je Fridrihov „izum” – on pruža posmatraču slike pogled gotovo istovetan onome koji ima i naslikana figura. Takav način prikazivanja bio je korišćen tokom istorije umetnosti, ali tek u slikarstvu Kaspara Davida Fridriha *Rückenfigur* zauzima centralno mesto (v. Weggelaar 2014: 9). Leni Rifenštal takođe koristi Fridrihov „izum”, dopuštajući gledaocu filma „Trijumf volje” da, povremeno, vidi gotovo isto što i Hitler.

20 Iz Bojsovog razgovora sa Hanoom Rojterom, emitovanog na III programu Zapadnonemačkog radija, 1. jula 1969. godine.

odsustvo gotovo da se može doživeti kao parafraziranje filma „Noć i magla” („Nuit et Brouillard”, 1955), Alena Renea. Naime, Reneov film spoj je dva vizuelno diferencirana segmenta – materijala koji su snimili autori filma i preuzetog arhivskog materijala – koje karakteriše prisustvo i odsustvo boje, odnosno odsustvo i prisustvo ljudi. Kao i Rene, Kifer *posle Aušvica* pronalazi samo odsustvo ljudi – prazninu: „Pošto su žrtve istorije mrtve i pokopane u morbidnoj nemačkoj zemlji, ostaju samo odsjaji misli” (Kuspit 2013: 314).

Kifer, 1974. godine, nazivom slike iskazuje misao da je „Slikanje = Spaljivanje” („Malen = Verbrennen”). Još jednom, on svoj rad prividno izjednačava sa aktivnošću prethodne generacije. Prvi put je to bio istovetan gest – *Hitlergruß*, drugi put je to iskaz – *slikati* je isto što i *spaljivati*. Iako se čini da slika prikazuje tek *sprženu zemlju*, Kifer njome govori da je *zid protiv sećanja* srušen, da njegova generacija – *oni koji su rođeni posle* – zna za krematorijume, za rasuti pepeo, za sve što je spaljeno. Prethodna generacija je spaljivala. I ona, i generacija njihovih potomaka, *Nachgeborenen*, čute. On ne čuti, on slika.

Kiferovo umetničko delovanje prethodi nemačkom interesovanju za reviziju istorije, koje je izašlo na videlo kasnih osamdesetih godina XX veka, i oličeno je u debati nazvanoj *Historikerstreit – sukob istoričara*²¹ (v. Gibbons 2007: 80).

Ostajući dosledan traganju za korenima, ukazujući da Holokaust nije došao niotkud, Kifer se, u kasnijim radovima, postavlja kao *čuvar* ne samo *nad sećanjem na Holokaust*, već i nad sećanjima na sve što je Holokaust uzrokovalo, najavilo, sve ono na osnovu čega je, u prošlosti, mračna budućnost mogla da bude pređivena. Jedan od najrečitijih takvih događaja, koji je nepunu deceniju prethodio Holokaustu, bilo je spaljivanje knjiga, koje su, na zapovest vrha svoje partije, studenti-nacisti organizovali i sproveli 10. maja 1933. godine u više nemačkih gradova. Sagorele predstave knjiga deo su Kiferovih asamblaža i skulptura. One su jedan od najsnažnijih umetnikovih simbola.

Kiferovo jasno, neskriveno i nedvosmisleno ukazivanje na određene situacije i događaje, posredstvom simbola, nagnaće Kuspita da ga okarakterise kao „okasnelog simbolistu” (Kuspit 2013: 319). Simboli koje Kifer koristi lični su i intimni, ali su nejasni i neshvatljivi²² samo onda kada ne postoji svest o tome da je njegov rad reprezentacija Holokausta. Međutim, kada se Kiferov rad čita kao takav, „simboli zagonetnih stanja svesti” istovremeno su i „relikti istorijske stvarnosti” (Kuspit 2013: 319). Pored knjige, simbol specifičan u kontekstu Kiferovog rada kao reprezentacije Holokausta, jeste železnička pruga.²³ Taj simbol Kuspit analizira na sledeći način:

„Kao simbolista, [Kifer] koristi spoljnu stvarnost radi izražavanja one unutrašnje. [...] Slično snovima i Kiferove slike zahtevaju tumačenje, i kao i snovi one nude kulturološke

21 *Historikerstreit – sukob istoričara (svađa istoričara)*, debata koja se odigrala u Nemačkoj tokom druge polovine osamdesetih godina XX veka, i koja se mahom vodila putem medija, ponovo je pokrenula složena pitanja lične i kolektivne odgovornosti i krivice za događaje u Drugom svetskom ratu. Sa jedne strane bili su „oni koji su uspostavljanjem uzročno-posledične veze između sovjetskog gulaga i koncentracionih logora staljinistički teror isticali kao uzrok, pa čak i opravdanje nacističkog nasilja”. Među njima, jedan od najsnažnijih glasova bio je onaj Ernsta Noltea. Druga strana, čiji je istaknuti predstavnik bio Jürgen Habermas, nacizam je označila „kao neuporedivo istorijsko iskustvo”, i odbacila je „svaki pokušaj njegovog relativizovanja izjednačavanjem, pa čak i samim poređenjem sa primerima drugih istorijskih zločina, ili diktatorskih režima”. Medijski pokrivena debata podelila je javnost i jasno definisala „ideološke okvire leve i desne u Nemačkoj pred pad Berlinskog zida” (Manojlović Pintar 2014: 31–32).

22 Navedene odlike imanentne su simbolizmu kao pojavi u umetnosti s kraja XIX i početka XX veka, ali i radu preteča simbolizma u slikarstvu – Vilijama Blejka i Johana Hajnriha Fislija.

23 Pored odsustva ljudi, pruga je još jedan element – simbol – ne samo prisutan, već i snažno naglašen, u filmu „Noć i magla” Alena Renea.

nagoveštaje za duboka lična značenja. Kifer možda nigde nije više simbolista nego u njegovom pristupu Aušvicu. Železnička pruga kojom su dovođeni Jevreji u Aušvic [...] počinje da se pojavljuje u njegovim radovima još od 1977. godine. [...] Pruga nepogrešivo vodi ka zaboravu – negativnosti smrti. U Aušvicu to je bio svakodnevni događaj – nenormalno je učinjeno normalnim – a železnička pruga predstavlja sredstvo svakodnevnog prevoza. I Kifer nam iznova pokazuje da svakodnevni putevi ne vode nikuda. Oni nestaju na horizontu, svi smo mi izgubljeni u nepoznatom – neviđenom. Svi njegovi putevi vode ka realnosti Aušvica, konačnog dokaza ravnodušnosti prema životu. Čak su i brazde putevi ka zaboravu i zanemarivanju. One pravilno marširaju, poslušne čak i u smrti, kao dobri nemački vojnici” (Kuspit 2013: 319–320).

Kifer, prugu na svojim slikama, prikazuje gotovo dokumentaristički tačno. To, van svake sumnje, jeste pruga kojom su *dovođeni Jevreji u Aušvic*, gotovo kilometar duga, potpuno prava, pruga od železničkog ulaza u logor Aušvic II – Birkenau do mesta na kojem se danas nalazi spomenik otkriven 1967. godine, mesta na kojem se nekada nalazio jedan od krematorijuma, čiji su ostaci još uvek vidljivi. Pruga se i nekada, kao i danas, završavala na istom mestu. Tada je vodila *ka realnosti Aušvica, ka zaboravu, do smrti*, ili – *nikuda*. I sada, kao u prošlosti, vodi *ka realnosti Aušvica, ili – nikuda*. Kiferova umetnička strategija je – ne dopustiti *zaborav* – da se stigne *nikuda*, a da se ne spozna *realnost Aušvica*. Njegovo slikarstvo, Kuspit stavlja naspram čuvene Adornove misli: „Kritika kulture suočila se s konačnom fazom dijalektike kulture i varvarstva. Pisati poeziju posle Aušvica je varvarstvo”²⁴ (Kuspit 2013: 313), i zaključuje da „Kiferove ekspresionističke slike odgovaraju na ovaj poziv i ilustruju Adornovu ironičnu dijalektiku poezije i varvarizma: njihova crna površina jasno predstavlja ravnodušnost – i zavodljivost – apsolutne negativnosti, a njegove slike, od kojih se mnoge bave, ma koliko posredno, varvarstvom Holokausta [...] – ipak su poezija: tragična poezija” (Kuspit 2013: 313–314). Dakle, *poezija posle Aušvica*, može da bude i slikarstvo, i, šire – umetnost. Kada se o Kiferovom delu radi, to je i dalje umetnost *čuvara nad sećanjem na Holokaust*. Kao takva, nužno je tragična.

Sećanje preživelog, jezik i tišina

Anselm Kifer se u svom umetničkom delovanju oslanja i poziva na dela i rad umetnika čiji je jezik izražavanja drugačiji od njegovog, vizuelnog – pisaca i pesnika. Poezija Paula Celana, rumunskog pesnika, Jevrejina, koji je pisao na nemačkom jeziku, svoj odraz pronašla je u Kiferovom radu. *Sećanje na Holokaust* je veza koju dva umetnika dele, Kifer kao pripadnik *Nachgeborenen*, Celan kao preživeli. Prilikom primanja književne nagrade grada Bremena, Paul Celan je rekao:

„Samo je jedna stvar ostala dostupna, bliska i sigurna među svim gubicima: jezik. Da, jezik. Uprkos svemu, ostao je bezbedan nasuprot gubitku. Ali morao je proći kroz sopstveni nedostatak odgovora, kroz užasavajuću tišinu, kroz hiljadu mračnih ubitačnih govora. I prošao je. Nije dao ni reči o tome šta se dešavalo, ali je prošao. Prošao je i mogao se opet pojaviti, 'obogaćen' tim svim” (Felstiner 2001: 395).

I Celanov i Kiferov rad usmeren je protiv zaboravljanja, protiv tišine koja je pretela da obavije istorijsku traumu kakva je Holokaust. Nasuprot Adornove misli da je posle Aušvica poezija nemoguća, stoji Celanov stav da „ne postoji ništa na ovome svetu zbog čega bi se pesnik odrekao pisanja, čak ni ako je Jevrejini koji piše na nemačkom jeziku” (Felstiner 2001: 56).

24 Adorno, Theodore W. 1983: „Cultural Criticism and Society”, u: *Prisms*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, str. 34, citirano prema: Kuspit 2013: 313.

Margareta (1981), *Zlatna kosa Margaretina* (1981), *Tvoja pepelna kosa, Sulamit* (1981, 1983), neke su od Kiferovih slika čije je stvaranje direktno nadahnuto Celanovom *Fugom smrti*, napisanom 1945. godine. Pesnik je sam bio suočen sa užasima koji su se dešavali u koncentracionim logorima i, kao jedini preživeli od svoje porodice, ceo život bio je obeležen ovom traumom. U *Fugi smrti* on suprostavlja dva ženska lika – Margaretu, zlatne kose, oličenje nemačke, arijevske lepote, i Sulamit, tamne kose, koja otelovljuje jevrejsku lepotu. Kifer je to aproprirao kako u nazivima slika tako i u načinu slikarskog poteza. Motive, kao što su pepeo, kosa, slamke, pesak, koji su prisutni u Celanovoj poeziji, Kifer inkorporira u svoj slikarski medij. Celan je na kraju *Fuge smrti* naglasio opoziciju – *zlatne ti kose Margarito / pepelne kose ti Sulamit* (Celan 1989: 40), a isti postupak može se videti i na Kiferovim slikama koje naglašavaju povezanost dve žene – *zlatne kose* Margarete, prikazane slamom pomešanom sa bojom, prisutne su na slikama koje nose naziv Jevrejke, a *pepelne kose* Sulamit, obično slikane crnom bojom i pepelom, nalaze se na slikama koje nose ime nemačke devojke.

Ivan Jasiković piše: „a možda je i pesnik, izdvojivši jedan uz drugi na kraju pesme motive iz nemačke i jevrejske kulturne baštine, hteo da naglasi kako je pomirenje ipak moguće...” (Jasiković 2005). Neraskidiva veza Margarete i Sulamit, ali i mogućnost pomirenja, može se isčitati i iz Kiferove serije slika nastale pod uticajem *Fuge smrti*.

Arhitekta / slikar

Delo „Nepoznatom slikaru” („Dem Unbekanntem Maler”), stvoreno 1983. godine, jedno je od onih kojima Kifer od zaborava čuva ulogu umetnosti u događajima koji su doveli do Holokausta. Kiferov *nepoznati slikar* najuticajniji je slikar XX veka, onaj kojeg filozof i teoretičar politike Ajzaja Berlin naziva *zlokobnim umetnikom čiji su materijal bili ljudi* (v. Graham-Dixon 2010: 3) – Adolf Hitler.²⁵ Umetnost je najavila Holokaust. Ma koliko to bilo nesumnjivo, Kifer umetnošću ukazuje da je to jedna od najvažnijih činjenica na koju treba ukazivati zarad *čuvanja sećanja na Holokaust*. Počevši od planova po kojima bi bila izgrađena *Welthauptstadt Germania – Germanija Prestonica Sveta*,²⁶ pa sve do izložbi „Degenerična umetnost” („Entartete Kunst”),²⁷ koje Ernst Bloh vidi kao *logore – da ih ljudi gledaju* (v. Graham-Dixon 2010: 3), umetnost je bila jedan od oslonaca režima koji je počinio Holokaust, ali i rani pokazatelj turobne budućnosti.

Kifer, još jednom, naizgled, briše granicu između svog rada i činjenja prethodne generacije. Reprezentujući arhitekturu Alberta Špera, Paula Ludviga Trosta i drugih nemačkih arhitekata toga doba, koja je, u najvećem broju slučajeva, tek trebalo da postane nešto više od makete, Kifer prividno slavi nemačku veličinu, ukazujući, međutim, „da ona nikada nije ni bila više od mita” (Kuspit 2103: 312). Pri tome, sva značenja njegovih radova usmerena su, i dalje, preispitivanju uloge i *kolektivnog bića* i pojedinca u kontekstu Holokausta. Upotrebom nacionalnih mitova, naročito onih stvaranih, a

25 Adolf Hitler je dva puta pokušao da upiše bečku Akademiju lepih umetnosti (Akademie der bildenden Künste Wien), 1907. i 1908. godine. Oba puta je odbijen.

26 *Welthauptstadt Germania – Germanija Prestonica Sveta* je plan za izgradnju Berlina nakon pobeđe u Drugom svetskom ratu. Po viziji samog Hitlera, projektovan je od nekolicine vodećih nemačkih arhitekata toga doba. Olimpijski stadion, izgrađen za Olimpijske igre 1936. godine, jedan je od malobrojnih izgrađenih delova tog velikog projekta.

27 *Degenerična umetnost*, termin koji je, paradoksalno, skovao jevrejski autor Maks Nordau, 1892. godine, služio propagandnoj mašineriji nacističke Nemačke za zvanično razračunavanje sa avangardnom umetnošću. Najveću izložbu *degenerične umetnosti* režim je organizovao 1937. godine u Minhenu, sa ciljem da se takva umetnost izvrgne javnom preziru.

nikada u potpunosti stvorenih, neposredno pre njegovog rođenja, Kifer čini da njegova dela budu viđena kao „sekularne oltarske ikone – mistične i društvene alegorije, u stvari, igrokazi o nemačkoj misteriji – koji se bave rajem i paklom, suprotstavljenim u nelagodnoj ravnoteži, i sugerišu svoj izopačeni odnos” (Kuspit 2013: 314).

Mesto sećanja – ruševina – alegorija

Kifer se, 1993. godine, nastanio u Baržaku, u Francuskoj. Od tada stvara *gesamtkunstwerk* – *totalno umetničko delo*, nazvano jednostavno „Ribot” („La Ribaute”), po geografskom određenju mesta svog ateljea, i svog, tada budućeg, a sada već postojećeg, *totalnog umetničkog dela*.

I „Ribot” je, kako je Kuspit izrekao za neka prethodna Kiferova dela – „društvena alegorija” (v. Kuspit 2013: 314). Kifer je, stoga, čitan kao alegorista, na tragu još jedne tradicije nemačkog *kolektivnog bića*. Kiferov sunarodnik jevrejskog porekla, žrtva Holokausta, Valter Benjamin, 1928. godine piše:

„Ako predmet izložen pogledu melanholije postane alegoričan, ako zbog melanholije život iz njega istekne i on ostane mrtav, ali zauvek sačuvan, tada je on ogoljen pred alegoristom, bezuslovno u njegovoj vlasti. To znači da više nije kadar da proizvede ma kakvo svoje značenje. Značenje koje ima dobija od alegoriste. Ovaj ga smešta unutar dela i stoji iza njega, ne u psihološkom, već u ontološkom smislu”²⁸ (Ovens 1989: 554).

Benjamin je ruševinu odredio kao simbol alegorije. „Ruševina [...] predstavlja istoriju kao nepovratni proces razlaganja i propadanja, postepenog udaljavanja od porekla” (Ovens 1989: 554). Aušvic je *ruševina* – „ruševina nemačke veličine [koja] sugerišu da [ta veličina] nikada nije ni bila više od mita” (Kuspit 2013: 312). Aušvic je alegorija koja *nije kadra da proizvede ma kakvo svoje značenje*, osim onog koje ima. „Ribot” je *ruševina* (v. Fiennes 2010), izgrađena kao takva, proizvod stvaralačkog procesa sprovedenog od strane jednog čoveka.

Gesamtkunstwerk „Ribot” egzistira kao posredno mesto sećanja. Njegovo značenje fiksirao je sam Anselm Kifer. To nije poprište zločina, ali čuva sećanje na zločin, ukazujući na to da postoje, ili su postojali, pripadnici *druge generacije*, potomci vinovnika zločina, koji nisu pristali na tišinu, koji nisu želeli da dopuste da zločini budu zaboravljeni – *čuvari nad sećanjem na Holokaust*. Kiferov *gesamtkunstwerk* trag je sopstvenih osećanja, izgrađenih na premisama nacionalne, ali i porodične istorije. On je proizvod interakcije ličnog *postsećanja*, i nacionalnog sećanja i *postsećanja*. Kao takav, „Ribot” generiše neprestano transformisanje sećanja i *postsećanja*, lično u nacionalno i nacionalnog u lično.

Zaključak

Anselm Kifer, kao pripadnik *Nachgeborenen* – generacije *onih koji su rođeni posle*, deo *kolektivnog bića* „koje odbija da prizna patnje koje je izazvalo” (Kuspit 2013: 312), suočen sa *zaboravljanjem kao tišinom poniženja*, jedan je od malobrojnih koji se suprotstavio *zaboravljanju*. On se odvažio na to da „ispred nesvesnog [nemačkog] društva” stavi „umetničko ogledalo [...] koje verno odražava samodestruktivnost [tog društva, pokazuje njegovu] ranjeno telo i slomljeni duh i [podseća] posleratnu Nemačku na ono što bi ona najradije zaboravila” (Kuspit 2013: 312).

Sublimirajući sopstvenu analizu Kiferovog rada, Donald Kuspit piše:

28 Benjamin: *Nemačka tragedija*, str. 183–184, citirano prema: Ovens 1989: 554.

„ [Putevi] nestaju u pesku vremena koje je za Nemačku isteklo. Svaki od njih je isti put sudbine – uzaludne, usamljene sudbine. Jer Nemačka je za sva vremena izgubila kredibilitet u Aušvicu – izgubila je svoju dušu. Aušvic će uvek proganjati i bacati ljagu na nju – odnosno, mrljava mušica u njenom pomazu, fatalna greška u njenom identitetu, koji sugerišu da su velika muzika i filozofija bili uzaludni, slavljani izrazi arogancije – čak i onda kada su nacisiti izbledeli u prošlosti. Ali oni nikada neće biti zaboravljeni. Opstaće kao simboli apsolutne tame, što su i postali u Kiferovoj umetnosti” (Kuspit 2013: 320).

Svestan da Aušvic nije moguće poništiti, Kifer je odabrao da ne odustane od borbe za dušu Nemačke, izgubljenu u Aušvicu. Usmerivši, stoga, celokupno svoje stvaralaštvo uloziti čuvara nad sećanjem na Holokaust, koju je preuzeo na samom početku stvaralačkog dela svog života, Kifer je tu ulogu vremenom ojačavao, činio je vidljivijom, dosegovši takvu snagu u njoj, da je kao pojedinac uspeo da utiče na kolektivno biće sopstvenog naroda.

Način na koji, svojom umetnošću, Anselm Kifer govori o Holokaustu, često je bivao neshvaćen. Međutim, u Izraelu, u kojem je prvi put boravio i priredio izložbu 1984. godine, deceniju i po nakon prvog *Hitlergruß* performansa, njegov rad shvaćen je onako kako nedvosmisleno i treba da bude shvaćen – kao rad umetnika – čuvara nad sećanjem na Holokaust.

Kuspit smatra da je Kifer jedan od prvih stvarno tragičnih umetnika koji su se pojavili u nekoj zemlji posle Drugog svetskog rata (v. Kuspit 2013: 312). Tragičnost je bila Kiferov izbor.

LITERATURA

- Anselm Kiefer 2004: *Anselm Kiefer*. Schwäbisch Hall: Swiridoff.
- Adriani, Konnertz, Thomas 2001: G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys, Život i delo*, Beograd: Bogovađa.
- Albvaš 1999: M. Albvaš, „Kolektivno i istorijsko pamćenje”, *Reč, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 56, Beograd, str. 63–82.
- Assman 2005: J. Assman, *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Zenica: Vrijeme.
- Bojs 1980: J. Bojs, Jozef Bojs (Josef Beuys), *Likovne sveske* 6, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 99–117.
- Celan 1989: P. Celan, *Poezija*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Connerton 2008: P. Connerton, „Seven types of forgetting”, *Memory Studies* 1; 59, New York: Sage Publications, str. 59–71.
- Felstiner 2001: J. Felstiner (prir.), *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, New York: W. W. Norton & Company.
- Gibbons 2007: J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance*, London, New York: I.B. Taurus.
- Herš 2011: M. Herš, „Generacija postsećanja”, *Polja, časopis za književnost i teoriju* 469, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, str. 149–169.
- Hirsch 1992: M. Hirsh, „Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”, *Discourse, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, 15/2; Detroit: Wayne State University Press, str. 3–29.
- Huyssen 1989: A. Huyssen, „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, *October* 48, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, str. 25–45.

- Jasiković 2005: I. Jasiković, *Smrt je majstor iz Nemačke: Paul Celan, Fuga smrti (Todesfuge, 1945)*, *Pionirov glasnik*, oktobar 2005, <http://www.pionirovglasnik.com/print.php?content=339>, 27. 4. 2017.
- Koonz 2006: C. Koonz, „Između pamćenja i zaborava. Koncentracijski logori u njemačkom sjećanju”, u: M. Brljkačić, S. Prlenda (prir.), *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden Marketing – Tehnička Knjiga, str. 285–312.
- Kuspit 2013: D. Kuspit, *Kritička istorija umetnosti XX veka*, Beograd: Art Press.
- Manojlović Pintar 2014: O. Manojlović Pintar, „Pohvala kulturi dijaloga: Andrej Mitrović i promišljanje istorije”, *Lipar, časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, 55, Kragujevac: Univerzitet u Kragujevcu, str. 31–35.
- Ovens 1989: K. Ovens, „Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma”, *Delo*, XXXV/9–10–11–12, Beograd: Nolit, str. 550–590.
- Rampley 2000: M. Rampley, „In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism”, *Oxford Art Journal* 23 (1), Oxford: Oxford University Press, str. 75–96.
- Spies 2004: W. Spies, „The Salvageable Past – Sites of Memory”, *Anselm Kiefer*. Schwäbisch Hall: Swiridoff, str. 79–93.
- Tijes 2009: A. Tijes, „Kulturna proizvodnja evropskih nacija”, u: K. Halpern, Ž. Ruano-Borbalan (prir.), *Identitet(i); Pojedinač, grupa, društvo*, Beograd: Clio, str. 332–343.
- Weggelaar 2014: J. Weggelaar, „Der Wanderer”, *Der Wanderer: Van kunsticoon tot beeldcultuur*, Breda: MOTI, Museum of the Image, str. 9–47.
- Zertal 2006: I. Zertal, „Od Narodnog doma do Zida plača: studija o sjećanju, strahu i ratu”, u: M. Brljkačić, S. Prlenda (prir.), *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden Marketing – Tehnička Knjiga, str. 337–372.

OSTALI IZVORI

- Postmemory.net*. <http://www.postmemory.net/>, 14. 4. 2017.
- Fiennes 2010: S. Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow*, France, Netherlands, UK: Sciapode, Kasander Film Company, Amoeba Film.
- Fürstenow-Khositashvili 2011: L. Fürstenow-Khositashvili, *Anselm Kiefer – Myth versus History*, Berlin: Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin (doktorska disertacija). <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/fuerstenow-khositashvili-lily-2011-02-4/PDF/fuerstenow-khositashvili.pdf>. 28. 4. 2017.
- Gayford 2014: M. Gayford, *Anselm's alchemy*. London: Royal Academy of Arts. <https://www.royalacademy.org.uk/article/anselm-s-alchemy>. 12. 4. 2017.
- Graham-Dixon 2010: A. Graham-Dixon, *Art of Germany*: 1) *A Divided Land*, 2) *Dream and Machine*, 3) *In the Shadow of Hitler*, London: BBC.
- Weikop, Day, Renton 2014: C. Weikop, L. Day, A. Renton, *A panel discussion reconsiders Anselm Kiefer's 1969 book „Heroic Symbols” which documented his provocative performance art project known as „Occupations”*. London: Royal Academy of Arts. <https://www.royalacademy.org.uk/article/pocast-anselm-kiefer-heroic-symbols>. 12. 4. 2017.
- Wroe 2011: N. Wroe, *A life in art: Anselm Kiefer*. London: The Guardian (21. 3. 2011). <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>. 14. 4. 2017.
- Yentob 2014: A. Yentob, *Imagine 24/4: Anselm Kiefer: Remembering the Future*, London: BBC.

THE ART OF ANSELM KIEFER, *NACHGEBORENEN*, AS A RESPONSE TO THE SILENCE OF THE GENERATION OF DIRECT WITNESSES

Summary

The term *postmemory*, introduced by Marianne Hirsch in 1992, is related to the memory of the second generation, the generation of the descendants of survivors, both victims and culprits of the Holocaust. Postmemory, as the memory of the second generation of the victims of crime, is often induced by the strong need to transfer memory to those who have not actually been present during the specific event. The second generation, *hinge generation*, so assumes the role of the guardian of the memory of the Holocaust. However, to the second generation of the culprits of the crime, *those who were born after* – *Nachgeborenen*, the memory has not been conveyed, as a consequence of the policy of forgetting.

The work of German artist Anselm Kiefer is the response of a member of the second generation of culprits to the silence of the previous generation of direct witnesses. Aware that Auschwitz cannot be undone, Kiefer has chosen not to give up on the struggle *for the soul of Germany, lost in Auschwitz*, directing, therefore, the whole of his art toward the preservation of the memory of Holocaust. Kiefer has eventually strengthened this role and made it more visible, to such an extent that he has been able to influence, as an individual, the collective being of his nation.

Keywords: Anselm Kiefer, memory, forgetting, postmemory, second generation, Holocaust, art

Irena R. Knežević,
Vladimir M. Ranković

Слободан В. ВЛАДУШИЋ¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевост

УЛОГА ЋУТАЊА У АУТОПОЕТИЧКИМ ФРАГМЕНТИМА ВАСКА ПОПЕ

У раду се испитује поетичка улога ћутања у Попиним аутопоетичким есејистичким фрагментима из 1966. године. Показале се да је став ћутања, који одређује однос између песника и језика, последица деперсонализације модерне поезије. Услед тог ћутања, до песме допире сакрализован песнички језик. На крају текста, изнећемо претпоставку да је аутопоетичка улога ћутања последица песничког мита који је утемељен на вери у посебан квалитет песничког језика. (Код Попе: живе речи наспрот мртвим речима). Када се тај мит препозна као мит, песнички субјект је принуђен да напусти став ћутања као начин творења песме.

Кључне речи: модерна поезија, деперсонализација, ћутање, аутопоетика

Анализирајући Бодлерову поетику у својој чувеној књизи *Структура модерне лирике*, Хуго Фридрих посебну пажњу обраћа на процес деперсонализације песничког чина тако да „лирска реч не проистиче више из јединства песништва и емпиријске личности” (Фридрих 2003: 36). Деперсонализација погађа темеље песничког говора зато што доводи у питање експресивну теорију поезије на коју се ослањао романтизам. По овој теорији, песнички чин налази своје оправдање у само-изрицању песничког субјекта и његове стваралачке моћи, испољене у романтичарској фигури генија – талента „који уметности прописује правило” (Кант 1991: 196). Деперсонализација не сугерише толико сумњу у стваралачку моћ, колико сумњу у њену вредност, као и у вредност самог јаства. Песничкој деперсонализацији тако одговара светска дехуманизација. Модерна поезија, отуда, мора да креира сасвим другачију песничку митологију, како би оправдала песнички чин.

Намера овог текста није да наведе и испита све песничке митологије које настају као реакција на деперсонализацију поезије. Невешћемо само три, које ми се чине као основне. Прва митологија је експресионистичка: код експресиониста, како то запажа Бојана Стојановић Пантовић, постоје „противречне тежње у самодефинисању ’стваралачког ја’ које се на тако заострен начин не могу срести код других уметничких покрета нашег века” (Стојановић Пантовић 1998: 26). У експресионизму је присутна потреба да се превлада деперсонализација/ дехуманизација субјекта, али такође, постоји и свест о епохалној немогућности да се то учини. Тако се као један од топоса експресионистичке књижевности јавља крик, као место у коме се напетост одражава противречност између субјекта и објекта, али и унутар самог субјекта. Крик је тренутак шока, који истовремено обухвата и онога ко је крикнуо и онога ко крик чује. Деперсонализацији се, путем крика, супротставља једна радикализована теорија експресије, у којој се више не

1 svladusic@ff.uns.ac.rs

открива стваралачка моћ субјекта, односно генија, као у романтизму, већ само питање опстанка његовог егзистенцијалног опстанка.

Експресионизам је настао са десне стране Рајне. Са леве стране Ламанша, настаје другачија песничка реакција, која није имала у виду вијугаве линије фронта у Првом светском рату, попут експресионизма. Ту се историја појављује као нешто што бруји, а не урличе. Тај бруј историје запажамо у Елиотовом тексту *Традиција и индивидуални стил* (1919), у једној од његових кључних синтагми, а то је *осећање за историју*, које модерни песник треба да поседује након романтизма (види: Елиот 1963:34). Елиот модерног песника види као певача своје епохе који је дијагностицира путем језика, који обједињује прошло и садашњем, односно садашње у прошлом. То је језик мита, надлични, надвременски језик у коме се утапа свака лична експресивност, сваки лични крик.

Између ове две митологије, наилазимо и на трећу: она деперсонализацији не супротставља радикалну експресију (крик), нити надлични језик епохе (мит), него ћутање. Песнички субјект се путем ћутања усредсређује на ослушкивање онога што постаје доступно уху када језик заћути; шумови света, шумови природе (код Раичковића, на пример). Некада се у том ћутању појави и реч, али њено порекло није више очигледно. То није изговорена, већ *појављена* реч. Речи граде језик, само што то више није људски језик, језик повезан са човеком, већ језик који постоји изван њега, језик који се ослушкује. Чист језик? Апсолутни језик? Валери се одлучио за ову другу варијанту: „Боље би било уместо израза *чисти* поезија казати *исолућна* поезија, а под тим би требало подразумевати трагање за ефектима који проистичу из односа речи, или још више, односа међусобних одјека речи, што, све у свему, наводи на помисао о *истраживању чисти* области осећајности којом управља језик” (Валери 2010, 468). Речи у овој поезији одјекују, што имплицира да песник ћути и слуша те одјеке језика, те да поезија (опет) постаје посредничка делатност.

Имена Миодрага Павловића и Васка Попе узимају се обично заједно, у комплету, да би им се додала превратничка улога у историји српске поезије након Другог светског рата. А ипак, путеви им се касније разилазе: на путу који предузима да би пронашао наду међу искиданим стиховима своје прве збирке, Павловић ослушкује Елиота и почиње да говори надличним језиком мита, у коме је, помоћу фигуре антислике, измерена права удаљеност између садашњости и традиције. Попа пак, упркос елементима мита у његовој поезији, бира други пут. То је пут који, као што ћемо видети, почиње ћутањем. То је навело Борислава Радовића да примети како Попа полази од нуле, „што ће рећи од језика самог, који се у основи песничке форме установљава као њен заштитни знак и калауз у исти мах, за све браве иза којих обитавају изворни мотиви и теме савремене поезије” (Радовић 1991: 416).

Останимо, пре преласка на језик и на елементе различитих поетика, који се додирују у самосвојној Попиној поезији, на овом моменту ћутања. Испитајмо, најпре, слике тог ћутања, његове метафоре, његове појаве. Примера ради, то ћутање се назире у очигледној концизности Попиног песничког израза. Међутим, постоје и мање очигледни одједи ћутања: један од њих је Попино уздржавање од (аутопоетичких) есејистичких записа. Ипак, изузетака има. Овде имамо у виду Попин поетски текст сачињен од кратких записа о песништву, насталих за потребе берлинског Литерарног колоквијума 1966. године: тај поетски текст је подељен на ове записе: *Тајна песме*, *Песникова мушавост*, *Извор живе речи*, *Чувар извора*, *Песниково место*.

Критика је учила да у овом поетском тексту Попа „о себи говори и себи се обраћа у другом лицу, а при томе износи своје најопштије и можда најдубље песничко искуство” (Петковић 1997:15). Увид је свакако тачан, али нас то не спречава да покушамо да нагласимо разлоге ове трансформације у друго лице јединине. Записи од којих је сачињен овај јединствени поетски текст започињу парафразираним питањем које се објављује у другом лицу јединине: „Питају те шта значи твоја песма” (*Тајна песме*), „Питају те зашто си створио песму” (*Песникова мушавост*), „Питају те често одакле теби речи твоје песме” (*Извор живе речи*), „Питају те увек изнова зашто пишеш песме” (*Чувар извора*), „Питају те где је место теби који се бавиш писањем песама” (Песничково место). Питања би другачије звучала да нема овог заменичког премештања, али треба видети и разумети шта та разлика сугерише. По мом мишљењу, она се тиче порекла говора у овим записима: да реченица гласи, примера ради, „Питају ме увек изнова зашто пишем песме”, онда би речи одговора чврсто биле повезане са оним Ја које објављује у парафрази питања. Тада би Ја било извор речи. Експресивна функција песничког геста би била поново успостављења и ћутање песника би се преобразило у говор песника. Овако, то није случај: онај који је питан (оно ти које питају) не оглашава се. У тексту струји језик чије порекло није извесно, то је језик који је настао удвајањем, па, самим тим, као да читалац слуша одјек неизговореног питања и одјек неизговореног одговора.

Ни сами одговори, као да нису одговори. Бар не онакви какви се очекују. Питања траже одгонетку поезије, одгонетку песме, траже, дакле, јасност, тамо где постоји тама стихова. Уместо јасности, текстом струје песничке слике, метафорички говор, фигуративни језик. На тематском плану, овај поетски запис описује гестове ћутања. Као да се на тим местима загамњеност песничких слика раздани и пред нама се појави јасно ћутање, као основни став песничког субјекта, као основни став поезије, чији је настанак тајна. На ћутање наилазимо у (програмског) наслову *Песникова мушавост*, а оно је јасно назначено и у самом фрагменту: „О оном другом, тајанственом виду обреда који се крунише зачетком песме, и који се врши у теби, нећеш им, ако си искрен, прозборити ни речи. Јер о томе, као ни они који те питају, појма немаш” (Попа 1975а: 501). Песнички субјект није више извор поезије: он је место поезије.

Мутавост песника, његова немост, упућује на то да извор речи мора бити неко други, односно нешто друго. О томе говоре два Попина аутопоетичка фрагмента из истог поетског текста: *Извор живе речи* и *Чувар извора*.

Иако кратки, ови фрагменти разоткривају једну минијатурну митологију песничства. У њој се имплицитно разликују две групе речи: живе и мртве. Мртве речи су код Попе приказане као „густа и непробојна бука” (Попа 1975б: 504). Из њих не може да настане песма. Густина и непробојност буке упућују на то да се, услед густине, у њој нешто не види, те да се кроз те мртве речи нешто не може пробити.

Такво разумевање мртвих речи, као нечег непробојног и густог, наводи нас на Хајдегеров опис брбљања: „Примерено просечној разумљивости која већ лежи у језику говореном при себе-изговарању, саопштена беседа може бити увелико разумљена, а да онај слушајући себе не доведе у неки изворно разумевајући битак ка ономе О-чему беседе. Не разуме се толико беседом расправљано биће, него се већ слуша само оно беседено као такво. Оно бива разумљено, оно О-чему само отприлике, овлаш; мни се *истио* зато што се оно казано заједнички разуме у *истиој* просечности” (Хајдегер, 2007 : 205).

Језик Попе и језик Хајдегера су, наравно, потпуно другачији, потпуно различити, али је структура овог песничког и филозофског увида слична. Код Хајдегера, брбљање заклања оно О-чему беседе. Брбљање је густо и непробојно и пречи пут као беседе расправљаном бићу. Код Попе, мртве речи су као магла (густе) или као зид (непробојне) – оне густином заклањају, а непробојношћу прече пут ка нечему. Мртве речи, својом густином и непробојношћу, као и брбљање, онемогућавају *однос* према нечему. Код Хајдегера однос према О-чему беседе, код Попе, однос према песми.

И код Попе и код Хајдегера постоји, међутим, и један језик који није мртав и који није брбљање. Дескрипција тог језика, и код песника и код филозофа, обухвата три иста момента: 1) позицију песника (код Хајдегера, и мислиоца) који се поставља у близину речи (код Попе – живе речи), 2) *креишање* речи ка песнику (мислиоцу), 3) став *ћутања* који песник заузима пред речима које му долазе у сусрет.

Ево како тај однос функционише код Хајдегера. Најпре се песници и мислиоци позиционирају у близину језика, који је измештен из процеса свакодневне комуникације, док се истовремено одређује и извор таквог језика. Хајдегеровим речником: језик постаје „кућа бивствовања”, док, истовремено, „мислиоци и песници јесу чувари те куће” (Хајдегер: 2000 279).

Потом се описује однос између бивствовања језика и човека (мислилаца и песника) и тај однос одређен је ћутањем: „Међутим, ако човек треба још једном да нађе свој пут у близину бивствовања, он мора да најпре научи како да егзистира у безименом. (...) Пре него што почне да говори, човек мора најпре допустити да га најпре опет ослови бивствовање, излажући се тада опасности да ће ретко када имати нешто да каже. Само тако речи ће опет бити поклоњена драгоценост њене суштине, а човеку – кућа за становање у истини бивствовања” (Хајдегер 2000: 284). Дакле, да би речима била поклоњена драгоценост њене суштине, човек треба да ћути (Хајдегер користи леп еуфемизам – човек који ћути је човек које се спремно излаже опасности да ће ретко када имати шта да каже) и да допусти да опет ослови бивствовање. Језик, дакле, креће од бивствовања ка човеку, ословљава човека, али само када овај заузме став ћутања. Ћутање прати ослушкивање, односно усредсређеност на оно што се може чути када се ћути.

Сличан однос је присутан код Попе, само што је изражен другим метафорама, другачијим језиком. И овде долази прво до постављања песника у близину речи: „Уколико ти је искуство богатије и зрелије, оно те учи да ти те речи песме долазе из свог извора” (Попа 1975ц: 502); „Бдиш наред тог бескрајног пута који кроз тебе пролази и чекаш да живе речи наиђу” (Попа 1975б: 504). Песник се, на овај начин, поставља у близину речи, односно пута који води ка извору живе речи. Сада је потребно видети какав став заузима песник према тим речима. Ево одговора: „Полазиш им у сусрет и носиш им своје једине дарове које имаш: бдење и ћутање” (Попа 1975б: 504).

Песник заузима став ћутања, или, хајдегеријански речено, излаже се опасности да мало шта има да каже. Шта, међутим, значи бдење? Бдење упућује на усредсређеност на речи, на пажњу која им се придаје и која, тако подигнута, уцеловљује песника, јер је цело његово биће, преко бдења, упућено ка живим речима. Живе речи чине, дакле, песника, целим, усредсређеним, незаспалим, живим. Бдење не само да чини живим песника, већ одржава у животу и извор живе речи.

Када је овако утврдио однос између песника и извора живе речи, Попа налази место песника (самим тим и место поезије) у друштву. Песник постаје

посредник. Он посредује између живих речи и њиховог извора тако што живе речи враћа свом извору, и тако, истовремено, освешћује присуство живих речи у животима свих људи: „И питају те, исто тако често, коме ти упућујеш речи своје песме? Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. Знаш да пут уназад до тог извора живе речи, води кроз срце, кроз главу, кроз душу свих људи. И то опет даје свим људима могућност да и они, речима песме, опште са тим животодавним извором” (Попа 1975ц: 502). Песма, као *место* у кружењу живих речи од њиховог извора назад, ка истом том извору, постаје начин на који сви људи, а не само песник, могу да опште са тим извором. Тако пут (Попине поезије) почиње од песничког ћутања, а завршава се људским говором, изговарањем живих речи.

Можемо да кажемо да је Попина песничка митологија, као и свака друга митологија, увећавање појединих речи, њихово истицање и превођење у метафору, која онда уједињује разне делове песничког опуса, као што мит уједињује народ који у њега верује. То је случај и са метафором извора. Ова метафора повезује живе речи (извор живих речи) са Светим Савом, јунаком циклуса *Савин извор* из збирке *Усправна земља*. Наиме, у есеју *Чувар извора* појављује се, у вези са бдењем, мотив бистрине (наспрот густине и непробожности мртвих речи/буке). Путем бдења, песник може да у свакој својој песми види „нешто од његове бистрине” (Попа 1975б: 504), од бистрине извора. Вид, бдење, песма, извор и бистрина, уједињени су и у завршној строфи почетне песме циклуса *Савин извор*, која носи наслов циклуса. Та строфа гласи овако:

Бистро око у камену
Отворено за свакога
Ко црну своју сузу овде напусти
(Попа 1988: 127)

Ако је извор, дакле, бистро око у камену, како онда разумети последњи стих, који говори за кога је тај извор доступан. Очекивали бисмо да тај стих гласи „ко црну своју сузу овде пусти”, будући да пустити сузу значи заплакати. Али, шта значи *напустити* сузу? Напустити сузу значило би напустити плакања, не заплакати: не толико остати тврд на сузи, колико, напуштајући сузу, напустити изражавање себе, не изразити се. Дакле, ћутати. Песма је отворена за онога ко ћути.

Песнички став као став ћутања, а самим тим и послушњавања, који примећујемо код Попе, близак је Раичковићевом повезивању тишине, песме и природе, у првој фази његовог певања, док се разликује од гласне Симовићеве песме *Тражење речи*, у којој песнички субјект заузима став онога ко тражи речи од неке више инстанце. Молити или тражити речи не значи тек имплицитно признање да немамо речи, већ, истовремено, и дистанцирање од става ћутања, у име жеље да се нешто каже и нешто уради. У овом контексту би било занимљиво читати Раичковићеву песму *Руке бола* из збирке *Камена успаванка* (1963), која, управо тиме што се у њој моли за речи, делује полемички у односу на став ћутања који доминира претходном фазом Раичковићеве поезије.

Шта, дакле, угрожава овај став ћутања и бдења који смо уочили у Попином поетском тексту из 1966. године? Осим доследне вере у модерност која налаже да се досегнути песнички координати промене, ради се и у о постепеном губитку поверења у песнички мит на коме се темељи фигура ћутања. Романтичарски песнички мит је почивао на вери песничког субјекта у то да може да се дочепа симболичке бесмртности путем мотива природе која је посредовала осећање

додира са Апсолутом, односно мртве драге, која му се приказивала у виду визија (в. Владушић: 2009). Дезинтеграција романтичарског пејсажа који је посредовао осећање узвишеног, као и мотива мртве драге, настаје онда када се мит о достигну Апсолуту препозна као мит. Изгледа као да се поезија демитологизује – то сугерише процес деперсонализације – а дешава се заправо то да песнички субјект превиђа да је гест демитологизације истовремено и гест нове митологизације. Став песничког ћутања и усредсређености/бдења, такође је један песнички мит, чија убедљивост и сугестивност сада зависе од вере у сакралност (песничког) језика. Десакрализацију субјекта прати, дакле, сакрализација језика.

У првој фази овог мита доминира став ћутања: речи се послушкују, послушкује се њихово брујање, њихови међусобни одједи. У другој фази, у којој се већ осећа декаденција мита, послушкивање више није довољно: сада би песнички субјект желео да буде у поседу таквих речи, да њима располаже, да их изговара. Тако могу да настану песме као што је Симовићева *Тражење речи* или Раичковићева *Руке бола*, између осталих. Најзад, демитологизација овог песничког мита настаје онда када се (врхунски песници) запитају да ли се песма може пратити од мртвих, речи, а не само од живих.

То питање је самом себи, на врло драматичан начин, поставио Васко Попа у својој последњој збирци *Рез*.

ЛИТЕРАТУРА

- Валери 2010: П Валери, *Медијтеранска надахнућа*, Београд: Службени гласник.
- Владушић 2009: С. Владушић, *Ко је убио мртву драгу*, Београд: Службени гласник.
- Елиот 1963: Т.С. Елиот, *Изабрани текстови*, Београд: Просвета.
- Кант 1991: И. Кант, *Критика моћи суђења*, Београд: БИГЗ.
- Петковић 1997: Н. Петковић, „Увод у тумачење Попине поетике”, у (ур. Новица Петковић): *Поезија Васка Попе*, Београд: Институт за књижевност, Друштво Вршац лепа варош.
- Попа 1975а: В. Попа, „Песникова мутавост”, (ур. Сретен Марић, Ђорђије Вуковић), *Поезија*, Београд: Нолит.
- Попа 1975б: В. Попа, „Чувар извора”, (ур. Сретен Марић, Ђорђије Вуковић), *Поезија*, Београд: Нолит.
- Попа 1975в: В. Попа, „Извор живе речи”, (ур. Сретен Марић, Ђорђије Вуковић), *Поезија*, Београд: Нолит.
- Попа 1988: Васко Попа, *Песме*, Београд: Нолит.
- Радовић 1991: Б. Радовић, „Уз поезију Васка Попе”, *Књижевности* 3, Београд, 416-417.
- Стојановић Пантовић 1998: Б. С. Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови.
- Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски пушеви*, Београд: Плато.
- Хајдегер 2007: М. Хајдегер, *Бишак и време*, Београд: Службени гласник.

THE ROLE OF SILENCE IN VASKO POPA'S AUTOPOETIC FRAGMENTS

Summary

The paper examines the poetic role of silence in Popa's autopoetic essay fragments from the year 1966. We intend to show that the silence stance which determines the relationship between the poet and language is the result of the depersonalization process of modern poetry. Poetry is no longer an expression of the subject, but it results from the silence of that poetic subject. Due to this silence, the poem is influenced by the sacral poetic language. Our research will show that a similar stance towards language is present both in Popa's essay fragments and Heidegger's philosophical writings. In the conclusion, we formulate a theory that the autopoetic role of silence is the consequence of a poetic myth based on the faith in the distinct quality of the poetic discourse. (In Popa's works: live words opposed to the dead ones). Once such a myth is recognized as a myth, the poetic subject is forced to abandon the stance of silence as means of constructing a poem.

Keywords: modern poetry, depersonalization, silence, autopoetics

Slobodan V. Vladušić

Душко Н. БАБИЋ
Филолошка гимназија
Београд

„МИСТИКА ЋУТАЊА” У ПОЕТИЦИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Настасијевићева поезија у целини је прожета „мистиком ћутања”, без које он није могао да стане пред тајну живота и тајну певања. Уз „матерњу мелодију” и „стварну реч”, то је кључна категорија његове теорије стваралаштва. Његова поетика заснована је на уверењу да је *истинска поетска реч у својој суштини ћутање* и да у том надлогичном споју треба тражити саму бит поезије. Разрешење овог парадокса није могуће у кругу етаблираних књижевнотеоријских појмова и теорија, него у простору религије и религијско-мистичког искуства. Овај рад, стога, као полазиште узима Настасијевићеву мисао да је уметност „у својој битности религија”, а да је сам чин стваралаштва вид досадавања и остварења човека, у духу хришћанске мисли.

Кључне речи: ћутање, мистика, религија, поетика, естетика, стваралаштво, песник, хришћанство

Реч *ћутање*, или њени синонимски еквиваленти – *глухоћа*, *мук*, *муклина*, *тишина* – често се јављају у Настасијевићевим песмама и есејима. Један његов лирски циклус носи наслов *Глухоће*, а тајанство тишине, као централни мотив, наћи ћемо у мноштву његових песама – *Две ране*, *Поглед*, *Мисао*, *Молишва*...

Настасијевићева поезија у целини је прожета „мистиком ћутања”: ћутање је она кључна, настасијевићевски речено – „неопходна реч”, без које он није могао да стане пред тајну живота и тајну певања. То је једна од основних категорија његове поетике, теоријски разрађена у његовим есејима, у којима налазимо једну распршену, несистематичну, али доследну и духовно утемељену теорију стваралаштва. У суштини те естетике јесте уверење да је *истинска поетска реч у својој суштини ћутање*, *тишина*, и да у том парадоксу треба тражити саму бит поезије. Ову идеју налазимо изложену у фрагментима у десетак његових кратких есеја¹, а у једном од њих – *Белешке за стварну реч*, исказана је језгровито, у виду елиптичног парадокса, карактеристичног за Настасијевићев стил: „*Где је неопходна реч – заћутајши; где је неопходно ћутање, на изглед и по свему, шек шу проговорити*” (Настасијевић 1991б: 47).

Овај рад представља покушај да се сагледају духовна исходишта и значења категорије тишине у контексту Настасијевићеве експлицитне поетике.

1. Религиозно осмишљавање уметности

Где би могао бити корен радикалног парадокса који поистовећује говор и ћутање, односно, у којем неопходност говора проистиче из неопходности ћутања? Какво стање бића песник има у виду кад тако аподиктички саопштава ову мисао?

1 *Неколико рефлексија из уметности, Неколико рефлексија о уметности и уметничком стилу, Белешке за аисолуцину поезију, За матерњу мелодију, Белешке за стварну реч, Белешке за стварну мисао (I - II), Белешке о неопходности израза, О жељи и Религиозно осмишљавање уметности.*

Сасвим је извесно да се одговор не може наћи у простору логичког промишљања, а то значи ни у кругу система етаблираних књижевнотеоријских појмова. А где, онда, може? Одговор на ово питање, не једном, и на разне начине, директно је дао сам Настасијевић – у *религији и хришћанском поимању човека*. „Уметност је у својој битности религија”, каже Настасијевић у есеју *Неколико рефлексија из уметности* (Настасијевић 1991б: 23); тај став чини језгро свих његових идеја о песништву и стваралаштву уопште. Зато би „религиозно осмишљавање уметности” – како гласи наслов једног његовог есеја – морало, по нашем убеђењу, бити полазна тачка у тумачењу и поезије и поетике овог песника. Међутим, до сада није било тако. У обимној литератури о Настасијевићу таквих покушаја скоро да и нема, а кад се, ту и тамо, и појаве, увек је то некако узгред и декоративно. Истина је да је често истицана песникова религиозност, да су у његовим делима налажене „библијске асоцијације”, али у случају овог песника то није довољно и не допире до средишта проблема. Настасијевић није „обичан религиозни песник” (Павловић 1966: 44), у чијим песмама налазимо религиозне/хришћанске теме и мотиве, он је *песник који пева из вере и моћ певања осмишљава искуством вере у Христа Божочовека*. Другим речима, он пише и промишља *поезију за коју верује да јесте вид религијског живота*, а не *поезију која је по свом садржају религиозна*.

Уметност је, у бити, исто што и религија, јер „као и она тежи да скине вео са непробојне стварности, те открије истину постојања. Открити истину постојања значи у свему осетити једно и у једном све, и у свему самог себе” (*Неколико рефлексија из уметности*, Настасијевић 1991б: 24). Религиозна истина спознаје се *мистички*, а не логички и појмовно, она се налази у надстварности, а „надстварност се не да појмити, али се да осетити” (Исто). Ово је полазна тачка Настасијевићеве естетике и у њој је недвосмислено истакнута њена религиозна и мистична суштина. Мистични елеменат чини уметност уметношћу, „мистика је со уметности” (Исто).

Смисао уметности не постоји ако се не посматра као исконска потреба људске душе. Уметност је израз човекове жудње за апсолутним, за Богом. Питање о смислу стваралаштва неодвојиво је од питања смисла живота (Исто: 92). Стварање/певање је „у самом начелу човека” (*Религиозно осмишљење уметности*, Настасијевић 1991б: 93), нешто „дубоко, почетно” (*Предговор лирици С. Пауновића*, Настасијевић 1991б: 118), без чега нема човека у његовој пуноћи и остварености. За Настасијевића човек је „урођена неравнотежа која би свом силом себе да уравнотежи; урођени немир који би свом силом себе да умири” (*У одбрану човека*, Настасијевић 1991б: 71). Човек је стална борба против власти *те „посувраћености”* и *недовршености*, против *„огрезлости себе”*. Човек је само „упола саздан”, али му је остављена моћ до-саздавања, уравнотежења, путем стваралаштва.

Из ове премисе Настасијевић изводи своју концепцију основних естетичких категорија: уметник (песник, стваралац), лепо, стил, израз; као и оних које су специфичност његовог промишљања поезије/стваралаштва: *стварна реч*, *стварна мисао*, *мајтерња мелодија*. У том контексту морамо посматрати и категорију тишине.

„Уметник је *првобитно свештеник*, маџ, човек који има везе са надстварношћу, са оним што стварност делимично, или, ако хоћете, симболично представља. Али, његов је значај у томе што је он *посредник између Бога Универзума и осталих људи*; он има моћ *израза* који открива, те слепи виде, а глуви чују...”

(Неколико рефлексја из уметности, Настасијевић 1991б: 17). Стваралац/песник је онај који је допро до тајне, без које нема лепоте, односно до поезије. „Лепота једне ствари у основи је тајна те ствари” (Настасијевић 1991б: 21), она „лежи у начелу сјајања, као мост између коначног и бесконачног, појмљивог и непојмљивог” (Исто: 24; подвукао Д. Б.). До лепоте се допире излагањем у несазнајно и надлогично, у мистично и религиозно. Бит уметности је изван рационалних категорија, јер лепота „није заснована на законима разума и геометрије” (Исто: 23) – она се не може објаснити формулама хармоније и метрике, као ни захтевима истине, морала, користи. Уметност не може да служи ничему – најмање самој себи – па је једина допуштена формула, ако се већ мора сводити на формулу – *уметности ради људске душе* (Исто: 24).

Утемељеност властите поетике у религији, односно у хришћанском поимању живота, Настасијевић најдиректније износи у есеју *У одбрану човека* – својеврсној синтези његових ранијих есеја, из којег наводимо два дужа цитата:

„Корен, дакле, и добре и зле коби човекове у томе је, што родив се извитоперен, неизграђен, ненађен, на своме неизбежном путу тражења, изгуби се и изопачи, јер се није изградио и нашао.

И зато што је то тако, што смо само тренутно, или никад, у пуноћи себе бића, уметност нам је спасоносна, и као творцима, и као онима за које је створена: огледајући се у њој, тек ту назремо свој прави лик” (*У одбрану човека*, Настасијевић 1991б: 72).

А шта подразумева под „оствареним човеком”, Настасијевић открива директно и недвосмислено, у наставку истог текста:

„Јер, ко је Христос ако не, у последњем тренутку и са чудном тачношћу поклапања времена и простора, остварени лик човека; кад је изгледало да ће наше самонамучено биће до у корен упропастити себе...

Ко је, ако не весник живота или смрти: наставити јединим путем суштинског обрачуна са собом, што је у ствари већ први корак самоослобођењу, или пресушити као биће...

Од Христа наовамо процес човека убрзан је до крајњих могућности.... Ако се до њега дизало и падало, од њега тек, на један превисоки узлет тма је предубоких падова.

Док се не појавио, потајан у свима, тек назру га најбољи у најбољему што у њима засветлуца.” (Исто: 73-74)

Човек је стална борба против властите „посувраћености” и недовршености – против лажи, привида, греха, зла, против „огрезлости себе”. То је пут до истине властитога бића и истине света, а ниједне нема ако душа не допре у простор тајне, где је у заједници са Богом. Одвајајући се од Бога, човек се оваја од себе и од својих стваралачких моћи: „Те у обмани да је потпуно свој, и ослобођен неба чврсто стао на земљи, нити је божји нити свој. Губећи Бога, у ствари све је дубље губио себе” (*Религиозно осмишљање уметности*, Исто: 93).

Излазак из огрезлости и посувраћености у пуноћу бивања јесте пут сваког људског бића, а за песника се та борба одиграва у језику. У том контексту, Настасијевић разуме категорију *стишла* и осмишљава властите естетичке појмове: *стварна реч* и *мајстерња мелодија*.

Језик песме недовојив је од своје сакралне улоге а то је именоване/евоцирање светог. То није могуће постићи обичним, „извитопереним” говором, оптерећеним баластом свакодневних ситница и привида, него језиком који је доведен до стања да може да пренесе трепете душе која је „уструјала у тајну” и која је свесна неопходности свог сведочења о тајни. Тако настаје стварна реч – реч о истини, суштини, насупротив свакодневной – извитопереној, лажној речи.

У Настасијевићевом поетичком систему, појам *стварна реч* означава говор ослобођен баласта, доведен до стања кад може да пренесе дрхтај душе која је уструјала у тајну, да сведочи о тајни.

На тим премисама Настасијевић долази и до дефиниције стила. Човек, који је нашао себе у истини, који је на истини изградио „унутрашњу филозофију живота” (*У одбрану човека*, Исто: 26), пронашао је *власитији стил*. Настасијевићев појам стила је религиозно-мистична интерпретација чувене Бифонове дефиниције која каже да је „стил човек”. Стил јесте човек, али не „реални”, „дневни”, „спољашњи”, што код Настасијевића значи – лажни, извитоперени, него „стварни” и „остварени” човек, односно оно у човеку чиме он побеђује привид и коначност: „жижа која светли у свему”, мистичко средиште бића, које влада њиме као што Бог управља космосом. Човек који проговори тим најдубљим у себи (стварним, судњим, суштим), дошао је до свог стила.

Без искорака у мистично и религиозно не може се разумети ни средишњи Настасијевићев естетички појам – *мајтерња мелодија*. Сваки покушај да се она сведе на метричко-мелодијску категорију показује се недовољним и промашеним: „Мелодија у Настасијевићевим исказима има другачије значење од познатог и уобичајеног. Она је стање духа, ментална категорија...која не мора обавезно бити повезана са звуком” (Грдинић 1994: 33). Матерња мелодија, као ни лепота уопште, не може се објаснити мерама, односима и бројевима („геометријом”, рекао би Настасијевић), јер је надлогична и мистична; она је изнад „срачунатости”, „трептај од духа духу” (*За мајтерњу мелодију*, Настасијевић 1991б: 39). Није, дакле, у питању никакав „технички” књижевнотеоријски термин са општеважећим значењем, примењив у анализи ритмо-мелодијске структуре стиха. Не постоји ритмичко мелодијски образац који се може узети као „матерњи” и национални (Настасијевић би рекао – „родни”): то не могу бити ни ритмови народне поезије, без обзира на њихове дубоке корене у нашој родности.² Бивање музике је „флуидно”, тајанствено, неухватљиво; то је нека тајанствена сила која „проструји кроз речи”, сакупи их и распореди као „опиљке у магнетном пољу” (Исто: 36). Матерња мелодија је интегративна духовна сила до које долази појединац, напajaјући се мелодијом матерњег језика, спајајући тако у једно – лично, национално и апсолутно бивање. Слободније речено, матерња мелодија би се могла описати (намерно избегавамо реч – дефинисати) овако: она је *мој мелодијски израз истине моћ бића*, а истина моћ бића не постоји изван *истине родности*, као што ни једна ни друга не постоје изван *истине у Богу*, који је у свему.

2. Заћутати – да би се проговорило

У контексту ове, мистички засноване естетике, мора се посматрати и категорија тишине у Настасијевићевим есејима и песмама.

Песник је за Настасијевића изабрано биће коме је (за)дато да премошћује „метафизичку провалију”, да проговори, тако да „глуви чују и слепи виде”. Овде смо се приближили тачки у којој се открива смисао „парадокса о ћутању” у Настасијевићевој естетици и аутопоетици. Да бисмо открили његов смисао, потребно је да, заједно са песником, изађемо из круга логичких условљености

2 „Народне попевке нипошто нису сировина коју ваља уметнички прерадити: где би се нешто већ распевано силило да и преко свог максимума пропева. У ствари, то је *кварење*. А, сасвим је друго напајати се њима, ко је утрнуо. Оне су још једине у моћи да разбуде матерњу мелодију, односно моћ певања, ако се где успавала” (*За мајтерњу мелодију*, Настасијевић 1991б: 43).

„ситних речи саобраћајног језика” и да уђемо у свет мистичке спознаје стварности и „стварне речи”. Овакав пут морамо прихватити као основни херменеутички налог у тумачењу Настасијевићеве поезије и његових естетичких ставова.

У емпиријској стварности тишина подразумева одсуство, празнину, ништа. У мистичкој спознаји је управо обрнуто: мистик ћути не због тога „што нема шта да каже” (Шушњић 2001: 60), него због тога што не може да каже то што ћути. Ћутање је излазак у пуноћу и у апсолутно присуство, из метежа и буке свакодневнице: „Где бучи ништавност, тамо онеми Вечно. Врт Божји цвате у тишини” (Иљин 2001: 51). Тишина је за мистика језик пуноће бивања, језик суште истине. Настасијевићевски речено: реч која има моћ да евоцира то стање душе јесте стварна (сушта, судња) реч: „Мистик зна да Бог јесте (у њему), али не зна шта јесте. Он може да говори о свом *односу* према њему, а не шта Бог по себи јесте, јер се то и не може сазнати. То је нешто што није изрециво, али јесте присутно, и захтева да се призна...” (Шушњић 2001: 60).

Ћутање мистика је *занемелост* пред Тајном, пред пуноћом живота, коју је немогуће казати и немогуће прећутати. О томе, у целини, говори Настасијевићев циклус *Глухошће*, који почиње стиховима: „О не, / шапата неспокоју овом, / вапаја не”. Распетост између *недовољности* и *неојходности речи/говора*, изказана у ових неколико речи, представља основу из које је изникао цео Настасијевићев опус. „Приближавање тишини, од које је и душа саткана, заправо је приближавање средишту ове поезије” (Петковић 1999: 127).

Вратимо се оном Настасијевићевом парадоксу о говору и ћутању, са почетка овог текста: „Где је *неојходна реч* – *заћућаши*; *где је неојходно ћућање*, на *изглед* и *по свему*, *шек шу проговорити*”. Исказ има два инверзивна дела, са контрастним значењем. Први део исказа (*где је неојходна реч* – *заћућаши*), односи се на „ову обалу”, на покушај говора (а то за Настасијевића увек значи: сведеоцења истине) у свакодневной, практичној егзистенцији. Стварна реч, како је Настасијевић разуме, немогућа је у брбљању и вреви, у огрезлости у лаж и привид људске свакодневнице. Зато је услов за *приближавање изразу* заустављање бујице празних речи (Настасијевић их зове: *ситне, дневне, саобраћајне*). Да бисмо проговорили у истини, на вишем плану живота, из стања уцеловљености бића, неопходно је да заћутимо овде, у прозаичном свакодневном. Истина-Тајна не улазе у обичне и безличне речи, као што Бог-Свети Дух не улази у душу испуњену лажима и грехом. Проговорити у истини и истином захтева да се заћути у лажи.

Други део наведеног опозитног исказа (*где је неојходно ћућање, шек шу проговорити*) преноси стање песника – „онога ко жели да проговори”, који је осетио и доживео Тајну, апсолутно бивање. Ту је ћутање неопходно, јер је оно језик „чистог бивања”, јер се *неојсредно живи* оно што би *језик хтео да каже*. Овај део исказа хвата оно мистично стање када се моје *ја* разлива у над-ја, када сам својим „постојањем истовремено и ја и не ја” (*Белешке за стварну мисао*, Исто: 51), на стање кад постајемо свесни преображености себе, света и језика: „И тек одатле, пропевати, а то се дубље може ћутањем него гласом... И јасније него икад осетим, само сам смерна струна: затреперим под неким моћним гудалом” (Исто: 51). Кад душа осети потпуно разоковљење, кад постане „смерна струна под моћним гудалом”, мора се проговорити, али ту више не говори „агонија” мог емпиријског ја, *него моје јуно, стварно, уцеловљено ја*, уструјало у надстварно и апсолутно. Кад моје ја више није хорсокак постојања, препрека за живљење/објаву истине, него њен медијум и пут.

3. Језик и мистичка спознаја света

У оваквом, религиозно-мистичком духовном хоризонту, реч *тишина/ћу-тање* добија супротно значење од оног које има - као да њено наличје постаје лице и обрнуто. Односно, оно што је - настасијевићевски речено - у „дневном саобраћају”, тишина-одсуство, то је, у мистичком доживљају, говор-присуство. У контексту Настасијевићевог поетичког вокабулара, могли бисмо рећи да се значење речи тишина „изврће на наличје”. Али, то није случај само са значењем ове речи, него и са другим појмовима који се односе на изражавање неког аспекта персоналитета: *ја, идентитет, личности, слобода, стварности, знање...* Оно што „са ове стране” изгледа као порицање властитог ја, у искуству религиозног мистика је проналажење истинског, стварног ја: „Кад највише и од свачега, стрепим за себе, наједном, и као нехотице, неизрецима нека тишина завлада у мени. Зовем то, из агоније свог ја уструјати у биће...” (*Белешке за стварну мисао*, Исто: 50). У „агонији свог ја”, на истоветан начин, посуврађује се значење појма слобода: оно што је у свакодневном животу слобода, у мистичком доживљају је „агонија”, робовање, привид слободе. Човек постаје истински слободан када „уструји у бесконачно”, када натчулно осети себе у свему и све у себи. Ту је прави идентитет човеков, ту он доживи пуноћу властитог сопства, ту доспе до „стварне мисли” и до „стварне речи”. У есеју *О жељи* налазимо о томе овакав, експлицитан исказ: „... Бити сав у истини, у ономе чиме јесам и бивам, те чиме и све друго јесте и бива, *изаћи из себе кад се истовремено најсуштинственије у себе ушло*” (Исто: 64). Да бисмо нашли себе у пуноћи и истини, морамо изгубити себе у свету привида и извитоперености. У контексту овако постављене самоспознаје, све се изокренуло: *изаћи значи ући, изгубити - наћи*, оно што је овде *стварно* - у „апсолутном бивању” је *лажно* и сл.

Док читамо Настасијевићеве песме, непрестано морамо имати на уму овак-ва језичка посуноврађивања: она су уграђена у процес настајања и значења његових песама, као и у његову мисао о поезији. Ту треба тражити узрок и његовог радикалног засецања у природно ткиво језика и грчевитог тражења властитог израза на путевима језичког твораштва.

Мистички песник, по природи свог позвања, има потребу да језик преуређује и „проширује”, будући да преноси искуство натприродног и несаопшти-вог. Такав песник упућен је на језичко твораштво. У српском песништву најбољи примери за ту појаву јесу: Кодер, Сарајлија, Костић и Настасијевић. Настасијевић се разликује од осталих по томе што се његова одступања од „природног језика” смештена више у синтаксичку и звуковну него у лексичку равани: он мења начин везивања речи, њихов поредак и законе уланчавања, елиптирајући израз до крајњих граница „издржљивости језика”. Такве промене пратиле су захтеве његове експлицитне поетике и омогућиле му да оствари непоновљив песнички говор. Али, оне су толико радикалне да су неретко изазивале врло негативне реакције његових критичара, међу којима су и највећи зналци и највећи ствараоци српског језика, какви су били Александар Белић и Иво Андрић.³

Настасијевићев однос према језику је, као и у свакој мистички заснованој поезији, амбивалентан: с једне стране, то је однос неповерења у његове моћи, а са друге, вера да се језиком може евоцирати „распевана тишина” душе. Израз неповерења видимо у сталном истицању тишине као пуне истине, апсолутне песме,

3 О томе видети: Гојко Тешић, *Од ћушања до екстазиичне айотхеозе - белешке о Винаверовом читању Настасијевића* (Тешић 1994).

као и у радикалном мењању природе самог језика. С друге стране, чудесни мелодијски и ритмички склопови до којих је долазио, густина и интензитет значења, снага и сугестивност његовог поетског израза, говоре о томе да је пред нама „светац језика”, „обајник” и „чаробњак”, како га је називао Винавер (Тешић: 1994).

Настасијевић језик промишља на исти начин као и човека, у духу новозаветне антропозофије: у њему је и моћ и немоћ, и узношење и пад, и пораз и тријумф, и смрт и живот. И језик, као и човек, носи у себи свој виши план постојања, неко унутрашње светло биће, *језик у језику*, до којег треба допрети. Настанак песме је подвиг тражења и пробијања кроз мртве насlage у језику, кроз препреке и замке, одолевање мамцима спољашњих утицаја. У „светлом бивању језика” човек се сусреће са својом истином, са стварним собом. То унутрашње, светло биће језика, Настасијевић зове – стварна реч. Да би дошао до тог „унутрашњег”, „другог” језика, песник мора доћи до „унутрашњег”, „другог” себе. У језгру и човека и језика јесте Бог-Слово: до њега треба доћи и у животу и у песми. Корен ове концепције човека/језика налази се у *Новом завету* и светоотачкој традицији, где налазимо идеју „унутрашњег” човека, човека срца, који у себи носи Бога-Слово, насупрот спољашњем, греховном човеку.

4. Стваралачка жртвеност

У христолошкој мисли о човеку, моје стварно Ја налази се у мом заједништву са Богом, а њега (заједништва) нема у привиду и греху. До свог стварног Ја долазим ако „измојдим себе до надстварне свести” (*Белешке за стварну мисао I*, Исто: 51), ако спутам „себе собом”: „Пут је, дакле, човеков: из једносмислености животиње у двосмисао врлина” (*У одбрану човека*, Исто: 73). Човеков пут је жртва, рвање са властитом извитопереношћу. До „самоослобођења” стиже се „самозабраном” (*У одбрану човека*, Исто: 73). Самозабрана је једна од најважнијих људских моћи и, од свих бића, дата је само човеку. Будући да је стваралаштво/поезија пут до остварења себе, и оно је нужно скопчано са жртвом, борбом са лажним собом, са „стомачном и полном глађу” (*О жељи*, Исто: 64). Тражење себе у песничком твораштву подразумева „стваралачку жртвеност” (*У шражењу себе*, Исто: 111), копање, савлађивање отпора. И овде, као и иначе код Настасијевића, његова имплицитна поетика и песничка пракса стоје у сагласности са његовом експлицитном поетиком. Начин на који су настајале његове песме, муко-трпно трагање за коначним обликом, мноштво верзија исте песме, показују како у стварности изгледа жртва стварања.

Настасијевићеве песме резултат су монашке посвећености поезији и вере да се њоме могу „одбрани” човек и живот. Поређење са монахом овде није мотивисано само спољашњом сличношћу монаха и песника, посвећеног трагању за „стварном речју”. За то постоје и унутрашњи, дубљи разлози. Овде се види колико је Настасијевићеву поетику и поезију немогуће одвојити од његове хришћанске религиозности. У новозаветној идеји човека, борба са грехом у себи, самосавлађивање, чини суштину живота, пут до спасења и сједињења са Христом. Успињући се духовно, човек савлађује унутрашњи отпор тврдокорне греховности (Настасијевић би рекао „огрезлости”). Истоветан процес догађа се и у чину песничког стварања: песник савлађује „отпор језика”, скидајући његове „мртве делове”, аутоматизоване, „ситне”, „саобраћајне” речи, тражећи живу, стварну реч, која ће пренети драму човека и драму стварања.

То се лепо види у генези настанка његових песама, где лако откривамо мукотрпно трагање за обликом, у којем ће се сусрести песник и његова матерња мелодија. Као резултат, имамо више верзија исте песме (често и више од десет), у којима се показују стваралачке путање, „кривине и завојнице” кроз које је песник прошао у тражењу „стварне речи”. Почетна верзија често се толико разликује од коначне, да је међу њима тешко открити неку повезаност, осим магловитих мотивских сличности.

Као пример, наводимо почетке прве и коначне (петнаесте) верзије песме *Фрула*, из циклуса *Јушарње*. Прве две строфе/двостиха у коначној верзији гласе: „Фруло, што дах мој радосни /жално у дољи разлеже?! Да л’ што пастири помрли / тобом призиваху драгу?” (Настасијевић 1991а: 11). На почетку прве верзије налазимо стихове: „Да ли сте икад чули песму старе виолине? / У себи носи стишане дрхтаје многих руку – / страсних и нежних, малаксалих и весело разиграних / што их више нема.” (Исто: 129).

Упоредимо ли стихове из ове две верзије, видећемо да је у њима све различито: ритам, мелодија, стих, језик, стил, форма... Да је реч о верзијама исте песме, видимо само по томе што се од прве до последње верзије понављају неки мотиви и замисли: довођење у везу песника/певања са музичким инструментом, мешање туге и радости, плача и певања, жал за одбеглом тајном; жудња за драгом/женом... Од прве до последње верзије провлачи се замисао да се певање и песник сагледају кроз магију звука и мелодије: песник је, у бити, певач/свирач, а музички инструмент медијум који спаја песника и „одбеглу тајну”. Смер и смисао промена наслућује се већ у променама наслова: *Песнику* (I и II верзија), *Песма старе виолине* (III), *Песма виолине* (IV - VI), *Песма* (VII - IX), *Фрула* (XIII), *Фрули* (XIV), и коначни наслов – *Фрула*. У другој верзији, уместо виолине јавља се харфа; од треће до седме, песник се опет враћа виолини; у осмој, инструмент је замењен неодређеним „дрхтава свирка”, а од девете до последње, реч је о фрули, увек у облику вокатива („миљена фруло”, „фрулице”, „фруло”). Шта видимо у овим варијацијама? Интернационално и неодређено (виолина, харфа, свирка), песник уводи и избацује све док не нађе инструмент родног тла, преко којег се повезује са душом народа („одбеглих пастира”), из мелодије која припада свима, трага за мелодијом „родне коби”. Уз то, до девете верзије, док се говори о виолини и харфи, пева се о *инструменту*, а од девете, кад се уводи фрула, песник се *обраћа инструменту*. Тек у фрули, он налази, с једне стране, нешто блиско и своје, а, са друге, говор тајне, спознају вечног и апсолутног. Односно, трагање је довршено кад се песник сједини са својом „матерњом мелодијом”. У овом смеру мењао се и језик и ритам песме: у почетним верзијама песник се служи слободним стихом и скоро колоквијалном реченицом, са мноштвом реторичких украса. Приближавајући се коначној верзији (посебно од девете па надаље, кад се уводи симбол фруле), видимо радикалну редукцију израза - колоквијалну, разбокорену реченицу, замењује лирски осмерац из народне песме, повећава се број архаизама, јасност исказа се „замућује”, а значењско поље се проширује и продубљује у простор тајанственог. Смисао промена може се овако представити: одбацивање баласта „дневних”, „саобраћајних” речи, тече упоредо са променом ритмичко-мелодијске организације и јачањем интензитета лирске експресије у којој се песник стапа са вечним и апсолутним кроз национално/„родно”.

Смисао „прочишћавања израза”, очигледно, не односи се само на раван језика: то је пут којим се долази до најдубљих истина, до тајни властитог и колективног бића, до светог и вечног из пролазног и случајног. Чишћење језика је

оспољена слика духовног прочишћења, тражење стварне речи је тражење себе у истини. Овде постаје јасније зашто је Настасијевић тако снажно истицао сличност стваралачког и религиозног процеса. Тврдња да је „поезија у својој битности религија”, о којој је било речи на почетку, јесте његово основно естетичко начело и искуствена чињеница, потврђена у настанку сваке његове песме. И у теорији и у пракси, за њега је исто певати и ка Богу се успињати.

У овом контексту треба разумети и ону настасијевићевски загонетну лозинку – „*мукли ошпор слову*”. И у њој налазимо две равни значења: у првој, која се односи на песникову „борбу са речима”, догађа се пробијање кроз слојеве „дневних” и „ситних” речи, до „стварне” речи и мисли. Овај процес се, мање или више изражен, догађа у сваком песничком стварању, а Настасијевић припада оним песницима код којих је тражење облика песме повлашћени вид самоспознаје, више у религиозном него у психолошком смислу. Други ниво значења јасно асоцира на Слово-Христа Богочовека, на отпор пуном људском остварењу, који у себи носи људска греховност. У човеку истовремено постоји и жудња за Богом и отпор који га везује за земно, пролазно и привидно.

На исти начин можемо објаснити саприсуство два супротна става у његовој поезици: поезија је, с једне стране, рударско, мукотрпно копање, склапање и гланцање израза, а са друге, магновено, муњевито ураћање у суштину и истину. Сагедани у контексту Настасијевићеве религиозности и „стваралачке жртвености”, ови ставови више су комплементарни него искључујући. Наиме, искуство хришћанске религиозности најчешће подразумева оба та момента: дуго-трајно исцрпљивање постом и молитвом, одрицање од овоземаљског света, јесте пут до тренутка благодати, магновеног обасања светлости Бога-Слова.

Виђена у светлу напред изложених поетичких ставова, путања настанка Настасијевићевих песама могла би се представити на следећи начин: оне крећу из стања „распеване тишине”, које је друго име за стваралачку обремененост бића. Том стању је неподношљиво да буде ћутање и одсуство, па „пролази кроз језик”, тражећи свој звуковно-мелодијски и лексички израз у свеколиком колективном памћењу народа, у ономе његовом слоју где су се сусреле „родне” посебности и искуства општења са вечним и бесконачним. У тим дубинама језика и памћења налази се сушта истина онога који пева, родног тла на којем је никао и његовог бивања у вечности. Сила душе, покренуте распеваном тишином, савлађује отпор „ситних речи” саобраћајног језика, трагајући за „судњом речи”, која би свој апсолутни израз опет нашла у тишини, кад би то било допуштено ономе ко је прихватио христолошки пут остварења човека. Остварити се као човек, на Христов начин, значи отворити се ка другој, дати најбоље себе другој – живети са другим. О томе Настасијевић има експлицитну мисао у есеју *У одбрану човека*: „...Пуна вредност човекова... једино се испуњава у тежњи да оним што је најбоље у нама вежемо се за друге, да себи најдражи део себе уложимо у дело које ће припасти свима” (77). Да бисмо себе везали за друге, морамо проговорити. Да бисмо проговорили, морамо заћутати – умирити се у истини. Песма је резултат тог парадокса.

5. Песничко тиховање

У Настасијевићевеј експлицитној поезици, једнако као и у његовој песничкој пракси, јасно се види отпор према многоговорљивости. Ту је корен и смисао радикалних редукција и преобликовања исказа које налазимо у његовом

песничком језику. И ова особина има свој корен у хришћанској традицији, где негативан став према многоговорљивости представља опште место. У хришћанској аксиологији, то није само недостатак реторичке вештине – брбљивост и празнословље, већ сигуран показатељ моралног и људског посрнућа, духовног сиромаштва и немоћи. У оваквом поимању човека, многоговорљивост није само карактерна мана, него *грех*. Она је преварна и нечиста, саблажњива и богохулна – одлика палог, греховног живота. За то ћемо наћи многе потврде у Библији и светоотачким списима. Као илустрацију, наводимо неколико таквих места у Псалмима Давидовим: „Постави, Госпode, стражу код језика мога, чувај врата уста мојих” (Псалми 141, 3); „Устављај језик свој од зла и уста своја од преварне речи” (34,13); „Рекох: чуваћу се на путевима својим да не згрешим језиком својим, зауздаваћу уста своја” (39, 1); „Јер се уста безбожничка и уста лукава на ме отворише, говоре са мном језиком лажљивим” (109, 2).

Исти однос према умножавању речи наћи ћемо и у *Новом завету* и код светих отаца. У чувеној *Дванаестој молићви светог Јефрема Сирина* стоји: „Госпode и Владико живота мога, дух лењости и мрзовоље, властољубља и празнословља – не дај ми” (Сирин 2003: 172). Празнословље је (уз властољубље) основни извор греховног живота, удаљавање од целомудрености и смиреноумља, од живота испуњеног духом љубави и трпљења. То је духовни оквир и Настасијевићеве идеје о ћутању као корену песничке – стварне, судње, истините – речи.

Овде се јасно показује исходиште Настасијевићеве поетике као целине, у којој је сржна идеја „мистике тишине”. Критика је ову одлику Настасијевиће поетике, не без разлога, доводила у везу са симболистима. Настасијевићеве разумевање основних естетичких категорија, – песник, песништво, лепо – блиско је симболизму, као и мистичком крилу романтизма. Лепота се открива у Тајни, а стваралац/песник је мост између коначног и бесконачног, видљивог и невидљивог. Отуда и сличност идеја о језику – његовим моћима и ограничењима, тежњи да се њиме допре у тајанствено и неизрециво. Ту се сличност завршава и показује се суштинска различитост: „Симболистичка употреба језика иде више артистичким смером ка поништавању појавног, да би се завршило у празнини, доспело у ништа” (Петковић 1999: 130). Малармеовски схваћена тишина јесте - одсуство, празнина, идеално ништа, „празна трансценденција” (Фридрих 2003: 133). За Малармеа „чисто бивствовање и чисто ништа постају идентични” – „ништа је истина” (Исто). Код Настасијевића није тако: његова тишина јесте пуноћа, стање уцеловљености, тријумф над „извитопереношћу” и „огрезлошћу себе”. У жељи да истакне ништавност свега постојећег, Маларме показује да се оно (постојеће) може свести на ништа. Настасијевић не пристаје на поништавање реално постојећег – он, у духу хришћанске идеје о свету и човеку, тражи путеве спасења и преображења реалног. Зато је пут човека пут Христа, пут победе живота над смрћу, пуноће над ништавилом. Повлашћени простор за такво остварење човека јесте уметност/поезија. С тим у вези, закључујемо да и минимализација исказа, чији смер можемо да пратимо у верзијама његових песама, није пуки стилски манир, него жудња за повратком у божанску тишину, на начин хришћанских подвижника, и борба против греха многоговорљивости. Све то упућује на закључак да стварни духовни извор Настасијевићевог „песничког тиховања” није романтичарски и симболистички nihilizam, него хришћанско учење о спасењу. Ако пак у оквиру хришћанске традиције тражимо директни духовни извор, чини се да би га ваљало потражити у исихастичком покрету. Једна општа сличност, у овој паралели, јесте очигледна: као што се монах исихаста

успиње ка Богу подвигом ћутања (тиховања, молчања), тако и песник-тихова-тељ, кроз урањајућу, контемплативну тишину, тражи своју стварну, живу реч. У овом оквиру виде се и друге тачке додира, које би ваљало расветлити, као што су: блискост психолошког стања молитвене и стваралачке контемплације, смер и смисао духовне конверзије до које води тиховање, однос према реалном свету, померање значења појмова: истина, слобода, Ја и др. Али, то би захтевало посебно истраживање, шире од теме овог рада.

Момчило Настасијевић је певао и промишљао поезију из себе, својим искуством и знањем. Он је – тачно закључује Миодраг Павловић – „егзистенцијално редуциран”, јер „не пева ни о чему што не може својим личним искуством да потврди” (Павловић 1966: 25). Настасијевићеви поетички ставови део су његовог унутрашњег живота, његове религиозности, у којој је тражио пут остварења и спасења у певању. За њега је поезија била нешто више од оног што се разуме под тим појмом: за њега је поезија вид религиозног живота, послушање и молитва. Тако треба разумети и мистику тишине, о којој је овде било речи: не као пуку естетску категорију, него као живо религиозно искуство, жудњу за Богом и обожењем.

ЛИТЕРАТУРА

- Белић 1993: Александар Белић, *Насиље на језиком*, у: *Наши језик*, год. 1, св. 9, 1933.
- Грдинић 1994: Никола Грдинић, *Проблем мајерње мелодије у српској авангардној књижевности*, у зборнику: „Седам лирских кругова Момчила Настасијевића”, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, стр.33-40.
- Иљин 2001: Иван Иљин, *Пред букшавим загонешкама господњим*, превео Владимир Јагличић, Цетиње: Светигора.
- Сирин 2003: Јефрем Сирин, *Молићвеник и псалтир*, превод са руског Драгана Тодоровић, Врање: Манастир преподобног Прохора Пчињског.
- Настасијевић 1991а: Момчило Настасијевић, *Поезија*, Сабрана дела, том 1, приредио Новица Петковић, Београд: Српска књижевна задруга; Горњи Милановац: Дечје новине.
- Настасијевић 1991б: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Сабрана дела, том 4, приредио Новица Петковић, Београд: Српска књижевна задруга; Горњи Милановац: Дечје новине.
- Павловић 1966: Миодраг Павловић, *Предговор*, М. Настасијевић, „Изабрана дела”, Загреб: Напријед; Београд: Просвета.
- Петковић 1999: Новица Петковић, *Један поглед на Настасијевићеву поезију*, у књизи: „Огледи о српским песницима”, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Псалми Давидови 2005: *Библија*, Шабац-Ваљево-Београд: Глас цркве.
- Тешић 1994: Гојко Тешић, *Од ћутања до екстазиичне айошеозе – белешке о Винаверовом читању Настасијевића*, у зборнику: „Поетика Момчила Настасијевића”, приредио Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Фридрих 2003: Хуго Фридрих, *Сиркуијура модерне лирике*, превео: Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
- Шушњић 2001: Ђуро Шушњић, *Религија и наука – збирка сувишних увреда*, у зборнику: „Религија, наука, друштво”, приредили: Владета Јеротић, Ђуро Коруга, Дејан Раковић, Београд, стр. 55 – 66.

THE MYSTICISM OF SILENCE IN THE POETICS OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary

This paper focuses on the poetics of Momčilo Nastasijević with respect to the idea of the interconnectedness between poetic speech and silence. The poet elaborates this idea in a number of his essays and introduces it to the thematic core of a lyrical circle (*Mutenesses*) and multiple most prominent poems of his (“Two Wounds”, “Look”, “Thought”, “Prayer”). Nastasijević’s whole poetry is imbued with the “mysticism of silence”, without which, in fact, he would be unable to stand before the secret of life and the secret of singing. Together with the “native melody” and the “real word”, this proves to be an essential category of his creative theory. His poetics is founded on a belief that the *true poetic word is silence in its essence*, and that it is precisely in this sur-logical union that we should be looking for the quintessence of poetry. The solution to this paradox is not to be found in a circle of established terms and notions of literary theory, but rather in the space of religion and religious-mystical experience. Hence, this paper is based on a Nastasijević’s premise that “art, essentially, is religion”, whereas the very artistic act is a means of the gradual creation and realization of man, in the spirit of Christian thought.

Keywords: silence, mysticism, religion, poetics, aesthetics, creativity, poet, Christianity

Duško N. Babić

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департаман за српску и комјарашивну књижевност

ТИШИНА КАО ИНДИКАТИВНО ОБЕЛЕЖЈЕ ПОЕЗИЈЕ

Резимирајући домете савременог теоријског проучавања поезије, посебно новореторичког и нараторолошког приступа, циљ овог рада је да тишину, манифестовану у виду белине у тексту, односно паузе у читању, посматра као индикативно обележје поезије. У том смислу, настојимо да расветлимо однос између поезије и лирике, те да сегменталност одредимо као суштинску карактеристику текстова који припадају подручју поезије. Сегменталност, наративност и перформативност овде су посматране као скаларне вредности, присутне у текстовима који могу припадати различитим књижевним родовима.

Кључне речи: поезија, лирика, пауза, белина, сегменталност

Увод

Многобројне манифестације *тишине* у свим врстама уметности, а посебно у књижевности, указују нам на то да о њој можемо говорити не само као о теми подложној различитим дискурзивним анализама, и не само као о месту неодређености која динамизује рецепцију неког књижевног дела, већ и да је, на одређени начин, можемо посматрати и као индикативно обележје једног књижевног рода – поезије. Тишина, као минус-присуство, односно одсуство речи, пауза у читању или белина у тексту, може се поимати и као кључно обележје поезије, што нам је циљ да, кроз преглед једног низа теоријских становишта, и покажемо у овом раду.

Пратећи ранија истраживања Петера Хина (Peter Hühn), Џејмса Фелана (James Phelan), Рејчел Бло Дуплесис (Rachel Blau DuPlessis), Џона Шоптова (John Sharfaw) и Брајана Меххејла (Brian McHale), у области теорије жанрова, намера нам је да се систематизују постојећи домети, пре свега нараторолошког и новореторичког приступа у проучавању поезије, како бисмо указали на то шта би могла бити њена *differentia specifica*, притом правећи извесне одступнице и у овако најављеном, наизглед есенцијалистичком, приступу.

Узимајући сегменталност, односно употребу пауза, тј. одсуство речи – тишину – за индикативно обележје поезије, покушавамо показати на који начин она поезију чини особенем, будући да је однос поезије према лирском и наративном веома комплексан, као и да се знак једнакости између поезије и лирике не може поставити. Семантизовани размаци, белине у тексту, које се у читању манифестују временском паузом или тишином, провоцирају стварање значења међу сегментима које раздвајају и чине суштинско обележје поезије, односно, користећи се Јакобсоновом терминологијом, њену доминанту.

¹ jelena.mladenovic@filfaki.ni.ac.rs

Кратак преглед теоријских разматрања о природи поезије

Преглед теоријских разматрања о природи и суштини поезије чинимо са циљем да ово подручје приближимо данашњем теоријском проматрању у српској науци о књижевности, без икаквих претензија да, овде, размакнемо границе теоријског дискурса о суштини поезије, будући да се теоријом књижевности и/или књижевним теоријама користимо само као добром методолошком основом која пружа осећај сигурности у интерпретативном чину, у нашем случају најчешће подређеном захтевима и циљевима историје књижевности и књижевне критике. Али, истраживачка жеља да се све и од почетка објасни, наводи нас да се посветимо одгонетању једне тишине у оквиру теорије књижевности, у најширем смислу речи, а то је минус-присуство теорије поезије и адекватног методолошког приступа текстовима које спонтано називамо песмама, нарочито у оквирима наше националне филологије, која ову тишину само наслућује, али је и ћутке је заобилази. Отуда, овај прегледни рад настаје и као израз неутаживе потребе за реконцептуализацијом теорије жанрова и настоји да систематизује једну од присутних методолошких линија у сагледавању и тумачењу поезије.

Године 1997. је немачки филолог, романиста, Рајнер Варнинг (Rainer Warning) експлицитно скренуо пажњу на то да поезија (лирика) не поседује такву теорију какву имају драма или проза (в. Цетелман и Рубик 2005: 21)². Проблематичност у одређивању суштинске карактеристике поезије, као само једног дела, много обухватнијег и комплекснијег, проблема теорије жанрова, резултира и недостатком адекватног методолошког приступа својственог овом књижевном роду, који би се примењивао приликом интерпретације. Међутим, перманентно настојање да теоријским дискурсом обужмимо и рашчланимо уметничко дело, изнедрило је методолошки плурализам у проучавању књижевности, самим тим и поезије. Постструктуралистичко релативизовање и напуштање догме о три жанровска модела, са поново истакнутом тврдњом о непостојању чистих жанрова, популаризовало је приступ који захтева да сваки текст сагледамо као јединствени књижевни ентитет који, у крајњој линији, сам диктира методолошки избор приликом тумачења. Трансжанровски приступ, дакле приступ који текст посматра ван жанровских ограничења, тако би могао стагати основа и априорно полазиште у тумачењу сваког текста, што, на пример, чине нарочито представници посткласичне наратологије када наратолошке концепте примењују приликом проучавања поезије и драме.

Међутим, вратимо се корак уназад. Поставимо најпре питање разлике, тацније природе односа између поезије и лирике, бивајући свесни да се ова два термина некада користе као појмовни синоними, а што они не могу бити. Вирџинија Џексон (Virginia Jackson) подсећа да се у западним поетикама данас, углавном, готово сва поезија сматра лирском, али да није одувек било тако (2012: 826). И кроз три прошла века је лирика прешла пут од придева до именице и од квалитета у одређеној категорији, па све до категорије саме, која изгледа да обухвата сва књижевна дела писана у стиху. Подсетимо се да је тек Гете, 1797. године, изнео идеју о три природне форме поезије: лирској, епској и драмској (1991: 185) Ова

2 „There is no theory of the lyric in the way that there is a theory of the drama or the narrative”. Овај превод је преузет из горенаведеног, цитираног текста. Оригинални Варнингов текст се налази у: Warning, Rainer. *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg: Rombach, 1997. Како можемо приметити, Варнинг овде не прави разлику између поезије и лирике, али о томе ће касније и у раду бити више речи.

мисао је накнадно била учитана у антички систем књижевности, што је још Женет подробно објаснио у „Архитексту” (2014)³. Иако ни Платон ни Аристотел у својим капиталним делима, *Држави* и *Поетици*, нису користили термин лирика, то, наравно, не значи да раније није било лирских песама, већ да се ове песме нису означавале лирским у данашњем смислу речи. Пре лирике су се користили термини *мелос* и *мелика*, док тек александријски период, у делу Дионисија Трачанина из 2. в. п. н. е, бележи текстове песама које су се певале уз лиру и биле назване лириком, што представља, дакле, прво помињање лирике као жанра. Могући узрок овог закасног издвајања вероватно лежи у томе што антика није познавала појам субјективности у данашњем смислу речи и што нису могли препознати какве то „унутрашње приче” бивају представљене у песмама (Донсон 1982: 82), док ће, рецимо и то, Хегелова тријадна подела родова, лирику видети као идеалну поетску форму управо због чисте репрезентације субјективности.

Историја књижевних термина је склона томе да лирику, у данашњем смислу речи, препозна, или, најпре, у поезији трубадура или тек од ренесансног сонета, односно од Петрарке и Шекспира. У постпросветитељском периоду, у другој половини 19. века, лирика и поезија почињу да бивају и синоними. Нешто раније, лирика се одређује и као репрезентативни, односно имитативни жанр, јер се увидело да она имитира осећања и да зато може бити укључена у класичну поетику. Дакле, четири стотине година је било потребно да лирика постане синоним једном поетском жанру. Односно, било је потребно четири стотине година да о поезији почнемо мислити као о лирском жанру. И заиста, пре 19. века, поезија је углавном била наративна или дискурзивна, а не лирска. Поменуто синонимско довођење у везу поезије и лирике наступа управо када је и дошло до трансформације лирике. Међутим, упркос томе што лирика постаје синоним за поезију, то и даље не значи да су све песме лирске. Идеја о лирикализовању поезије у 20. веку настаје, посебно, као резултат деловања теоријских идеја новокритичара, који и нису деловали као једна хомогена група, а ако мало боље погледамо, видећемо да то и не може бити њихова оригинална идеја, већ да је она резултат историјског процеса размишљања о природи и суштини поезије, који се и сада наставља.

Постоји низ савремених теоретичара књижевности који сматрају да се данас не прави разлика између лирике и поезије, те ове термине, у својим теоријама, третирају синонимно, опредељујући се за један или други, чак и за оба, без разлике. То истиче Вернер Волф (Werner Wolf), објашњавајући још и да песму препознајемо тако што се активира низ менталних концепата, будући да и песници и читаоци, пре него што је песма написана или прочитана, имају појам о томе шта је поетичност и лиричност (2005: 33). Напоменимо само да се у 20. веку, са појавом деконструкције, лирика често неће ни сматрати жанром, већ ће бити посматрана као ствар интерпретације, односно читања, како тврди Пол де Ман (1984: 239–262). Теорије читалачког одговора налазе се на истом трагу. Зато, врло једноставно, али кључно питање постављају и Маргарет Рубик, која се бави паратекстуалним елементима као маркерима (2005), али пре свега Стенли Фиш (2014), полазећи од теорије рецепције односно теорије читалачког одговора. То је питање које гласи: како знамо да препознамо песму када је видимо? Истовремено, ово је најразличитије интерпретиран сам наслов Фишовог рада – „How to Recognize a Poem When You See One”. Наиме, код читалаца се у сусрету са књижевним текстом активирају одређени ментални концепти, оквири или фрејмови,

3 Оригинални Женетов текст је објављен 1979. Овде користимо превод из 1992. године.

који омогућавају да се нешто што се чује или чита доживи као поезија. Ови когнитивно концептуализовани теоријски приступи претпостављају интуитивну способност читалаца да препознају песму у сусрету са њом, а што је, како Фиш објашњава, последица утицаја интерпретативне заједнице (2014: 84).

У оквиру своје теорије, и Волф говори о истој појави, указујући на то да су метаконцепти сачувани у виду когнитивних схема или фрејмова (2005: 33)⁴. Искуство сличних ситуација и феномена формира прототипове као ментално похрањене групе особина, које се, као такве, користе у виду стандарда за идентификацију феномена (Волф 2005: 34). Идеја лирског⁵ се дефинише кроз историјски и културолошки флексибилне когнитивне фрејмове, заједничке и писцу и читаоцу, те Волф и сачињава листу тих прототипских елемената, напомињући да тек у међусобном деловању они постижу свој задатак и чине један текст песмом. То су: оралност и перформативност, краткоћа, одступање од свакодневног језика и дискурсних конвенција, уз максималну семантизацију, версификација (акустична или визуелна) и, уопште, чување акустичних језичких потенцијала, укључујући и риму (музикалност), истакнута самореференцијалност и самореклезивност, постојање једне јасно непосредоване свести, емоционална перспектива, релативна небитност или недостатак спољашње радње и наративног развоја, и дерекференцијализација (Волф 2005: 24-31). Не занемарујући значај промена које региструје историја књижевности, Волф указује на то да долази и до извесних варијабилности лирских прототипова.

Треба се ипак за тренутак задржати на версификацији, јер она постаје ванвременски и најчешћи критеријум који читаоци узимају приликом препознавања песме. Версификација није само једна од компоненти прототипа фрејма, већ је и његов маркер и може изазвати да се очекивање да ће се појавити друге карактеристике, које припадају истом фрејму, појача. Када је у питању усмено читање, маркер је темпо читања, пауза, као и посебан тон гласа (интонација), који се разликује од тона којим се чита превасходно наративни текст. Версификација, односно комбинација паузе, ритма и риме, постаје сигнал за песму и у усменој и у писаној форми. На нивоу писаног текста, она се рефлектује као поврнање са леве, али, најчешће, не и са десне стране. Елементима версификације се, дакле, и буквално укувирава текст, који добија велике маргине на плану графичког представљања текста на папиру (уп. Волф 2005: 46). Управо поменути елементи паузе и белине, воде нас ка главној тежњи овог рада, а то је да их сагледамо као индикаторе књижевних дела која припадају подручју поезије.

О поезији и лирици

Рекапитулацију постојећег знања о теорији поезије кроз анализу савремених приступа, а са циљем увиђања природе односа између лирике и поезије, и са посебним освртом на откривање суштине поезије, наставићемо теоријским

4 Притом је важно скренути пажњу да Волф не прави разлику између схеме, фрејма и скрипта, на шта и сам у наведеном тексту упућује.

5 И Волф говори о појму лирике, а не поезије: „In contrast to narrative fiction and drama, which, as most scholars would agree, can with some justification be distinguished at least from each other through an obvious criterion, namely the mediacy of the discours (drama being typically unmediated, fiction is mediated through narrator), the lyric seems to be notoriously elusive category. [...] As this variant indicates, 'lyric' has become an umbrella term form most versified literature (except for the epic and verse drama) and thus become a synonym for 'poetry'. [...] no distinction between the lyric, poetry and poems seems to appropriate any longer". (2005: 21, 23).

разматрањима које сачињава и теоретичар постмодерне, Брајан Мекхејл (2009). Међутим, иако се на први поглед може учинити да Мекхејл заузима примарно есенцијалистички приступ, видећемо да он, у потрази за „доминантом”, ипак говори о степену присуства одређеног квалитета. Још је Емил Штајгер, говорећи о акциденталној чистоти жанрова, упутио на квалитете епског, лирског и драмског, који се у различитим степенима појављују у књижевним делима (1991). Позивајући се на истраживања новореторичара, Џејмса Фелана, као и наратолога Петера Хина, који се посебно бави увођењем наративних теорија у проучавање поезије, Мекхејл заступа супротно становиште од оног које целокупну садашњу поезију изједначава са лириком. Лирика се не може изједначити са поезијом, јер се лирско може наћи и у прози, а са друге стране, није ни сва поезија лирска. У том смилу, он се окреће истраживњима која прате однос лиричности и наративности у поезији.

Најпре треба указати на то шта Фелан подразумева под лиричношћу, пружајући реторичко објашњење. Он тај појам објашњава на следећи начин: неко говори некоме (или чак себи самом), у одређеној прилици и из одређеног разлога, да нешто јесте (ситуација, емоција, запажање, став, уверење), за разлику од наративности, која говори о нечему што се догодило. Тачније, неко говори некоме, у некој прилици и неким поводом, шта он или она мисли о нечему (Фелан 2007: 22)⁶. У наведеном смислу, лиричност (или лирско) неће бити стриктно везано за поезију. Она се може јавити у поезији, али, исто тако, и у прози.

Говорећи о степену наративности лирског текста, Хин оправдава наратолошки приступ у проучавању поезије (в. Хин и Кифер 2005). Иако он проблем лирике и поезије не посматра из перцептиве из које то чини Фелан, већ му приступа, имајући у виду концепте заплета и догађајности, његов доживљај лиричности је сличан Фелановом. Према Хиновом приступу, лирски заплет укључује менталне или психолошке феномене (или инциденте), док су лирски догађаји психолошки или, у неким случајевима, дискурзивни, с обзиром на то да се не појављују на нивоу приче, већ на нивоу дискурса лирског говорника (2005: 5).

Сегменталност

Пошто нећемо сву поезију сматрати лириком, према Мекхејлу, треба све тежње онда усмерити управо ка прављењу дистинкције између лирског и поетског (*lyricality/roeticity*), и откривању онога што поезију чини поезијом. Савремене теорије које говоре о наративности у поезији и заговарају наратолошки приступ у проучавању свих врста текстова, независно од жанра, заправо указују на повезаност између наративности и лиричности, а не наративности и поезије. Мекхејл се не задржава на теоријским одређењима поменутих новореторичара и наратолога, и даље упућује на рад песникиње и феминистичке критичарке, Рејчел Бло Дуплесис. Иако њена намера примарно није била да говори о индикативном обележју поезије, она, у додатку чланку „Manifests” (објављеном у часопису

6 „With lyricality, I start with a rhetorical definition of lyric that identifies two main modes: (1) somebody telling somebody else (or even himself or herself) on some occasion for some purpose that something is—a situation, an emotion, a perception, an attitude, a belief; (2) somebody telling somebody else (or even himself or herself) on some occasion about his or her meditations on something; to put it another way, in this mode, the poem records the speaker’s thoughts” (Фелан 2007: 22)

Diacritics, 1996), под насловом „Codicil on the Definition of Poetry”, ипак пружа извесне покушаје дефинисања поезије, имајући у виду управо издвајање њене кључне особине по којој би се разликовала од прозе и драме. Иако ауторка овде није довољно прецизна, и упркос томе што изнесене тврдње захтевају подробније научно образложење, Мекхејл иде њеним стопама, те предлаже да сегменталност (*segmentivity*) у поезији буде еквивалентан појам перформативности у драми и наративности у прози. Притом, он има у виду да су све три величине скаларне и да се у одређеним степенима и квалитетима могу појавити у сваком књижевном тексту (2009:14). Поезија представља такав облик дискурса који суштински бива одређен сегменталношћу и размаком тако да проред, размештање, односно спационирање (*spacing*), постаје главни конституент значења⁷. Дуплесис указује да секвенцијалност постоји и у поезији, поред тога што је карактеристична за наративност и перформативност, као примарна обележја прозе и драме. У поезији се значењски низ успоставља превазилажењем празнине, која се може појавити у виду краја стиха, места где се два стиха деле, јер чак и код најслободније врсте слободног стиха ритам се мора поклопити са крајем редова, размаком између строфа и празнинама (белинама у тексту) (Дуплесис 1996: 51)⁸. Макс Нани (Max Nänny), говорећи из семиотичке позиције, чак указује и на честу иконичку употребу пауза између строфа управо да би се направио јаз, празнина, отвореност, али и некаква врста граничника у организацији песме, која се, на тај начин, посебно семантизује (2005: 239).

Према размишљању Дуплесис, нарочито спационирање, разламање поетског низа и коришћење празнина (између стихова, строфа или делова песме), чини поезију поебном врстом текста. Он је, дакле, артикулисан одређеним редоследом којим су постављене, а празнинама оивичене, јединице текста. Значење поезије се формира кроз појављивање у тим ограниченим једницама, које су повезане, у садејству, са паузом или тишином. Те јединице могу бити речи, чак и слова, мада најчешће јесу стихови. Празнине (белине) тако постају кључни фактор који у поезији ствара значење. Завршетак стиха може бити уобличен римом, посебним интерпункцијским знаком, али стихови су, пре свега, одређени белим простором. У усменом излагању песме, празан простор, зјап, белина, исказује се паузом у говору, сегментом тишине која постаје звучни еквивалент за белину, и, као таква, она је једнако индикативно својство песничког текста⁹. Поезија једнако оперише речима као и паузама и тишином, семантизујући оно што се традиционално разумева као формални аспект песме¹⁰.

Ако узмемо за пример песму „Вече на шкољу” Алексе Шантића, и погледамо како о њеној версификацијској анализи говоре Радован Кошутих и Драгиша Живковић, видећемо у којој мери је разламање стихова кључно за формирање значења у једној песми. Кошутих примећује да песма има јампску метричку

7 „Poetry is that form of discourse that depends crucially on segmentation, on spacing, in its production of meaning”. (Мекхејл 2009: 14)

8 „Poetry also sequences; it is the creation of meaningful sequence by the negotiation of gap (line break, stanza break, page space). Although the other practices may have periodicities of gaps, these seems both more systematic and more constitutive in poetry”. (Дуплесис 1996: 51)

9 Посебно занимљива истраживања би могла бити спроведена на плану односа белине и паузе када имамо песме чије су строфе повезане опкорачењима.

10 Два проблема која Мекхејл додатно решава јесу и песма у прози и усмена поезија. Песма у прози семантизује прозне размаке, тако да они постају носиоци значења у виду разлике и одступања од нормe (односно стиха), док усмена поезија поседује аналогне звучне периоде и празнине, који су метафорички видљиви као белине на страници. (Мекхејл 2009: 15)

подлогу, са местимичним преплитањем трохеја и дактило-трохеја (1941: 179), али му Живковић, сматрајући да је за метричку организацију песме значајнија њена силабичка структура и модулација фразне мелодије, замера што он ову песму види као да је састављена од седмераца (дужих стихова) и шестераца (краћих стихова): „ У ствари, оно што Кошутић назива седмерцима подељено је на два стиха: на један петерац + двосложна рима која чини посебан стих. Следећи (трећи) стих је шестерац са мушким (једносложним) завршетком (римом) и графички је увучен за један слог слева удесно. Та три стиха чине у ствари једну метричку целину, и са истом таквом ритмичком целином коју чине следећа три стиха образују строфу. [...] Читава та ритмичка структура веома импресивно преноси ритам тихог таласања мора пред залазак сунца [...]” (1994: 154, 155). Да је песма сегментирана онако како то види Кошутић, ово „таласање стихова” и „удар таласа о обалу” и „звук приликом одбијања таласа”, као и њихова графичка репрезентација, били би семантички скрајнути. Управо оваквом расподелом стихова и ритамском организацијом, о којој говори Живковић, активира се додатни значењски потенцијал текста.

Међутим, значење поезије као, на посебан начин, организованог текста, захтева да у однос доведемо сегменталност и наративност, у чему нам, према Мекхејловим речима, може допринети запажање Џона Шоптова, који такође уводи празнину, белину, размак (*gap*) као место где се значења стварају (1995). Размаци су ти који провоцирају читаоца, чија је улога да их у интерпретативном чину премости. Жлебове или резове су места која иначе, без обзира на врсту текста, јесу кључне тачке које изазивају креирање значења и усмеравају наративну прогресију. Производња значења се одвија кроз стално наилажење на прекиде, на празнине, које се у читању морају преошћивати (као и у филму и у стрипу), а различити нивои сегментације, попут стопе, речи, полустиха, стиха, реченице, строфе, певања, утичу на отварање информационог празнина. Тако, на конституисање значења заправо утичу судари стиховног и реченичног сегмента, односно сегменталности, својствене поезији, и наративне прогресије. Управо се кроз њихово самеравање и одмеравање гради смисао текста. Стога, истраживање може бити засновано на утицају прекида примерених песама на наративну прогресију, коју, такође, одликује сегментација и прекидност, али другог типа¹¹.

Нешто слично смо већ могли приметити и у Хиновој теорији. Сегменталност може опционо да допуни наративну структуру лирске песме (да потврди или супротстави), али она, у сваком случају, утиче на формирање значења. Стихови, строфе, риме, ритам, метар, понављања, тропи, синтаксичке технике, замењивања, односно све формалне поетичке одлике које се јављају на нивоу представљања, утичу на промене догађајности на нивоу текста.

Теоријска проматрања Брајана Мекхејла су наишла на отпор Бруса Хејдена (Bruce Heiden). У часопису *Narrative*, темату из 2014. године посвећеном поезији, објављен је Хејденов полемички осврт. „Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory”, на Мекхејлову теорију, као претпоследњи текст. Међутим, у истом броју, као последњи, штампан је и одговор Брајана Мекхејла, „Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden”, на поменути Хејденов текст. Главна, од три тачке напада, је сам концепт сегменталности, као

11 Сегменталност није доминантна у наративним текстовима (у прози), али је свакако присутна на различите начине и на различитим нивоима (пасуси, поглавља...). И време, и простор, и свест, су сегментирани у наративу.

места отпора и дисконтинуирања конструкције смисла, али, Мекхејл аргументовано одовара на све постављене примедбе (в. Мекхејл 2014).

Брисање и тишина као поступак

На крају, треба поменути и посебан тип тишине, односно белине, настале као резултат „делимичног брисања”, о којем Мекхејл говори у тексту „Poetry under Erasure” (2005). Истражујући постмодерну поезију, он увиђа три типа тзв. брисања: брисање на материјалном нивоу, брисање на нивоу језика и брисање на нивоу пројектованог света (Мекхејл 2005). Прво се односи на употребу празног простора (белина), као физички празног простора, „на папиру”, у графичкој поезији. Брисање на нивоу језика се односи на укидање субјекта (self-cancellation или self-evacuation). На крају, на нивоу пројектованих светова, песме могу да актуелизују онтолошки нестабилне светове, као што је то случај и у постмодерној прози, или могу да тематизују одсуство. Зато овде говоримо о поезији која максимално користи белине, односно максимално исцрпљује свој поетски потенцијал.

Закључак

Овај преглед постојећих ставова по питању суштине поезије сачињен је са циљем да подржи један низ постојећих теорија, за које нам се чини да се, иако полазе са различитих тачака, укрштају и допуњују. Ова теоријска становишта у сегменталности виде доминантни квалитет поезије, у наративности прозе, а у перформативности драме. Пошто је реч о, пре свега, трансжанровским приступима, циљ ових теорија није есенцијалистичко одређивање доминантног својства, уз занемаривање других, које се у једном тексту могу наћи. Све ове особине се у различитим степенима могу препознати у књижевним делима сва три рода. Управо се на тај начин омогућава адекватна анализа и интерпретација, која у садејству свих карактеристика и њиховом међусобном прожимању, проналази смисао датог текста. Ипак, лирика и поезија, појмови са најмагловитијим границама у старим епохама, не пролазе ни данас много боље, а надамо се да ће интензивније укључивање новореторичких теорија и посткласичних нараторских истраживања, која припадају домену когнитивних студија, ово стање унеколико променити.

ЛИТЕРАТУРА

- Волф 2005: W. Wolf, „The Lyric: Problem of Definition and a Proposal for Reconceptualisation”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, edited by E. Müller-Zettelmann and M. Rubik, Amsterdam - New York: Rodopi, 21-56.
- Гете 1991: J. V. Gete, „Prirodni oblici poezije”, у: *Теоријска мисао о књижевности*, прир. Р. Милосављевић, Нови Сад: Светови, 185-188.
- Де Ман 1984: P. de Man, „Antropomorphism and Trope in the Lyric”, P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 239-262.
- Дуплесис 2006: R. B. Duplessis, „Manifests”, *Diacritics*, 26, 3/3, 31-53.
- Женет 2014: G. Genette, „The Architext”, *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, edited by V. Jackson and Y. Prins, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 17-30.

- Живковић 1994: Д. Живковић, „’Вече на шкољу’ Алексе Шантића”, у: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности V*, Београд: Просвета, 150-163.
- Кошутих 1941: Р. Кошутих, *О џонској метрици у новој српској поезији*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
- Мекхејл 2005: В. McHale, „Poetry under Erasure”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, edited by E. Müller-Zetzelmann and M. Rubik, Amsterdam - New York: Rodopi, 277-302.
- Мекхејл 2009: В. McHale, „Beginning to Think about Narrative in Poetry”, *Narrative*, Volume 17, Number 1, 11-27.
- Мекхејл 2014: В. McHale, „Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden”, *Narrative*, Volume 22, Number 2, 284-287.
- Нени 2005: М. Nänny, „Diagrammatic Iconicity in poetry”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, edited by E. Müller-Zetzelmann and M. Rubik, Amsterdam - New York: Rodopi, 229-249.
- Рубик 2005: М. Rubik, „In Deep Waters. Or: What’s the Difference between Drowning in Poetry and Prose?”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, edited by E. Müller-Zetzelmann and M. Rubik, Amsterdam - New York: Rodopi, 189-206.
- Фелан 2007: Ј. Phelan, *Experiencing Fiction: Judgements, Progression, and the Rhetorical Theory of Narrative*, Columbus, OH: Ohio University Press.
- Фиш 2014: С. Fish, „How to Recognize a Poem When You See One”, *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, edited by V. Jackson and Y. Prins, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 77-85.
- Хејден 2014: В. Heiden, „Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory”, *Narrative*, Volume 22, Number 2, 269-283.
- Хин и Кифер 2005: Р. Hühn, Ј. Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, Berlin - New York: de Gruyter.
- Цетелман и Рубик 2005: Е. Müller-Zetzelmann and М. Rubik, „Introduction”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, edited by E. Müller-Zetzelmann and M. Rubik, Amsterdam - New York: Rodopi, 7-17.
- Цексон 2012: В. Jаксон, „Lyric”, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton university Press, 826-834.
- Џонсон 1982: W. R. Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Шоптов 1995: Ј. Shoptow, „The Music of Construction: Measure and Polyphony in Ashbery and Bernstein”, *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*, edited by S. Schultz. Tuscaloosa AL: University of Alabama Press, 211-257.
- Штрајгер 1991: Е. Štajger, „Uvod u ’Osnovne pojmove poetike’”, у: *Teorijska misao o književnosti*, prir. Р. Milosavljević, Novi Sad: Svetovi, 502-504.

SILENCE AS THE INDICATIVE QUALITY OF POETRY

Summary

Following earlier research in the theory of poetry (Peter Hühn, James Phelan, Rachel Blau DuPlessis, John Shaptaw, Brian McHale), our intention is to systematize their findings, primarily achieved in the field of New Rhetoric and Narratological Studies, in order to point out what could be the *differentia specifica* of poetry. Although this proposition may be associated with an essentialist approach, our primary goal is to discuss scalar values which can be found in any text. All things considered, segmentivity comes to be defined as dominant for poetry, just as narrativity is dominant for the narrative, and performativity for performance. With this cross-generic approach, we are trying to clarify the relationship between poetry and the lyrical, without making those terms equivalent.

Keywords: poetry, lyrical, pause, white space, segmentivity

Jelena S. Mladenović

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ¹*Прва крађујевачка гимназија***ТОПОС 'ГЛАСНЕ ТИШИНЕ' У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ 21. ВЕКА**

Постмиленијумско стање пацијента-света, хистерично вртоглаво тумарање, глобална афазиа и бука, хомолитички су процеси који воде до отуђења, а „производе“ низ актуелних песничких гласова у српској поезији 21. века. Већина њих прилази топосу тишине, и готово увек има форму немогућег дијалога. Кретање ка њој се одвија с два краја, први смер тврди да пре свега треба утишати жагор у нама и око нас јер поезије нема без тишине (Карановић, Данилов), други кроз 'одврни до даске' открива гласну тишину као место повратка и изласка (Бошковић), место могућег дијалога, и искорак у романтичарски субјекат пита се над неопходношћу метафизике у руху веристичког пајаца. У потоњем, постоји јасна свест о томе да су бука и глува тишина исто, било она вавилонска, која је укинула могућност разумевања и поништила језик, било она глосолалска 'брљарија', која значи више, као и сваки искорак у бруит и нонсенс као њену двадесетовековну варијанту, било данашња какофонија у мноштву тонова машина и града. Исконска Тишина је пројектовано жељено стање оба песничка пута о којима говоримо.

Кључне речи: српска поезија 21. века, оксиморон, бука, тишина, дијалог

А бијаше на целој земљи један језик и једнаке ријечи. А кад ошитоше од истока, нађоше равницу у земљи Сенарској, и населише се онде. Па рекоше међу собом: хајде да правимо плоче и да их у вањри добро печемо. И бјеху им ојек мјесто камена и смола земљана мјесто креча. Послије рекоше: хајде да сазидамо град и кулу, којој ће врх бићи до неба, да сичемо себи име, да се не бисмо расијали по земљи. А Господ сиђе да види град и кулу, и што зидаху синови човечији. И рече Господ: еле, народ један, и један језик у свијех, и што почеше радити, и неће им сметати ништа да не ураде што су наумили. Хајде да сиђемо, и да им пометемо језик, да не разумију један другога што говоре. Тако их Господ расу оданде по свој земљи, где не сазидаше града
(Свето писмо, Прва књига Мојсијева, гл. 11, 1-8)

Када у излозима књижара више не буде књига песама

*...угасиће се једна ушитоја
:ово велико бунцање
Земља ће се затешураћи као пијаница.
(Бошковић, У једном шелу, 2003: 27)*

*Нисам ли већ рекао – поезија више не постоји/
Прославимо што и продубимо своју самоћу.
(Бошковић, У једном шелу, 2003: 28)*

Пођемо ли од тог једног језика и једнаких речи, стижемо до Витгенштајновог ћорсокака у који је залутао у својим *Tractatus – logico philosophicus*. Наиме, тај један идеалан језик, у ком би требало да постоји једно име за сваки предмет, ни као такав не омогућава јединственост значења или референције, чак ни оног најмањег недељивог, јер ми себи стварамо слике оног што не можемо показати,

1 srp1974kg@gmail.com

те га у говору симболизујемо. Чак и ако говоримо једним језиком, ми, правећи себи слике чињеница, не говоримо истине о свету. Говорећи, ми увек износимо неистине. Ова страхотна позиција нас води путевима науке, филозофије или поезије, како бисмо превазишли чињеницу језичке немоћи, било у психолошком, било у епистемолошком или неком другом смислу. Као што Витгенштајн тврди да се „у филозофији не може рећи ништа тачно” (Расел 1987:8), будући да свет није једноставан скуп чињеница, већ целина начињена од слика у суодносима, и да се њом може само испитивати граница језика кроз показивање и извођење, а да је науци, пре сваког логичког, емпиријског и таутолошког става ком утврђује истинитост, потребна филозофија како би утврдила његово значење (које испитије сама филозофија као активност проналажења значења), чини се да је тако и у поезији. Поезија и јесте и није наука и филозофија језика, она је и трагање за истином кроз језик, као наука, и трагање за значењем света кроз језик, попут филозофије, али и залажење у оно неизрециво којим Витгенштајн завршава своје *Трактат*. У њој се обавља оно пењање као процес, она активност показивања неизрецивог коју Витгенштајн жели да види као задатак филозофије. Само пењање, узлажење, већ је догађање, само певање већ је форма облачења света и то је све што можемо. Нанизати мисаоно-емоционалне кораке у новосмислену везу именованих појмова, превладати сваку граматiku, а „о ономе о чему се не може говорити – о томе се мора ћутати”. (Витгенштајн 1987:189) Но, та ћутња налази начина да ипак проговори једино у поезији.

За нашег филозофа, то је Мистичко и Метафизичко, и да би се о њему проговорило мора се бити изван света, изван времена и простора, дакле, наизглед парадоксално, у тренутку и месту садашњем. Поета је само у тој позицији у стању да из простора неизрецивог нешто промрмља о вредности, етици, души, Богу, свему што се догађа, а управо о томе тражимо сталну потврду како бисмо разумели да свет Јесте. Тамо где има симболичког, нема тишине. Песник именује делове скривене у тишини и доводи их међу нас, озвучава неизрециво.

Тако, ми ни у поезији не можемо имати и изрећи јединствен истиносни став, али можемо потврђивати и испитивати све неизрециво, у сталном трагању за утопијом оног првобитног језика, који је задирао у њега, отклањао тишину као стање немоћи језика а отварао простор за тишину која позива на испуњење смисленим звуком. Оно што је неизрециво и што остаје изнад језика је такође и немишљиво, а поета се не боји да ступи у понор без знакова и познате логике не би ли тишину озвучио мишљу. У свом бунцању, песник (помало виђен у оном древном светлу визионара) проговара делове заборављеног језика и помера границу онога о чему се може и онога о чему се не може мислити и говорити. Када у поетском роману *Сабо је сшао*, песник-прозаиста Ото Хорват, наслови своје поглавље реченицом „Од када сте фетишиста витгенштајнске тишине?”, а у њему пише да је „заборав део живота, одакле све почиње и где се све враћа” (Хорват 2014:105) и да се све враћа у примордијални хаос с почетка стварања света, не именујући само смрт (а она је једина о којој мисли), он потврђује постојање тог неизрецивог. На један, помало парадоксалан начин, он ипак о њој говори. Пошто се на крају реченице „Немаш више с ким да причаш од када је А.?” не помиње чин умирања, он остаје неизрецив (симболизован само интерпункцијским знаком тачке), али субјекат тражи могућност да га изведе из тог стања необјашњивим нагоном за писањем, као тријумфом ероса-живота. Свестан да је све таштина (што је такође научио из Књиге), разочаран у дигитални свет, који се намеће као једини могући свет, враћа се књигама, речима које су га још у детињству

поучиле да постоје четири закона краја живота. Та прерано прочитана истина да ће све што се рађа умрети, све што се спаја, раздвојити, све што се сакупи, расути, и све што се створи, уништити, дошла је из књиге као јалово разрешење загонетке живота. Како и Витгенштајн о поставци бесмртности душе и вечног живота мисли као о још једном неизрецивом, јер и оно није мање мистично него само садашње, и о Богу, који се не објављује у свету јер је према свету индиферентан, тако Хорват говори само о ономе о чему може да се говори. У минус поступку, смрт и мистичко је оно што је тема писања. Истовремено је неисказано и доминантно „речено”. На том путу кроз тишину (о смрти) иде се ка природи и ка стварима и ка њиховим тајнама, поучава нас Сиоран, док у тишини једино можемо ослушнути она телесно проживљена искуства. Када се укине телесно, тишина је једина која га може призвати, јер је једино она у стању да заустави време. Зато је убрзана данашњица претња за тишину, истовремено, она представља тријумф заборава, као и одстрањење телесности, које се замењује сликом.

Пређимо сада на актуелно стање ствари по питању статуса и разумевања чина певања, као и на лик песника у нашој савременој поезији.

Поезија на губитку

Шта нам намеће данашњи еснафски памфлетизам у књижевној критици везаној за новију српску поезију? Таборе и струје, незаменљивост генерација и тематских преокупација. А ми, незаинтересовани за елитизам књижевних удружења, за академизам, за мушке и женске поетике, питања првенства и награда, верујући у поезију у којој **узимамо меру**, како нам рече Хајдегер (поводом Хелдерлина), ми предани читачи поезије остајемо на оном, толико извиканом, начелу укуса, схватајући га веома озбиљно (јер озбиљнијег гласа од приватног у јавности нема). Та над-тишина, као повластица онога ко поезију истински чита, једина је његова данашња позиција. Она дозвољава да се о поезији мисли без обавезе да се гласно вреднује по овом или оном критеријуму сврставања у генерације, преокупације, институције и/ли остале –ције. Све грми од острашћеног супротстављања поетикама и стиховима супротних табора, редови који се утркују у експлицитним вредновањима, као да игноришу сваки налог озбиљне аксиологије за аргументацијом. Тако се превише спољашњих чинилаца удружује у хорску буку у којој данашња поезија ипак настаје. Настаје и прећуткује ову халавику, а у тишини гомила гнев, пишући се за хоризонте очекивања пројектованог читаоца одређене орјентације: јер такав и такав ће волети моју поезију. Вика јечи не само из приватних бесловесних шаптања, већ из критике нашег доба, која себи дозвољава најјефтинији памфлетизам. Свима присутнима је знана подела новије српске поезије, и стога је не треба посебно наглашавати, и, можда баш зато, читач пред вама бира да игнорише критичарску буку.

Прва је, значи, бучна тишина око поезије.

Недозвани Читач такође бира да не помене многа имена и вредне стихове, јер за то простора нема...оставља их у тишини.

Данас се пише можда више стихова него икад, али многи кажу да је мало поезије. Заблуда личног и одшколованог укуса тако говори, док нас победа над нама самима отвара за лепоту полугласја. Не треба, стога, искључити ни поезију као *Eigenwelt* (свет личног фантазма, психодраму), ни као *Mitwelt* (међуљудски свет, социодраму), ни као *Umwelt* (певање опажајног света, веризам), ни као посебну врсту имагинације – *космодраму*, стање специјалне афективности

у коме се догађа пасивизам стварног, динамизам имагинативног, препознавање и пријањање субјекта имагинарној слици. Данашња сцена: неомодернизам (и у његовом окриљу трансимболизам), трећа авангарда, веризам, постмодернизам, прекаријатска поезија, алтермодернизам, у свим тим оријентацијама налазимо оно што се може о свету рећи. *Или чући?* Можда је време читања поезије прошло, или се то поезија бори против медијске цензуре. Све авангарде нас уче да поезију и гледамо, преведећи је у унутрашњи глас (изводећи на тај начин језик из тишине), све иновације новијег типа нас упућују на чињеницу да се поезија поново мора говорити, гласно, можда не с ондашњим патосом, али свакако је морамо слушати. Можда је то начин да превазиђемо стање о ком је говорио Гадамер, стање утихнућа наших способности да чујемо шта песници говоре. Да се осврнемо на актуелну полемику око Нобелове награде. Можда је и она потврда да је поезија изашла из глобалне тишине и интимног читања, и улази у јавни дискурс, у популарно поље звука:

„Устани/Опаши се/ и говори.../: Говори/ или изгорео без остатка.” (Бошковић, *У јегном шелу*, 2003: 29)

Каже: нова српска поезија одвија се између тишине и руба (став Гојка Божовића из темата о новој српској поезији, из Сарајевских свезака, поводом његове *Анџиологије нове српске поезије*, 2007); иако пре свега мисли на ову, спољашњу тишину, Божовић нам говори и то да је ова поезија тиха и везана за тихости приватне свакодневице, и на рубу и са руба (друштва, пола, простора дворишта и соба). Има ли и другачије тишине?

Потреба и жеља

„Срећна зависност, може се задовољити, попут празнине која се може испунити (...) Када имам потребу, могу да заријем зубе у стварно и да се наситим узимајући у себе друго; у Жељи нема заривања зуба у биће, нема засићења, постоји само неисцртана мапа будућности преда мном.” (Е. Левинас, *Тоталитет и бесконачно*)

Поучивши нас о разлици између потребе и жеље, Левинас није имао на уму ствар поезије, али је јасно да је по среди иста разлика. Фрактални хаос, као слика наше тренутне поетске сцене, има, можда, баш овакве детерминанте, **потреба** која се увек везује за тоталитет, обитава у оним сегментима социјалне, топографско-веристичке поезије, која и после конзумирања, након извесног времена, навраћа потребу и тако се засићујемо у круг. **Жеља** је стање бесконачности, вазда 'жива неутажена', и носилац је поезије која ужива у разликама, а жуди за саједињењем, незасита, јер се стани у машти и не може никога да нахрани, може само да се тиче (не)пријатности, она тражи све оно што јесте и није од овога света. Она зна како с тишином и са празнином, ставља се у дијалектички однос са светом, прекорачује свакодневицу у оба смера и трага за онтолошким местом свога боравка. Где је оно, ако се, већ извикано, зна о смрти субјекта, краху идентитета, повлачењу гласа и неповерењу у вид и место (о свеопштем постанку транс-местом, виртуелним местом...)? Није цинична, срећна је као могућност, као жеља, као потенцијал знака, као сновиђење, као машта... Ми, заправо, и не желимо одговоре, него простор, отворен за ствари немогуће и неизрециве. Жеља може опстати у тишини, у одлагању које дозвољава да Буде истина и оно што се другим не потврђује.

Нова поезија: топос оксиморона 'гласне' тишине

Тако, постмиленијумско стање пацијента-света, које можемо описати као безграничну апорију, безглаво убрзање, гласност до границе издржљивости и транспарентност која прераста у кич, хистерично вртоглаво тумарање, глобалну афазису, крхкост егзистенције навикнуте на ситост, хомолитички су процеси који воде до отуђења, самодовољности, индивидуализма и бездана незадовољства, или синдрома усамљене гомиле, они заједно „производе” најмање два актуелна песничка гласа у српској поезији 21. века. Један се понаша миметички и ствара индиго поезију која опонаша стратегије света предлошка (социолошка поезија најмлађе песничке генерације, везана за економске односе и притисак прекаријата, нпр. зборник *До зуба у времену*), док други прилази топосу тишине, и готово увек има форму немогућег дијалога. У овој другој, кретање се одвија с два краја; први смер тврди да, пре свега, треба утишати жагор у нама и око нас јер поезије нема без тишине (Карановић, Данилов, али и поетички знатно другачији Слободан Зубановић и Томислав Маринковић); други, кроз 'одврни до даске', открива гласну тишину као место повратка и изласка (Бошковић, Перић), место могућег дијалога, (не)поверења у глас (одбијајући да поезија постане само метадискурзивна пракса, коментар окошталих појмова који нам затварају мисао и тела, и искорак у један вид 'романтичарског' субјекта, пита се над неопходношћу метафизике у руху веристичког пајаца). У потоњем, постоји јасна свест о томе да су бука и тишина исто, било она вавилонска, која је укинула могућност дијалога и поништила језик, било она глосолалска 'брбљарија', која значи више, као и сваки искорак у бруит, нонсенс и слику као њену двадесетовековну варијанту, да се гласу, упркос модерном пучу на њега, мора врагити легитимитет. Гласна тишина је пројектовано жељено стање оба песничка пута о којима говоримо: она значи повратак и заборављено сећање на стање пре свађе, она не укида могућност истине, она нас у чину минута ћутања спаја са орфичким путем сазнања несазнатљивог, она нас штити од омамљујућег лажљивог звука свих сирена, а управо су Вавилон, Орфеј, Одисеј, музика, град, бука, теме које незаобилазно дотиче нова српска поезија. Можда ће звучати помало лаички, но ова је поезија традиционална кад посеже за уже схваћеном тишином, као ћутњом, коју изазивају три дубока стања: дивљење, смрт и страх. Сведочећи о њима, она неће бити новум, биће то још једно певање и мишљење, синтеза чулног и логосног искуства, тако једноставно истинита (бар у свету без метафизичког самеравања, коме ипак истински тежи).

Иако нам, и на први поглед, данашња поезија казује да она више није онај структурални преградак – књижевни род, о чему сведочи трансформација традиционално схваћеног стиха и версификацијских обележја, она је много суштинскије поезија, животни став, као неутажива потреба да се чује глас субјекта, заправо и да субјекта буде и да у сагласјима са овим и оним донесе вест и пронађе могућност говора за стање зараженог света коме дијагнозу успостављају физичар, филозоф, социолог, метафизичар и економиста. О чему пева и од чега је сачињена поезија? Она, о којој ми данас говоримо, поред свега, жели да озвучи доњу и горњу „тишину”, а да утиша хоризонталну „буку”, цивилизацијску какофонију која се, пошто-пото, понаша мимикријски и узима рухо глобализацијског или алтермодернистичког идеологема да би била подношљива. Тако, наизглед, она хода уназад. Преговара и разговара с модернизмом и веома тешко налази спецификум тог новог гласа, гласа који је истовремено и неподношљиво

бучан и несносно тих. Јер ниједна тишина/празнина није нулти знак, испражњен од садржаја. Када бисмо наивно веровали у празно, радили бисмо опаки посао, јер само вештице оперишу празним знаковима.

Прва опција, чији би модел тишине био Карановићев метафизички интимизам, каже да: „Само, не треба заборавити да до речи, песничке речи, треба ићи из дубине, и изнутра. Да се мора послушквати, и поштовати реч. Свака појединачна реч. Морамо стога утишати жагор и буку око нас, али још више буку унутар нас. Поезије нема без тишине, и ко то не схвати, никада неће на прави начин доживети песму”²

То нам сведочи песник у збирци *Унутрашњи човек*, јер више не можемо да одговарамо, јер „нема више ко да нас прозове” („Школа”), одозго тишина; а ми, биће ироничан Војислав Карановић, све знамо и настављамо да брбљамо, док песничке речи изводимо из доње и унутрашње тишине и ткамо их у песме. Ослањајући се на апостола Павла, песник понавља да се спољашњи човек распада, а да се онај унутрашњи увек обнавља, па тако из њега црпемо гласове. За овог песника ће Михаило Пантић рећи да: „стално сриче тишину, и пева у њеној ослобађајућој, али и претећој близини... овај песник тишине, лиричар, речима жели да нас доведе на праг ћутања, тишини се тежи као коначном, надвербалном ефекту песме...” (Пантић 2014: 159). Други поетски глас, Драган Јовановић Данилов, у „Амбису” пева да „свако сам кује тишину у дупљи свог тела”, јер су речи тешке као олово, док Саша Радојчић аутопоетички обележава своју збирку *Cyber zen* (2013) речима: „Поезија је оно што чујемо када без гласа говоримо свом унутрашњем уху”. У фришкој, правој малој студији о тишини и песни, управо штампаној збирци Д. Ј. Данилова *Говориши с водопадима* (2016), сав песнички напор уложен је у поновно озвучење. Песник налаже: „Морамо се очистити од речи/и заћутати да бисмо остварили/заједништво с постојањем./Зато нам је потребан Храм Тишине” („Лавина”), а „Тишина је већи део музике коју производи водопад, човеков отац”, док коначно: „Из мене расте фадо без кога бих био утучен” („Пастир”). Тај фадо је жељени звук изведен из Храма Тишине. Отпевај (ми), зато, песму, без речи, али, немој, да, ћутиш! Песма је то смирена, непосвађана, разумљива, говоре ритмови и ништа није одбачено. Обична, нецензурирана, мала, слободна, бестелесна... само у том се помирењу чује глас.

Други ће, можда још више, пут песничке речи описати из другог смера.

На трагу ничеанског рођења **трагедије** из духа музике, *када бих* песник, Бошковић, говори о рођењу **поезије** из духа музике. Доводе ли се ова два у везу по неразрешивости сукоба о ком певају, по општој посвађаности, изреченој кроз метонимију *Клеша* са значењем опшег раскола идентитета. Панк гласност, оличена у немогућим музичким спојевима, наликује нехармонијској лествици коју слушамо нашим спољашњим ухом, па се питамо јесу ли бука и тишина исто, јер ни у једној нема оне примарне функције речи, да служи комуникацији и разумевању, а када реч није читка и упућена себи у другом и другом у себи, она није логос, почела и рађања нема. Као што бука није само јачина тона, тако ни тишина није само изостанак звука. У оба постоји, речено дискурсом филологије, комуникацијски шум. Наличеј говора нас оставља у бескрајном лутању по могућностима, у неразумевању наше вавилонске буке, у гласном вриску од ког се можемо само згрчити да заштитимо уши од бесмисла. Дух музике, као ни дух трагичности, није у речи,

2 Карановић, Побуна против страха (интервју за Новости), <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:365017-Vojislav-Karanovic--Pobuna-protiv-straha>, од 19.09.2016.

није у тону и нотној игри по скали, већ у ономе ко пева, парадоксално желећи да је другде, увек *тjамо где га нема*, у речи, у звуку, у Вавилону пре свађе, у себи, у другом, у нама пре језика, у оном после нас – у складној разумљивој тишини. У оном Вавилону није реч та која је омогућавала узлет духа, то је оно пссст, јер се не мора рећи зато што се разуме и живи име и сва његова суштина.

Стога је превод (текстова песама са енглеског у збирци *The Clash* Драгана Бошковића) покушај свођења буке, успостављања хоризонталне, а потом и вертикалне комуникације, измирења са Богом, покушај откупљења грехова ове ус-таласане (не)свесне гомиле, молитва и чин искупљења за давни грех, узлет на начин како је Он желео, продор у простор где биће, певајући, заслужује сазнања, срећу и повратак, јер једино за њим чезнемо. Вечни повратак од ког бисмо градили будућност. Има ли је?

Песник прве тишине успоставља дијагнозу: Болесни смо од буке, терапија: треба нам мало тишине да се чујемо, да разумемо речи. Можда се и вратимо некад. Можда нисмо све заборавили.

А онај други, можда, баш обратно? Свет, гледан из несиорановске перспективе, није попрште, страштиште, већ она толико жељена различитост, којој онај Бог није императив, свет без 'брбљарија', пун гласова који певају, онтолошка непознаница за носталгичаре заустављене у квазисигурним разјасницама смисла. Свет изналази начин разумевања, а поезија то види и користи. Слика, као доминантни модел комуникације, подржава ону поетику потребе (за значењима, за лепотом, за тумачењима, за додиром...) и као таква, постаје замена за песничку слику исцртану речју. Симплификована тишина, као место неодређености, у њој се шири до у недоглед. Тишина, као поништење тона и гласа, повлачи се пред композицијом пријатних и непријатних звукова цивилизације, (откровење се догодило), или је данашњи субјекат путник научио да слуша музику сирена, на свом повратку с путовања које је постало себи сврха, или је добро зачепио уши и чува се у својој тишини, или је поткупио Орфеја да пева гласније и лепше од сирена, како би прошао поред Сциле и Харибде наших дана?

Иако је један од синонима за све авангардне формације гласност, чини се да се недовољно обраћа пажња на семантику тишине авангардних парола. Једну ћемо појаснити на песмама које се не могу цитирати: „ASCII ART ПОЕМ” (С.Р.Перић, 2010) и „Умереност” (В.Перић, *Елијсе*, 2015: 34). Ни једна ни друга не играју на карту шока и изналажења новог вида песничког језика, не полемишу с наслојавањем знака и траговима, не повлађују новом песничко-машинском језику свеопште разумљивости (ваљда се у њему још само разумеју субјекти програмских језика), већ покушавају да врате речи и (у) говор, да подбоду уживаоца емотиконског мука да проговори и хибридлизовани једнодимензионални језик тачке опростори гласним говором. Обе настају у безброј варијација сваким новим говорењем. Како се изводе? Пажљивим преводом на знани систем знакова за комуникацију међу људима. Подсећају да смо људи и да људи говоре, шта год, они само говором бивају собом. Обе, у фусноти, имају један од могућих превода, лични урез и боју гласа. Овде се, супротно песницима тишине, који је послушују, говор поставља као надвизуелни, надкодирани, и ефекат и императив.

Упркос свему, тврдоглава поезија и данас узима меру нама самима, који не желимо да живимо у пикселима него у не-знању, да испровоцира онај горњи глас да се објави и да нестане тишина, да нам поврати смисао да разумемо песничко биће, да чујемо ону музику празнине пре постања, да нам се гласови стопе у један и, попут Вавилонске куле, допру врхом своје тонске и смисаоне амплитуде

до оног једног које је све, да поразговарамо о свему, да језик поново буде један, с почетка, изведен из заборављеног сећања. Хор истојезичника пева још само у поезији, преносећи и више од онога што садржи комуникацијски низ, зато је поезија превод преко границе, не прелев – јер нас не интересују нијансе и поетике, већ, пре свега, укидање језичких баријера (само да се разумемо!) попут једино могућег есперанта, свечитљивог заустављеног демона знака који мора стати са непрестаним означавањем, бити алеф без питања, опека од земље, везиво од смоле земљане. И бити глас као онај у Кодера : „Ја у Алфи, а алфа у Слову, а слово у Ја, у мом срцу сја”. Питање је ко се види у лику који означава: „У шта верујете?! Да ће значења свих ствари/морати поново да буду одређена” (Бошковић, *У једном шелу*, „Посланица”). А верујемо ли Башлару, и хоћемо ли да сачувамо субјекат и поезију, вредности се успостављају вертикално, а значења хоризонтално (Башлар 2006: 44-57), онда ћемо морати да се обратимо неким новим речима. Данилов нас убеђује да нам је потребна ћутња, јер су „речи преслабе за оно што им се поверава” и „најелоквентнији је онај који више не говори”, па стога „не радим с речима, ја се од њих чистим” (Данилов, *Симетрија вршлого*, „Чишћење од речи”). Оне су препуњене и, такве, неподобне за нове садржаје, и у песми насловљеној питањем „Зашто песма нема речи?” одговара: „Море је све речнике прогутало и ћутање/ сад стоји изнад учесника дијалога,/ изнад несложних наших гласова”. (Данилов 2014: 29). То је само још један од начина да се огласи доба гласне тишине, јер глувог не милује ни најлепша музика.

Постоји могућност да је ствар потпуно обрнута. Свет се самообнавља и изнова рађа здрав и другачији, с Богом у себи, и собом у Богу, збуњени човек лажентира, догађа се дезинтеграција Субјекта, презасићен употребом човека, ненавикнут на поредак у ком је потреба изнад жеље, посеже за митовима (и урбаном митологијом, диланологијом и осталим -логијама на распродаји), оправдањем у песимизму, вештачком произвођењу жеље, и о томе и пева. А стање је клеша, ономатопејске буке, неслоге, конфликта, свађе, а с тог полуместа, оксиморонско превазилажење „гласном тишином”. Сме ли субјекат/или, боље рећи, 'лирски јунак', да пристане на то да је коначно означен(о), или да се упусти у бескрајну игру означавања себе? Оба нас плаше, препознајемо наше доба као доба диригованог ц(к)инизма и страха, у ком „пси лају а каравани пролазе” (као код Желимира Вукашиновића у *Оштрагу*). Да ли је време да смело отпустимо уши, да запевамо из свег гласа, можда се он, распростирући, чује по хоризонтали, јер сазидан је најбучнији град. Да прогнамо херменеутику, да прионемо на конзумацију, да производимо другачије оде, дитирамбе и елегије и видимо/пардон, чујемо свог Бога ... и Богородицу?:

„за глад отварања, за глад,
за Clash,
за овај град,
за јутро моје Богородице које тек долази.” (Бошковић, 2016: 154)

Можемо ли икако *знайти меру* ако не чујемо *глас*? Остаје ли нам друга опција поред Вавилона од картона? Изгледа да не, јер ни у нама самима тишине нема, ако смо људи *пошребе*.

Није ли, већ у ивондом цитату песника Бошковића, казано да у референтном систему који се доминантно намеће као једини, у свакодневици, доминира банализован прогон тишине. То утопијско бунцање нестаје и Земља се тетурала попут пијанице, док ми остајемо у послу продубљења своје самоће јер без поезије суштинског разговора нема. Стога данас доминира бука, јер, или ћемо

ослушкивати ону суштинску тишину и оглашавати њене шапате у поезији, или ћемо производити буку да се у тој гласности и не мисли шта је други и ко смо ми сами. У току је хајка на Прометеје, поткупљивање вештица, озвучење глухота. Певају се неке друге песме. Ипак, док има поезије, има и тишине света коју она хармонично озвучава, показујући да је о свету немогуће говорити као о целини и да он никако није само то једно, свакодневно тржишно стање на тасовима економске данашњице (у којој се тргује свиме, и отпадом, и језиком, и жељом, и потребом...). Свест о витгенштајновској немоћи језика поету не плаши, управо је подстицај да гласује, не узалуд, јер тиме потврђује постојање неизрецивог, целине, Бога, другог, језика, метафизике, нетржишног. Зато нам је неопходна поезија, њен непрестани пораз пред тишином јесте место преживљавања жеље, пуноћа живљења у трајању, у одлагању у ком се заправо све већ догађа.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2006: Г. Башлар, *Земља и сањарије о починку: оглед о сликама интимности*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића – Будућност.
- Божовић: Г. Божовић, *Нова српска поезија између тишине и руба*, Сарајевске Свеске бр. 15/16, <http://www.sveske.ba/en/content/nova-srpska-poezijaizmeđu-tisine-i-ruba> од 19.09.2016.
- Бошковић 2003: Д. Воšković, *У једном телу*, Београд: Plato.
- Бошковић 2016: Д. Бошковић, *The Clash*, Нови Сад: КЦНС.
- Вукашиновић 2014: Ж. Вукашиновић, *Оштраг-музика за шамбуру и шрубубу*, Крагујевац: Центар слободарских делатности.
- Витгенштајн 1978: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, sa uvodom Bertranda Russella, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost.
- Данилов 2014: Д. Ј. Данилов, *Симетрија вршлого*, Нови Сад: КЦНС.
- Данилов 2016: Д. Ј. Данилов, *Говорити с водојадима*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Карановић 2011: В. Карановић, *Унутрашњи човек*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Карановић: В. Карановић, „Побуна против страха“, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:365017-Vojislav-Karanovic--Pobuna-protiv-straha>, од 19.09.2016.
- Левинас 1976: E. Levinas, *Totalitet i beskonačno: ogleđ o izvanjnosti*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Пантић 2014: М.Пантић, *Од стиха до стиха*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Перић 2015: В. Перић, *Елијас*, Крагујевац: СКЦ.
- Петровић 1987: G. Petrović, „Logički atomizam i filozofija neizrecivog u tractatusu Ludwiga Wittgensteina“, pogovor u: *Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus*, sa uvodom Bertranda Russella, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, str. 191-236.
- Радојчић 2013: С. Радојчић, *Cyber zen*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Повеља.
- Расел 1987: В. Russell, „Uvod u *Tractatus logico-philosophicus*“, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, str. 6-19.
- Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, Београд: Плато.
- Хорват 2014: О. Horvat, *Sabo je stao*, Novi Sad: KCNS.

THE TOPOS OF „LOUD SILENCE” IN SERBIAN POETRY OF THE 21ST CENTURY

Summary

The postmillennial condition of the patient-world and wandering the hysterically dizzying, global aphasia and noise are the monolithic processes that lead to alienation, a “product” of the current series of poetic voices in Serbian poetry of the 21st century. Most of them approach the *topos* of silence, and almost always have the form of an impossible dialogue. The movement toward it takes place from two endpoints – the first direction claims that we primarily need to silence the babble in us and around us because poetry does not exist without silence (Karanović, Danilov), the other reveals loud silence as a place of return and release through the “pump it up” method (Bosković, Perić), the place of a possible dialogue, and a stepping into the romantic subject who wonders about the necessity of metaphysics in the guise of a veristic clown. In the latter there is a clear awareness of the fact that the noise and the deaf silence are the same, whether they be the one of Babylon, which abolished the possibility of understanding and canceled language, or a glossolalic “chatter” which means more, as any step into the bruit and nonsense as its twentieth-century emanations, or today’s cacophony in the multitude of mechanistic and urban tones. The Primordial Silence is the projected desired state of both of the poetic directions we discuss in this paper: it means a return to the forgotten memory of a situation before an argument, it does not eliminate the possibility of truth as does the spoken word, it is in the act of silence merging with the Orphic through knowledge unknowable, it protects us from the stunning, deceptive sound of all the sirens, and it is precisely Babylon, Orpheus, Odysseus, music, the city, and the noise of topics that inevitably influence new Serbian poetry.

Key words: Serbian poetry of the 21st century, oxymoron, noise, silence, dialogue

Svetlana M. Rajičić Perić

Маја М. МЕДАН¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за компаративну књижевност

ФУНКЦИЈА БЕЛИНЕ У НАДРЕАЛИСТИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ МИЛАНА ДЕДИНЦА

У песнику:
 Ухо говори,
 Уста слушају;
 То је интелигенција, будности, која порађа и снови;
 То је сан који види;
 То су слика и описана које гледају,
 То су недостатак и пропусити који стварају.

Пол Валери

Циљ овог рада биће препознавање и анализа функције белине на примеру поеме *Јавна пјаница* Милана Дединца, имајући у виду њено место у контексту Дединчевог ауто-поетичког избора *Од немила до недрага*. Писање је за надреалисте увек подразумевало неминовно суочавање са белином, недостатношћу, оним што се не може до краја реконструисати - била то форма сна, или подручје несвесног, инстинктивног, жеље. Употреба тишине тумачиће се и у односу на логику аутоматског писања, док ће посебна пажња бити посвећена начину како Дединац користи оно неизговорено, прећутано, да би повећао своје песничке текстове и постигао специфичну врсту фабуларности, која се формира унутар целокупног опуса.

Кључне речи: Милан Дединац, Стефан Маларме, белина, празнина, надреализам, симболизам

Надреалистичка поезија, без обзира на наглашену експресивност и на потребу да се у тексту у што већој мери изрази материјалност знака, не запоставља значај оног прећутаног, неизговореног, односно, простор празнине, тишине, која се тумачи и као услов рађања модерне књижевности уопште². Иако је припада надреалистичком покрету, карактер поезије Милана Дединца, као и начин његовог поимања књижевности, у великој мери се разликује од поетичких претпоставка надреализма, као и авангарде уопште. Циљ овог рада биће препознавање и анализа функције белине, на примеру Дединчевог аутопоетичког избора из поезије *Од немила до недрага* (1957), са посебним освртом на поему *Јавна пјаница*. Разлози за одабир баш ове књиге поезије, која се може тумачити и као „лирски роман” (Радован Вучковић), са елементима дневничког, мемоарског, путописног жанра, везан је за намеру да се места празнине у овом раду највише тумаче у оквиру Дединчевог песничког поступка и његове концепције књижевности, а мање на тематско-мотивском плану. У складу са авангардним тежњама које готово изједначавају значај ауторовог стваралачког поступка и самог

1 medanmaja@gmail.com

2 Морис Бланшо ову тезу о значају празнине за рађање модерне књижевности показује нарочито у контексту Малармеове поетике (Морис Бланшо, *Есеји*, Нолит, Београд, 1960).

песничког текста, као крајњег резултата, књига *Од немила до недрага* управо сведочи о историји и драми једног узаврелог стварања, у којем употреба тишине има значајну улогу.

Не само да је тишина важан конститутивни елемент, који омогућава специфичну фрагментарност, али и целовитост Дединчевог опуса (о чему ће бити речи у наставку рада), него је стално уметање ћутања, дихотомија одсуства/ присуства, принцип, који се може препознати и у начину Дединчевог деловања у оквиру српског надреалистичког круга. За разлику од већине осталих надреалиста, код овог аутора нема оне жестине у наступу, оног неприкосновеног револта који је спреман да жртвује лирску слику света зарад различитих интервенција на подручју стварног. Дединчев песнички глас се не исцрпљује у надреалистичком експерименту него задржава право на један другачији исказ, који неретко упућује и на одређена симболистичка решења, на „малармеовски *дах ни око чега*”, због којег се, између осталог, тврди да је „много ћутања и мало стихова остало за овим песником” (Џацић 1996: 96-98). Треба додати и то да је стални уплив тишине пратио и рецепцију дела овог српског међуратног песника, због које је он, иако недвосмислено хваљен, у мањој мери присутан у критичким и књижевнотеоријским анализама, у односу на своје надреалистичке савременике.

Први облик присуства празнине везан је за сам процес писања, не само код Дединца, него код надреалиста уопште. Писање је за њих подразумевало неминовно суочавање са белином, недостатношћу, оним што се не може до краја реконструисати - била то форма сна у њеном замишљеном каузалитету, било то подручје несвесног, инстинктивног, жеље. Место празнине, дакле, сведочи о немогућности да се поврати некакво индивидуално искуство појединца, али се код појединих авангардиста препознаје и намера да се белином означи онај свет примитивног, изворног - претпостављена нулта тачка, од којег се модерна култура неповратно удаљила и коју сада жуди да обнови. Дакле, значење белине варира од оног које упућује на неуспех, на немогућност да се овлада еросом, или да се изрази и представи аутентични чулни и интелектуални доживљај у целини, до оног одређења белине у коју човек жели поново да се врати, као у замишљени искон, када се реч још увек није уметнула између човека и стварности. Наведена значења белине покушаћемо да размотримо на примеру (анти) поеме *Јавна пшшица*.

Основни *зайлети* поеме *Јавна пшшица*, у чијој загонетности и недостижности је Марко Ристић препознао „незаборавни заумни *замах ваише*” (Ристић 1970: 242), везује се управо за једну импулсивну, еруптивну потрагу за птицом, као за нечим што припада подручју ероса и што се, као такво, не да изразити, текстуализовати. Борба између пасивног субјекта и ослобођене жеље, у којој се жеља појављује као празнина, белина, недостатност, тумачила се, у постојећим истраживањима, на различите начине. У безнадежном трагању за птицом, коју Дединац назива и „суманутом химером”, тумачи су препознавали игру надметања са песничком инспирацијом, али и покушај освајања жељене птице-девојке.

Бојана Стојановић Пантовић, у свом раду *Јавна пшшица Милана Дединца и дискурс песме у прози*, констатује да се овај процес тражења „одвија на два нивоа”: „Најпре као концептуализација снова на граничном подручју јаве, односно као стални, готово наметнути зов да се изазове песничко надахнуће. (...) Такође, мотив птице-жене симболички се повезује са самим процесом писања, материјализацијом текста/ дискурса” (Стојановић Пантовић 2014:260). Да је Дединац посебно био потакнут темом песничке инспирације, видљиво је и у пропратним

есејима, које укључује у избор из поезије *Од немила до недрага*. Сагледавајући своје песничко дело у целини (за потребе Нолитовог избора), после одређене временске дистанце, Дединац покушава да оживи и наизглед прозирним, исповедним тоном, објасни „оно што су уствари *други* написали, *други који су некад били ЈА*” (Дединац 1957: 12). Том приликом, песник се пита, да ли ће се стара песма претворити,

ако је сад узмем у руку, у звучну морску шкољку, па прислоним ли је само на ухо да ми запева свим надахнутим шапатима, ненадмашним говором ћутања, исконским мелодијама свих мојих сахрањених љубави и погашених радости; или су у њој, у свима њима, па и у овим последњим, већ умукли многи гласови, заувек се опростили од мене, помрли, као што су изумрли шумови из прошле ноћи, избрстала се сва сећања – у овој бездушној и тупој одаји у којој ме застанула светлост закаснелог зимског свитања (Дединац 1957: 58-59).

Међутим, у овом сусрету са сопственим делом и покушају да се обнови инспирација која је подстакла његове песме, Дединац има на располагању само „неме поруке што је избацила његова прошлост” (Дединац 1957: 58). „Бруји тишина”, а он је остао нагнут „над белином своје исповести, рањен, покраден, с немирним тиштањем у грудима, с грижом човека који је примио највећи дар што се може некеме дати, а он остао без правог уздарја, без речи” (Дединац 1957: 61).

Поред наведених тумачења, објекат жеље у поеми *Јавна ишпица* може се односити и на порив за самоспознајом, односно, на потребу да се човек „обухвати погледом који није више његов”, а што је, према Бланшоу, био „сан и покретачка снага надреализма” (Бланшо 1960: 296). Ако погледамо пропратне есеје, у којима Дединац објашњава атмосферу у којој је стварао ову поему, уочићемо да он није само трагао за птицом/ жељом, које „уствари, нема, нити је икад било?” (Дединац 1957: 126). Најпре, присуство птице није могуће осмотрити из спољашње перспективе, она постоји само кроз њено уписивање у свест, подсвест али и тело лирског субјекта, који има „рану од ње, њену крилату сенку” (Дединац 1957: 126). Лирски субјект, односно субјект жеље, не прогони птицу као неки екстериоризовани предмет жудње. Он није само „вијао” птицу, он је себе „вијао за њом”:

Вијао се за њом при мору, вијала ме она по гори, у кршу, мене чију је кожу Сунце сагорело...И ја сам своју кожу једнога подна, о Илин-дану, као змија кошуљу сасушену и мртву, здерао са жива меса, бацио у трову драчу, црну и неродну (Дединац 1957: 126).

Дакле, посредством птице, лирски субјект се самоодређује као биће, непрестано успоставља свест о себи и редефинише је. Низ слика из саме поеме потврђују песникову потребу да себе сагледа спољашњим оком и тиме поврати некакву изгубљену целину:

О, да ли ме олуја гледа
док стојим у пустом граду
под сунцем савијен?
Да ли ме види мрког на сунчаном тргу
пламено њено око?
Хоће ли њен страшни огањ и на мом челу да сине? (Дединац 1957: 127).

Које год тумачење да прихватимо, било оно везано за птицу која је супституција за песничку инспирацију, за вољену девојку или за потребу за самоспознајом, неоспорно је да је овде реч о покушају да се поврати изгубљена стварност, оно Лаканово Реално, које је заувек нестало у Симболичком поретку језика и закона, а које представља природу насупротив култури. Потреба да се обнови

Реално, онај остатак који се одупире свакој симболизацији, је, у исто време, и присутна и немогућа. Из те немогућности, Дединац, кроз вапај и крик, ствара своју „јавну птицу”, која му измиче управо зато што припада сфери Лакановог Реалног. Њихова заједничка особина јесте то да је Реално/ птица увек присутно и у вечитој садашњости:

Уствари, о *Јавној птици* нисам готово ништа рекао. И боље. Поодавно је одлетела, и зашто ја, слободну, широм отворену, да је, макар и успоменом, у кавез затварам, њу која, као сан и младост, живи у *сјалној садашњости* (Дединац 1957: 129).

Дединац је вешто одабрао мотив птице и наслов поеме, иако Душан Матић упућује на фаталност и „вољу случаја”, којој песник није желео да супротставља сопствени укус:

Наслов књиге, где ће многи тражити елегантну промућурност, била је дошанута песнику једне летње вечери у Кнез Михаиловој, и тај глас чија је боја била људска, али чији правац нисмо могли да откријемо (ја сам био с њим), наметнуо се песнику свом фаталношћу, коју је он сигурно уносио у цело своје писање, и то је не мала заслуга Милана Дединца што је претпоставио вољу случаја своме укусу, за који, с друге стране, знамо да није безначајан (Матић 1956: 111).

Ипак, мотивом необуздане птице, песник је адекватно, лирски оспољио оно што подразумевамо под Лакановим механизмом жеље. Птица/ жеља може се конституисати само кроз празнину - празан простор је онај који омогућава лет Дединчеве „махните птице”, као и еманацију њене грчевите лепоте. Са друге стране, празнина постоји као нека врста не-места само на основу сведочења птице, односно, на основу њеног непрестаног кружења којим се та празнина маркира. Зато не чуди што су многи тумачи Дединчеву поезију анализирали као „неку врсту сталног лебдења: над стварима и у њима”, „свет дематеријализован слива се у ритам мелодије, сету звука, чежњу слутње” (Џаџић 1996: 97). Коначно, Лакан нас упозорава да жеља не може бити задовољена (чак ни онда када је сама потреба задовољена). Штавише, циљ жеље није у њеном задовољењу, него у њеном произвођењу, што у тексту постаје јасно када лирски субјект почиње да ужива у махнитом одгађању жеље. Може се рећи да се читава *Јавна птица* испева у неком усплахиреном спокоју што птица/жеља никада неће бити освојена, а место празнине, белине, тиме постаје централно место из којег се рађа читава поема.

Управо овакав предмет, који Дединац тематски бира за своју поему, диктира и могуће начине његове песничке обраде. Када поменути Бланшо, пишући о Малармеовој поезији, препознаје „неспокојне слике”, које су „дела, пре него облици, прелази смисла пре него изрази” (Бланшо 1960: 258), он заправо говори о једној „околишној стварности” која се појављује у симболистичком тексту. То је стварност која се:

појављује и ишчежава, која се чује и нестаје, створена од успомена, наговештаја, тако да је, с једне стране, она поништена, с друге, она се поново јавља у свом најосетљивијем облику, као један низ пролазних и непостојаних утанчаноци, ту код самог апстрактног смисла чију она празнину хоће да попуни (Бланшо 1960: 255-256).

И Маларме и Дединац свесни су да се ни именованем ни треперивим наговештајима нити успоменама не може повратити и обновити аутентично чулно или интелектуално искуство. Њихово песничко зазивање онога што је изгубљено мора бити опосредовано празнином, белином, језичком представом одсуства, или варирањем симболички празног места које ће обриси некакве стварности само привремено да попуне.

Следећи аспект у појављивању тишине, који ћемо у наставку размотрити, везан је за надреалистички однос према језику, који се не може третирати изузимајући из вида методу аутоматског писања. Дединац није у потпуности прихватио ову методу, иако постоје неки његови текстови на које је она свакако утицала (делови *Јавне пјешнице* могу се тумачити као својеврстан аутоматски текст). Ако бисмо покушали да преурањено проценимо однос надреалиста према ћутању, аутоматско писање, као једна грчевита вербализација настала услед непрестаног пружања отпора тишини, могло би нас навести на погрешан закључак. Јасно је да говор аутоматског текста не претендује да има комуникативну вредност, и да би се он више могао повезати са мрмљањем, на чији „непресушни карактер” Бретон тражи да се надреалисти ослоне. Са друге стране, када Хуго Фридрих анализира Малармеову песму *Светица (Sainte)*, он истиче да „елиптичко уобличавање реченице отвара простор начину говора налик на мрмљање и то у рубном подручју ћутања” (Фридрих 2003: 104). Мрмљање, које је лоцирано на рубном подручју ћутања, јесте, могло би се рећи, нека врста гласног, артикулисаног ћутања, карактеристичног како за малармеанске песнике, тако и за надреалисте. Управо мрмљање даје онај мистични, бајалачки, готово ритуални карактер аутоматском тексту, па у њему ћутање „говори самом себи” (Бланшо 1960: 141).

Шта је оно што омогућава аутору аутоматског текста да заћути? Могући одговор на ово питање био би везан за повлашћени положај који има језик у оквиру надреалистичког текста. Наиме, неретко се писало о језику који је, још много пре авангарде, престао да буде средство и постао субјекат, о Малармеу, који препушта иницијативу речима, као што надреалисти покушавају да говоре мимо контроле свести. У идеалном смислу, у оба случаја, песник би требало да заћути а језик да проговори. Ова теза има своју афирмацију и у Лакановом уверењу да говор не потиче из Ега, или субјекта, већ из Другог, из самог језика – да језик и говор излазе ван свесне контроле, из подручја несвесног. Ипак, мора се констатовати да овакав приступ језику, који је сада изједначен са пољем слободе, увек води, како до демонстрирања његове моћи, тако и до значајних ограничења која се намећу. Маларме ову подвојеност изражава тврђом да „реч тек на граници ћутања постаје свесна своје одредбе да буде логос, али и своје недовољности” (Фридрих 2003: 119).

Имајући у виду наведене тврдње, дало би се закључити да је следећи облик појављивања белине унутар надреалистичке драме стварања везан за мањкавост самих речи – у речима се препознаје јасан недостатак. И Лакан, као и Фројд, сматрају да је истина изгубљена управо у језику, у лингвистичкој поруци, а Дединац о тој празнини говори на неколико места:

Али бујица неких речи, скоро сама од себе, навире. Хтеле би, те речи, ја њих, оне мене да исмеју:

Зар неће једна једина реч све снове да нам развеје?

Реч трезна, реч без бунила. Сва свела. Тврдо спечена.

Реч која се пред плуском не склања испод стреје.

Обневидела и глува, занавек недоречена.

Учи она. Али петао још увек мора, место ње, свитање да огласи.

Једино њој су јасне границе између сна и јаве! (...)

Залуд. Залуд ме вара,

Насртљива. Ал кад подвикнем, она се без трага губи.

Сенко без успомена, што ниси никада гладна?

Да л икоме на свету реч Д-Р-В-О ишта значи?

Не слути она каква је земаљска слава пролећа.

Реч- „звезда“! О, кад би знала , бар као тама, да зрачи! О, једна!
 Реч „камен“, понекад, за облацима узлеће.
 Речи које од чаме нису никад оболеле/ и нису никад никог ни мрзеле ни волеле (Де-
 динац 1957: 16).

Оно што је предмет Дединчеве критике везано је за чињеницу да овај наш, „немушти језик“, не садржи стварност. Он зато „проклиње невернице-речи којим је принуђен да се још увек служи, а оне га изневеравају стално“ (Дединац 1957: 14). Дакле, Дединац заправо говори о белини која је иманентна самим речима и која спречава да речи постану ствари. За разлику од Малармеа и Валерија, Дединац у тој белини не види нове песничке могућности:

Не, неће ме оне преварити [односи се на речи], иако знам да једна друга врста песника (Маларме, Валери), мени прилично страна, баш у том недостатку језика, у његовој недовољности и стерилности, у језичком отпору, налази подстрека и оправдања за своју поезију, за поезију уопште (Дединац 1957: 16).

За разлику од симболиста, који у празнини унутар самих речи проналазе апстрактни, логосни карактер језика, односно изгубљену истину, Дединац ову немоћ речи прихвата као нужно зло које одваја поезију од живота. Уколико се може говорити о симболистичким претпоставкама Дединчеве поетике, ово би свакако била важна тачка размимоилажења. Ипак, занимљиво је да, ако погледамо њихов коначни песнички израз, без обзира на супротстављене позиције, и код симболиста, и код надреалиста, приметит ćemo монолошки, некомуникативни стих, ланац сугестија, односно, различита перифрастична одлагања, којима се приступа предмету о којем је у песми реч. Треба свакако истаћи да је у свим овим важним песничким опредељењима Дединац најближи Рембоу, кога упорно и наводи као аутора који је пресудно утицао на његову поетику. Од Рембоа, Дединац је наследио оно дубоко уверење у повезаност поезије и живота, на које га је упућивао и Растко Петровић, истакавши да треба ићи за оним светом „где се поезија и живот толико прожимају да се изневеравањем поезије изневерава живот, а прљањем живота прља поезија“ (Дединац 1957: 36). Специфична алхемија речи морала би, сматрао је Дединац, да омогући „не само новооткривене светове, континенте, нова мора и океане, нова поднебља и небеске прилике, већ и један сасвим други живот на копну, у мору и ваздуху, друга кретања у небеси-ма и на земљи међ бићима, зрачења дотад невиђених боја, брујања и мелодија неслушаних хармонија“ (Дединац 1957: 13).

С обзиром на то да је Дединац, као што смо видели, готово трагично свестан мањкавости језика, како он покушава да надомести ову белину иманентну самим речима? Један од могућих одговора везан је за оно што Валери назива „физичком страном језика“, а што и М. Бланшо помиње као изразито важно у Малармеовој поезији. Материјалност знака мора да надокнади празнину у значењу:

Звуци, ритам, број, све то што се не рачуна у обичном говору постаје сад најважније. Јер речима је потребно да буду видљиве, потребна им је сопствена стварност која може да се уметне између оног што постоји и оног што оне изражавају. Њихова дужност је да привуку поглед на себе саме да би га одвратиле од ствари о којој говоре. Сама њихова присутност служи нам као залога одсуства свега осталог (Бланшо 257).

Дединац, да би додатно нагласио ту видљивост речи и обезбедио им њихову сопствену, независну стварност, служи се многим стилским средствима. Лингвостилистичком анализом могу се издвојити најмање две велике групе семантичко-синтаксичких решења којима песник ствара потребне ефекте: са једне

стране, у питању су стилски механизми којима се постиже експресивност (експресивна сегментација реченице, различити поступци интензивирања исказа, коришћење вокатива, експресивних екскламација, императива, упитних облика реченица итд.), док, са друге стране, потребно осамостаљивање појединих делова стиха или реченице врши поступцима интонационог и позиционог издвајања реченичних чланова (пре свега поступком парцелације реченице)³. Навешћемо само један пример на којем се може препознати конотативни карактер надреалистичког текста, чији звук, крик, вапај, имају за циљ да надоместе комуникативну вредност песме. Све то потврђује Биргерову тезу да се у авангарди „[п]ажња реципијента не усмерава више на смисао дела, него на принцип конструкције” (Биргер 1998: 123), при чему белина, оно прећутано, свакако добија једну нову функцију:

Очи!

О ја сам ПОГЛЕД СУНЦА видео стварно. Проклет!

И ја сам рекао ноћас, не знам колико пута, Твоје име. А Тебе нема. Али ми рука куца. Одакле, одакле идеш? Из којег краја на зрачне потоке моје?

- Где си? Ма где си била?

- ...где сам? О, мучно, никад ја то не умам...

- Где си, ма где си била?/ ПА ОНА – ОНА СЕДИ СРЕД ШУМЕ (Дединац 1957: 141).

У складу са изразито фреквентном употребом вокатива, односно апострофа, у овој поезији, поменућемо једну Дединчеву аутопоетичку рефлексiju која у себе опет укључује тишину: „Често ми се чинило да су песме, моје песме, уствари најчешће пука дозивања. И да на крају кад застану, заћуте, то је једино зато да би осушнуле ехо” (Дединац 1957: 52). Тишина, као важан елемент унутар процеса песничког стварања, овде подразумева онај тренутак који непосредно претходи самој вербализацији. Климакс унутрашњег хаоса, тоталитет те спреге различитих утисака и гласова, који никада у потпуности неће моћи да буду изражени речима, садржани су у тој тишини - између дозивања песме и одјека песме. О томе Дединац експлицитно говори, присећајући се својих песничких почетака: „у првим данима свог песничког стварања – без гласа, без икаквог језичког и музичког оруђа, очајан али и задивљен – пред новим својим унутрашњим хаосом” (Дединац 1957: 68). Хуго фон Хофманстал, у огледу из 1907. године, „Песник и ово доба”, записао је један фрагмент којим објашњава стање у којем се налази инспирисани песник (Дединац овај део наводи у својој књизи *Од немила до нег-рађа*): „Он не може ништа да пренебрегне. Пред ниједним бићем, пред ниједном ствари, ниједном утваром, ниједним фантазмом рођеним у људском мозгу, он нема права да затвори очи. То је као да му очи немају капака” (Дединац 1957: 18). Стиче се утисак да је тишина неминовност која, за време песничког стварања, наступа као реакција на комплексност симултаног опажања, односно на инвазивност синестезичних утисака. Зато Валери каже да „У песнику:/ Ухо говори,/ Уста слушају”, док ће Дединац на неколико места поновити „сав сам око”, или „Ја сам то око које гледа” (Дединац 1957: 49).

Поред анализираних појављивања белина, које су везане за надреалистички концепт стварања и могу се односити на представнике надреализма уопште, додатно је занимљива Дединчева употреба белине у изградњи његовог дела као

3 Више о томе у раду: М. Медан, „Интонационо и позиционо издвајање реченичних делова у поезији М. Дединца”, *Прилози проучавању језика*, Одсек за српски језик и лингвистику, Филозофски факултет, Нови Сад, 149-171.

заокружене целине. Посредством тишине, Дединац постиже прећутану повезаност међу својим песничким текстовима (као и важним мотивима), односно, постиже неку врсту фабуларности, континуалности која се формира унутар његовог целокупног опуса. Ово се најбоље може сагледати у аутопоетичком избору из поезије *Од немила до недрага*, који се по много чему одваја од традиционалних, конвенционалних избора овог типа. Наиме, књига поезије *Од немила до недрага* садржи, поред песничких текстова, изразито лиризоване есеје, који су у функцији паратекстуалне апаратуре: најпре опширан предговор, а затим и низ уводних текстова којима се евоцира атмосфера стварања сваке од седам песничких целина. Иако, наизглед, само теже реконструисању стварносних околности које су условиле карактер песама, ови есеји представљају интегрални део у драматургији датог стваралачког опуса Милана Дединца. Привидно паратекстуална апаратура нема квалитет секундарног, изведеног текста, у односу на примарни текст поезије, него се својим семантичко-синтаксичким структурама укључује у раван разумевања саме поезије - обезбеђујући специфичну хронологију дешавања целокупног Дединчевог избора.

За нашу тему важно је истаћи да се готово стални Дединчеви мотиви (птице, (са)брата, ноћи, маслине итд.) најпре појављују у предговору (који је последњи написан), кроз белину, наслућивање и одсуство, да би се, варирањем датог мотива кроз различите збирке/ циклусе, постепено изграђивала њихова полисемичност и коначно, њихова комплексна симболика.

Наведену тематску повезаност показаћемо, овом приликом, само на примеру мотива птице. Већ у предговору, аутор, без нужне потребе и јасне мотивације, уводи мотив птице у њеном одсуству: „Кошава је очистила небо; а оно – грдно и пусто!...Бар птицу једну да је оставила под куполом од стакла, ташту птицу једину!” (Дединац 1957: 47). Овде се мотивом птице, која је присутна кроз недостајање, само наслућује важност присуства/ одсуства птице, тј. присуства/ одсуства објекта жеље, на чему ће „касније” Дединац да заснује своју *Јавну ишпицу*.

Даље, у следећем циклусу, насловљеном *Зорило и ноћило њевају*, птица је такође присутна својим одсуством, али на један другачији начин. Ликовима Зорила и Ноћила, Дединац упућује на митолошки подтекст, чији су елементи видљиви у песмама, али се, наравно, предање не износи у свом потпуном облику – изоставља се управо онај детаљ који је за нас од кључне важности. Предање гласи овако:

По предању, постајала су три митска брата: Ноћило, Поноћило и Зорило; браћа су дошла до некакве јаме и у њу спустили брата Зорила, који се нашао на другом свету; Зорило, под ударом чаробног бича, претвори једну цареву кћер у златну јабуку и стави је у недра. Браћа извуку из јаме царево кћери, а Зорила, из пакости, оставе у њој. Зорила из јаме изнесе нека **птица** (СМР 1998: 207–208).

Оно што не можемо да сазнамо у Дединчевим песмама јесте да драму Зорила разрешава птица, спасавши га из јаме смрти. Она овде поново припада оном подручју прећутаног, неизговореног, подручју белине, у којем се, рекло би се, формирају Дединчеви најважнији мотиви.

Наведена семантика птице потврђује се али и додатно усложњава у поеми *Ноћна врачана*. Као мото трећег дела поеме, појављује се народна пословица: „Благо мјесту отклен оде, а тешко ономе у које иде”, а читав део тематизује народно веровање да але једу сунце и „кад але коначно успеју да поједу Сунце, биће то смак света” (Зечевић 1981: 62–74):

Алуштина је Она
и напаст је, и ала
ала је отрована!
И несита је ала
јер Сунце ждере, јер ми је изјела руке:
око њеног паса (Дединац 1957: 117).

Да не би ала успела да поједе сунце, „људи пуцају из пушака према помрачењу, лупају у клепетала и звона, а жене непрестано бају” (СМР 1998: 6):

Па лупај! Зато лупај у тигањ и тепсије!
Удари у сва звона
да оде Она
та гладна,
да оде та гладна ала
јер ће нам појести Сунце (Дединац 1957: 116).

Аналогно предању о Зорилу, и овде сунце спасава птица, која „уместо сламке, један камичак Сунца у кљуну носи” (Дединац 1957: 118). Не само да се, поново, мотив птице повезује са соларним принципом и Зорилом (што ће бити потврђено и у *Јавној пшци*), него се карактеристичном надреалистичком трансфигурацијом, изједначавају, најпре птица и сунце: „Горе, на модрој пучини неба, светлуца. Птица” (Дединац 1957: 118), а затим и ала и девојка, која тако постаје средишњи семантички склоп око којег се окупљају сви делови ове поеме. Комплексним односима између различитих идентитета у поеми *Ноћна врачања* (лирски субјекат постаје вампир; ала једе сунце; птица се идентификује са сунцем; ала постаје девојка; вампир се слади девојачком крвљу – поема се завршава стихом: „Из Сунца изгрева дан/...ДАН ЊЕНЕ КРВИ КОЈА МЕ, ЈУТРОС, ЗАЛИВА...”), Дединац, већ овде, мотив птице доводи у јасну везу са мотивом девојке (попут утве златокриле из наше народне поезије), што ће радикално продубити у поеми *Јавна пшца*.

Тек имајући у виду овакав семантички потенцијал, који је остварио мотив птице у претходним збиркама, можемо адекватније прићи тумачењу *Јавне пшце*, у којој Дединац, са пуном симболиком, проглашава управо птицу главним ликом свог „интелектуалног романа” (Лукић 1972: 8). Коначно, може се закључити да белина, као оно неизговорено, има важну улогу у изградњи полисемичности али и интегралности Дединчеве поезије. Она, са једне стране, омогућава фрагментарност карактеристичну за надреалистички текст, али и окупља те лирске секвенце у једну, прилично заокружену, мисаону и песничку целину.

Поменућемо још празнине које се појављују као физичке белине, делови празног папира, у књизи *Од немила до недрага*. Оне код Дединца, у лиризованим есејима, указују на проток времена, стварајући једну драмску атмосферу: „И ноћ више не стоји. Као да одмиче. Лагано, али одмиче, ипак... [празнина] Да наставим? Ево опет се питам: Ко је за нас у то време још био песник?” (Дединац 1957: 35). Са друге стране, у песмама, физичким белинама се праве својеврсни резони у ређању слика, којима се опцртавају, иако веома флуидне, контуре вербалног колажа. С обзиром на то да у авангардном тексту између низова слика не постоји никаква наративна повезаност, између њих, како сматра Биргер, „постоји повезаност друге врсте: сви следе исти структурни образац”:

Речено структуралистичким терминима: повезаност је парадигматска, а не синтагматска. Док се синтагматски структурни образац, реченица, одликује тиме што – колико год дугачак био – има крај, парадигматски структурни образац, низ, у

принципу је незатворен. Ова суштинска разлика има као последицу два различита начина рецепције (Биргер 1998: 120).

Може се рећи, дакле, да се белинама повлаче линије и диктира се сложена динамика надреалистичког текста.

Поред наведених начина појављивања тишине код Милана Дединца, тишина значи и уметање празног простора између човека и света, прекид комуникације са светом, дистанцу, неприхватање, отпор, па чак и разочарање у поезију и њену сврховитост. У том смислу, није случајно Дединчево помињање оних аутора који су на крају заћутали и „изневерили песнике у себи” (Лотреамон, Рембо, Растко Петровић). На једном месту, Дединац, наводећи Бланшоа, говори о томе да је Рембо жртвовао поезију да би јој повећао моћ (Дединац 1957: 130). Како било, потреба за уметањем белине и рачунање на празан простор у авангардној поезији, могле би да сугеришу да су и ту питања онтологије и метафизике важнија него што би се то првобитно дало закључити. Чињеница да Дединац пише реч Поезија великим почетним словом, као и да је за њега Ристић говорио да је чувао „поезију као зеницу ока свог, бистру и прозачну” (Ристић 1970: 234), свакако упућују на трансгресивни карактер Дединчевих поетичких усмерења.

На основу анализе значаја белине у Дединчевој поезији, може се изнети још један закључак: у поезији овог надреалисте мало је надреалистичке произвољности. Потреба да се направи аутопоетички избор из поезије какав је *Од немила до недрага*, може чак да се тумачи и као потврда о песниковој финалној промени парадигме. Пишући о стваралачкој младости, аутор неретко доводи у питање исправност самих термина „песник” и „песме”, истичући антикњижевну и антиуметничку усмереност својих надреалистичких почетака. Песме, као „ефемерне творевине духа, настале у једном тренутку и писане за један тренутак” (Дединац 1957:19), често су третиране као „непотребни отпаци” који се не намењују литератури нити било каквој потреби архивирања. Овај антиестетски авангардни став Дединац пориче не само чињеницом да је пристао да направи лирски надахнут дневник сопственог стваралаштва *Од немила до недрага*, него, још више, својом намером да унутар тог дела успостави одређени каузалитет, фабуларност, одговарајући, тако, на симболистичке, малармеанске захтеве за стварањем једне свеобухватне књиге, у којој, како смо видели, употреба белине представља један од конститутивних елемената.

ЛИТЕРАТУРА

- Биргер 1998: Р. Birger, *Teorija avangarde*, Zoran Milutinović (prev.), Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Бланшо 1960: М. Бланшо, *Есеји*, Београд: Нолит.
- Вучковић 2014: Р. Вучковић, „Лирски роман Милана Дединца”, у: С. Шеатовић Димитријевић, С. Јахимовић (ред.), *Поезија и поетика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 43-54.
- Дединац 1957: М. Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Зечевић 1981: С. Зечевић, *Мишска бића српских предања*, Београд: „Вук Караџић”.
- Лукић 1972: С. Лукић, „Дело Милана Дединца”, у: *Ноћ дужа од снова*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 7–33.
- Матић 1956: Д. Матић, *Анина балска хаљина: есеји*, Београд: СКЗ.

- Ристић 1970: М. Ристић, *Сведок или саучесник*, Београд: Просвета.
- СМР 1998 – *Српски митолошки речник* (Енциклопедијски речник), Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић (ред.), Београд: Етнографски институт САНУ.
- Стојановић Пантовић 2014: Б. Стојановић Пантовић, „Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози”, у: С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ред.), *Поезија и поешика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 251-264.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, Нови Сад: Светови.
- Џаџић 1996: П. Џаџић, *Из дана у дан*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

THE FUNCTION OF *WHITENESS* IN THE SURREALIST POETRY OF MILAN DEDINAC

Summary

The aim of this paper will be to identify and analyze the function of silence and *whiteness* on the example of Dedinac's poem *Public Bird*, bearing in mind its place in the context of the entirety of Dedinac's autopoetic poetry selection *Od nemila do nedraga* (1957). The first form of the presence of the void is related to the very process of writing, not only in the works of Dedinac, but to the surrealists in general. For them writing meant the inevitable confrontation with *whiteness* which can not be fully reconstructed – whether this was the form of the dream in its conceived causality, or an area of the unconscious, the instinctive, desire. Another way of the silence emerging that is analyzed in the paper is related to the surrealist attitude towards language, about which one cannot speak excluding the method of automatic writing. The language of the surrealists ceased to be an asset and became the subject, which would ideally mean that the poet should be silent, while the language is the one that speaks. The paper will also consider the *whiteness* that appears in the very words, in which, unlike Mallarmé and Valéry, Dedinac does not see new poetic possibilities. Special attention was given to the analysis of silence and the unspoken, used by this poet to tacitly connect his poetic texts (and different motifs), i.e. to achieve a kind of fabularity, a continuity that is formed within his entire opus.

Keywords: Milan Dedinac, Stéphane Mallarmé, surrealism, symbolism, *whiteness*

Maja M. Medan

Владимир Б. ПЕРИЋ¹

Крађујевац

ДАДАИСТИЧКЕ ИМПЛОЗИЈЕ: ДИСКУРЗИВНИ МУК

Тишина у дади има семантичко обележје имплозије. 'Згушњавање' дискурса остварује се кроз црне правоугаонике који прекривају речи и црте, које се односе на драмске реплике, ћутњом. Перформатив овако конципираног дискурса драстично смањује комуникацију са читаоцем, тежећи ка тачки у којој наступа тајац. Мук је антиципација аутоликвидације сопства и индикатор који бартовски показује да је књижевно ћутање вид песничког самоубиства.

Исходишта дадаистичке тишине „осликане” белинама у тексту, можемо пронаћи у неоавангарди, у облику екстремне поетичке редукције „музике тишине” („4'33'”) или празне *Беле књиге*. Овим се указује да тишина није празнина, већ могућност за успостављање врло покретног и испуњивог књижевноуметничког оквира.

Кључне речи: дада, тишина, имплозија, белина, реди-мејд, минимализам

Увод

Проблемско питање, које постављамо на почетку излагања, је: какве су морфологија и телеологија тишине у авангардном правцу дадаизму? Изнећемо, на почетку, хипотезу по којој дада изрицањем прећуткује, а прећуткивањем изриче. Она вара, обмањује, заблуђује, и перформативима антипротивности, инфантилности и „малоумности”, у делузијама одржава слушаоца, гледаоца, читаоца. Дада прави халабуку да се не би чула, сазнала, спознала, видела семантичка празнина о којој суштински пева, семиоза дискурзивне белине. Дада се спознаје у тишини, иза - у метадискурсу, а њен субјекат у муку, у неподношљивом егзистенцијалном вакууму. Дада се залаже за бруитизам, за уметност буке, за „коко-поем, који ће удружити пожар, падање, револуцију и страшно дисање. Једна нарочита музика на нарочите инструменте, треба *brüita*, т.ј. музике шума, какогод они пљуштали урин на гг. Бетовен-Шуберте (...)" (Алексић 1978: 90-91). Пошто је дада правац који је истовремено и антидада, онда је бука, колико и њено одсуство, подједнако дадаистичко у свету тоналне хармоније, коју је овај радикални авангардни покрет желео да сахрани.

Морфологију тишине теоријски можемо да артикулишемо, почевши бартовском концепцијом ћутања писма које је проузроковано језичком ентропијом (у случају даде она има максималну вредност); даље, можемо наставити проговором о ћутању форме, које је истинито ако се претвори у потпуни тајац (дадаистичка ћутња наступила је када је толеранција на шок код публике толико порасла да шока више није било). Једно је извесно, а то је да тишина никада није празнина као што ни дух то није (Веззан 2001: 38), те да у дади постоји једна дијалектика, један ритам у смени између празнине и артикулације. У нашем случају, та празнина није визуелна, колико аудитивна, она је ћутња, пауза, тишина. Треба, међутим, напоменути да је приступ тишини дади, због полимедијалности, воковизуела, где је слика равноправна тексту, подједнако херменеутички отворен и из домена ликовног колико и из вербалног медија.

¹ vladimirperic99@gmail.com

Телеологија дадаистичке тишине је вишеструка. На првом месту, она има за циљ да, обележена у тексту као празнина или мрља, „саплете” читаоца. Она, такође, кореспондира са неким филмом, који је у доба даде био драстично мање комерцијалан, па су се могли наћи и експериментални, уметнички, дадаистички филмови као што су: „Ритам 21” Ханса Рихтера (1921), „Међучин” Рене Клера (1924) (са музиком још једног дадаисте, Ерика Сатија), „Механички балет” Фернана Лежеа (1924) и други. Дадаистичка тишина је, у крајњој инстанци, индикатор поетичког замора услед бескрајних остваривања дадаистичких отклона: од традиције од других авангардних праваца и, што је најважније и најснажније, од себе саме.

Херменеутички приступ феномену тишине у дадаистичкој текстуалној пракси можемо спровести, обраћајући посебно пажњу на однос тишине и звука у херменеутичком кругу (тишина најчешће појачава какофонију звучног слоја текста и одражава се позитивно на његову ентропију), разбијање предрасуда о дилетантизму, немарности и духовној лењости дадаиста (јер нису попунили сав предвиђени текстуални простор), те значају тишине за дадаистички *dasein* (ту-битак), коме тишина представља драгоцену ослонац у егзистенцијалном уравнотеживању субјекта који „живи тишину”. Да бисмо, ипак, спровели својеврсну егзегезу дадаистичке тишине, дакле, да бисмо је расветлили, разјаснили, објаснили, растумачили, потребно је да је посматрамо као неодвојену од још два феномена: белине и празнине.

Белина

Белина је метафора за ћутњу у говору. Бело представља фузију свих боја у спектру и хроматски је контраст црном. Оно представља одсутност боје, оно је за Кандинског не-боја. Заслепљујућа белина сунца и, са њом у вези, снежно слепило, алегоријски осликава немогућност комуникације услед спољне бујице речи. На ту бујицу речи упозорава Бодријар када тврди да се речи нагомилавају отпацама, да се искази загађују знаковима (Бодријар 1991: 221). Заслепљујући хелиотроп, Сунце, у деридијанском систему, као одсутно, али животно присутно, несагледиво, управо је ентитет који ћутњом обезбеђује егзистенцију оним што је под њим. Егзистенција самог човека може бити одређена Жидовом концепцијом тишине као безразложним актом (Сартр 1964: 34), јер, подсетимо, поезија, према Јакобсону, „није првенствено окренута комуникацији” (Јакобсон 1978: 9).

Бартовско „бело писмо”, ослобођено сваке зависности језика од било каквог поретка система, блиско је дадаистичкој идеји књижевне слободе. Оваквој белини је блиско брисање, остављање празних поља, једно бодријаровско уништење „распрскавањем, дисперзивношћу, рашчлањавањем” (Бодријар 1991: 217). Овде опет можемо направити паралелу са фројдовским пражњењем ега и његовог исказа у „меланхоличном комплексу који се понаша попут отворене ране” (Бојм 2005: 108). На другој страни, ћутња је повезана са још једном луминалном метафором - ауром. Њена есенција, несавладива дистанца, немогућност поседовања предмета наших жеља (Бојм 2005: 93), упућује и на немогућност комуницирања са адресатом. Због тога је, неретко самотник, писац, у овом случају дадаиста, услед херметичности саме даде, у концепту правца који најављује смрт, крај уметности, са малим бројем тзв. просвећених конзумента натеран, како каже, недо-зрелошћу човечанства, „да брише и трагове брисања трагова иза себе” (Кордић 1999: 224). У овом тренутку упадамо у опасност да будемо у комуникационом

вакууму јер „ван метафоре, ако се говори у метафорама, постоји само празнина” (Риготи 2010: 24-25), дакле ћутња.

Дадаистички текстови ћутање управо маркирају белином, не међу редовима, него у тексту самом. У „Аероплану без мотора” Љубомира Мицића, каталошкој, „антиевропској поеми”, редови број 43,44,53-55,70,71,75-79, 87,88, 150-152 обележени су цртицама, којима се испуштају речи. Празном репликом Драган Алексић завршава свој драмоид „Липтовски сир са ватрогасном капом”, препуштајући „антирадњу” зјапећој празнини. Исти аутор, у манифесту „Дадаизам”, растура речи на слоге, отвара празан простор и простор испуњен цртицама међу њима, што можемо сматрати антимињестним поступком, где се, када би највише и најинтензивније било потребно проговорати - ћути. Бранко Ве Пољански отвара празним пољем, у својој песми „Експрес гробље (Новела једне ноћи)”, психолошку, психотичну паузу: „IV. Цестом пустом / полагамо / у осаму идиотског града / ко са гробља / жалостан. / Линије се мога лица криве / У лудилу бола / _____ / ко-ра-цам / ко-ра-цам / и куцање срца гушим - бројим // (...)” (Пољански 2014: 66).

Екстремни пример поетичке белине, на терену књижевности, нећемо наћи у историјској дади већ у њеним рефлексима у неовангарди, у сигнализму. Наиме, *Бела књиџа* Миливоја Павловића, у тврдом повезу, са око три стотине нумерисаних белих страница, носи собом комплексну поетичку упитаност. Предговор (и једини текст у књизи) под називом „Преамбула за белу књиџу” представља егзегезу телеологије појављивања овакве једне књиџе, а ми ћемо је, због краткоће и недовољне истражености овог случаја, навести у целини: „Један млади човек, имајући за собом факултетско образовање (без дипломе), седам-осам година новинарског стажа, прегршт стихова и пластове идеја и скица за књижевна остварења, а пред собом одслужење војног рока, још тридесетак година рада и општу светлу перспективу, појављује се данас својом п р в о м к њ и г о м пред јавношћу. / Шта садржи прва књиџа Миливоја Павловића? Три стотине празних белих страница - како и приличи једној белој књиџи. Шта је то? Младалачка дрскост? Протест или критика, упућена ко зна коме - или самокритика? Пауза? Тренутак самоупитаности? Ћутање - пред бујицом девалвираних речи - или нека нова врста литературе без знакова, бели спој између аутора и публике, балканска варијанта тзв. контакт уметности? У сваком случају, ово није књиџа ни о чему. Шта можете да учините са њеним неисписаним страницама? Да их испишете с в о ј и м стиховима, причама, романима, псовкама, куварским рецептима, дневником пијачних трошкова, љубавним порукама, преписом „Рата и мира”, избором цитата, канцеларијских вицева... Да са корица избришете ауторово име и ставите своје (што вам неће донети јалову и бесконачну тужбу због плагијата) или да корице облепите рекламама, сличицама домаћих 'звезда' (по неким скорашњим предлозима), хартијом за паковање ђевапчића - па да докажете како добру књиџу амбалажа не може да уништи, и као доказ покажете њене празне листове” (Павловић 1974: без нумерације).

Белина је, у случају овог граничног примера уметности, у изузетно малом тиражу (педесет примерака), вишеструко схватљива. Она је оксиморонско писање белином, иронично поигравање блиставог ума „светлом перспективом”; бела провокација и позив на исписивање, попуњавање, услед немогућности да се издржи „беласање” страница; стварање ауторске белине „убијањем аутора”, односно његовим уклањањем са корица да би читалац заузео његово место; саркастично прозивање тада све агресивнијег адвертајзинга, света реклама, и

указивањем да се испод „савршенства амбалаже” заправо крије јалова белина. Каква је заправо, семантика празнине која проистиче из белине?

Празнина

Празан звук је тишина. То није кристевско меланхолично одјекивање у празнини психе, страх да ће се сопство наћи у вакуумском простору, да ће умрети због празнине (Кристева 1994: 106). То није ни изгубљеност у сопственом језику услед паралисаности страхом. Не можемо говорити ни о насилном ћутању које је идеолошки (тоталитаристички) инструирано а ни о мртвом језику који је еманација антиципирајућег самоубиства утрнуле, живе а психички сахрањене особе. Празнина тишине се овде односи на далекоисточну филозофију зен-будизма и таоизма, са којом је дада блиска по линији агностицизма, антиинтелектуализма. Она негује својеврсну естетику празнине, спознаје у ћутњи, јер „тада се може видети до дна” (Пасквалото 2007: 8). Језгро таоизма „јесте празнина. Не појам празнине, већ искуство празнине”. Знак једнакости не може се овде ставити између нихилизма и празнине. Филозофирати о тишини, не вуче нужно за собом једну филозофију смрти, навикавање на једно умирање звука. О тишини се може размишљати као о крајњем стању процеса у којој се звук приближава до граничне тачке у којој постаје безвук. То је један „битак ка безвуку”.

Ћутање омогућава контемплацију, хедонизам, стање „нулотог стварања”. У хајдегеријанском маниру, ми можемо описати ту ћутњу као жудњу и жељу за ништеношћу (die „Nichtigkeit”), да бисмо „бар привремено уронили у Ништа” (Тугендхат 2010: 22). У тој ништености, онтички стазис тубитка је истакнут и озвучен тишином и (принудно) уроњен у саморефлексију. У том стању, у својеврсном западању у мук сопства, он је заштићен од екстремне тескобе која је последица редундантних звукова свакодневице. Чак и празнина која проистиче из те ћутње, из те тишине, „није празнина смрти, него живота, и оно што нам се показује као неподношљиво, није смрт, него живот” (Тугендхат 2010: 34).

Безвук је конститутивни део бића и део је дијалектике (телесних) шупљина - пауза и пунина - тона. Празнина, ћутња, овде је услов за настанак пуног, звучног. Она је дијалектички термин који је немогуће замислити без његове комплементарне супротности, односно тешко је схватити „да је не-бити-ту није, или да ништа не постоји, да је не-бити-ту, то јест да се из празнине састоји пуно”. Према учитељу кинеског краснописа, Ченгу Јао-Тијану „пут калиграфије саздан је на овладавању празнином” исто онако, како бисмо рекли да је за музичку композицију од пресудне важности планирање пауза а за беседу оних драмских. Оваква празнина је специфична. На другој страни имамо ону неодређену, егзистенцијалну.

Осврнимо се сада на потенцијал књижевне празнине. Она није естетска, из ње не настаје свесно уметнички производ. Она је „чин који обогашује однос. Однос са људима, са природом, са стварима” (Пасквалото 2007: 8). Задња тврдња у сагласју је са суштином дадаистичке телеологије а то је неодојивост уметности од живота. Дакле, књижевна идеја се конципира у тишини, пре реализације је празнина. Ћутња је део дадаистичког перформанса, она је процес изневерног очекивања публице, пракса је, не теорија. Оваква празнина је неутилитаристичка и можемо рећи, у таоистичком маниру: „Зато, пуно је корисно, / празно је употребљиво” (Пасквалото 2007: 17). Ћутња је део и неоавангардних стратегија, на трагу даде, колоплет реторичких питања (мислимо на Павловићеву *Белу књижу*),

где се она изједначава са нечињењем, паузом, потребом за контемплацијом, самопитаности. Она је антиципација данашње самоодбране пред „бујицом” не само „девалвираних”, већ крајње вулгаризованих и тривијализованих речи, начин да се контакт са читаоцем оствари преко брехтовског V-ефекта и формалистичког шока, радикалног очуђења изостанком видљивог садржаја.

Пауза, звучна празнина, у дадаистичкој поезици Љубомира Мицића, у тексту колажног типа „Стотину вам богова”, обележена је црним правоугаонцима (Мицић 2014: 97). Апстрактизован простор у песми Михаила С. Петрова „Ритми из пустиње”, чија се празнина појачава са готово нечујним, црвеним звуковима, приказује се тако да би се истакле контуре истог. Празнина се поставља у јукстапозицију са тишином, беззвучно, у песми Пола Дермеа „Леска”: „Прут се повија / О изворе под стопама твојим / невидљивим / и нечујним” (Дерме 1985: 84). Аудиовизуелна празнина, у дадаистичким хиперболичним и оксиморонским сликама („језика ћутње”) нараста до масовне тихости као у песми „празног” наслова „***” (са три звездице) Петра Палавичинија: „Сидро је бачено у луци сна - / Људи су тихи. - Језик служи за плођење - Жене немају језика - Куће без оцака. Народ без црева и стомака. (...) /” (Палавичини 2014: 120). Простори тишине испуњавају телесне шупљине. Микроуниверзум, самосвесно сопство, озвучава ток мисли као одбрану од звукова који се сабирају у баналном простору фризерског салона, што видимо у стиховима Бранка Ве Пољанског, песме „Код фризера”: „// (...) мојим мозгом / психологија / тиху мисаону песму свира / свирrrrrrrrrrrrrра.//” (Пољански 2014: 70). Одсуство чулне слушности креће се у дадаистичким, небеским и космичким просторима, и по вертикали, а осликано је одсуством чулне слушности: „(...) Крај мреже танке крчко је тело / вивак без звизда, небо без звизда, пчела без сиска, галеб без вриска / царић без писка, дојка без стиска / (...)” (Алексић 1978: 73). Главни представник српске даде, своје семантичке опсеге тишине шири до утопијских димензија када мир смешта у хиперборејске пределе (и притом банално римује): „(...) // Истиха тихне, тихом тиори / химна Бореја. / Коса Орфеја орно виори / орле трофеја. // (...)” (Алексић 1978: 77).

Тензије, које смо имали прилике да сагледамо у дадаистичком сопству, потичу од јаке енергије младог стваралачког субјекта (већина дадаиста били су људи у трећој деценији живота), са потребом да се за кратко време радикално утиче на сувремене токове књижевности, типолошки су доводиле до немогућности да се сва енергија избаци у текст, да се реализује изнутра-ка-споља, што је онда за последицу имало усмеравање исте ка унутра.

Имплозија, тишина

Имплозија, као физички процес уништавања субјеката/објеката, тако што се они сами увлаче у себе и самосагоревају изнутра, на хуманистичком плану праћена је потискивањем, ћутњом. Таква ћутња у себи концентрише и енергију, експресивност поетског израза и материју, која се почесто елиптично манифестује. Изостављено је прећутано. Компресија дадаистичког дискурса, дададискурса, реферише ка крилатици „Less is more” („Мање је више”) (Риготи 2010: 14). Дадаистичка пракса потврђује се у бодријаровом ставу да је поетско процес уништавања вредности и да је побуна језика против сопствених закона (Бодријар 1991: 216). Негација, негација негације, самопобијање до поетичког исцрпљивања и потоњег дадаистичког самоукидања, где ћутња наступа као последица а не узрок. Тишина је присилно стање дадаистичке дезертерске јединке

која испашта, она је антиципација аутоликвидације сопства и индикатор који бартовски показује да је књижевно ћутање заправо вид песничког самоубиства. Подсетимо само да се то дезертерство односи на настанак даде, 1916. године, усред Првог светског рата, на терену ратно неутралне Швајцарске.

Сабијање сопства, израза, до и преко критичне тачке, критичне масе, доводи до експлозије. У тексту, дадаистичком, елиминација редувантности прећуткивањем вишка, и максимално повећавање ентропије текста, паралелно са екстремним згушњавањем дададискурса, гравитира ка потреби за распрсквањем израза, односно до такве реализације у воковизуелима попут Алексићевих „Обилатности”, где се текст распростире и хоризонтално и вертикално и дијагонално. Визуелност, попут ове, у сагласју је са *Zeitgeistom*, духом времена, јер је у данашњем добу тираније тренутка, у „данашњем друштву немогуће замислити неку мисао дужу од пет центиметара. (...)” (Ериксен 2003: 5). Дакле, реч је о искиданим, фрагментаризованим мислима, у чијим пукотинама се налази онеспикојавајућа микротишина.

Дезертерску напету тишину, егзистенцијалистички неспокој, илуструје Алексић у дадаистичкој причи „Луд је човек”: „Четрдесетосам ушеса скаче у напетости. / Соба слуша. / Отворена уста. (...) / Спавамо. Мирно и сабласно. Часови туку све. Лепо је бити уљуљан. Устај, ленчино дезертерска! Ви нада мном” (Алексић 1978: 23, 25). На ониричком фону, тишина је уравнотежавајући фактор: „(...) / Полако / ТИШИНА / МОЈ САН / ТИШИНА / Полако до јутра / АДИО АДИО АДИО !!!” (Петров 2014: 105). Експлицитним потцртавањем ћутње у тексту постиже се, барем номинално, равнотежа у ентропично узврелом дискурсу: „(...) ој црнопискаву тарантелу у стомак / стално омакнуће куће / тарабе њу / анцари бритве витриоли њу / ћути: пролев боксера *dempsey* за гушу / речима гура страницу у мутнокељавост / астрахан пароплинаста гужва / келнеру молим платити / певати председникова песма на грамофон / (...)” (Сингер 2014: 116). Тишина је и метонимични показатељ импотентности лица због пребрзе свакодневице, где су сами субјекти (објекти) сведени на део тела или предмет као што је Типка у истоименом Алексићевом прозоиду: „(...) Типка мисли добро: / рећи хоп - порезна опћина / рећи беж - астма / рећи: пссст - широк кревет. / Типка зна: пст не могу рећи: зуби мањкају. / Типка зна: не могу широки кревет: значи не моћи даму. / Типка к западу два поклона: здраво св. логико” (Алексић 1978: 34). У таквим случајевима, када је сопство вишеструко сабијено, стварају се предуслови за настанак мучне тишине, мука.

Други тип субверзије, у виду тишине на месту где се очекује звук, имамо у (анти)композицији Џона Кејца „4’33” (1952). Пре него што ступимо у херменеутичке захтеве над овим артефактом тишине, требало би да трасирамо линију додира Џона Кејца и даде. Њу чини више поступака. Као први, навешћемо негативно дефинисање концепта музике Џона Кејца као антимузичке, јер тон равноправно третира као шум, што га значајно приближава футуристичком концепту бруитизма, чији је творац био Луиђи Русоло, а који је дада, како смо већ на почетку видели, здушно пригрлила. Други се односи на рационализацију у приступу музичком материјалу што је фактички одвојило „ухо од ума” и, притом, „покварило звукове” (Цвејић 2004: 50). Потом се на истом трагу налази антимиметичност и радикално оспоравање ремек-дела која се карактеришу као тоталитарни ентитети, залагање против било какавог прогреса (што представља ону нит која спаја даду са постмодерном) а што се може видети и у називу његове аутобиографије *How to Improve the World - You Will Only Make Things Worse* (2015).

У том правцу се налази и екстремно Кејцово начело „Everything we do is music”, преименовање назива музика у „организација звука” и концерта у „театар у којем живимо”; дишановски однос према затеченим звуковима, „found objects”, који свој немумички пандан имају у „ready mades”; релативизација статуса уметника (композитора), са питањима која не дају одговор и која уметника доводе у позицију намерног одлагања креирања, односно, у не-чињење; проглашавање аутора за дилетанта („филозофа аматера”) (Цвејић 2004: 53), што га приближава фигури дадасофа, као и бриколажни приступ музици, а који видимо у аутопоетичким исказима попут овог: „Али ја немам апсолутан слух. Не могу ни да запамтим мелодију. У ствари немам дара за музику” (Цвејић 2004: 54). Као последњу, у низу паралела Кејцове поетике са дадом, навешћемо неодвојивост уметности од живота, оличене у непоновљивости сваког животног чина: од компоновања, извођења, до брања печурака, кувања итд.

Са скицирањем Кејцовог концепта тишине можемо кренути од поступка „чишћења ушију”, да би се у стварању стигло до нулте тачке а што можемо видети и у Кејцовој изјави: „Немам ништа да кажем, и ја то кажем, и то је поезија” (Цвејић 2004: 55). Овакав однос је код дадаиста извирао из филозофије Чуанг Цеа а код Кејца он је зен-будистичке провенијенције. Дакле, да би се мисао могла чути, „ја” се мора радикално утишати. Паралелно са тим, звук се, у процесу освешћивања и композитора а после и публике, доводи до „прозирности тишине у којој ће моћи да се десе било који звуци и у било ком редоследу и до празнине белог папира чије ће неприметно видљиве несавршености одредити висине и трајања тонова, чувајући перманентну отвореност” (Цвејић 2004: 56).

„Креирање тишине” у Кејцовом делу „4’33”” остварује се кроз три става: први „став” траје 30 секунди, други 2’33”, а трећи 1’40”. Сва три, заправо ставови-да (форме налик на став без суштинских одлика музичког става), су „испуњена” тишином. Ова композиција може да се „изводи” на било ком инструменту, и не захтева ништа од умешности, односно познавања „музичког заната”. Аналогно *Белој књижи* Миливоја Павловића, ова „бела музика” има провокативно дејство на публику, која не схвата да жамором услед „шока музичком нулом” ствара „музику”.

„4’33”” није једини пример за „музику тишине”. Раније покушаје су чинили Паул Хиндемит, са композицијом готово без звука, која се састојала од пауза и корона, Ервин Шулоф, који је својом композицијом „Ин футурум” (1919), чија је нотација сачињена комплетно од пауза, представљао Кејцовог антиципатора, „Музика тишине” (1941) Рејмонда Скота, која је била фактички плејбек на сцени без тона, јер су музичари само симулирали свирање прстима, као и „Монотона симфонија тишине” (1949) Ива Клајна, која је у централном свом делу имала двадесетоминутни блок тишине. Овакав уметнички резултат последица је исцрпљивања у поетичким минусима. Заправо, дошло је до извртања центра и маргине толико да централно постаје „коментар” публике. Дело је постало празно, наступио је мук.

Мук

Овако конципиран дискурс, дададискурс (па и онај неоавангардни, неодада, флуksус дискурс), перформативно драстично смањује комуникацију са читаоцем, тежећи ка тачки у којој наступа тајац. У свести дадаистичког субјекта, мук се јавља и као немогућност говорења у ситуацији када би све хтелo да се

каже. Изузетно напета психа дадаистичког субјекта у таквим ситуацијама сапиње тело које постаје резонатор преко кога се доживљава тишина кроз откуцаје срца, дрхтање и гестикулацију. Егзистенцијални вакуум метафорични је одраз немогућности оглашавања сопства. У вакууму, асупстанцијалном простору, не постоји притисак, звук се не простире јер нема ваздуха, преносника говорних фреквенција. Такав мук повезан је са ћутњом, мучањем и мучењем, егзистенцијалном мучнином, тескобом. Сопство покушава да се оствари мучки (ћутке, кришом), а као лиминална тежња налази се мук као вечни мир, одмориште, јер „Mors ultima linea rerum” („Смрт је крајња граница сваке ствари”).

Мук у дадаистичкој текстуалној продукцији можемо да посматрамо кроз глувоћу, оксиморонски вриштави мук, вербалну одузетост, присилну тишину и закључан говор. Евгеније Дундек, у песми „Алхамбра”, аудитивно опредмећује треперења када пева: „(...) сви звукови као да пипају наша жута тела / глуви сте не чујете трубље анђеоске / МУХЕ у МУХОЛОВЦИ хааааа - јели сладак / ШЕЋЕР? / (...)” (Дундек 2014: 115). Оксиморон буке, бруитизма и замуклости, указује на хистеричност свакодневице: „(...) / Урличу одурне милине / Вришти / Орљава крши мук / Пад је спас / Песма је белина / (...)” (Јутронић 2014: 125). Реакција на вербалну осујећеност може бити крајње цинична, као у песми Ханса Арпа „Опус нула”: „2 (...) // Велики сам суд Херкула / труба без уста и рупе / левоноги десни кувар / онај П.П.Тит - и дупе. // (...)” (Арп 1985: 46). Говорна сапетост је осликана кроз „гутање пљувачке, сапињање гркљана”, како Алексић даље наводи „у глави некакеово ватрено -- опогано кршумљање” (Алексић 1978: 24). Замрзавање говора и западање у вербалну хибернацију последња је тачка у ућуткивању сопства. У стиховној илустрацији Луја Арагона то звучи овако: „Мој говор / Рука хвата врата / Врло заузет мој пријатељ врло заузет / Да се тако каже / Или / Пусти ми ријеч / Држим кључ / Засун се окреће попут језика / Дакле !!!” (Арагон 1985: 34). Семантичке импозитивне у дадаистичком дискурсу настају да би се произвео пургативни мук из кога би могао да се роди нови исказ.

Да закључимо: телеологија дадаистичке естетике ћутања, као обележја краја уметности, лежи у намери да се живот исцрпљене књижевности ипак настави. Паузе, често маргинализоване као „нужна зла”, су подједнако важне ако не и важније од изговореног садржаја. Зато, бар на тренутак треба заћутати у тексту, не би ли се тиме прочистио исказ од потенцијалне логореје. Због тога је потребно допустити тишини из нас да проговори.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 1978: Д. Алексић, *Дада шанк*, Београд: Нолит.
- Арагон 1985: L. Aragon, „Sigurnosna brava”, u: B. Donat (prir.), *Antologija dadaističke poezije*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 34.
- Арп 1985: H. Arp, „Opus nula”, u: B. Donat (prir.), *Antologija dadaističke poezije*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 46-47.
- Бодријар 1991: Ž. Boudrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Бојм 2005: S. Bojm, *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika.
- Везан 2001: Ф. Везан, „Поезија”, у: Ф. Везан, А. Марино, Ж. Дебише, et. al., *Књижевни жанрови и технике авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Дерме 1985: P. Derme, „Leska”, u: B. Donat (prir.), *Antologija dadaističke poezije*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 34.

- Дундек 2014: „Алхамбра”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 115.
- Ериксен 2003: Т. Н. Eriksen, *Tiranija trenutka: brzo i sporo vreme u informacionom društvu*, Београд: Библиотека XX век.
- Јакобсон 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Београд: Prosveta.
- Јутронић 2014: „Причам кући”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 125.
- Кордић 1999: Р. Кордић, *Самоћа*, Београд: Плато.
- Кристева 1994: Ј. Кристева, *Црно сунце: депресија и меланхолија*, Нови Сад: Светови.
- Мицић 2014: Љ. Мицић, „Стотину вам Богова: зенистичка барбарогеника у 30 чинова”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 95-102.
- Павловић 1974: М. Павловић, *Бела књиџа*, Београд: Самиздат.
- Палавичини 2014: „***”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 120.
- Пасквалото 2007: Ђ. Paskvaloto, *Estetika praznine: umetnost i meditacija u kulturama istoka*, Београд: Clio.
- Петров 2014: М. Петров, „13”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 105.
- Пољански 2014: „Експрес гробље: Новела једне ноћи”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 65-67.
- Риготи 2010: F. Rigoti, *Filozofija malih stvari*, Београд: Геопетика.
- Сартр 1964: Ž. P. Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Сарајево: Издавачко предузеће „Veselin Masleša”.
- Сингер 2014: „Беседа на кишобрану”, у: П. Тодоровић (прир), *Анџолоџија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 116.
- Тугендхат 2010: Е. Tugendhat, *O smrti*, Loznica: Karpos.
- Цвејић 2004: Б. Цвејић, *Ошворено дело у музици: Булез, Шпокхаузен, Кејс*, Београд: Студентски културни центар.

DADAISTIC IMPLOSIONS: DADAISTIC SILENCE

Summary

The term silence in Dada has a semantic characteristic of implosion. The “thickening” of discourse, which thereby destroys itself, is realized visually through black rectangles which cover words (Ljubomir Micić) and dashes referring to dramatic replicas by silence (Dragan Aleksić). The compression of meaning in dada is also enabled by means of the radical diminishing of redundancy, which is the extremely large entropy of text: the “breaking of language” and moving the “border of chaos syntax”. Barthes’ “white letter”, released from the dependency of each language from any order of a system, is close to the Dadaistic idea of literary freedom. Performativity of discourse conceived in this way drastically decreases communication with the reader, aspiring to reach the point where silence occurs.

In the mind of the Dadaistic subject, silence also appears as an inability of speaking in a situation when everything wants to be said. The extremely tense psyche of the Dadaistic subject in those situations fetters the body which becomes a resonator as a means of experiencing silence through heart beats, trembling, and gesticulation. Silence is a forcible state of the Dadaistic deserter’s individual who expiates; it is anticipation of the auto-destruction of ownership (Branko Ve Poljanski) and an indicator which shows in the manner of Barthes that literary silence is actually a form of poetic suicide.

The origin of Dadaistic silence “portrayed” with deliberate white places in the text, as well as the concepts of ready-made and bricolage can be found in neo-avantgarde in the form of extreme poetic

reduction: the “music of silence” (“4’33”) of John Cage or the empty *White book* of the signalist Milivoj Pavlović. This indicates that silence is by no means emptiness, but a possibility to establish very mobile literary and artistic frames.

Keywords: Dada, silence, implosion, whiteness, ready-made, minimalism

Vladimir B. Perić

Nadija I. REBRONJA¹
Državni univerzitet u Novom Pazaru
Departman za filološke nauke
Srpska književnost i jezik

TIŠINA KAO ODJEK ZABRANJENOSTI U POEZIJI PREĆUTANOG PESNIKA MUHAMEDA ABDAGIĆA

U poeziji Muhameda Abdagića dominira motiv zabranjenosti. Rad će preispitivati tišinu kao odjek te zabranjenosti. Tišina je u Abdagićevom odsustvu iz književnog života i nemogućnosti da objavljuje svoje knjige. Poetika tišine preispituje se i kroz zidove, one prave, unutar kućnog pritvora, i one simboličke, nastale usled izolovanosti. U pesmama koje govore o zatvoru, to je tišina u kojoj se čuju samo stihovi. Poetika tišine je i u stihovima o jakim prijateljima koji pred istinom ćute. Jedino što prekida tišinu je poezija. Poetika tišine je građena na kontrastu tišina/ćutanje/zabranjenost – poezija, gde je poezija, simbolički, jedini zvuk koji ispisuje i izgovara istinu.

Cljučne reči: poezija, tišina, zabranjenost, Muhamed Abdagić, pesnik disident

Prećutanog, neizgovorenog i neispisanog u književnosti i kulturi ima najviše u poetici pisaca disidenata, kakav je i Muhamed Abdagić. Abdagić je, po mnogo čemu, specifična pojava u književnosti. Njegova prećutanost i marginalizovanost njegovog književnog opusa rezultat je političkih okolnosti u kojima se našao, ili kako to istoričari definišu, činjenice da je „revolucija jela svoju decu” (vidi: Bandžović 2014). Da bi se preispitala tišina koja zaklanja Abdagićev književni rad, potrebno je ukazati na njegovu poziciju u društvenom trenutku u kom je delovao: „Život mu, dakle, nije bio sklon. Upisao je Veliku medresu u Skolju. To je bila škola pod pokroviteljstvom kralja Aleksandra i imala je za cilj da obrazuje jedan broj muslimanske uleme, vjerne samom vladaru” (Rebronja 1993: 98). Veliku medresu su, zajedno sa Abdagićem, pohađali „mnogi mladići, pretežno iz Bosne, Sandžaka, Kosova i Metohije. Bila su to djeca prebistra i previše radoznala za nova saznanja. Tu školu u Skoplju su učili Rifat Burdžović, Čamil Sijarić i mnogi drugi” (Rebronja 1993: 98). Ambijent u kom je Abdagić započeo svoje školovanje bio je jako važan za nastavak njegovog života: „Iz Velike medrese je potekao onaj prvi sloj muslimanskih intelektualaca, u pravom smislu te riječi, to jeste ne samo prema školastici već i po novom načinu mišljenja. Tu se rađa i jedan prvorazredni bunt protiv nepravdi i surovosti te takozvane prve Jugoslavije” (Rebronja 1993: 98). Po biografskim podacima, već u tom periodu ranog obrazovanja za Abdagića počinju problemi sa vlašću: „Zbog revolucionarnih ideja, Abdagića (zajedno sa Čamilom Sijarićem) isključuju iz Velike medrese te završava gimnaziju u Vranju. Potom Abdagić upisuje Pravni fakultet u Beogradu gdje će i diplomirati. Vrlo aktivno se uključuje u beogradski studentski pokret” (Rebronja 1993: 98). Odmah nakon Drugog svetskog rata Abdagić je izolovan iz javnog i književnog života:

U toku drugog svetskog rata biva uhapšen od fašista, ali porodica uspijeva da mu spasi život. Nakon rata biva uhapšen od domaćih vlasti. U jednom tekstu o akcijama pripadnika Komunističke partije u Sandžaku fusnotno biva pomenut kao saradnik okupatora. Jedan

1 nadija_r@yahoo.com

od glavnih priređivača tih tekstova naknadno izjavljuje kod sudskih organa u Beogradu da mu nije jasno zbog čega, i ko je to učinio, demantujući surovu fusnotu. Ali sa Abdagića nije mogao da bude skinut sav onaj jad koji ga je pratio, ponižavao i gušio. (Rebronja 1993: 98)

Pesnici, kritičari i antologičari, koji su cenili Abdagića, uglavnom su nalazili njegove tekstove slučajno. Svako takvo kratkotrajno prekidanje tišine, koja je bila jedina reakcija na Abdagićev opus, uglavnom je pratilo iznenađenje. Vujica Rešin Tucić piše: „Abdagićev *Feniks* neprekidno me provocira. Da nije Mome Dimića, sva je prilika tu knjigu ne bih do danas video” (Rešin Tucić 2014 : 306). Stevan Tontić opisuje skoro pa misteriozno otkrivanje Abdagićevog dela:

U jesen prošle godine došla mi je do ruku jedna loše (da ne kažem provincijalno) uređena, u vlastitom izdanju štampana, zbirka pjesama izvjesnog M.Haljinovića² u kojoj sam, na veliko zadovoljstvo, pročitao iznenađujuće zanimljive i dobre pjesme. Bio je to za mene, budući da uglavnom pratim zbivanja u našoj savremenoj poeziji, takoreći mali šok: otkriće jednog autentičnog i potpunog pjesničkog svijeta kod sasvim nepoznatog pjesnika. Autor M.Haljinović zbirka *Feniks*. Sve mi to bijaše potpuno nepoznato. Međutim, istovremeno je u časopisu *Život* objavljeno nekoliko pjesama Muhameda Abdagića, meni samo djelimično poznatog pisca, koje su mi se učinile osobenim i interesantnim. Tako sam utvrdio da je tobožnji M. Haljinović u stvari Muhamed Abdagić, autor više knjiga proze (takođe štampanih u vlastitom izdanju) od kojih se jedna zvala, kao i pomenuta pjesnička zbirka, *Feniks*. I taj mitski „feniks” postao je, nakon što sam pročitao dvije-tri stotine njegovih pjesama (u zbirci i u rukopisima) jedan stvarni pjesnički „slučaj” koji svojom izuzetnošću nalaže da se o njemu govori [...]. (Tontić 2014 :309)

Abdagić je, da bi izbegao zabranjivanje svojih knjiga, objavljivao pod različitim pseudonimima, pa je tako pristao da tišina prekrije njegovo ime, ali ne i poeziju. No i pored činjenice da je Abdagić u književnim krugovima ostao skoro pa nepoznat, oni koji su se sreli sa Abdagićevom poezijom ukazuju na izuzetnu vrednost njegovog književnog opusa: „Objavljena 1966. godine, a napisana tek neku godinu ranije, poezija Muhameda Abdagića reprezentuje najjaču književnu radionicu tog vremena” (Rešin Tucić 2014: 306). Rešin Tucić ukazuje na to da se 1966. godine tek javljala grupa OHO i pripremala budući „reizam” i da je *Rok Bore Ćosića* bio klica novih stavova u poeziji (vidi: Rešin Tucić 2014: 307), te nalazi preteču konkretne poezije u Abdagićevim stihovima koji daju uputstvo za vešanje.³ Kako Rešin Tucić ističe:

Snaga novog, racionalizovanog senzibiliteta, koji uočava krah klasičnog građanskog humanizma, gonila je stablo Abdagićeve poezije uvis (uprkos tome što smo mislili da ne postoji i, čak da je „posječeno”). Od odsjaja („sopstvenog”) ove poezije i danas se „ledi srce”. Nasuprot mnogim napajanim žaruljama. Ne provocira Muhamed Abdagić privremene gestove „društvenog duga”, već dugotrajno iščitavanje. Njegovo pesništvo jeste strast na lični pogon. (Rešin Tucić 2014: 307-308)

Tontić konačno zaključuje da je Abdagić pesnička pojava prekrivena tišinom, te da je njegova prećutanost izraz nerazumevanja za talenat i hrabrost:

Moje iznenađenje u susretu s Abdagićem kao pjesnikom bilo je dvostruko: prvo, pjesničkim talentom i snagom poetske ekspresije, tj. umjetničkom ostvarenošću i, drugo, činjenicom gotovo potpune pjesnikove anonimnosti, izolacije i usamljenosti. Iako se Abdagićeva pjesnička knjiga pojavila u Sarajevu prije osam godina (!) o njegovom pjesništvu

2 M. Haljinović je jedan od Abdagićevih pseudonima.

3 Abdagićeva pesma *Vješanje*: „Šta je vješanje? / Imamo djelimično / i imamo potpuno vješanje // Djelimično je kad obješeni dijelom tela / visi / a dijelom se naslanja na tle // I imamo / potpuno / kada obješeni / slobodno / visi.” (Rešin Tucić 2014: 307)

nije napisana bukvalno nijedna riječ! [...] objašnjena kao da nema. Ono se nalazi jedino u žalosnim istorijskim analogijama nepoznatih pjesnika: mnoge od njih za života okruživala je, znamo, blokada čutnje i čuđenja, duhovne tromosti i odustva svakog rizika i hrabrosti u vrijeme nerazumijevanja. U našoj sredini i Muhamed Abdagić postaje unekoliko takav slučaj, jedna vrsta žrtve malograđanskog književnog ukusa u čuvanju i prosuđivanju poetski neobičnog i novog.” (Tontić 2014: 309)

Abdagićevom poezijom preovladava motiv zatvora. Pjesma *Zatvor* preispituje tišinu kao odjek zabranjenosti:

Jaki prijatelju / Znam da je prirodno što sam u zatvoru / pa gdje je priroda, gdje da je još nađem / gdje da se bijem s njom // Napolje ispod krova / Napolje iz grada / Napolje iz svega čega se dotakla ljudska ruka / Tamo kroz neprohodne klance i klisure / Tamo dalje na surovim glečerima / pod tamnim i hladnim pećinama / gdje da se susretnem sa Nemani // S divnim morem / S vatrom sunca / Da prkosim gromu / Da potreseš utrobu iz zemlje / i da je isprevrćem / Gdje da se sretnem / gdje da se sudarim s njom // Jaki prijatelju, surovi su dani sad došli / Ukratko: sve što zaželim nemam / i sve što bih htio imam / pa kako da se izbavim iz zatvora / i je li se iko ikad izbavio iz njega. (Abdagić 1993: 29)

Pjesma sadrži promišljanje o prognanosti iz ljudskosti, iz svega što se smatra humanim. Iako definiše zatvor kao prirodnu neminovnost, pesmom ipak dominira bunt, želja za pobunom, za prkosom, oslobođenjem. U pesmi se smenjuju pomirenost i beznade, zatim energija i borba, a na kraju ponovo pesimizam i nemogućnost oslobođenja iz zatvora. Kako Dimić kaže, sva Abdagićeva dela opsednuta su zatvorima, prinudama, progonstvima, cevima prislonjenim uz leđa i potiljak, saslušavanjima: „Taj dramatski momenat poraza, tačnije predbivstvovanja i ukletosti saživeo se posve sa zgusnutim talentom ovog pisca njegovom izvornom, autentičnom imaginacijom” (Dimić 2015a: 29). Abdagićevi stihovi, kao i pjesma *Zatvor*, vrlo često sadrže obraćanje „jacom prijatelju”, obraćanje koje uglavnom sadrži poveravanje, nemirenje sa sudbinom, gorčinu, otpor, no stihovi ukazuju da je jedini odgovor na to obraćanje: tišina. Tišina, kao odjek zabranjenosti, nalazi se i u pesmi *Ljudski um*, koja počinje stihovima: „Od podanika i od roba / kako si ono postao najslobodniji građanin svijeta/ sjećaš li se / kad ispod ćuprijica mračnih i kod groblja / iskakali bi dušmani tvoji / kao aveti ponoćne / sa spremljenim noževima / a ti ih razgonio kao vjetar / sam / na sve strane / sjećaš li se?” (Abdagić 1993: 30). Iako govori o zabranjenosti i progonjenosti, pjesma potencira hrabrost i mogućnost da se suprotstavljanjem, od roba postane najslobodniji građanin sveta, iako su posledice te hrabrosti nužno kobne po onog ko se usudi da se suprotstavi.

Tišina je u Abdagićevoj poeziji vrlo često odraz nemoći, kao u pesmi *Nemoć*: „Ima li išta tužnije na ovoj zemlji / od osedlana konja što čeka jahača / osvrće se i hrže horan i nestrpljiv. // A jahač nemoćan stoji iza rešetaka / gleda nemoćno svog konja i rukama / nemoćno hvata za hladno gvožđe // Ima li išta tužnije” (Abdagić 1993: 15). Zatvor i rešetke su ovdje ono što sputava životnu energiju, stvaralačku moć, ali je i dalje neupitno prisutna želja za borbom i otporom, želja da se odupre tišini. Abdagićevu poeziju karakteriše i duboka razočaranost u kolektiv i osećaj odbačenosti, kao i zatečenosti pred izdajom kao ljudskom osobinom, o čemu se govori i u pesmi *Zajednica*:

Video sam čoveka kako se sa nožem u ruci / bacio u more / u susret džinovskoj ajkuli // I dok se ona s uništavajućom brzinom / i izvrnuta na leđima / svom svojom pretećom belinom vozila prema njemu / zario joj je nož i rezao redom / dok nije izbacio čitavu utrobu iz nje // I tada ju je ostavio / znajući da će miris krvi privući druge / manje / koje će je raskinuti / i pojesti / sa slašću. (Abdagić 2014: 26)

Ova upečatljiva pesma govori o snažnom pojedincu kog najpre ranjava neki strani neprijatelj, da bi prepustio onima iz njegove vrste da ga tako ranjenog do kraja unište. Odnos između individue i kolektiva predstavljen je kao odnos između snažnog i istaknutog i grupe slabijih, koji nastoje da onog najboljeg među njima unište a ne da mu pomognu u borbi protiv zajedničkog neprijatelja. Neprijatelj je onaj ko računa na izdaju kolektiva kao svoje ključno oružje zbog čega postaje snažniji nego što realno jeste. Izopštenost i izdvojenost iz zajednice bio je Abdagićev poetički i životni stav: „Izopšten i prepušten dugim samovanjima (čemu je donekle i sam doprineo „kaznjavanjem ne samog sebe već i okoline“) [...]” (Dimić 2015b: 32).

Abdagićeva poezija se često bavi slobodom i oslobađanjem. U pesmi *Rob* preispituje se tišina kao odsustvo želje za slobodom: „Kupio sam na trgu / roba / i poklonio mu slobodu // Ali on nije umio da se kreće / bez lanaca / i potražio je drugog gospodara / koji mu je ponovo nabio / negve na noge / i to ga je umirilo” (Abdagić 2104: 197). Ovi stihovi predstavljaju snažnu zatečenost pred pomirenošću sa ropstvom. Individua, naviknuta na ropstvo, koja je ovde opisana, ima podanički mentalitet i ropstvo kao karakternu osobinu. Ne samo što nema želju za slobodom, koja joj je iznenada poklonjena, već je ona uznemirava i čini da gubi psihološki oslonac i društvenu ulogu koju u zarobljenosti i statusu roba ima. Pesma preispituje i odsustvo želje za društvenom borbom ili poboljšanjem, koja je česta kod savremenog čoveka. Savremeni se čovek često navikava na ono što mu se nudi i radije bira da ne menja ni sebe ni svoje okruženje, nego da uđe u borbu za poboljšanje koje bi nosilo slobodu. Za Abdagića je reč jedno od ključnih sredstava za borbu za slobodu. Reč kao oružje, nasuprot tišine, definiše se u pesmi *Obnavljanje istorije*:

Do mene je rečeno već sve što je imalo da se kaže / i kako da se kaže / I što bih napisao / znam / ne bi čitao niko / osim ružne djevojke / i vrlo lijepe // Prošla su vremena četovanja / kad se za ostvarenje snova bježalo u goru / Danas je oružje pravo iskrenost / I jasna ubojita riječ / Zato vratimo se opet srcu / i ostanimo slobodno svako na svome prozoru // Neprijatelj je sad u radnim sobama / i u laboratorijama / u kojima jedan jedini čovjek / udara na divizije. (Abdagić 2014: 13)

Stihovi ukazuju na važnost intelektualne borbe za rušenje tišine. Reč i pisanje jedini su put ka opstanku u neprijateljskom ambijentu i jedini način da se stekne realna sloboda. Pravo oružje je u stihovima i pisanju, a prostor poezije je jedini prostor slobode koji je moguće pronaći. Da je Abdagić u pisanju pronašao način da se suprotstavi tišini, koja je bila jedina reakcija na njegovu borbu za pravdu, svedoči i obimna književna zaostavština. Abdagić je za sobom ostavio na desetine još uvek neobjavljenih dela, što svedoči o ogromnoj stvaralačkoj produktivnosti.⁴ Kako Dimić ukazuje „oduhovljeni čovek ovog doba potpuno je, poput Abdagića, osamljen, izopšten, prepušten beskrajnim varijacijama svoje lamentacije i očiglednog stradanja” (Dimić 2015b: 33). U već pomenutoj pesmi *Vješanje*, sloboda, koju dobija onaj ko progovori, preispituje se kroz sarkazam. Jedina sloboda je gorčina ljudskog stradanja, nepravedne kazne, ubistvo je jedina sloboda koju nepravedni kolektiv nudi hrabrom pojedincu. Kako Dimić ukazuje, snaga i autentičnost Abdagićevog stiha je u doslednosti izbora vlastite opesivne tematike svakovrsnih teskoba i nedovoljnosti i, najzad, u diskretno naznačenom i nagoveštenom sarkazmu: „Kod navedene pesme 'Vešanje' taj toliko

⁴ U zaostavštini se nalazi dvanaest romana, sedam knjiga pripovedaka, dve knjige eseja, šest drama, jedanaest komedija, šest istoriografskih knjiga, zatim memoari, imaginarni putopisi i knjiga narodnih izreka. (Vidi: Abdagić 2014: 286-288). Nije utvrđeno da li su svi nabrojani rukopisi sasvim završeni i spremni za štampu.

rečiti abdagićevski sarkazam prosijava dakako u reči 'slobodno'; jer svet kako ga vidi i doživljava on sve je drugo samo nije slobodan" (Dimić 2015b: 33).

O hrabrosti progovaranja i negodovanja zbog nepravde govore i stihovi:

Jaki prijatelj/ vidio sam čovjeka kako je / dok je držao širok i oštar nož u zubima / povalio ovcu na zemlju / i zaklao je / dok je jagnje blejalo / i kružilo oko nje / izbezumljeno // Iza toga je on / dok je ovca izdisala / u smrtnom grču / uzeo jagnje u naručje / sa roditeljskom nežnošću / i zatim zaklao i njega / i prebacio ga preko ovde // I tek tada se umirilo / sve troje. (Abdagić 2014: 308)

U pesmi, onaj ko žali za nepravdom ubijenim, ko svojom pobunom rečima ruši tišinu, može jedino doživjeti istu sudbinu i nepravdu kao i onaj zbog kog se buni, te je nepravda – smrt – pobuna/progovaranje – smrt – nepravda, zaokružena celina ljudskog stradanja. Nasuprot tome, pesma *Nijemi* govori o onima nesprenim da progovore:

A kad naiđemo na jedno sazvežđe / daleko / bijaše nastanjeno / i življahu // Ali grcahu u siromaštvu / i u ropstvu / jer ne umijahu da izgovore riječ / ne / i ne umijahu da izgovore riječ / dalje / i ne umijahu da izgovore riječ / prevaziđeno / nego mucahu / i mumlahu riječi te / i plašahu se od njih / Te ih naučimo / i čuđahu se / i bijahu nam zahvalni / i veseliše se s nama / pa se otisnemo kroz svemir dalje. (Abdagić 2014: 44)

Iako ukazuje na tragiku hrabrog progovaranja i činjenicu da onaj ko se rečima bori protiv tišine nužno strada, ova poezija ipak poziva na nužnost borbe, na nužnost odupiranja tišini jer je ćutanje pred nepravdom svesno učestvovanje u njoj. O hrabrosti progovaranja zbog nepravde govori i pesma *Gluho doba*. Stihovi preispituju tišinu kao odraz odsustva hrabrosti: „Otkad nisam čuo riječ građanska kuraž / ni vidjeo čovjeka da je stao na stranu slabijeg / Ko će mi reći gdje se još takvi rađaju i da li takvog još ima / Ni odavno čovjeka da zgrijeje idel u srcu / Niko više ne kaže: / Bolje umrijeti na nogama nego živjeti na koljenima” (Abdagić 1993: 27).

Pesma *Iza Moreno II*, po kojoj Abdagićeva posthumno objavljena zbirka nosi naslov, govori o osećaju progoljenosti:

Iza Moreno ima mutne oči i gleda me uplašeno // Nešto se dogodilo / Neko je ulazio u sobu / i razbacao rukopise po sobi / pokrao neke // Odlučih da ne izlazim / Nema tu šta više da se traži / Mi smo već u drugoj fazi / Ispružim se i legnem / Iza Moreno mi se smije / Znači pogriješio sam // Iza Moreno nije više na zidu / Njena slika je pala na pod / dušmanski izgažena / To nije mogao da bude vjetar / Skupih komadiće s poda / i bacih u peć / da me više ne podsjeća na umjetnika u mladosti. (Abdagić 1993: 34)

Iza Moreno se pojavljuje u više Abdagićevih pesama, a ona je imaginarna, nestvarna žena, i duboka veza sa mladošću i nečim što je pesnik mogao biti: „Iza je, čini se, od izzā (arapski slava i ponos, nešto veličanstveno). Što u suštini i jeste u pjesnika Abdagića” (Rebronja 1993: 99). Pad Ize Moreno je i moralni pad, gubitak borbe, slabost: „Iza se najzad pretvara u predmet, relikvij. Pjesniku više ne polazi za rukom da Izu namjesti da gleda ovamo. Ona sve pada. Ništa ne uspijeva. Postaje slika” (Rebronja 1993: 99). Čini se da ta slika Ize Moreno može biti kao *Slika Dorijana Greja*, slika koja živi neki drugi život koji bi lirskom subjektu možda pripadao. Pesma preispituje skoro pa paranoičan osećaj progoljenosti i strah od gubitka rukopisa. Ako je pisanje jedini način da se prekine tišina u zatvoru, stvarnom ili simboličkom, onda bi gubitak rukopisa mogao biti ćutanje koje znači i kraj svake borbe i otpora. Pesma se završava aluzijom na Džojsov *Portret umetnika u mladosti* i žaljenjem za izgubljenim mogućnostima.

O tišini koju remeti mržnja govori pesma *Nerazumnima*, koja je posvećena „Der- višu Meše Selimovića”:

Danas su mi opet pokazali jedan kraj / lica svog / i goli tur / u neznani // Jedni su zaglušivali vikom / pisak mladih žita / drugi blagosiljali slomljeno granje / s uvelim lišćem / koje je visilo niz stabla / jedni opet zakivali oštre zube gladnih / zakivajući ih potom // Tu spoznaš istinu žutu / i obrise oštih vremena / što nam idahu u susret / Blaga srca / pokušah da učutkam u sebi mržnju / i osvetu / ali na put mi tad stadoše posječene sjekire uspjele. (Abdagić 1993: 88)

Iako većina pesama govori o potrebi za hrabrom društvenom borbom, postoje i pesme, kao što je ova, koje tišinu definišu kao mir, a prekid tišine kao mržnju i osvetu, koja nužno nosi gorčinu. Ovu pesmu najbolje ilustruje Dimićev stav: „U pitanju su, zapravo, vizije, snažna iskustva od kojih je sazdano čitavo njegovo pesničko iskustvo. Ta viđenja su neposredne čulne opasnosti koje on susreće svakodnevno, uživo boreći se s njima, svestan da hrvanju s nečistim silama nema kraja niti konca” (Dimić 2015b: 33). Kako Dimić ističe, život opisan u poeziji je, za Abdagića, „beskamatni zajam zla” (Dimić 2015b: 33).

Tišina kod Muhameda Abdagića počinje, pre svega, od njegove biografije i života na margini društvenih i književnih dešavanja. Iako nikada dokazana, njegova nepostojeća krivica prekrila je čitav njegov književni rad. Tišina je vezana za nemogućnost da štampa svoje knjige i aktivno učestvuje u književnom životu. Poetika tišine u poeziji Muhameda Abdagića preispituje se kao odjek zabranjenosti. Tišina se preispituje i kroz zidove, one prave, unutar kućnog pritvora, i one simboličke, nastale usled izolovanosti, u koju je Abdagić nekada i sam sebe zatvarao. Poetika tišine nalazi se i u pesmama koje govore o zatvoru, a to je tišina u kojoj se čuju samo stihovi: „Njegova odbrana i tvrdnja, je sama umetnost, one beskrajne mogućnosti maštanja i ukrašavanja nivoa stvarnosti. Bekstvo u svet lepote i slobode” (Dimić 2015b: 34). Poetika tišine je i u stihovima o jakim prijateljima koji pred istinom ćute. Jedino što prekida tišinu je poezija, pa je poetika tišine građena na kontrastu tišina/ćutanje/zabranjenost – poezija, gde je poezija simbolički jedini zvuk koji ispisuje i izgovara istinu. Poezija je za Abdagića jedini prostor slobode, prostor u kom se tišina, koja je odjek zabranjenosti, može pobediti stihovima i govorom bez cenzure. Poezija i umetnost jedina su mogućnost bekstva iz zatvora, i to hrabrog bekstva u nesputanu slobodu: „Književno delo Abdagićevo doživljavamo tako kao jedno bekstvo, neprestano određivanje i zadavanje novih naloga, kao tangente što prodiru u beskraj čežnji za svojim iskupljenjem” (Dimić 2015b: 35). Zato je Abdagićeva poezija - poezija otpora, nemirenja sa ropstvom, poezija pobune i jedini prostor potpune slobode koji za umetnika, kao individuu, postoji, prostor koji tišina ne može nadjačati.

Poštovanje koje prema stihovima Muhameda Abdagića iskazuju Moma Dimić, Stevan Tontić, Vujica Rešin Tucić, Ismet Rebronja i mnogi drugi književnici, kao i noviji angažman Predraga Jašovića na priređivanju Abdagićeve zaostavštine i knjige eseja o njegovom delu⁵, ruše prečutanost i tišinu koja se nadvijala nad književnim opusom ovog nesvakidašnjeg autora.

5 Vidi Abdagić 2014. i Jašović 2015.

LITERATURA

primarna:

Abdagić 1993: M. Abdagić, *Iza moreno*, Novi Pazar: Damad.

Abdagić 2014: M. Abdagić, *Iz feniksovog gnijezda: izbor iz poezije*, priredio P. Jašović, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić.

sekundarna:

Bandžović 2014: Safet Bandžović, „Fatalna fusnota”, u: *Iz feniksovog gnijezda: izbor iz poezije*, priredio P. Jašović, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić, 303-305.

Dimić 2015a: M. Dimić, „Zapis o Abdagiću”, u: P. Jašović (ur.), *Odiseja Muhameda Abdagića*, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić, 29-31.

Dimić 2015b: Moma Dimić, „Abdagićeva nemilosrdna svitanja”, u: P. Jašović (ur.), *Odiseja Muhameda Abdagića*, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić, 31-35.

Jašović 2015: P. Jašović (ur.), *Odiseja Muhameda Abdagića*, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić.

Rebronja 1993: Nadija Rebronja, „Iza Moreno M. Abdagića”, u: *Iza Moreno*, Novi Pazar: Damad, 97-100.

Rešin Tucić 2014: V. Rešin Tucić, „Muhamed Abdagić, psiho obrva”, u: *Iz feniksovog gnijezda: izbor iz poezije*, priredio P. Jašović, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić, 305-308.

Tontić 2014: S. Tontić, „Pesnička objava Muhameda Abdagića”, u: *Iz feniksovog gnijezda: izbor iz poezije*, priredio P. Jašović, Sjenica: Biblioteka Muhamed Abdagić, 309-313.

THE SILENCE AS AN ECHO OF FORBIDDENNESS IN THE POETRY OF A SILENCED POET – MUHAMED ABDAGIĆ

Summary

The silenced, unspoken, and unwritten in literature and culture is mostly present in the poetry of dissident writers, as Muhamed Abdagić himself was. Many enthusiastically wrote about the poet who was silenced and almost unknown, since he mistakenly fell, without proof or an official charge, into government's disfavour after World War II, along with Stefan Tontić and Vujica Rešin Tucić, who emphasized the importance of forbiddenness in Abdagić's poetics. The motif of forbiddenness dominates the poetry of Muhamed Abdagić, and this paper will question the silence as an echo of the feeling of being forbidden. The silence is present in Abdagić's absence from the literary climate and his inability to publish books during his lifetime. The poetics of silence is questioned via walls, the real ones inside the house arrest, and the symbolic ones created due to isolation. The poetics of silence dominates the poems that speak about the arrest, and such silence is the one where only verses are heard. The poetics of silence also exists in the poems about those strong friends who remained silent in front of the truth. The only thing that breaks the silence is poetry, so the poetics of silence is built on the contrast of silence/muteness/forbiddenness – poetry, where poetry is symbolically the only sound that writes and speaks the truth.

Keywords: poetry, silence, forbidden, Muhamed Abdagić, dissident poet

Nadija I. Rebronja

Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ¹
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет
Катедра за језик и књижевности

КАД ТИШИНОМ ЧУДНО СВЕ ЗАСВЕТЛИ – ЕПИСТЕМОЛОШКА И ОНТОЛОШКА ДИНАМИКА И ДРАМАТИКА (ПОСТ)МОДЕРНОГ ДИСКУРСА У ИСТОРИЈСКОМ, ИДЕОЛОШКОМ И КУЛТУРОЛОШКОМ КОДУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Компаративно-аналитичким, структурно-семиолошким, филолошко-реторичким, психоаналитичким и социолошким приступом, истражују се рефлекси критичког дискурса и књижевне аксиологије у сменама поетичких парадигми активне и интерактивне фикције у *интенционалном симбиотичком* и *адаптивном* (Абот) виду интерпретације идентитета тишине – од фрагмента „надмоћи невидљивога и недовољности видљивога” (Фридрих), преко поетске духовности неизрецивог, кроз хибридно, антитоталитарност и контрадикторност поетичких одговора на притисак праволинијске и једнодимензионалне историјске регресије (у проблематизовању великог наратива, реисторизације историје и уметности у амбијенталности „краја историје”) – до њеног имплицитног и експлицитног појављивања у метапрозном дискурсу, где моме-нат тишине носи комплексност језика, културе и свести у виду самосвесне „уметности унутар архиве” (Фуко), литерарности историје као „вишезначног писма у самој стварности” (Делез) или оквирне димензије стварности приче – које нема – у именовању и преобликовању човека.

Кључне речи: савремена српска књижевност, онтологија, дискурс, политика књижевности, идентитет, литерарност, поетска духовност

1. Поетички путокази и херменеутичке струје у српској књижевности 20. века

Ништа није тако проблемски осветљено у динамичним сменама и менама српске књижевности двадесетог века као питање лиминарности и тежње да се поетичким узусима синтетичке и изнова динамизује (покрене) сумња у епистемолошке и онтолошке премисе *јасћива*, тако схваћеног као оствареног и порекнутог идентитета симболички развлашћеног субјекта (Лакан). Агоналност различитих духовних образаца, утканих у контуре књижевне речи, условила је ону врсту поларитета која ће доминантно одредити идеолошко профилисање њеног идентитета – између доктрине социолошких теорија и палимпсестног матрикса српског „стуба сећања”. Од модернистичког ткања књижевног развоја српске поезије, коју мотивише носталгија за изгубљеним центром и митским прајединством бића, у време када увећана технолошка цивилизација отуђује човека од аутентичне људске природе, до Деридине констатације да су тишина и траг у речима и тексту њихов најважнији део – одсутни центар, извор и суштина: „Тишина пружа уточиште ономе што прати и опседа језик” (Дерида 1993: 54) – она се поставља као мотивски и моделативно-поетички динамизам савремене српске књижевности.

¹ snjelez@gmail.com

Српски модернизам и постмодернизам на различитим пунктовима теже да озвуче тишину схватањем текста као једног од низа културних феномена иницијације за нову праксу његовог тумачења, што чини и препознатљиву основу модерног дискурса о књижевности и изван кругог круга књижевнокритичке лиминарности, имајући у виду да моменти тишине у књижевности, од Сада до Бекета, носе у себи комплексност језика, културе и свести (Хасан 1987).

1.1. Процесуалне кантилене тишине Момчила Настасијевића

Ниједан наш песник није функцију језика (и песничког субјекта) довео до тако великих распона у згуснутим, малим формама збијених судбинских мотива, да би га узвисио и учинио „трајнијим, егзистенцијално-поетски“, као Момчило Настасијевић. Тај преображај језика огледа се како на фону исказаних парадокса, којима се сенчи однос према ефемерном, тако и у кантиленама, мелодијски развијеним струкурама које се граде као низ мнинијатура са, до сржи, апстрахованим и редукованим поетским ентитетима, понирући у продубљени оквир речи-бића, у кружењу поезије око своје *стварне мисли и речи* као проникнуте суштине.

Тако, песникови архетипови представљају првобитну психичку стварност, чија је древност непобитна и у коју нас уводи песничка илуминација². У свом стваралачком поступку продирања у вансмисао, „надстварност“, како ју је исказао у својим Белешкама за *стварну реч*, Момчило Настасијевић прати матерњу мелодију у карактеристичним прелазима целовите стварности, у којима и лежи магија мелодичног израза, док је све остало само одјек поетске духовности оставрене креолизацијом сликовног и мелодијског, даха и духа³. Песник актуализује скамењеност и муклост (неграматичност→хипограм: срце–мисао–душа) као полазне ентитете деривације поетске матрице, у којој су сажета поетичка и онтолошка начела *стварне* (поетске) *речи* као откровење иманенције и тежња да се „глухоте егзистенције испуне бићем поезије“ – да се путем стварне речи потрећутање и да се садржај ћутања изрази језиком који је најближи тишини и ћутању у свом циклчном артикулационом муклом враћању.

На путу дијалектички остварене кружне кретње од стварне речи ка проницању Бића, извора и увора из Ја у не-Ја, песничко приближавање тишини, од које је и душа саткана, заправо је приближавање средишту ове поезије. Тишина је засветлела и на њеном врху, у можда најбољој песми „Мисао“, у завршном кругу *Магновења*. У процесуалном јединству циклуса *Магновења* огледа се и тежња

2 О Настасијевићевом песничком језику саопштавале су се и водиле дуге расправе, како међу језикословцима у примарној вокацији (Белић) тако и у књижевним круговима његових савременика. Овде издавајмо Андрићева и Винаверова запажања, као симболичке антипode поетичких погледа на реч као „драгоцену и послушно средство за изражавање наше уметничке замисли“ (Андрић), и нових поетичких погледа на „ослобођену“ књижевну реч-Биће (Винавер), месец дана после Настасијевићеве смрти 1938. године у београдском ПЕН-клубу. Према стенографским белешкама, овај разговор је објављен у *Новој смени* 1938, са потписом SWAN (Винаверов псеудоним) (према: Милосављевић 1978: 284).

3 Као Настасијевићев савременик и пријатељ, као писац који је и сам био опчињен магијом језика, Винавер је славио Настасијевића као „свеца српског језика и српског књижевног израза“, идентификујући Настасијевићеве стихове као песничко тражење свиленог тона у свеопштом звучном ткању, у тражењу склада између слутње, која није од овог света, са сазнањем, које је потпуно различито, у традицији уобличавања „ситног ткања код дуборезаца, ткаља и везиља“, а са друге стране, за традицију фреске „која даје у неколико потеза, у неколико грчевитих боја и замаха целу једну личност“ (Винавер 1975: 254).

песникове као целости поезије у витализму и спиритуалности – у родности *органске* и *органичке* форме песничке речи, где се Настасијевићев песнички језик надаје и као својеврстан мета-језик, који ретко пада у овладану ритуалност и маниризам – пре бисмо на основу нових читања могли да говоримо о сублимацији и сржном и кружном творачком надилажењу већ досегнутих откровења процесуалне форме Настасијевићевим језиком, као светачким подвигом бића – ослањајући се на нашу народну поезију и средњовековну књижевност (усмени стих и старосрпски код), дао је две опозитне могућности функције песничког језика: „могућност комуницирања помоћу мелодије и могућност комуницирања помоћу белина и глухота” (Петковић 1994: 17).

На трагу хоризонта обједињења Настасијевићеве поезије – мук као духовна стварност и молитвени карактер стиха: идентификујући песникове стихове као тражење свиленог тона у свеопштом звучном ткању, у тражењу склада између слутње, која није од овог света, са сазнањем које је потпуно разложно, у традицији уобличавања „ситног ткања код дуборезаца, ткаља и везиља”, а са друге стране, у традицији фреске „која даје у неколико потеза, у неколико грчевитих боја и замаха целу једну личност” (Винавер 1975: 254) - био је понајпре енглески слависта Едвард Гој⁴, уочавајући да је Настасијевић био религиозан песник на симболистички начин, у чему се суштински разликовао од надреалиста, а не само снагом даха и духа, истинитошћу тона који је модеран и архаичан у исти мах, са снагом пророчког озарења и дејства.

О свом великом претходнику Момчилу Настасијевићу, Васко Попа, као постхумни приеђивач Настасијевићеве поезије и њеног уцеловљења у коначних седам лирских кругова, запажа да је преселивши „чудотворне снаге што још леже у бездану нашег самозаборава из давнина у будућа времена” (Попа 2001: 577–588), у болу и видовитости, повезао радосни крај и искушенички почетак (тишину и крик).

1.2. *Кријивограм тишине – трагом родне слике*

Док су Попини претходници, Момчило Настасијевић и Растко Петровић, трагали за родношћу као нечим посебним како би интонирали своје визије света, Васко Попа је нешто посебно и интимно сплео са митским и историјским, да су то историјско и митско постали саставни делови интимног песничког бића пред хостилним светом, кроз „процес поистовећивања” и „моћи вида” чудотворца (Велмар Јанковић 1994: 265) као „један од облика оног свеукупног стапања песничких елемената који се догађа у Попиној поезији” (Лалић 1997: 54).

Илуминативним преображајем односа човек – свет на свет – човек, песник Васко Попа је немоћ свега што постоји на лакој грани времена поетски актуализовао путем аутентичне, опоре, необично сажете поетске речи, са оштрим, геометријски огољеним пределима, издвојеним предметима и атмосфером пуном драматског ћутања и тишине ствари. Поетска интенција, да у правилном мишљењу (као у Петровићевом „правилном виду”) лежи начело морала (Паскал 1965: 158–159), неоавангардно се разграђује и мозаички отвара ка „пропустљивој” реалности и средишту ове поезије, а поетска мисао се динамизира у јединству песничке „проесећаности” и сећања – као егзистенцијална тескоба и жудња бића (слободом), као одзив „субјекту који жели” (ка „означитељу који би конституисао субјект”), као мотив празнине негативне утопије.

4 У огледу, код нас преведеном под насловом *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића* (1969).

Памћење, доживљено као антитеза празнини, пукотини, забораву, непостојању и нестајању, доказује се концентрацијом дешавања и смисла, усмерењем енергије, згушњавањем времена и простора, усредсређеношћу, одређивањем и освајањем центра и дефинисаног, осмишљеног простора – вечности.⁵

Васко Попа ће велику тему ништавила осветљавати из њених митских извора: фантастика предања о Светом Сави и вуковима је у основи пригушене метафоре – мит се појављује не само као притајени живот испод коре непокретности, већ и као жива потенцијалност новог постојања. Апотеоза (похвала) вучјем пастиру је и похвала слову, духу који сабира – духу разумевања, јединства и преображаја. Сам себи ритуална жртва, хроми вук је пресудитељ, родитељ и обновитељ – спаја подzemље и небо, камен и звезде, агоналност анималне природности и духовне узнесености. У слици расцепа између земље и неба остаје му огромно усијано срце да светли и чека своје житеље. Пред најездом псоглаваца – неизрециве псеће покорности и псеће хајкачке иноверне острвљености – митски вук ће, ходајући натрашке (*Сваки трагај пред собом брише*), да се врати митском божанству сунца из којег је проистекао. Потрага за оцем је истовремено и рађање претка – скривени песник је после ове митопоетске катарзе изашао из сенке својих песама, а на граници где се укрштају биографија и мит отвара се непрегледно поље песникове поетике и остварене духовности:

Овај чудни бог агона-стварања добио је своја отелотворења у песмама Васка Попе на начин чудесних веза и спојева древних и савремених митских и модерних слика и спознаја. (Леовац 2000: 37)

У древности, песник се живом сахрањеној и пониженој савремености обраћао, да би му се објавиле чини исконског и вечитог језика мудрости. Тако је и његова мала кутија (женски принцип), као и белутак (мушки принцип), особеном динамиком уметања, креолизације субјект–објекта, расла као минијатурна, иронична и, са симпатијама опредељена, космологија, у самозачињању и самозаљубљивању, алхемијском стапању сажетог језика – испуњена неком празником, па ипак пуна чежње да се испуни нечим аутентичним.

Само једним делом сажетост ове поезије је последица модерног стремљења ка концизном, епиграмском облику – напор да се у флексијама песничког гласа изгубе сви индивидуални, приватни акценти, и доследна антилиричност, залог је дубоког отпора према могућим злоупотребима језика, стваралачким откломом од дикцијске баналности „језиком који звучи као прадавни стваралачки хаос језика, и као прва семантичка сазвежђа из њега рођена [...] низом слика тако густим да нам се понекад чини да више нисмо у језичком медијуму” (Павловић 1964: 237).

5 Непосредна и сугестивна прожимања са сликарском групом „Медијала”, која просторним односима тумачи бит егзистенције, радијално се продубљују у првим песмама, а завршни циклус, *Усиравна земља*, првообјављене збирке, развија се у посебну песничку књигу двадесет година после. Песник је осмислио циклус о малим кутијама, гледајући колекцију осликаних објеката свог пријатеља, сликара Леонида Шејке. Попа је веома волео сликарство, дружио се са многим сликарима, а нарочито интензивно се дружио са члановима групе „Медијала”. Мали грбовник сликара, публикацију насталу 1969, песник Васко Попа осмислио је тако што је по једну песму посветио сликарима из „Медијале” (Даду Ђурићу, Ољи Ивањици, Милићу од Мачве, Милу Главургићу, Миловану Видаку, Светозару Самуровићу, Синиши Вуковићу, Владимиру Величковићу).

1.3. Тишина као доктрина крика

Управо је Миодраг Павловић један од првих песника коме се авангардна књижевност и доктрина крика (*87 песама*, 1952) указала као део традиције – важан, саставни део једног вишевековног континуитета. Павловић је мишљења да је модерна уметност она која ствара *антиислику* свога друштва, оно што је супротно текућој идеологији заједнице. У песмама, у којима говоре последњи међу првим људима повести (*Млеко искони*, 1963), актуализује се вера у „моћно племе облика”. Овде су остаци античког света сведоци његове изгубљене, потонуле целине. Комуникацију са тим светом песник успоставља песмом, као особеним ритуалом који укида временско-просторне границе. Историјско памћење је митологизовано (у оквиру или изван фолклорних премиса) да би могло бити аналогно старијем, генетичком нивоу, који је историјски заснован као образац културе. Историјско је истовремено и продужетак стварног обрасца: фантазматска структура семантизује историјско – као што центар света, по *Млеку искони*, матерински, словенски, пакао у збиркама *Велика Скиџија* и *Нова Скиџија* песник види као пакао оцаца (други круг целокупне историје света)⁶. Митологизација словенске (српске) историје жуди/тежи ка откривању мистерије егзистенције, враћању лирског (говорног) субјекта у њу. У митологизацији субјект гражи основна начела живљења, он се проверава као субјект, уједно и као субјект мита, који улази у мрежу фантазматског ткања. Историјско је, према овом тумачењу, само слика скрнављења генеричког јединства, суштине, па се тако и историјско збивање у Павловићевим књигама успоставља као дешавање образаца: фантазам о мајци обухвата и семантизује фантазам о оцу и сину, и обрнуто. Историја је митологизована, а затим се та митологизација (коначно, и добрим делом историја Срба) збива у крилу мита и грчке цивилизације, чији нестаник сведочи о људском усуду „понављања већ савладаних околности”. Илустративна је, у том погледу, песма „Слепи краљ у изгнанству”, јер она најнепосредније поетски актуализује митско-историјски догађај, који, илуминативном цитатношћу у песми, српску средњовековну историју веже за матрицу античког мита и преодређеног Едиповог страдања, а реминисцентно се утемељује у историји Срба (Ђоровић 2005: 89–90), у српској средњовековној књижевности и у миту као функционалном микроконтексту⁷:

6 Материнство је, у песниковим стиховима, сцена збивања и стваралачко начело, али и амбивалентна, дијалектичка претпоставка за рушилачки мужевни принцип. Тако се и збирка *Велика Скиџија* поетски остварује као тражење средишта света, односно светог центра света, где је свака песма фантазматска секвенца породичног сценарија, при томе дајући највишу вредносту раван *Мити о краљу Лају*, односно Едипу на Колону. Однос фантазматског и историјског плана може се врло прецизно пратити у следећим паралелним задатостима песама збирке (Kordić 1976: 183–184).

7 У *Историји српске књижевности* (2002), Јован Деретић запажа да несклад између хагиографско-панегиричког начина приказивања и предмета тог приказивања, између хришћанских духовних идеала и конкретне историјске и политичке праксе, чини битну карактеристику зборника, као књижевно представљене генеалогije Немањића, у зборнику *Животи краљева и архиепископа српских*, архиепископа Данила II (1270–1337). У овом делу, прву биографију, Стефана Дечанског, дао је Данилов ученик. Поред врло одређеног става према синовљевој побуни против оца Милутина и погоњег ослепљења и изгнанства, у делу је први пут наведено **прво изгнаничко писмо** у нашој књижевности. У њему се слепи краљевић жали свом духовном оцу Данилу, будућем писцу, тада игуману манастира Хиландара, на недаће прогонства и живота у туђини („...нема ко ће се смилovati мени туђинцу у туђини и странцу међу странама...”). Касније, Григорије Цамблук (1364–1420), као игуман манастира Дечани, од ових трагичних историјских момената структурираће

Много бих могао видети овде
 да ми у завичају очи не ископаше.
 Морам се вратити по вид свој.
 Али како да завичај нађем слеп?
 (Павловић 1986: 33)

Синтагма наслова Павловићеве песме, поред митолошке, историјске и поетичке цитатности, уводи семантику природног језика, његово памћење митологије и историје. У ту синтагму затим улазе обрасци мита и историје, који тек митолошким и историјским именовањем постају стварни. Позитивна и негативна страна мислености и мучеништва и јесу израз искуства слепог субјекта, који је као фигура слепца предодређен за видовитост. Двојност видовитости и мислености „духовним очима” је пројекција историјске и митске равни. По миту, објект жеље је мајка, у историји – објект је посредован.

Тишина *Књи́ге старословне* (1989) се отвара песмом „Мојсије”, могућим почетком наше словесности и духовности. Субјект песме, највероватније сам Творац, говори: *Уз њећину стјани / да ње заклоним руком својом / док сија.....* Тренутак је то, дакле, кад првосвештеник и вођа прима *уз њећину*⁸ – растајање с душом и поновно састајање с њом, збива се у пећини, а ритуални улазак у њу значи враћање на почетак и могућност успињања на небо (*Коцић* 1992). Цео овај циклус песама је спирални пут од нечег изгледом архаичног ка нечем што је надархаично: од првотног ка битном и крајњем, увек у чежњи ка остварењу везе између Слова у свету ван човека, и песме и Слова у њој.

Да ли то Слово живи у теби
 зато да још једном страда,
 мора ли да прође кроз тела,
 болнице и гробља пре но што
 постане шапат и сибилски стих?
 Ил уме да траје ван човека
 Слово у камену, песку,
 извесност у свему,
 без надања у песму.

(II, *Књи́га старословна*, Павловић 1989: 43)

Јеванђељска мисија поезије је симболички сагледана и као расветљење исихазма, њене речи се светлошћу диче. Неугасиви пламен песме није само песничка жеља, него нужда песме која узбуђује и дарива лепоту. При томе је светлост поетски актуализована и као природна безобличност, и трансцендентна, поетско-духовна светлост, у проницању човековог епистемолошког и онтолошког пута од доктрине крика до сибилског шапата и светлошћу прошивене тишине *Књи́ге старословне*. Основни постулат подвижништва је жеља спрам Бога, жудња за Словом (односно, молитвом, јер молитва је слово и реч), за тајном која је изнад свих чулних слика, у којој човек свесно постаје жртва и приноси себе на олтар Тројства.⁹

биографију Стефана Дечанског (*Живот Стефана Дечанског*) као типично мученичко житије, са исихастичким топосима „мислене очи”, „очи срца”, „умна молитва” (*Деретић* 2002: 187).

8 Књижевнокритичка свест луцидно запажа чин преласка (преко и између) – који је Павловићева опсесивна тема још из времена *Велике Скиције*.

9 Стих *Пази на свом пућу/држи се речи*, Владета Јеротић је тумачио на следећи начин: Нека свако хвали и слави Творца према дару који је од Створитеља добио!. А Радоман Кордић сматра да реч

2. Говоримо ли ми језиком или језик говори нама – бука историје у речима (влатима) тишине (отуђеност субјекта у означитељу)

У духу постмодерне процесуалности, и идентитет је дијалогично, трајно отворен говор, који снагу црпи из своје лиминарности, дијалектичности, метаморфоза (чак и када је схваћен као безвремен и непроменљив), и са лакоћом ствара теоријске ровове из којих је могуће доказивати погрешност другачијих покушаја његовог одређивања.

Смена поетичких парадигми идентитета и духовности током 20. века, условила је и ону врсту динамичног проницања и прозирања палимпсеста наративне потке у којој се калеидоскопски огледају контуре времена, модернистичке утопистичке фантазме и историје. У постулатима поетичких записа (од овладавања формом као бићем песме и залогом њене онтолошке самобитности Момчила Настасијевића и Бранка Миљковића, до антрополошко-историјско-културолошког криптограма, којим се исказује интегралност запитаности извора–искона и исхода човекове онтолошке несигурности и активистичког хуманизма Миодрага Павловића) ишчитава се поетска духовност и тематска раслојеност и кохерентност, самобитност дискурсне полифоније, креолизација симболи(сти)чко-медитативно-поетског и идејног промишљања вишегласја, и као одзив и залог постмодерног романа *Опсада цркве Светиоџ Сјаса*, Горана Петровића, који је на новим поетичким основама актуализовао како егзистенцијалну кружну (и сржну) задатост тако и циклотворност историјског и идеолошког ракурса паралелних стварности, којима су опасане и затомљене судбине незнатних и великих испод штуре копрене историјских опсада, које увек долазе без упозорења. Символичка основа рачвастог наратива развија се на динамичном дијегетичком нивоу, у којем Симеонова сновидна заветност следству (Светом Сави) постаје особен канон апокрифних прозора времена, „правилног видеља” и генеричког остатка приче, као изглобљеног наративног рукавца (центрипеталног-средиште искона духовности народа и следствене слике света) – од митског талога прасловенске аниме пантеистичког видокруга, следом убогог божјака Блашка, суманутог Христа ради, преко кога Божја милост (не) стиже, до слабоверног и слабоудиог народа, до негативне утопије и самопорекнутог идентитета националне таштине, гордости, егоцентричности, самољубља, неумерености и идеолошке мимикрије.

Тај динамичан однос историјског и приповедног у магијском простору текста као конструкта, видљив је и у онтологизацији саме наративне потке, у прозирању и заснивању битка изгубљене приче–словесности–речи – Другог „као недостатка у мени/нама”, и тишине у језику, као седишта свеколиког смисла (Дерида, Фуко, Лакан, према: Јовановић 2012: 7).

Особена илуминација светосавског кода (четири апокрифна прозора – видело времена) и християнизација религијског идентитета, као почетни духовни простор чврсто је уплетена у цитатне форме сакралности, али и у културолошки дискурс савремене онтологизације бића (философија Дионисија Псеудо-Ареопажита, Данило Други, исихастички приступ – тиховања, ћутања и осаме; необичан лиризам поетске фактуре романа¹⁰ и илуминација жанровских премиса: плача,

има значење дела, стварања, логоса, односно држи се бивства, из којег се једино може доћи до небивства. При том је идеал доћи до обожења, завршити у сједињењу са Богом, што и јесте врхунски захтев мистичког богословља. Тако би се на крају дошло у тачку из које се пошло.

10 Ритмичност и музикалност језика: асонанца, алитерација, полиптотон, парегменон, етимолошка фигура, параномација, асиндет, анафора; архаизам лексике, „плетеније словес”.

апокрифа, житија, хронике, записа, родослова, повести), да би се динамиком и градацијом фантастичког дискурса усмене предаје, традиционалних представа о времену, ликова и веровања у динамичној измени драматичног историјског галопашманске „коњице ноћи”, друштвеног, етичког и политичког дискурса – саобразила цикличности структуре и пирамидалности духовне динамике дела.

Обухватност историјске метафикције у романима Горана Петровића је, сигурно, она искра високог постмодернизма која на узусима кохерентне симболичке структуре сугерише и покреће фантазматско пројектовање (и дестабилизовање) читаоца, и особеном поетичношћу израза, и постмодерном функционалном задатошћу условности приче, у којој се својеврсно онтологизовање језика и дешава у тренутку када оквир приче поприма снагу тражене повратне слике у кружном кретању идентитета – у стварању храма и храмовности човека¹¹. У поетичком обрису међустања, као симболички доказивих и спорних момената судбинског протока живота, у дестабилизацији жанрова и хибридикацији нарације као паралелних токова, уз обновљање генеричке снаге приче, препознатљива је динамика интенционално-субверзивног да градацијски изведен циклусни низ буде нека врста етичког документа историјске трагике и животног апсурда, али и поетске духовности и флуидног стваралачког идентитета, имагинирања смисла сликом творачке речи пред муклим ћутањем и сазнањем „да ништа на свету нема бројнији окот од несреће”, и умишљености (таштине) „да су знања коначна, а времена омеђена” (Петровић 2004: 124, 51). Тај снажни етички говор и хуманистички ангажман приповедног дела, на крају и способност књижевне речи да се оствари као морална хроника људске патње и страдања¹²– омогућили су роману Горана Петровића да, као „око недремано”, буде полазна и повратна слика историјског, политичког и идеолошког дискурса, и (као такво) конкурент другим дискурсима у реактуализацији историјског памћења на стваралачком пољу лепоте, духовности и смисла, али и дубоке идеолошке полифоније у илуминацијама неких сржних мотива историјске метафикције (Данило Други), историјско-приповедне ситуације и њене фантазматске пројекције. По илуминацији сублимног обухвата прошлог у садашњем, по раслојеној историјско-политичко-идеолошкој и архетипско-митско-библијској наративној равни сликовите опализације и психолошког понирања у основе индивидуализације живота и света, где историјска Србија генерише приповедачку, да би се приповедна стварност онтологизовала као творачка деконструкција, и надилажење у редефинисању и новом културолошком успостављању двојности њеног идентитета (митског и хришћанског, старозаветног и новозаветног, хагиографско-панегиричког и историјског, непатвореног и духовног), као живог палимпсеста разговорне речи и византијског канона православне поетске духовности у процесуалности форме – Петровићев роман веже све потонуле нарације које мрешкају глатку

11 Свака глава је насловљена називима бића која насељавају небеске сфере. Подела небеских сфера потиче од писаних дела Псеудо-Дионисија Ареопагита, теолога из 5. века и ученика Светог Павла. Његови списи „Мистична теологија”, „Небеска хијерархија”, „О божјим именима”, темељ су западног учења о небеским духовним бићима, а помињу се и у „Библији”. Роман је, наиме, подијељен у девет књига од којих свака носи назив једног од родова анђела – *серафими*, *херувими*, *ирестииоли*, *џосидосџива*, *силе*, *власџии*, *начала*, *арханђели* и *анђели*, пратећи сржно одређење наратива – од постања до апокалипсе, на полифоном одређењу историјске метанарације.

12 Где се сваки „етички пројекат”, по Полу Рикеру, „пројекат слободе сваког од нас, појављује усред ситуације која је већ етички одређена” (свако говорење се налази усред довршености говорења) (Рикер, 2007, према: Кордић 2011: 37).

површину стварности као порекнутости и ишчезућа. Повратна слика апсурда, као трауме саме историографије и њене идеолошке пројекције, илуминира епистемолошко-онтолошким аксиомом Данила Другог, његовим метанаративом, као саморефлексиивним и аутореференцијалним иронијским актуализовањем позива пера и сведока канонизованих значења „процедуре истине” животописа краљева српских у свету „нечистог словија”, „нападне злости” (*шврдоглавост, јарост, дрскост, жордост, превртљивост, завис, малодушност*) и „гмизавог љубија” (*злашћољубије, влашћољубије*: „грех увек ка теби мили, док врлина стрпљиво стоји”), као завета оних који се „поје са извора таштине” (Петровић 2004: 124), те на широком фону калеидоскопа поприма савремене приче о расапу симболичког поретка, трауме Реалног (несимболизованог света)¹³ и открорењу – концу и почетку у динамичном систему концентричних кругова историјске метафикције.

Тај прелаз епистемолошког у онтолошко је извршен на свим праговима процесуалне духовности – у оним кружним тачкама када се егзистенцијални дрхтај сустиче са препознатљивим изданцима творачке речи, где се самосвесна метапрозна нарација прожима са изворном и непосредном фабулацијом – у етичком зеву „процедуре истине”, и истине – тишине и пуног говора, „којим се управо од опсаде историје може избавити нешто запретеног осећања или сећања, један од оних тајних прокопа књижевног лавиринта којим можемо да ходимо од столећа до столећа, од прошлог до будућег доба, не би ли икако саставили тек онај, за опстанак увек неопходан, тренутак садашњег времена” (Марчетић, 1998: 39).

3. Трагом очинске метафоре – уместо завршне речи

У покушају замашне синтезе – тишина се надаје као хипограм, као пукотина у језику или аберација смисла, али и као генеративна матрица поетичког калеидоскопа приче, као Другост која изнова проблематизује активност субјекта (враћајући га генеричком почетку). Епистемолошка тишина Момчила Настасијевића, моделативним приступом органичкој и органској форми, актуализује искон језика, односно начин на који би се тишина у дискурсу могла чути. У средишту тишине, унутар језика, аутори модернизма проналазе сузбијене или заборањене светове примитивног и несвесног (Попа), заборањеног и потиснутог (Миљковић) и митског и целовитог (Павловић), преко крајње арбитрарности везе између језика и смисла до значењског одсуства комуникације, центра, аутора и неиспричаних верзија – никад проникнуте приче.

Тишина, тако, опстаје као „генерички остатак” (Кордић) јаства, минус присуство знака, стална жудња, жеђ, агон, пуна празнина, недостатност, шапат и сибилски стих – од тренутка када њом чудно све засветли, као искра религијског профетизма, до митско-историјског фантазма и очинске метафоре слепог краља у изгнанству, светосавске заветности речи и следства, дијалектичке игре између *случаја* и *неужности*, комичног и мудрог, анђела који „препорађањем испира

13 „С језика зна да кане птичије млеко, миље, свакаква лепота и лекарија за саму душу. Али још чешће, знају с језика да се цеде и бале од највеће опачине.

Можда зато – једино међу мутавима нема мрзитеља. Спрам других сам на сталном опрезу. Чувам се да ме не отрују. Само у причи узберем јабуку јабланку, у причи уловим белу рибу, само се у причи нагнем над самородним извором. Чак и сопствено име нерадо изричем. Да не доспе у клетву или клевету. Да га не порекну. Обично тек тихо кажем:

Моје име је мало. И да га чујеш, не би га упамтио”. (Петровић 2004: 231)

сјај свету”, као сублимације Нарциса и Орфеја, постојања и сазнања, субјекта и објекта, симболистичке тежње ка апсолутној „чистоти” есничке форме и надреалистичког зрачења „неуништивног језгра ноћи” – до рађања и самопорицања приче (идентитета) између идеологизације и онтолошког порива („стварне речи” : најкраћа реч је дужа од људског века јер *реч има своје геолошке слојеве, своје наслаге*), као залога творачке илуминације и бивства у роману *Ойсада цркве Светиоџ Сјаса*. Петровићев Богдан, у својим трагањима за онтологизацијом стварности, путем тајанствене и древне речи–пера, као „далеких слутњи, за казивање дубоког и нејасног, суптилног и скривеног” (Миљковић 1972: 14), бди као и Миљковићев анђеол над испражњеним гробом, као цвет и „будна празнина” (Петковић 1997: 203). И као што се, путем великих песничких облика послератног модернизма Миодрага Павловића и Васка Попе, исцртава картографија (скица историје) српске духовности, као актуализација златног памћења потонулих слика и родних мелодија, тако се, у динамизму историјско-митско-фантастичко-магијског и национално-општег, основа пирамидалности Петровићевог наратива – гради у криптограму хетерокосмике, прозирања посвећеним, наслућене целости, као прочишћене тишине стварносног, у процесуалној духовности пуног мука, као звука без краја и крика, као врха тишине „што се као усов у нас руши” (Раичковић 1972: 274).

ЛИТЕРАТУРА

- Abot 2009: P. Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика простора*, Чачак: Градац.
- Белић 1952: А. Белић, „Насиље над језиком”, у: *Око нашег књижевног језика*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Брајовић 2000: Т. Брајовић, *Теорија песничке слике*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бретон 1966 – А. Breton, *Antologie de l'humour noir*, Paris: Pauvert.
- Винавер 1975: С. Винавер, *Критички радови Сјанислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Велмар-Јанковић 2013: С. Велмар-Јанковић, *Сродници*, Нови Сад: Матица српска.
- Велмар Јанковић 1994: С. Велмар Јанковић, *Уклејници*, Београд: Просвета.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Гој 1969: Е. Гој, *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*, Крушевац: Багдала.
- Дерида 1993: J. Derrida, „Writing and difference” (translated: Alan Bass), London: Routledge.
- Delez 2015: Ž Delez, *Bergsonizam*, Beograd: Factum izdavaštvo.
- Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Јовановић 2012: А. В. Јовановић, *Гласови и тишине: у критичком дискурсу о бриџанској књижевности двадесетог века*, Београд: Моно и Мањана.
- Кордић 1976: Р. Кордић, *Говор дна: поезија Миодрага Павловића*, Београд: „Вук Караџић”.
- Кордић 2010: Р. Кордић, *Етика књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Лалић 1997: И. Лалић, „Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе”, у: *Поезија Васка Попе*, зборник радова (1997), [уредник: Новица Петковић], Београд: Институт за књижевност и уметност, Вршац: Друштво „Вршац лепа варош”, 49–57.

- Леовац 1983. С. Леовац, *Момчило Настасијевић (књижевно дело)*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Леовац 2000: С. Леовац, *Разматрања о књижевности и уметности*, Београд: Књижевни Атеље; Бања Лука: Глас српски.
- Леовац 2000а: С. Леовац, *Разматрања о књижевности и уметности*, Бања Лука: Глас српски, Београд: Књижевни атеље.
- Леовац 2000б: С. Леовац, *Три знаменија песника*, Београд: Звоник.
- Марчетић 2009: А. Марчетић, *Историја и прича*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Марчетић 2004: А. Марчетић, *Фиџуре приповедања*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Марчетић 1998: Милован Марчетић, „Живимо прилично насумице (разговор с Гораном Петровићем)”, у: *Рейоршер*, год. 2, бр. 21, стр. 39–41.
- Милосављевић 1978: П. Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Нови Сад: Матица српска.
- Миљковић 1972: Б. Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића*, Књ. I, *Вајра и ништа*, Књ. II, *Орфичко завештање*, Књ. III, *Преводи*, Књ. IV, *Критике*, Ниш: Градина.
- Настасијевић 1968: М. Настасијевић, *Седам лирских кругова*, избор и предговор: Васко Попа, Београд: Просвета.
- Настасијевић 1995: М. Настасијевић, *Седам лирских кругова*, Сремски Карловци: Каирос.
- Настасијевић 1991: *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.
- Новаковић 2004: Ј. Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Нојман 2011: И. Нојман, *Исток у формирању европског идентитета*, Београд: Службени гласник.
- Павловић, 1952: Миодраг Павловић, *87 песама*, Београд: Ново поколење.
- Павловић 1963: М. Павловић, *Млеко искони*, Београд: Просвета.
- Павловић 1964: М. Павловић, *Осам песника*, Београд: Просвета.
- Павловић 1969: М. Павловић, *Велика скиција*, Сарајево: Свјетлост.
- Павловић 1970: М. Павловић, *Нова скиција*, изд. часописа *Књижевности*, Београд.
- Павловић 1986: М. Павловић, *Поезија*, Београд: Просвета.
- Павловић 1989: М. Павловић, *Књижа старословна*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Паскал 1965: В. Paskal, *Misli*, Beograd: Kultura.
- Петковић 1990: Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић 1995: Н. Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, Београд: БИГЗ.
- Петковић 1997: Н. Петковић, „Инверзија поезије и поетике”, у: Бранко Миљковић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Петровић 2004: Г. Петровић, *Опсада цркве Светог Спаса*, Београд: Народна књига.
- Попа 1953: В. Попа, *Кора*, Београд: Ново поколење.
- Попа 2001: В. Попа, *Сабране песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Вршац: Друштво „Вршац лепа варош”.
- Раичковић 1972: С. Раичковић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска; Београд: СКЗ.

- Ронел 1996: А. Ронел, *Структура поезије Васка Поје*, Београд: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска.
- Тешић 1997: Г. Тешић (прир.), *Кора Васка Поје: критике и полемике (1951–1955)*, Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Хасан 1967: I. Hassan, *The literature of silence; Henry Miller and Samuel Beckett*, New York: A.A. Knopf.
- Хасан 1987: I. Hassan, *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*, Ohio State University Press.
- Хасан 1991: I. Hassan, „Komadanje Orfeja prema postmodernoј književnosti”, prevela Ljiljanka Lovrinčević, *Forum: časopis Odjela za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije* (ur. Milan Matković), Zagreb, 58, 28, 609–628.
- Fuko 1971: М. Фуко, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Београд: Nolit.
- Фридрих 2003: Н. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Svetovi.
- Наџић 1996: L. Наџић, *Poetika postmodernizma*, Нови Сад: Svetovi.
- Џидилко 2008: В. Џидилко, *Студије о поезији Васка Поје*, Београд: Службени гласник.
- Ђоровић 2005: В. Ђоровић, *Историја Срба*, Подгорица: Октоих; Ријека: Лео комерц.

WHEN IN SILENCE MIRACULOUSLY ALL RADIATES – EPISTEMOLOGICAL AND ONTOLOGICAL DYNAMICS AND DRAMATISM OF (POST)MODERN DISCOURSE IN THE HISTORICAL, IDEOLOGICAL, AND CULTUROLOGICAL CODE OF SERBIAN LITERATURE

Summary

The poetic and hermeneutic typology of the texture, transtextuality, and transuniversal identity from the standpoints of critical discourse, aesthetics, and politics of Serbian literature, are supported, on the ideological plane, by the accomplished logos from the metaphysical concept of Heidegger's definition of language, which zeniths in a particular equalization of metaphysical poetic atoms and the matter of religious prophetism (M. Nastasijević), over reflexes of signatural explorations of poetic systems' semiotics (of Vasko Popa and Miodrag Pavlović) as paradigms of processual form, to the ontologization of poetry (Miljković) in the semi-sphere, on the one side, and the epiphany of primary and secondary levels of reality and fiction pervasion (the real and the virtual) in the totality of Romanesque heterocosmica as a referential system of the text – from mythical and biblical codes to the matrix of “the total literature”, autoreflexion and historiographic metafiction in which “the shortest word is longer than the human life” (G. Petrović). From intertext to hypertext and hyper-intertextuality there follows the methodological matrix of the binary code – the myths about avant-garde and decadence – as foundational values of the phenomenon of modernity (imagological and transtextual – alterity and alienation as transtextuality and transculture).

Keywords: contemporary Serbian literature, ontology, discourse, politics of literature, identity, literariness, poetic spirituality

Sanja V. Golijanin Elez

Anna M. MODELSKA-KWAŚNIEWSKA¹

*Uniwersytet Opolski
Wydział Filologiczny
Instytut Slawistyki*

O MATERINSTVU NA DRUGI NAČIN – PREĆUTANE STRANE MATERINSTVA U ROMANU *OPTUŽENA* SLAVENKE DRAKULIĆ

Slavenka Drakulić je hrvatska novinarka i spisateljica, poznata kao feministkinja, koja piše o problemima u životu žene. U romanu *Optužena*, na zanimljiv umetnički način pokazuje drugi, manje poznat oblik materinstva, često prećutkivan u društvenom diskursu. Ona demitologizuje majku i materinstvo, pokazujući kako njihova veza može biti destruktivna, građena i na nasilju, koje često biva izvor loših i nasilnih odnosa između majki i dece, naročito kad je u pitanju kćerka, i uzrok transgeneracijske traume. Hrvatska autorka osvetljava patološke odnose u porodici zasnovane na nasilju i prikazuje porodičnu transgeneracijsku traumu.

Ključne reči: Slavenka Drakulić, materinstvo, tabuizirano materinstvo, odnos majka – kćerka, prenošenje transgeneracijske traume, majčino nasilje prema detetu, prećutano

Nećemo reći ništa novo ako kažemo da je materinstvo specifična ženska tema koja se često pojavljuje u književnom stvaralaštvu žena. Još su feministkinje „drugog talasa” tvrdile da treba ponovo pridati značaj odnosu između majke i kćerke, bitnom za svaku ženu, jer je on značajniji i važniji od svih drugih odnosa među ljudima. S. Frojd je isticao da je materinstvo ključno iskustvo u životu žene, što potvrđuje i njegova koncepcija psihoanalize. Ipak, u društvenom diskursu materinstvo je još uvek često idealizovano, štaviše mitologizovano, o čemu je pisala npr. francuski filozof i istoričar Elizabet Badinter (Badinter 1998). Njeno istraživanje pokazuje da je od Rusoa do Frojda, materinska ljubav bila ideologizovana. Naime, Frojd tvrdi da je za svaku normalnu ženu karakterističan materinski instinkt. Na tome je zasnovan stav, tipičan za našu kulturu, da je ženskost čvrsto povezana sa materinstvom ili baš direktno utopljena u njega. Međutim, feminizam deciderano razlikuje pojmove: „žena” i „majka” (Ham 1993: 120–122). Za feministkinje „drugog talasa” materinstvo predstavlja važnu temu, pri čemu se njihova mišljenja, odnosno zaključci u istraživanjima na tu temu razlikuju. Treba imati na umu da neke feministkinje (Šulamit Fajerston, Simon de Bovoar i dr.) insistiraju na odbacivanju materinstva pod obrazloženjem da ono ograničava i ugnjetava ženu. Fajerston tvrdi da sloboda i materinstvo ne idu jedno s drugim i zalaže se za veštačku reprodukciju umesto prirodne. Ipak, stav da prirodno materinstvo ženu ograničava i nanosi joj zlo ne zauzimaju sve feministkinje – npr. Adrjen Rič tvrdi da nije loše materinstvo, nego njegova institucionalizacija, jer materinstvom, zapravo, upravljaju muškarci u strogim okvirima patrijarhalnog sistema. Kao najteža posledica ove pojave javlja se podređenost žene, i to baš u sferi materinstva. Ova američka feministkinja se zalaže da materinstvo treba da bude pre iskustvo nego institucija. Za Adrjen Rič, materinstvo predstavlja jedno od najvažnijih ženskih iskustava (Rič 2000), dok Ham ističe reviziju institucije i značenja materinstva u životu žene kao jedan od glavnih predmeta istraživanja sedamdesetih godina XX veka (Ham 1993: 121–122).

¹ amodelska@uni.opole.pl

Mitologija materinstva, karakteristična za patrijarhat, pokazuje se kao štetna za ženu. E. Badinter tvrdi da je to neka vrsta klopke za ženu, jer takav pogled na nju, kao majku, zapravo podrazmeva da ona više ne može da ne bude (dobra) majka. Ako žena nije ostvarena kao majka ili ako nije po društvenom mišljenju veoma dobra majka, biva izložena moralnoj osudi. Takav pogled na materinstvo izvor je alijenacije i ropstva žene, što je naročito korisno za patrijarhat (Badinter 1998: 261). Ova naučnica tvrdi da su od Rusoovog vremena žene morale da budu majke želele to one ili ne (Badinter 1998: 186), pri čemu je neželjeno materinstvo često bilo vezano za osećaj krivice i frustraciju. Po njenom mišljenju, Rusoov diskurs imao je svojevrсни kontinuitet u Frojdovom psihoanalitičkom diskursu, a ova dva diskursa su dominirala u XX veku. Od Rusoovog vremena, najveća odgovornost u odgajanju dece bila je na majci, zbog čega je „loša” majka trpela osudu. I za Frojda, majka predstavlja najvažnijeg člana porodice, zbog čega je njeno žrtvovanje za dete nešto prirodno. Njegova koncepcija „normalne” žene kao pasivnog mazohiste dovedena je u pitanje tek šezdesetih godina prošlog veka. Zastupajući stav da majka prirodno voli svoje dete, frojdzizam je tabuizirao tamne strane materinstva. Takvo, pogrešno mišljenje, dovodi do toga da se u savremenom društvu tabuizira i fenomen majčinog odbacivanja deteta (Rupert 2012: 110). U svom prekretničkom radu *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, E. Badinter osporava mit materinske ljubavi. Ova francuska feministkinja tvrdi da je materinska ljubav obično ljudsko osećanje, na koje treba gledati kao na svako drugo osećanje. Treba prihvatiti činjenicu da materinska ljubav ne mora biti savršena, sigurna, jaka, te da ona nije prirodno imanentna svakoj ženi (Badinter 1998: 17).

Slavenka Drakulić je savremena hrvatska spisateljica koja često i rado piše, kako sama kaže: „iz ženske perspektive o ženama (...)” (Zlatar Viočić 2003). Teme njenih romana su materinstvo, telo i telesno. Posebno mesto zauzima problem odnosa majka – kćerka: „Mene odnos majke i kćeri jako zanima jer mi se čini da je to najkompliciraniji mogući odnos, neusporediv s bilo kojim drugim ljudskim odnosom. Imam osjećaj da, što više taj odnos istražujem, to mi se više područja do istraživanja otvara” (Zlatar Viočić 2003).

Odnos majke i kćerke, koji prerasta u traumatičan, glavna je tema njenog romana *Optužena* (2012). Njena refleksija tiče se pojave nasilja u porodici, naročito nasilja majke prema detetu i, dalje, materoubstva kao njegovog ishoda. U centru zbivanja su tri generacije žena u jednoj porodici, a pojava nasilja, koja karakteriše odnos kćerke i majke, najavljena je u transgeneracijskom pristupu. Na taj način, teška i veoma komplikovana tema posmatrana je s različitih tačaka gledišta i uklapa se u poglede savremene psihologije, koja se iscrpno bavi transgeneracijskom traumom i njenim prenosom.

Kao veoma zanimljiva ideja S. Drakulić u ovom romanu, ističe se koncepcija glavne junakinje, koja se nalazi u dvostrukoj ulozi – ona je i petogodišnja Djevojčica, i dvadesetjednogodišnja Optužena. Roman počinje tipografski određenim tekstom (u kurzivu), ličnom naracijom u trećem licu jednine. Tekst predstavlja rekonstrukciju pogleda na svet petogodišnje Devojčice, kao njenih sećanja. Značajno je da su ona zapisana na dečji način, dakle onako kako su ostala upamćena u svesti deteta. Korišćenje naracije u trećem licu stvara zanimljiv efekat: Devojčicu gledamo s distance, onako kako je sa vremenske distance gleda i Optužena. Ova stvarnost, u kojoj ona gleda samu sebe, krajnje je subjektivna.

Poljska istraživačica, Zofija Podnjesinjska, navodi da upotreba dečje percepcije omogućava ulazak u svet kroz demonstraciju, što je postignuto upotrebom prezenta u naraciji. Takav pripovedački postupak stvara iluziju učešća u ovom opisivanom trenutku. Podnjesinjska dodaje da takva vrsta nediskurzivne naracije najčešće ima

subjektivni karakter i ne traži smisao opisivanih događaja. Dok nedovršena naracija odgovara delimičnoj percepciji stvarnosti, pomenuta naracija omogućava junaku da ispriča svoju priču. Pozivajući se na Leženovu tvrdnju da se naracijom u prezentu postiže efekat „mešanja dva glasa”, Podnjesinjska ističe da upotreba prezenta stvara iluziju direktne izjave, zbog čega dolazi do suspenzije vremena i zatvaranja prošlih događaja u jednom trenutku (Podnjesinjska 2011: 68). Devojčica S. Drakulić, zapisuje u pameti šta se dešava, ali ipak ne može da razume značenje toga što joj se dešava.

Junakinju pratimo i u pravom vremenu: to je jedan prolećni dan kada joj se odvija suđenje zbog optužbe da je ubila majku. U ovim fragmentima korišćen je monolog mlade žene koji nam omogućava da steknemo uvid u njenu tačku gledišta i njenu unutrašnju istinu, način mišljenja i osećanja. Čitalac saznaje njenu tragičnu priču, koja ostaje nepoznata za ljude koji učestvuju u suđenju zato što je ona odlučila da ćuti. Žena koristi hladan jezik koji ponekad liči na administrativni stil, a sve to doprinosi njenoj tragediji.

Spoj dve tačke gledišta: Devojčice i Optužene, u različitim vremenima, daje nazigled objektivnu priču, hladnu i ispričanu sa distance. Zapravo, ona nosi duboke emocije. Konfrontacija Devojčice i Optužene, koja se ostvaruje tokom vremena, pokazuje kako zlostavljano dete postaje materoubica. To je postignuto upotrebom dve tačke gledišta i dve perspektive, koje se smenjuju tako što se jedan isti događaj prikazuje dva puta: iz perspektive deteta, u prezentu, i iz perspektive odrasle žene, koji ona rekonstruiše u sećanju. Priču Optužene upotpunjuju komentari koji sadrže sudove i zaključke.

Treba istaći da ime junakinje nije poznato: ona se prvo zove Devojčica, a zatim Optužena. U svojoj priči objašnjava da u njenoj porodici članovi nisu oslovljavani svojim imenom, što je bila vrsta „zaslužene” kazne, a zapravo vid porodičnog nasilja. Njen nadimak je bio „Mala”, sa neutralnim obeležjem.

Nasilje u porodici je imalo hijerarhijski karakter – npr., upotreba reči „tata” u bakinoj kući bila je strogo kažnjavana. Kada bi Devojčica rekla nešto o „tati”, bila bi izbačena iz kuće sa majkom, bez obzira na doba dana ili noći.

Pored toga što nemaju imena, članovi porodice nisu ni individualizovani. Oni su označeni nazivima za porodične funkcije (mama, baka) ili nadimcima (Djevojčica, Optužena). Ovim postupkom, ostvaren je model porodice sa nasiljem, gde se trauma prenosi s kolena na koleno a svi članovi slede određen način ponašanja, što je tipično za ženski deo porodice. Iako se ćerke bune protiv majki, one veoma brzo počinju da liče na njih.

Perspektiva petogodišnje Devojčice postignuta je uz pomoć naracije u trećem licu. To je zato što dete u ovoj porodici uopšte nema glasa. Drugim rečima, S. Drakulić koristi veoma zanimljiv narativni pristup kojim, na realistički način, pokazuje poziciju deteta osuđenog na ćutanje. Junakinja je ćutljiva i kao odrasla žena, Optužena, što znači da ona ne može da prevaziđe svoju traumu i da ide dalje kroz život. Pošto ne prestaje da ćuti, ne želi da svedoči, da se otvori, ona ostaje žrtva, i to žrtva porodičnog, majčinog nasilja. Sve to označava nemogućnost promene njenog života. Tokom suđenja ona odbacuje mogućnost da ispriča šta se tačno desilo u majčinom stanu, da kaže svoju istinu. Svoju prošlost, od koje ne može da pobegne, rekonstruiše samo za sebe i nikom ne dozvoljava uvid u nju. Pritom, razlog njene odluke da do kraja ćuti zapravo je potreba da bude lojalna majci.

Ni osećanja junakinje ne dolaze od njene volje. Optužena se još uvek oseća kao dete. Uprkos tome što je uveliko punoletna i ima malu ćerku, čini joj se da ne može izaći iz detinjstva. Istovremeno, ona je sigurna da treba da razmišlja o svojoj prošlosti

zato što su događaji iz detinjstva ralog što je ona sada takva osoba kakva jeste. Njena vraćanja u prošlost, u mislima, navedena su kurzivom. Ona tu spominje najvažnije događaje iz ranog detinjstva. Karakteristično i zanimljivo je da se oni odigravaju kao u jednom ciklusu, što znači da se redovno ponavljaju. Ona se, istovremeno, svakog trenutka oseća duboko usamljeno, a taj osećaj verovatno potiče iz prvih godina života kad je doživljavala nasilje i u svemu zavisila od majčine dobre ili loše volje. Uverenje sa kojim je rasla važi i za period odrasle osobe: „Sama sam, i na ovom suđenju odlučila sam da ni od koga neću tražiti da mi pomogne” (Drakulić 2012: 9). Sve to ukazuje na njen gubitak poverenja u ljude jer joj niko nije pomogao kad joj je to bilo najpotrebnije. U tom smislu, roman S. Drakulić je i vrsta optužbe, pa se može smatrati društveno angažovanim.

Sa žanrovskog aspekta, *Optužena* je svakako i psihološki i društveni roman. Autorka opisuje proces prenosa transgeneracijske traume u porodici, koji omogućava i podržava društveni kontekst u kome se dati proces odvija. Devojččinu sredinu karakteriše zavera ćutanja, koja dovodi do toga da patološka situacija u njenoj porodici bude nevidljiva i nekažnjena, a dete bespomoćno i usamljeno u svojoj patnji. Psihijatrijski posmatrana, kao odrasla, Optužena, ona je zdrava, što ona doživljava kao osvetu društvu jer bi za društvo, u kome je počinila zločin, bilo bolje da je proglašena za duševno bolesnu. Ovako, na njenom slučaju se vidi da ubistvo (i to majke) može počiniti i zdrav čovek i u tome se ogleda njena osveta.

Da se vratimo na pripovedačke postupke. Osim navedenog tipa naracije, u romanu ima malo kratkih fragmenata drugog tipa u koje spadaju npr.: odlomci iz optužbe, delovi izjava nekih poznanika romaneskne porodice ili komšija žrtve. Sve ove izjave postaju izvor za razmišljanja Optužene. Time se stvara veliki unutrašnji dijalog iz kog izbija optužba za društvo koje dozvoljava da dete godinama bude izloženo velikim mukama. Ova optužba nije izgovorena eksplicitno, nego figurira kao epilog cele Devojčicine priče, npr. kad navodi višestruka bolnička lečenja slomljene ruke, opekotine dlana ili neke druge telesne ozlede kao i neurotična mokrenja – situacije u kojima je niko nije štutio, čak nije ni pitao šta joj se desilo.

U romanu *Optužena*, S. Drakulić pokazuje dva para majka – kćerka. Glavni par je Optužena i njena majka, a član drugog para je baka Optužene s majčine strane. Sve tri žene žive zajedno, sem prvih pet godina života Devojčice. Predstavljanje tri žene u jednoj porodici osvetljava porodične mehanizme i njihovu međusobnu zavisnost. Sve to omogućuje predstavljanje višegeneracijske drame vezane za ovu porodicu. Agresivno ponašanje se generacijski prenosi, stvarajući traumu i sve veću patnju, što dovodi do tragičnog kraja porodične drame: Optužena, žrtva kumulativne traume, ubija svoju majku.

Značajno je, i nije slučajno, što se u središtu romanesknog sveta nalaze žene i što one upravljaju porodičnom zajednicom. Muškarci su ovde manje značajni. Bez funkcije supruga i očeva, oni figuriraju kao marionete. Deda Optužene je potpuno podređen svojoj ženi, zbog čega je frustriran, pa redovno tuče svoju kćerku. Otac Optužene celog života ostaje nezreo, lakomislen i površan. Najvažnije mu je sopstveno zadovoljstvo i zato stalno ulazi u nove veze, u kojima dobija decu, ali prema ljudima nema zdrav, ozbiljan odnos. Najzad, i mladi muž Optužene nije dovoljno zreo da zaštiti svoju ugroženu porodicu. Odgojen „pod staklenim zvonom”, on ne razume šta je sve preživela njegova žena i šta se s njom dešava. Velika ljubav koju gaji prema njoj pokazuje se kao nedovoljna da je spasi muka.

Glavni izvor traume u romanu je odbacivanje deteta od strane roditelja, u ovom slučaju majke, što je obeležilo detinjstvo kako Optužene tako i njene majke. Djevojčica

nije voljeno dete, ona zna da nije bila željena i da nije nikome potrebna. To potvrđuju reči njene bake: „Svima bi bilo bolje da te nema (...)” (Drakulić 2012: 78). U ranom detinjstvu je slušala kako je uništila majčin život, kako zbog nje majka nije mogla da uči i postigne nešto značajno u svom životu; majka je otpužuje i da joj je oskrnavila lepotu (mnogo puta mora da gleda ožiljak na majčinom stomaku posle carskog reza). To je njeno prvo i najupečatljivije iskustvo iz detinjstva. Ključno je to što je slično iskustvo imala sama majka, koja sve to ponavlja i pravi svojoj ćerki pakao, koji je ona preživela. Optužena oduvek živi sa osećajem da joj je život beznačajan, kao što je nevažna i ona sama: „Ja sam živjela s njom, ali uvijek na rubu njenog svijeta, kao podsjetnik na oca” (Drakulić 2012: 17). Devojčica je nevidljivo i nečujno dete, osetljiva na majčino raspoloženje i ponašanje, koje preživljava. O majci misli: „Mama je bila moj zatvor” (Drakulić 2012: 67); „Njena sam zatočenica, ali ona je i moja mogućnost slobode” (Drakulić 2012: 68). Pitanje života za nju je značilo pridržavanje porodičnih patoloških principa, zbog čega je sputavala sebe.

Devojčica neguje majčin mit (veruje da je majka dobra, da je tuče i kažnjava zato što je drugi na to prisiljavaju) i očevo mit (ceo život sanja o prisutnom, moćnom, pravednom ocu, koji je primećuje). Živi usamljena, izolovana od dece, u svetu svoje mašte, „pričajući” sa lutkom, koja joj je jedini „prijatelj”.

Svi ovi Devojčicini doživljaji predstavljaju tipičnu traumu iz ranog detinjstva, o čemu je Frojd pisao kao o uzroku mnoštva životnih problema, u koje spadaju npr. gubljenje osnovnog poverenja u svet, sumnja u sve i svakoga, strah, stalni osećaj ugroženosti zbog poraza u svim oblastima života (Orwid 2009: 35, 112). Prema Katažini Šjer, nedostatak majčine ili očeve emocionalne zaštite najvažniji je i glavni uzrok ljudskih trauma (Šjer 2015: 74), pri čemu je roditelj koji ne zna da voli dete najčešće sam bio nevoljeno dete. Porodica Optužene je tipičan primer toga. Mlade žene se bune protiv roditelja tako što uspostavljaju loše veze sa muškarcima ili ih previše vole. One žele da postanu majke, misleći da će tako izlečiti traumu iz detinjstva, a zapravo žele da se osvete roditeljima, naročito majci. Ova osveta se odvija u okviru telesnog, kao jedinom dostupnom domenu. Pošto, nažalost, nisu dovoljno zrele za materinstvo, i one se, kao i njihove majke, prema detetu odnose kao prema stvari, što kaže i sama Optužena: „Nisam bila željeno dete, bila sam posljedica njene želje da se osveti roditeljima” (Drakulić 2012: 28). Kad je sama neplanirano ostala u drugom stanju, to je doživela kao ponavljajuće majčine „greške” – kao da se i njoj „desilo” dete.

Odnos majka – kćerka u Drakulićkinom romanu, od početka ima destruktivni karakter. U tom patološkom odnosu, kćerka neprestano zavisi od majke: materijalno, ali prvenstveno emocionalno, što je sprečava da postane nezavisna, autonomna žena. I kada Optužena dobije svoju kćerku, oseća da pripada prvenstveno svojoj majci, što joj stvara osećaj krivice da majci nije dovoljno odana. Taj osećaj pak stvara grizu savesti, jer osoba misli da je majci na nekakav način potrebna, potrebniija njoj nego svojoj bebi. Slobodno se može reći da je odnos majka – kćerka, u ovom romanu S. Drakulić, oličenje tipične antiteze arhetipske bezuslovne ljubavi majke prema detetu.

Odgajanje deteta u romanesknom svetu S. Drakulić je nasilno. Pritom, nasilje se opredmećuje u više vidova. Prvo i osnovno, porodica Optužene ilustruje opštu tvrdnju da je nasilno ponašanje prema drugom najčešće nasleđeno. Majka Optužene, kao devojka (i kao odrasla žena), redovno doživljavala fizičko zlostavljanje. Ona, isto tako, tuče svoju kćerku, zatvara je u mračni podrum zajedno sa štakorima, gori joj ruke ili svakodnevno zastrašuje pretnjom koja predstavlja i moto romana: „Ja sam ti dala život, ja ti ga mogu i uzeti” (Drakulić 2012: 5), odnosno: „Ti nemaš oca, ti nemaš nikoga. Ja sam ti dala život i mogu s tobom raditi što god hoću” (Drakulić 2012: 165). Optužena

je svesna da su ove reči obeležile njen život i odredile njegove okvire. Majka se osećala kao apsolutni vladar i često je manifestovala svoju dominaciju nad njom. Kćerka je bila sva njena imovina, a nasilje prema njoj je bio jedini način komunikacije za koji je znala.

Kada govorimo o prenošenju traume, treba istaći da se ovo retko dešava indirektno, već najčešće u svakodnevnim odnosima, sa bliskom osobom koja je mnogo patila (Januš 2015). U romanesknoj porodici, trauma je delimično bila ispričana (majka Optužene je pričala ćerki o svom životu, u kome je Optužena uočila mnogo sličnosti sa svojim životom). Nažalost, to što majka priča o svojim neprijatnim iskustvima, ne znači i da razume njihove uzroke i posledice. Ona se nije suočila sa svojom traumom iz detinjstva, nije je savladala i zato traumatičan proces ne može da se zaustavi (Januš 2015). Sve je to uticalo na ceo život Optužene: to što njena majka nije prevazišla svoje traume, što ponavlja loš model ponašanja, odgajanja deteta, koji je ponela iz porodične kuće, što ona zapravo postaje kao njena majka, čak i gora. Odnos sa roditeljima je zaista najvažniji odnos u našem životu i od njega zavisi kako će izgledati svi naši odnosi sa drugim ljudima u celom našem životu (Radny 2009–11: 108).

Nemački psiholog Franc Rupert govori o ponavljanju traume iz detinjstva u kasnijem periodu života tako što se neprekidno uspostavljaju loši odnosi sa drugima. Taj, jedini model ponašanja, najčešće je veza sa bračnim partnerom, koja često ume da bude nemirna i puna sukoba (Rupert 2012: 86). Majka Optužene ne može da uspostavi zdrav odnos sa muškarcem. Njen nesrećni brak sa ocem Optužene se prekida posle nekoliko godina. Međutim, njihova veza, složena i patološka, zasnovana na opsesivnoj odanosti i destruktivnoj simbiozi, nikada se ne prekida. Majka junakinje romana ne može da napustiti muža, čak ni posle razvoda. Prema Rupertu, ako ljudi ne mogu da se dogovore i u svom odnosu ne mogu da dobiju šta im je potrebno (ljubav, brigu, pomoć itd.), a ne mogu da se razidu, reč je o tipičnoj simbiotičkoj povezanosti (Rupert 2012: 139). Majka Optužene je duboko isfrustrirana zbog nesrećnog braka, što pojačava njenu agresiju prema Devojčici. Nastavlja se simbiotički karakter njihovog odnosa. Dete je bespomoćno kad ga majka doživljava kao loše i nepotrebno, što može samo pogoršati stanje, pri čemu ona ne zna tačno šta bi to moglo biti, šta se gore može desiti.

Devojčica pokušava da prevaziđe traumu ćutanjem i ponašanjem kao da traume nije ni bilo. Pored toga, i majci, i baki, i dedi, odgovara da dete bude nezapaženo, da ne govori mnogo i ne postavlja pitanja. Kao što je čest slučaj sa zlostavljanim detetom, i Devojčica ima grižu savesti (Tanen 2008: 236), oseća se krivom i ubeđena je da zaslужuje samo zlostavljanje. Takav doživljaj, kod deteta izaziva mržnju okrenutu prema njemu samom. Ona se pretvara prvo u autoagresiju, a zatim i u agresiju – prema majci – kad je, kao odrasla osoba, Optužena, ubija sa dva hica.

Mržnja prema detetu generacijski raste, i sledeće nevoljeno, i od roditelja odbačeno dete, postaje roditelj, koji tuče, zastrašuje i dominira nad svojim detetom. Kao majka, Optužena primećuje neke uznemirujuće simptome u svom ponašanju – npr., kada njena jednogodišnja kćerka neće da nešto pojede, a ona je istuče po rukama. I sama se zbog toga uznemiri, primetivši da njeno ponašanje prema detetu nije normalno i da treba nešto drugo da napravi sa sobom. Ima jaku želju da život njene kćerke bude drugačiji od njenog. Stanje u kome se nalazi Optužena uopšte je tragično, jer je ona žrtva kumulativne transgeneracijske traume, a istovremeno želi da prekine ovaj lanac muka u kojem je učestvovala i koji i sama nastavlja. Ona ne želi da na svoje dete prenosi patološki model ponašanja, ali ne traži pomoć za sebe, već programski čuti, zbog čega niko ne može da joj pomogne.

Treba istaći da majčino zlostavljanje deteta, u vidu njene neprekidne dominacije nad njim, ima ozbiljne posledice. Kad tuče i zastrašuje kćerku, insistira da dete

kontrolirše sebe, svoje telo i um. Zato i Optužena, kao odrasla žena, neprestano kontrolirše sebe – upornim ćutanjem. Čak i kada joj se sudi, pod optužbom da je ubila majku, ona ne može ništa da kaže, nego ćuti, misleći kako bi majka na nju bila ponosna. Roditeljska dominacija je toliko snažna, da ne prestaje čak ni smrću roditelja, o čemu govori Debora Tanen (Tanen 2008: 235–239). Dete neprestano traži da ga roditelji, naročito majka, prihvate.

Gljučna je činjenica da je majčino nasilje u porodici Optužene bilo veliki porodični tabu. Devojčica se stidela majčinih postupaka prema njoj. Prema istraživanjima iz oblasti psihologije, izvori psihičkih poremećaja nisu samo fizički bol, patnja i bolesti koje doživljavaju zlostavljana deca, nego i duboko očajanje što deci nije dozvoljeno da ispoljavaju tugu, gnev, bes, nemoć (Radny 2009–11: 112). Često se dešava da ova iskustva budu izvor raznih psihosomatskih poremećaja, u koje spadaju: nervoza, mokrenje, alopecija, migrena, depresija, čak i pokušaj samoubistva – sve što se upravo dešava i Devojčici i njenoj majci.

U porodici u kojoj je prisutno nasilje, najbitnije je očuvanje tajne, odnosno lojalnost prema članovima porodične zajednice. Optužena od ranog detinjstva shvata da njeni najbliži, naročito majka i baka, samo naizgled čine mirnu i dobru porodicu, što potvrđuje komšijino svedočenje na sudu. I zbog toga, Optužena mora da ćuti, ne može da kaže ništa što bi pokvarilo idiličnu sliku njene porodice. Tragizam ove situacije ogleda se i u tome što njeno ćutanje ima veliku cenu: to je njena budućnost i budućnost njene kćerke, kojoj pretil opasnost da joj majka provede život u zatvoru. Međutim, odanost majci je jača od života vlastitog deteta. Istovremeno, kao što je već bilo reći, pošto ona stalno ćuti, prenošenje traume se nastavlja. Za imenovanje takve pojave, mađarski istraživač Iván Böszörményi Nogya koristi termin „nevidljiva lojalnost”. Ona se tiče transgeneracijskog prenošenja traume i označava lojalnost prema nesrećnim i usamljenim majkama ili bakama. To se vidi u tome što je jedna osoba nesrećna i usamljena na račun solidarnosti sa članovima porodice (Januš 2015).

U psihološkoj literaturi opisuje se pojava parentifikacije. O tome piše, između ostalih, i K. Šjer. Po njenom mišljenju, parentifikacija se najčešće dešava roditeljima koji nisu u svom detinjstvu doživeli pravilnu brigu i zaštitu od strane svojih roditelja i traže da im deca to nadoknade (Šjer 2015: 73; Rupert 2012: 119). To je npr. majka koja ne dozvoljava svom detetu da odraste i ode iz porodične kuće, onemogućujući mu normalni razvoj i samostalnost u životu. Zato Optužena oseća stalnu odgovornost prema majci i ne može da živi svoj život kako ona hoće. Kad se vraća majci, stalno živi u nemiru i bori se za preživljavanje. Iako razume da je budućnost njene kćerke ozbiljno ugrožena, ne može da postupi drugačije.

Junakinja S. Drakulić ne može da na normalan način odraste i napusti majku. Ona se udaje i dobija dete, neko vreme živi sa muževljevom porodicom, ali se ispostavlja da je njen odnos sa majkom jači od bilo kog drugog i zato napušta muža i vraća se majci. Treba reći i to da Optužena sebe vidi kao majku svoje majke, odnosno oseća se odgovornom za nju, kao da je njena majka njeno dete.

Ubistvo majke je posledica različitih nesrećnih događaja i eksplozija kumulirane patnje Optužene. Ono je takođe izvor sledeće traume. Optužena pokušava da zaštiti sebe i da pobedi svoj strah i užas što je postala materoubica. Veoma je važna scena kad Optužena rekonstruiše ubistvo. Nakon ubistva majke, mlada žena doživljava transgresiju: postaje očajna petogodišnja Devojčica, koja je doživela nepravdu i zbog toga napala majku, a onda joj uputila kompliment da je najlepša na svetu. Pošto su za njenu majku telo i izgled bili najvažniji, to se može shvatiti i kao ćerkino svojevrsno priznanje duboke ljubavi.

U romanu *Optužena*, Slavenka Drakulić govori o drastičnoj temi porodičnog nasilja, pokazujući na zanimljiv način najmračnije strane materinstva. Hrvatska autorka istražuje kako deluje mehanizam transgeneracijskog prenosa traume, koji dovodi do toga da žrtve nasilja od strane svojih roditelja (najčešće majki), sami postaju nasilni prema vlastitoj deci. Veoma je karakteristična zamena uloga zločinca i žrtve. Zato se ovde ne mogu doneti jednostrani moralni sudovi. Veoma je zanimljiv jezik *Optužene*, koji ilustruje njenu poziciju u romanesknom svetu. On je običan čak i u opisima bolnih iskustava deteta, gde autorka upotrebljava hladan administrativni stil. Oskudan jezik stoji kao opozit sadržaju *Optuženine* priče.

Naročito je zanimljivo građenje lika junakinje. Ona je, naizmenično, zlostavljana Devojčica i *Optužena*, materoubica i žrtva njenog višegodišnjeg nasilja. S. Drakulić osvetljava patološke odnose u porodici, zasnovane na nasilju, i pokazuje transgeneracijsku traumu i njeno delovanje. Sve to govori u prilog demitologizacije materinstva, jer, prema autorkinom mišljenju, materinska ljubav nije prirodna i nešto što se podrazumeva, kako se obično misli. Istovremeno, materinska ljubav nije svojstvena svim ženama, odnosno ne može se reći da sve žene mogu biti (dobre) majke. Majčinska ljubav se ne javlja samim rođenjem deteta. Drugim rečima, hrvatska autorka odlučno odbacuje uverenje da je materinstvo imanentno svim ženama. Treba naglasiti da u ovom romanu nema jednostranih moralnih sudova, jer su njeni junaci prvenstveno žrtve.

Roman *Optužena* S. Drakulić, nesumnjivo predstavlja veoma hrabro književno delo, jer je problem kojim se bavi – majčino nasilje prema detetu – u našoj kulturi još uvek veoma tabuiziran. Međutim, S. Drakulić, na književni način, potvrđuje rezultate istraživanja francuske feministkinje E. Badinter, koja odlučno zastupa stav da ne postoji univerzalni materinski instinkt i da je materinska ljubav ljudsko osećanje koje ima slučajnu prirodu (Badinter 1998: 269).

LITERATURA

- Badinter 1998: E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, Warszawa: Volumen.
- Drakulić 2012: S. Drakulić, *Optužena*, Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
- Ham 1993: M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, Warszawa: Semper.
- Januš 2015: B. Janusz, *Niewypowiedziane cierpienie. Międzypokoleniowy przekaz traumy*, „Znak”, 720. – www.miesiecznik.znak.com.pl/7202015najsypis-tresci/, preuzeto: 12.05.2016.
- Orwid 2009: M. Orwid, *Trauma*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Podnjesinjska 2011: Z. Podnjesinjska, *(Re)konstrukcja dzieciństwa traumatycznego*, u: Z. Podnjesinjska, J. Wróbel (red.), *Trauma – pamięć – wyobrażenia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 63-71.
- Radny 2009–11: A. Radny, *Wpływ traumy na psychikę. Psychoterapia ofiary*, „Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu”, 1, Szczecin, 106-119.
- Rič 2000: Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, Warszawa: „Sic!”.
- Rupert 2012: F. Ruppert, *Symbioza i autonomia. Trauma symbiotyczna i miłość bez uwikłań*, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Šjer 2015: K. Schier, *Dorośle dzieci. Psychologiczna problematyka odwrócenia ról w rodzinie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Tanen 2008: D. Tannen, *I coś ty na siebie włożyła? Rozmowy matek i córek*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Zlatar Violić 2003: A. Zlatar Violić, *Žena, tijelo, bolest, pismo*, „Sarajevske sveske”, 03. – www.sveske.ba/bs/print984 (preuzeto 8.07.2016.).

MATERNITY TABOOS IN THE NOVEL *OPTUŽENA* BY SLAVENKA DRAKULIĆ

Summary

Slavenka Drakulić is a Croatian journalist and writer, known as a feminist who writes about the problems in women's lives. In the novel *Optužena* (2012), she demonstrates in an interesting, artistic way the less known questions of motherhood, often ignored and tabooed in social discourse. It is known that starting from Jean-Jacques Rousseau's ideas about maternity, it has been idealized and used in order to constrain women within the patriarchal system, by identifying them primarily as mothers. The concepts of Sigmund Freud, who believed maternity and maternal love to be natural and appropriate for every "standard" woman, contributed to turning into taboos some pathologies connected with maternity. This way of thinking about women and maternity was first questioned by the second wave of feminism.

Slavenka Drakulić rejects the myth of maternal love and motherhood and shows how the mother-daughter relationship can be destructive and built on violence, which is the source of pathology. This Croatian author sheds light on the pathological family relationships based on violence and connected with parentification. Potentially, it can be a cause of transgenerational trauma. Hers is not an optimistic image of family, while she also does not provide unequivocal moral judgements; the perpetrator is a victim and the victim is the perpetrator; in fact they are all victims. The problem of the transgenerational transmission of trauma is shown in an interesting literary way and it is really innovative.

Keywords: Slavenka Drakulić, motherhood, maternity taboos, mother-daughter relationship, transgenerational transmission of trauma, concealment

Anna M. Modelska-Kwaśniewska

Ненад В. НИКОЛИЋ¹

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

НЕИЗГОВОРЕНО ВРЕМЕ: ЗИМСКИ ДНЕВНИК СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА

У раду се тражено неизговарање времена, у *Зимском дневнику* Срђана Ваљаревића, анализира као најважнији део општијег поетичког поступка којим се, редукованим описима, представља особена слика света. Смисаоним преливањима између универзалних слика града, препознатљивих у микропростору Београда, и онога што је за њега било специфично зиме 1993/94, *Зимски дневник* се управо својом поетичком сведеношћу, за коју је неизговарање времена кључно, открива као сложена и вишеслојна књига.

Кључне речи: Срђан Ваљаревић, живот, музика, сведеност, слика, Србија 1993/94. године, чудесност

Било ко може да осетити исто: животи је нејоновољив. (21)²

Зимски дневник Срђана Ваљаревића вођен је свакодневно између 1. децембра 1993. и 31. марта 1994. године. Објављен 1995. године, за своје прве читаоце долазио је из времена којег су и сами били више него свесни. Иако су слику тог времена покушали да дају бројни уметници, специфичност *Зимског дневника* је у томе што он о времену – наизглед ништа не говори. Тек се ту и тамо могу пронаћи неке назнаке које упућују на ситуацију у којој се Србија у то доба налазила. Па и те *посебности времена* могу, за онога ко не познаје контекст зиме 1993/94, остати неуочљиве или бити подведене под оно што би се могло назвати *ојшћим-градским сликама*, одређеним *ојшћом поетиком* Ваљаревићевог дневника.

Ако би ту поетику требало у најкраћем описати, као водећа, могла би послужити реченица која се два пута понавља (15 и 19):

Један живот је једна песма кроз једну причу је једна једина слика је живот.

Живот – песма – слика – прича: у каквом су односу?

За *Зимски дневник* најважнија је *слика*. Највећи број дневничких бележака су цртице које описују дискретне тренутке, лишене било чега што им претходи и што ће уследити. Али:

Слика је тек онда кад ја кажем ту слику. (26)

Иако је углавном незаинтересован за ток догађаја из којег је слика издвојена, ипак се може препознати извесна прожетост слике и *приче*. Јер, ако аутор дневника опази „на рамену човека ружичасти леш прасета”, па се запита: „Је л’ то она слика: праисторијски човек, ловац, носи улов на рамену?”, и одмах одговара: „Није. Пародија, па трагедија” (27), онда он ту слику ипак укључује у неку причу,

¹ email adresa ?

² Бројеви у заградама упућују на странице у: Ваљаревић 2006.

која је пародија праисторијске приче о лову, најстарије приче човечанства, а која у његовој даљој, али неизреченој контекстуализацији, прераста у трагедију.

Такође, пред крај дневника, појављује се неколико прича о људима: о Паји пиљару и његовој упорности у стицању (79-80), о томе како је живот велики (88), о приповедачевом деди (95-96), као и о једном несрећно заљубљеном младићу (89). Причу заљубљенога младића аутор дневника најављује речима: „ево једне приче, врло јефтине, са нечим топлим, мада без великог разлога”, а пошто ју је испричао, поентира:

И још је једна ствар лепа, само није лагана. То је да се прича не крије. Чак је и ја знам. И ова прича није зајбанција. (89)

Другим речима, прича треба да буде искрена, знак отворености према свету. Зато *Зимски дневник*, поред ауторових опажања, има и „четрдесет јунака и шест почасних гостију”:

Четрдесет јунака су људи – тада већину нисам познавао – који су на основу питања која сам им поставио испричали своје приче или делове прича из својих живота. Свима је било тешко, али су то учинили, што је одлично. Ту је и шест гостију-предавача који су ми радо одржали по једно предавање, и објаснили ми оно што ме је занимало: Бата Карапешић, Мирослав Мандић, Зоран Костић Цане, Ирина Суботић, Нада Колунџија, Давид Албахари.

(паратекст Срђана Ваљаревића са корица књиге)

У предавању Ирине Суботић о слици каже се и следеће:

То је питање суштине, шта та слика изазива, каква осећања, или изазива страх, или пролазност. Константни проблеми смисла. То гледање... гледање је стално, али није пресудно, јер се човек не инспирише само оним што види, него оним што је, понављањем, наталожено у њему као део личних или општих искустава, сазнања и мисли. (93)

Давид Албахари пак објашњава како оно чудесно у писању „покушавам занатом да извучем из себе, да од чуда једне реченице ископам чудо целе приче”, а „све то да би разрешио нешто у себи” (102).

Изнад свега, Мирослав Мандић, у предавању о *чудесном животићу*, поентира да „књиге не припадају књижевности, него животу”, а „једна од најчудеснијих ствари јесте да човек схвати да не сме да лаже” (60). Штавише, „треба само да живиш, нема никаквог прелаза између обичног и чудесног, то се догоди” (60-61).

Идући за тим речима Мирослава Мандића, могло би се рећи да Срђан Ваљаревић у *Зимском дневнику* – казујући слике, које су за њега битне, и понекад причајући истините животне приче – покушава да да *догађање чудесности*.

Оно понекада има и епифанијски вид:

У 11.15 ходам у зимским ципелама, и стигнем до радионице у којој сам радио пре неке три-четири године. Мајстор Бета стоји крај струга и ради. Благоје пуши цигарету поред њега, одмара. Рукујемо се. Благоје ме понуди цигаретом. Мајстор Бета управо ради на новом алату за пластичне одливке, Благоје и ја пушимо и гледамо у мајсторове руке, јаке и веште. И баш тад, то гледање ме је поклопило. Поклопило ме је у смислу: ове ствари ме никад неће занимати. Поклопило ме у бесмислу: сопственом. Баш тад. (87)

Ова епифанија, у којој се аутор сасвим открио и самоспознао, иако је дошла као изненадни бљесак, изазван гледањем мајсторових руку, има предисторију: аутор је у тој радионици радио пре три-четири године. То искуство, са потоњим искуством које је од тада до епифанијског тренутка стекао, довело је до његовог

изненадног сазнања о себи кроз слику: баш како ће му то после, у предавању о слици, објаснити Ирина Суботић.

Са друге стране, поједина запажања остају само као прост каталог, без икакве рефлексije:

У 8.45; кухињски сто; јабуке у корпи; шоља чаја; хладан ветар; крхка крошња брезе; голуб на симсу; стопала у ципелама; поспаност у устима; мировање. (79)

Па ипак, и ова, наизглед статична слика, подразумева кретање, јер захтева макар неколико секунди за опажај (сви њени елементи не могу бити истовремено опажени), и за аутора дневника свакако има неког смисла – иначе је не би казао. Тај смисао, међутим, није експлициран и подељен са читаоцем. Може ли се претпоставити да је и самом аутору дневника остао делимично затајен и недовољно јасан, да би могао бити експлицитно формулисан? То би било сасвим сагласно експлицитном аутопоетичком исказу који би се могао применити на већину слика датих у *Зимском дневнику*:

Ипак мислим да није добро разумети све на свету, и свакога. Нити мислим да је то могуће. Најгоре је кад неко све разуме. (91)

У *делимичном разумевању*, у скривености смисла који се само наслућује, у наговештајима – пребива чудесност света. Зато аутор дневника сматра да:

Живот вреди због гомиле ситних искустава. Оно што се збило, оно што сам из тога запамтио и извукао. Али само ако сам нешто од себе уложио. Да бих нешто сачувао, морам уложити и морам ићи на највећу цену. (107)

За укрштај, којим искуство настаје, сусретом подстицаја из света и улагања оног наунутрашњијег (које има највећу цену), *шећња* је одлично средство. Њом се аутор упознаје са светом, али је она и метафора унутрашњег кретања:

Једино решење је поћи у свим правцима истовремено. То се може извести и у соби. И у соби пут може да буде равноправан сапутник. Сви правци су један пут, иако правце не можеш избројати. Човек просто пушта да пут уђе у човека. Затворен, одсечен, одвојен: просто уживање у одлуци. Никакве слике, никакви призори. (107)

На крају се, дакле, све своди на *унутрашње искуство*, на унутрашње кретање, чије је спољашње кретање тек једна могућност; кретање, којем, заправо, слике нису ни потребне.

Кретање, као израз чисте егзистенције, тако се поставља као оно највише и најважније, оно најдрагоценије у чему нестају и слике и приче, које – као што рече Мирослав Мандић – из књига треба вратити животу.

Па ипак, и то *кретање животи* мора бити на неки начин исказано ако се не жели да остане искључиво унутрашње искуство аутора. Како?

Може ли одговор бити – *песма*? Јер, песма, која је у тесној вези са музиком, од ње баштини неизрецивост:

Неку музику не можеш пренети некоме. Ону музику у којој највише уживаш. Слушам Нану Мускури и Харија Белафонтеа, певају ми; и издувају сву невољу из мене. Како да ти кажем, чиме да ти покажем, колико је то благо? Нема начина. Једино да постанеш човек и да то останеш. То се може очекивати од музике. (105)

Нада Колунџија у предавању о музици каже:

Све што чујеш је музика па чак и оно што не чујеш. Музика је стално присутна, јер не постоји апсолутна тишина [...] Значи музика је све што се чује, она је само трајање. Не постоје више границе у музици. (70)

Па тако:

У 14.25 кратки ударци чекићем. Музика грађевине у Нушићевој улици. Ритам се сложио и у тренутку покупио сву пажњу. То је оно што чини ритам. Истовремено, ради се о случају и о музици. Обострано непоновљиво. Само цео човек је потребан за ритам. Уколико и јесте до ритма. А јесте. (52)

Није, зато, изненађујуће, што се на самом крају *Зимског дневника* појављује уверење да је одлично бити ритам гитариста:

У 13.45 додирнуо сам прозор излога са музичким инструментима. Случајно сам погледао у две електричне гитаре. Живот стално убеђује да из убеђења мораш све да чиниш. То је тешко. Забава никад неће бити живот. Никад толико добра. Вођење љубави је боље од забављања. Плакање је боље од забављања. Бити ритам гитариста, из личног разлога и интимног убеђења, боље је од сваке забаве. (109)

Пишам, којим аутор дневника исписује слике које издваја из целине постојања, открива његову *личност*, али само делимично. Јер, смисао ни њему самом није до краја откривен: он не пише да би био потпуно разумљив читаоцу, већ да би изразио своје унутрашње егзистенцијално кретање које ни њему самоме није сасвим јасно и доступно, за чијим смислом трага, да тек понекада епифанијски бљесне, као ономад у радионици.

Због тога се неке приче, па и слике на које се аутор осврће, често одређују као *лажне*: онда када их користе они који њима желе да себе неистинито представе, што значи да дају своју довршеност, која је за аутора дневника, који је у сталном кретању, нужно лажна, јер се супротставља непрестаном трагању за самим собом кроз сагледавање света и људи из најсопственијег угла, казивању слика које и другима могу нешто значити, одржавајући, тако, стално кретање делимичног разумевања.

Оно је и кретање између две најопштије егзистенцијалне могућности. Док са једне стране, аутор дневника поставља високи етички захтев – искреност – са друге стране, упозорава на човекову неуклоњиву *физиологију*:

Стварно смо ми људи тако често само месо. (73)

Да то није тек успутни и случајни исказ, сведочи завршетак дневника. Пошто се после три месеца подшишао (упростојио природу), гледао гитаре и размишљао колико је добро бити ритам гитариста (уређивати живот), дан се окончава тако што „ручам пасуљ у ескспрес ресторану” (109):

А онда је неко иза мојих леђа гласно подргнуо. (110)

Завршавајући се овом реченицом, *Зимски дневник* упућује на несавладивост „меса” у човеку.

То, наравно, не значи да у човеку не треба тражити ритам. Ваљаревић то чини кроз целу књигу, и управо композиција последње дневничке забелешке (упростојавање природе – чежња за ритмом – непобедивост меса) показује колико је оно што читаоцу на први поглед може деловати као случајно – заправо добро промишљено.

На више места у дневнику бележи се да је оно што је исто, досадно и мучно. Рецимо:

Исто је увек мутно и тужно. Само су разлике бистре и веселе. (47)

Зато, животни ритам не треба схватити као биолошки ритам срца, у којем живот постоји само док је једноличан, него као музички ритам који израста из понављања и разликовања. Ритам се, тако, супротставља физиологији. Казане слике апелују да се, кроз читаочеву перцепцију ауторове перцепције, оно „исто” појави у некој особеној разлици делимичног разумевања, до којег аутор дневника нарочито држи, кроз коју би, у сусрету истине аутора дневника и истине његовог читаоца, пулсирала једина права истинитост: истинитост живота.

Зимски дневник би, зато, требало читати као *песничко шрагање за смислом животоа, усјосјављањем ритма, уписана о свешћу и људима.*

Каква је у томе улога неизговореног времена?

Време *Зимског дневника* је, осим у паратексту на корицама, поменуто само једном:

За неколико сати почиње нова '94 година. (29)

Без тога, читалац не би ни знао којој години припадају врло прецизно бележени датуми. Уз датуме, аутор дневника прецизно бележи и време својих записа (12.10, 13.15, 15.30...). Али, ако се тако прецизно бележе датуми, сати и минути, како то да нигде нема година? Да ли зато што, најављујући долазак нове године, аутор одмах додаје:

Појединачно то нема никаквог значења. То је само ноћ, и у реду, прославиш, напијеш се и сутра спаваш цео дан. Тај дан, тај датум има значаја само за све нас заједно, за цео свет. А погледај, очајно је. (29)

Дајући годинама светскоисторијски значај, експлицитно негативно одређен, бележење времена које је присутно у дневнику појављује се као средство уређивања – *уришмљавања* – појединачног живота. Стога нема никакве противречности у томе што се најпрецизније бележе минути, а године једва помињу: минути су време живота који се одвија у свом сопственом ритму, године су етикете светскоисторијског кретања. Аутор, који живот даје кроз низ „ситних искустава”, слика, време доживљава у односу према самоме себи.

И отклон чини не само од светскоисторијског кретања, већ од свега што трансцендира свет којим се креће. Рецимо, 6. јануара бележи:

У 18.20 на вратима куће у Кајмакчаланској стоји једна жена, гледа у цркву и крсти се. Испред цркве се окупља народ. (33)

Чиста слика, без икакве референце на разлог окупљања, то јест Бадње вече. Такође, следећег дана, 7. јануара, изостаје било какав спомен Божића. Иако је зима код Срба време слава, ни славе се никада не помињу. На попове се, међутим, аутор осврће:

Прођем поред једног попа у Кајмакчаланској, и пази, не ради се о попу, то је у реду, али морам да кажем, моји богови су били живи људи, живели су и живе на Земљи, и сви су нешто чинили на овом свету. И мени су много тога олакшали. Данило Киш, Душан Радовић, Марсел Дишан, Чарли Паркер, и да не спомињем више та имена, то је тако досадно, важно је да је тих људи било, да их је било довољно. Живи људи, моји богови.

Ја сам тај сведок. То није мала ствар. И сведочим. И у једну ствар сам сигуран: на свету је мало шта боље од доброг човека. (93)

Као апостол добрих људи и живота, после предавања Мирослава Мандића о чудесном животу – у којем се нашла и мисао да „живот је све. Живот је Бог, Бог је све” (61) – аутор бележи:

15.40 и певам. Овако никад нисам певао. Толико певам да ништа не видим. (61)

Поистовећујући свет са животом, живот са Богом, одбацујући трансценденцију, поуци Мирослава Мандића о чудесном животу предат у тој мери да је кроз несвакидашњу песму дошао до смисла за који више није потребна ни једна слика, аутор дневника је *певањем до обневиделостии* обележио једну крајњу тачку оног распона у којем се стално креће и чија је друга крајња тачка реченица са завршетка књиге. Распетост човека, између *чудесног бића* и *меса*, аутор не покушава да објасни било каквим спољашњим разлозима: и једно и друго је најинтимније човеково. Ако је циљ проналажење ритма у смењивању тог двојства у сваком човеку, а ритам припада музици која је трајање, онда се проналажењем ритма осмишљава трајање, односно даје смисао времену, које је пак најизразитије људско. То би значило да заинтересован за живот и оно општељудско, преломљено кроз појединачна живљења, Ваљаревић светскоисторијско време потпуно подређује времену као егзистенцијалу.

Па ипак, посматрање људи у нарочито тешком времену, као што је била зима 1993/94, омогућило је да се смењивање чудесности и меснатости нарочито упечатљиво уочи – граничне егзистенцијалне ситуације изнесе егзистенцију на чистину – али то тешко време није и оно што пресудно одређује човека као биће чудесности и меса. Да ли баш зато светскоисторијско време остаје неизговорено, да се не би помислило да је оно, иако нарочито повољна средина за испољавање људске природе у најширем распону клатна, од чудесног до меснатог, заправо оно што је човекову природу условило? Са друге стране, ако је светскоисторијско време заслужно да се оно што је антрополошка константа јасније види, зар то ипак не значи да оно на људе некако делује, појачавајући крајности човекове природе, које су у мање бурним временима слабије уочљиве?

Укратко, несумњиво је значајно што је *Зимски дневник* вођен баш у зиму 1993/94, баш као што је за његов смисао значајно и што се о том времену веома мало говори, тек кроз *наговештаје*. Први читаоци из 1995. лако су их препознавали на основу сопственог искуства, због чега је за смисао Ваљаревићеве књиге кључно управо *прећућано време* које омогућава *делимично разумевање засновано на заједничком искуству*, у којем ће доћи до осмишљавања двојства између изразите специфичности времена у којем је дневник вођен и антрополошке и градске универзалности већине његових слика.

Универзалних исказа – *ошшишеградских слика* – у *Зимском дневнику* има непоредиво више него слика које упућују на посебност његовог хронотопа. По-некад, ту универзалност општеградских слика и сам аутор дневника наглашава:

У 17.30 у насељу Денкова башта ђубретарски камион празни контејнере. Једно насеље, стамбени блок. Нешто слично сам видео у сваком већем граду у којем сам био. У краљевском Лондону, у барокном Прагу, у разводњеном Амстердаму, било ком граду, видео сам та насеља, нову градњу, блокове. Свима су ружни. Нико не воли да станује у њима. Ипак се граде. Свуда се граде. Човек је и иначе пао. Одавно. И иначе је у паду. Неко ми је рекао да нема дна, само амбис. Не знам. Практичност је замена за немоћ. (16-17)

Универзалност општеградске слике овде је најнепосредније повезана са *антрополошком универзалношћу*, датом у песимистичком виду: човек је пало биће

у даљем паду. Развојем дневника, видеће се да за аутора то представља кретање ка физиолошкој крајности, у овом случају практичности склоништа за тело која побеђује осећај за лепо, који пак припада оном чудесном у човеку, које тек понекад бљесне (метафизички смисао амбиса је, тако, смештен у човека, у којем је Бог-живот објављен и кроз чудесност и кроз физиолошко).

Ауторова увереност да:

Ако ми је овог тренутка нешто промакло, негде, у неком другом делу града, налетећу на то једном, сигурно, кад-тад, у ко зна којој улици. На свету. (104)

као да наглашава не само да су градске слике опште, већ и да несумњивост његовог осмишљавања тих слика, када их казује, није измишљање и произвољно до-маштавање, него давање смисла који у општеградским сликама постоји као потенцијалност. Онда, ако аутор дневника својим запажањима саопштава потенцијалност, која у слици већ постоји, премда слика није слика док је он не каже, аутор је не може рећи без предлошка у стварности. А ако је стварност толико универзална да никада ништа не може бити заиста изгубљено и да се све увек може поново срести, може ли, онда, ишта бити заиста *йосебно*?

У *Зимском дневнику* се као *йосебношћии времена* могу препознати они знаци хиперинфлације, санкција, рата... који се не могу видети у „краљевском Лондону, у барокном Прагу, у разводњеном Амстердаму, било ком граду”.

Рецимо:

Уђем у „Болоњу” [посластичарница, добра] да видим кога има и да попијем кафу. Оно што се често чује, то је страх. И увек у првом лицу једине. Две преплашене жене седе за столом и једу жито са шлагом. Једна је причала о неким покраденим парама, друга жена је помињала неко малтретирање у фирми где ради, онда су споменуле како ће Србија вероватно бити бомбардована, затим су наручиле лимунаду. Једна је рекла како су Македонци испали најпаметнији [вероватно се мисли на држање приликом распада СФРЈ], а ова друга се вратила на новац који су јој вероватно покрали. Углавном, страх је увек у првом лицу. (95)

Ово је један од најексплицитнијих помена онога што је издвајало зиму 1993/94. од других зима. И он је, међутим, укључен у шири контекст живота: жене, које између жита са шлагом и лимунаде, успутно спомињу „како ће Србија вероватно бити бомбардована” (што се и десило пет година касније), које се питају о геополитици у којој су се Македонци најбоље снашли, оно што припада светскоисторијској димензији времена и све друго што је уз њега дошло (крађе много чешће него раније и малтретирања на сваком, па и радном месту), поунутрашњиле су као своје животно искуство. Оно је за аутора дневника важно пре свега као оно што у појединцу изазива *страх*. Цртица о женама, које су само илустрација онога што је „често”, почиње запажањем о страху, и запажањем о страху се завршава, уз наглашавање да је он „увек у првом лицу”, дакле *личан*. Отуда, оно што је из једног угла опште (јер важи за већину Срба), истовремено је из другог угла посебно (јер не плаше се сви народи бомбардовања и не живе у криминалном окружењу), а конкретизовано у животну ситуацију две жене за столом у посластичарници, сведено је на лично искуство страха, али који није снажнији од живота, и то не простог живота, у којем се једе пуког одржања ради, већ живота у којем се у јелу може и уживати: жито са шлагом и лимунада су послатице. На тај начин је оно што припада светскоисторијском – преко страха који изазива у појединцу, али који није снажнији од живота – истовремено и саопштено и оповргнуто. Иако је, тако, светскоисторијско стављено у други

план, ипак је јасно да би те две жене сасвим другачије јеле жито са шлагом да не живе у времену страха. Време њих пресудно условљава, али то чини тако што их тера на испољавање онога што је општељудско: одржавање воље за животом и уживањем у њему упркос свеобухватном страху. Без светскоисторијске димензије времена ова слика не би имала смисла, али се на њу не може свести, јер је она само из човека извукла оно најдубље у његовој природи (о чему су већ многи писали, анализирајући понашање људи у још горим околностима).

Поред ретких експлицитних упућивања на оно што је разликовало зиму 1993/94. од других српских зима, низ запажања је усмерен на исто то, али дато само кроз наговештај који мора бити препознат. Рецимо:

У 14.30 на Каленић пијаци продаје се ердутско вино. Точи се из пластичног бурета. Човека који продаје то вино спопало је црвенило по лицу. Поред њега стоји један који се њише и клати. Иза њих, у парку, један спава на клупи. Највећи део овог града је клонуо. Људи су посрнули. Изгледа да се никад није оволико зевало. (20)

Како је слика три пијанца око бурета могла постати метафора посрнулости једног града? Зар таквих слика нема свуда, зар се пијанци не могу видети и у „краљевском Лондону, у барокном Прагу, у разводњеном Амстердаму, било ком граду”? Одговор се налази у придеву. Вино које се продаје је *ердушко*: то је вино из винарије „Кнежеви виногради” у Ердуту, поред које се налазила база паравојне формације „Тигрови”, Жељка Ражнатовића Аркана. Укратко, то је *опљачкано* вино. И оно се није продавало само на том месту, на Каленић пијаци, већ и по многим подрумима пића широм Београда. Веза између ердутског, опљачканог вина и посрнулости највећег дела Београда – сасвим је јасна. Она је остала неизговорена, али је пажљивом читаоцу, 1995. године, морала бити очигледна. *Неизговарање времена* није, отуда, његово игнорисање, напротив: „ердутско вино” је и више него довољна шифра времена, складна поетици сведености *Зимског дневника*, те је аутор са њеним препознавањем морао рачунати, како би метафора посрнулости града имала смисла.

Слично:

У 14.10 испред кафића у Господар Јевремовој улици фин скуп људи. Онај живот, они људи. Велики и скупи аутомобили, кожне јакне, златни ручни часовници, широка рамена, једноме вири футрола са пиштољем испод јакне. Он то и показује. Криминалци. Слика са тим људима је препознатљива и посебна, као што је и слика са ђубретарима окаченим о камион. Они изгледају баш тако да би ти схватио поруку тог изгледа: „Нема зајебавања са нама”. Да би препознао и да би схватио.

У овој слици, иако је типична, као да нема ничега посебног. Напротив, наглашено је да криминалци имају свој начин облачења и понашања као и било који други еснаф. И то је тако свуда у свету. Какав, међутим, смисао имају реченице – „Онај живот, они људи.” и „Криминалци.” – између којих је смештен њихов опис? За читаоца из 1995, реченица „Онај живот, они људи.” упућивала је на скорашње искуство: да је реч о посебном слоју људи који, што је пресудно, те зиме 1993/94. заузимају нарочито место у друштву, другачије и повлашћеније не само од ђубретара, са којима је упоређена њихова препознатљивост, већ и било којег другог еснафа. У то доба криминалци су имали статус медијских звезда, појављивали су се у новинама, телевизијским емисијама, писане су њихове романсиране биографије. Нису их називали криминалцима него „жестоким момцима”, „витезовима асфалта”, у најбољем случају се говорило да су „долазили у сукоб са законом”. У таквом контексту, окарактерисати „онај живот” и „оне људе” – што као

да призива и магијску формулу по којој се табуизирани ствари не смеју именовати – једном једином, најтачнијом и најпрецизнијом речју, „криминалци”, представља гест кршења преовлађујућег друштвеног и медијског табуа зиме 1993/94. године. Зато се на том месту препознаје тежња *Зимског дневника* да се разликује од владајућег дискурса: њему није потребно да опширно излаже, аргументује и суди, он својим другачијим говором, говором о ономе што је табу, заступа свој аутономни став. Неизговорено време ту игра велику улогу: изговарање времена би захтевало образлагање, док његово неизговарање, уз довољно јасан однос према њему, омогућава етичку одређеност аутора, без опширног коментарисања и моралисања. На тај начин, *Зимски дневник* избегава експлицитни друштвени, а нарочито политички ангажман, који је, међутим, присутан у говору и метафорима: зовемо ли ствари њиховим именом и купујемо ли опљачкано ердутско вино.

Када се *Зимски дневник* посматра као целина, овакав однос према времену које није изговорено утиче на смисао и оних забелешки у којима се ни на који начин не може препознати посебност времена.

Рецимо:

У 16.40 на раскрсници Устаничке и Војислава Илића, Тома таксиста седи у свом ауту, пуши цигарету и лупка прстима по волану. Нема посла, чека муштерију. (13)

или

У 14.10 један потез у Васиној улици, велики потез. У гужви, човек се сагнуо и подигао парче хлеба са тротоара и одложио га на обод канте за отпатке. Да би тај хлеб учинио видљивим ономе коме хлеб треба. То су ти потези. (85)

На примерима слика које се могу видети у било којем граду на свету, али које посебан смисао добијају у контексту Београда у зиму 1993/94. године, препознаје се прожимање општег и посебног у којем – за разлику од разговора две жене у посластичарници – посебност неће ни на који начин бити текстуално обележена. Она се може препознати само с обзиром на контекст, успостављен у ретким забелешкама које садрже текстуалне наговештаје времена. Када се то разуме, посебан смисао добијају и најопштије градске слике, нарочито слике попут ове:

У 8.10 јак ветар низ Брегалничку улицу. Један старац полако хода са испресавијеном празном торбом у шаци. Лице самртно, бледо, не казује ништа, али торба је празна, о томе се и ради. То се и види. Капут тежак и стар. Господин низ Брегалничку улицу. (7)

Овакве општеградске слике, које посебан смисао добијају сазнањем о времену, указују на изузетну слојевитост поетике сведености *Зимског дневника* и на то колико га је важно читати као целовито дело, упркос његовој, на први поглед, потпуно фрагментаризованој структури. Тек се из целине *Зимског дневника* препознаје тежња аутора дневника (који је своју улогу у конституисању слика аутопоетички нагласио) да у једном специфичном времену посматра испољавање антрополошке универзалности. Избором да време не буде отворено приказано, аутор дневника је пажњу пре свега усмерио на оно најинтимније људско у том времену, али које, без његове специфичности и граничних ситуација које је стварало, не би било на тај начин испољено. Због тога је препознавање неизговореног времена тако важно.

Првој публици *Зимског дневника* из 1995. године, временски контекст, свакако, није могао промаћи. За њу није било бојазни да ће неизговарање времена уместо оног делимичног разумевања, које је извор разлике као родног места богаћења смисла, довести до потпуног неразумевања аутора дневника и читаоца.

Временом, заборавом, доласком нових нараштаја читалаца који немају неопредно искуство зиме 1993/94, расте могућност неразумевања, таквог, да смисао постане изразито различит у односу на смисао који је *Зимски дневник* имао за прве читаоце. Данашњи млади читалац, могуће, препознаће у господину са празном торбом, који се спушта низ Брегалничку улицу, само једног од у старости декласираних и поражених људи, каквих свуда има, и у „краљевском Лондону, у барокном Прагу, у разводњеном Амстердаму, било ком граду”. Неће, онда, у њему видети метафору пропадања читавог једног света: а то је оно што је у зиму 1993/94. кулминирало. У том пропадању неки су се понели господствено, неки себично, неки криминално: многи су пали, али је остало довољно добрих људи да аутор дневника на њима заснује своју веру и сведочи о чудесности живота.

Иако је општи поглед *Зимског дневника* на свет и време песимистички, иако се човек схвата као, истовремено, и чудесно биће и месо, да би завршетком дневника предност била дата физиологији, односно паду, ипак се кроз ауторове коментаре, то јест његов однос према сликама и причама које казује, смисаоно наглашава ређа могућност – човекова чудесност – која је у поштењу, отворености, искрености, изразима несебичне и темељне бригае за другога, „великим потезима”. Велики потези, увек нарочито, долазе до изражаја у временима која су тешка и зла, као што је то за Србе била зима 1993/94. године. Разочаран у светскоисторијско кретање и како су се у њему снашли многи његови суграђани, аутор дневника *сведочи о животињу* и његовој *величини*, која зависи од *чудесности* коју му дају *велики појези* оних ретких *добрих људи*. *Пишем* у којем то чини, смењујући *слике* кроз које се прелама најшири распон човекових могућности, ствара *песничку причу*. С обзиром на сведеност њеног представљања, *делимично разумевање* аутора и читаоца тражено је као темељ могућности смисла *Зимског дневника*, који ће надрасти ауторово унутрашње искуство; ипак, да би то било делимично разумевање, а не потпуно неразумевање, читалац мора бити свестан времена које је остало неизговорено, као и да оно није изговорено не зато што није важно, већ због претежне заинтересованости за испољавања антрополошких универзалија, а у том специфичном времену. Зато је у траженој текстуалној одсутности онога што је у свим сликама присутно као услов смисла, најдубље остварено *заступање људскости у злом времену*, које је доминантна смисаона димензија *Зимског дневника* Срђана Ваљаревића и у којој се најпотпуније остварује његова општа поетика.

ЛИТЕРАТУРА

Ваљаревић 2006: S. Valjarević, *Zimski dnevnik*, Beograd: Samizdat B92, 2006.

THE UNTOLD TIME: SRĐAN VALJAREVIĆ'S WINTER DIARY (ZIMSKI DNEVNIK)

Summary

The paper analyzes how the untold time in Srđan Valjarević's *Winter Diary* (*Zimski dnevnik*, 1995) plays a crucial role in the minimalistic poetics of the book. The winter of 1993/1994 (in Serbia marked by hyperinflation caused by the Balkan wars) in the structure of the *Winter Diary* functions as an important landmark: although the temporal framework is not specified, it is recognizable through a few of telltale signs. The context created in such a way is of greatest importance for the meaning of the *Winter Diary*, because it brings together the fragmentary structure of diary entries, mostly minimalistic in their descriptions. By choosing

not to speak about time openly, Valjarević at the same time makes the untold time the most salient and the most hidden aspect of the *Winter Diary* structure. Recognizing that, the reader should understand that the structure, which at first glance appears modest, is indeed very complex and needs to be carefully interpreted.

Keywords: Srđan Valjarević, life, music, minimalism, image, Serbia in 1993/1994, wondrousness

Nenad V. Nikolić

Анкица М. ВУЧКОВИЋ¹
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Катедра за језик и књижевности

ТИШИНА МАРТЕ КОПЕАНС

У уводном делу есеја показујемо културолошки значај феномена тишине у савременом поимању. У централном делу рада бавимо се структуралним и значењским слојевима ремедијалног романа *Северни зид*, Драгана Великића. Аутор је у књизи, која је на граници литературе и науке, почетну метафору сивог и хладног *северног зида* успео да преведе у катарзу *свеплости додира*².

Кључне речи: тишина, меланхолија, светлост, структура романа

Тишина, мук, нечујност, јесте стање делимичног или потпуног одсуства звука или барем немогућности његове чулне перцепције. Тишина, у свом изворном значењу, је и стање особе која се уздржава да говори, а у ширем, избегавање и писаног вида изражавања. У данас најактуелнијем смислу, то је одсуство буке, што ће рећи нежељених звукова. Апсолутна тишина била би одсуство било каквог акустичког кретања. У психоанализи, која је у потпуности заснована на говорној размени, интервали тишине за време сеансе су моћно терапијско средство (Лакан 2017).

Животна средина

„Године 1969, УНЕСКО је донео резолуцију с нацртом једног људског права о којем се обично не говори превише – права на тишину” (Бирн 2015: 356). У уређеним државама локалне власти стварају просторне или временске зоне на подручјима у којима се бука најмање толерише, на пример око болница или ноћу. У том духу могу да је пропишу и у тзв мирним зонама, око гробаља или у природним парковима. Постоје и специфичне карте буке (одн. картографске ознаке где је и када бука забрањена).

Психоакустика

Тишина се може тумачити и као психоакустички доживљај. Психоакустика је научна дисциплина која се бави односом физичких особина звукова и физиолошке или психичке реакције на њих. За човека, чији је опсег чујности лимитиран на фреквенце између 20 и 20000 Hz, неки звуци остају ван могућности перцепције. Нискофреквентни звуци се шире кроз воду или ваздух и омогућују оним бићима која их осећају да, прецизно навођени њима, прелазе огромне раздаљине, упозоравају их и на природне катастрофе. Људској врсти ултразвуци не ремете тишину, не усмеравају их природно, али њихов потмули рад може изазвати

¹ ankica@ptt.rs

² *Свеплост додира* је појам у немачком језику који означава атерирање авиона на писту.

веома непријатне и дуготрајне психичке и физичке последице код оних који су им континуирано изложени (страх, потиштеност, халуцинације, физиолошке поремећаје). Тотално одсуство вибрација (**апсолутна тишина**) би подразумевало да не постоји никаква молекуларна кретања. Тако шта је могуће искључиво у **вакууму** при температури апсолутне нуле (-273,15°C), док је под водом оно измењено у односу на ваздух и зато слабије чујемо. Познати су и покушаји да се вештачки конструише акустички мртав простор у потпуности изолован од спољашње буке. Међутим, експеримент је показао да у том случају испитаник није доживео блаженство тишине, пошто је био под снажним утиском звукова које физиолошки производи његов крвоток и срце (Бирн 2015: 357).

Свет мора или космоса можемо, такође, и метафорички доживети као светове тишине.

ДРУШТВЕНИ ЖИВОТ

Тишина као супротност говору

Свести саговорника / противника на тишину, значи спречити га да говори, да се изрази. У друштвима где само извесни имају право да кажу, тишина означава инфериоран положај онога коме се брани да говори.

Превести некога или нешто у тишину, значи избегавати да се о њима говори.

Израз „закон тишине” значи забрану члановима тајних друштава да комуницирају о нечем ван круга друштва или породице (омерта).

Тишина може да буде и израз несвесних отпора (неко несвесно „неће да каже”, чини се као да пориче) – аутоцензура.

Моралисти често осуђују тишину кад је у питању срамна друштвена грешка или неправда, или кад се нешто, из личних користољубивих побуда, прећуткује. Бива неопходно и „разбити тишину”, када је потребно проговорити истину у корист невиног или у корист друштвених организација које би морале да санкционишу неправичност. „Наш живот почиње да се завршава онога дана када постајемо ћутљиви (тихи) поводом ствари које нас се тичу” (Мартин Лутер Кинг).

Говорни језик је својствен човеку

Нема човечанства без лингвалне комуникације. Сазревши у тишини, Виктор де Авеурон, дивље дете, није могао развити у пуном опсегу хумане (људске) квалитете. Размењена реч ствара „заједничко ткање” (Мерло-Понти). Оно је седиште интерсубјективитета. Грегор Самса, у Кафкином *Преображају*, умире, не зато што се био преобразио у кукца, но стога што није могао, поставши инсект, да комуницира са ближњима.

Говор ми не допушта само да нађем другога, он ми дозвољава и да самог себе нађем, демаскирајући другога у себи (Фројд). Говор је пут ка несвесном, тишина затвара у неурозу.

Вредновање тишине

За оне, за које је пак вербална комуникација обавеза, тишина се чини као привилегија, као душевни одмор.

Писци често, одбијајући да се изражавају у тоталитету, граде тишину кроз коју читаоци траже скривен смисао (места неодређености).

Мистици, хришћански монаси, хиндуисти, будисти, таоисти, се повлаче, што је могуће даље, од друштвених збивања, практикујући аскезу, под којом подразумевају медитацију неодвојиву од тишине. Труд за постизањем истинске **унутрашње сабраности** главни је задатак сваког духовног подвига, јер она представља простор у којем се све што је духовно одиграва, као: невидљиве борбе, богомислије и молитва. Унутрашње тиховање је најсигурније средство за одржавање духовне пламене ревности. *Сабрани човек жори, јер он сабира све снаге, слично сунчаним зрацима у жижи, да би заштим произвеле јаку шойлину и разгореле се.* Са унутрашњим сабирањем повезана је топлота: Дух, у неку руку, среће самог себе и узбуђује се од радости. Унутрашње тиховање значи спремност и снагу за делање. Онај који је сабран је јак, као уређена војска, док је расејани слаб и стално пада.

Тишина је мултипла

У извесним ситуацијама се плашимо тишине јер је доживљавамо као неконформну / неугодну / статичну / непокретљивост. То може једнако да буде и смртна тишина, потпуна непознаница нашим чулима. Већ сама тишина собе у којој је болесник, јесте трагична, а да се још не говори о загробној тишини. Али, уколико мора да постоји финална тишина, ни мање ни више то би био крај свих времена. У једној својој поеми Леконт де Лил именује праву тишину као тишину Земље.... дакле, не само тишину њених житеља, већ и саме материје која ће, и она, постати прашина.

Међутим, тишина ствара услове који су наклоњени унутрашњој трансформацији. Тренуци мира и самоће дозвољавају да се проматра и опсервира сопствени живот, отворено и поштено. Ти тренуци целисходно допуштају духу да успостави, креира ред, поредак, распоред, класе и категорије појмова, односно **вредности**.

Тишина је наше унутрашње биће

Она је наш доживљај ритма који може да буде онолико складан колико дисхармоничан (страх, паника, неизговорено незнање или унутрашњи глас савести...). Чак је и наша општа способност кретања означена као „нечујна музика тела”, односно „кинетичка мелодија” (Сакс 2010: 232). Она је и све друго неизговорено / ненаписано / ненасликано. Ту је и „тишина” личне и породичне тајне, тишина појмова и геста који се тек дају наслутити, тишина између редова и на маргинама књига, тишина јавног мњења, тишина између реченица, и као пауза, пауза између два топовска праска, између муње и грома или два грома, предизборна тишина, тишина која исијава презир или мржњу, тишина у сензуалном доживљају и у ишчекивању, тишина заљубљеног погледа или осмејка, тишина у фотељи, тишина за столом, тишина у дечјој соби, тишина у постељи, тишина у загрљају... до у недоглед тишина, и тишине, личне и међусобно подељене.

Тишина и говор су неодвојиви у нашој свакодневици и литератури

„Без дескрипције литература се не може замислити, а ја заводљивост видим у вибрацији која постоји у сваком нашем дану, у жељи, у погледу на особу са друге стране улице. Каже се: живео је обичан живот, а ја заиста мислим да не постоје обични животи.(...) Мене када пишем пре свега занима фантастика која постоји

у реалности наших живота. (...) И оно што се **прећути**, ја убацујем у комплетну слику призора” (Великић 2003).

ТИШИНА Марте Копеанс

*And the metronome that defeats you
Is the monochrome that you see³*

Марта Копеанс (*Северни зиг*), једна је из плејаде хиперсензибилних ликова Драгана Великића, у чијим романима доминирају јунаци који су на неки начин отуђени од света којем припадају – било да су у принудном (прогони, болести, смрти...) или добровољном (особењаштво, протест, софистицирана преосетљивост...) егзилу. У тренутку када је аутор слика, Марта има 107 година и већ више од деценије се налази у стању утонућа – „када само одсутним смешком реагује на околину” (Великић 1995: 149). Ипак, није немогуће да она и даље, како се чини њеној унуци Рити, „схвата смисао догађаја у којима више не учествује” (Великић 1995: 150), иако јој је способност да се изражава, као и покрет, готово у потпуности утихнула. Но, има ли у тој жени, звучног имена Марта Копеанс, која без дилеме страда од неуродегенеративне болести (највероватније неког облика паркинсонизма или Алцхајмера), можда и парадоксално, интензивне унутрашње ревности (у мишљењу, сећањима, осећањима, чак и покушају комуникације, минорним снагама које поседује), по интензитету подобне оној са којом тихују монаси? Не сажима ли управо она, својом дуговечношћу, „свест о епохи и знање о цивилизацији” (Јованов 1995), свему ономе што је чинило такозвану историју 20. века, а чије је ратове, револуције и личне бродоломе успела да преживи, захваљујући ентузијазму да се живи и у тешким временима (осећају непознатом њеним потомцима)?

Иако је Мартина тишина апсолутна (она чак и умире на почетку романа), њено присуство је интензивно кроз друге јунаке, мада је они ретко помињу директно. Уводни мото романа, преузет од Набокова: „Свака душа може бити твоја ако наслутиш и следиш њена таласања”, управо упућује на чињеницу да док год постоји емотивна веза заснована на љубави, која се гради и унапређује кроз читав живот, људи не постају глуви и слепи једни у односу на друге, те остају у комуникацији без обзира на „удаљености” (егзиле). Сем љубави саме, друга важна кохезиона сила јесте култура, и то схваћена као укупност знања, што јесте цивилизацијска тековина која омогућава људима да се реше међусобних препрека (зидова) и релаксирају тензије.

Међутим, у роману нема нимало патетике која би била неизбежна у случају да је аутор користио технику линеарног приповедања, па ипак, прича није мање реалистична, напротив, сам читалац је тај који, у густом сплету догађаја и претакања између ликова, може да наслути животност онога о чему се приповеда, пошто је писац константивне исказе у потпуности заменио перформативима који се перципирају као динамичне слике, а који, у поновљеним читањима, указују на посве нова значења. Великићева посебна вештина јесте да „алузијама, претакањима и разгранатом мрежом мотива обједини бројне наративне токове и сажме велике временске интервале” (Илић 1995), али да бисмо у потпуности разумели о чему говори, морамо „изменити читалачке навике” (Радаковић 2003). Сви Великићеви ликови имају способност да живе полифоно, а аутор

3 “Photographs” Damon Albarn

наизменично сенчи различите кругове (чворове, мотиве...) из полицентричног књижевног поља, изразито фрагментарне структуре, чији се делови комбинују и рекомбинују, те уклапају у мозаик једнако по вољи писца, као и читалаца, али и по оном реду ствари које у животу налажу догађаји или њихове субјективне рецепције. Стога, ово није класично постмодерно приповедање са појачаном метафоризацијом и фикционализацијом великих тема: идеологије, политике, историје и генеалогije, и(ли) тематизовањем (ауто)поетике, већ профундарна прича која комуницира са читаочевом интимом. Због сложености и иновативности оваквог поступка, за дело овог аутора се везује дилема „читкост или херметизам”, коју бисмо волели да анализирамо на примеру романа *Северни зид* и једног од јунака, Марте Копеанс.

Упустити се у анализу *Северног зида* веома је слично покушају да се тумачи нека опера, мјузикл, симфонија или рок класик. Наиме, реч је о изузетној кохеренцији различитих елемената који се само условно могу раздвојити. Ненад Шапоња записује да је сваки Великићев роман „калеидоскопска визија света која покушава бити роман по форми, есеј по садржини, а поезија по доживљају језика” (1997). За почетак, оставићемо по страни поетску вибрантност, да бисмо показали да у овој књизи постоји готово класична фабула. Кажемо „готово” класична пошто снажно интерферира са просторима изван наративног тока, а и сама форма овог романа је, видеће се касније, ремедијација у облик књиге неког од перформативних жанрова (драме или филма).

Марта Копеанс, као и сви други Великићеви ликови, представља истовремено и аутентичну егзистенцију и „персонификовани значењски комплекс”. У уводном поглављу, она седи у наслоњачи испред великог прозора и испија кафу, коју јој уредно сервирају у девет часова изјутра. Њен поглед блуди по густим крошњама дрвећа, чија се зелена боја претаче са небеским плаветнилом и дозива у сећање залив Валкане крај родне Пуле. У последњем часу (*lucida intervalla*), она види себе као девојчицу која шеретски, као на замишљеном ксилофону, повлачи глисандо по заузетим кабинама на плажи, изазивајући врисак купачица, а затим, у тишини собе, детиње се забављајући и плашећи, изводи своје свакодневне „вежбе из умирања”. Потом се среће десетак година касније, кад је већ госпођа Копеанс, жена морнаричког официра Ханса, потајно заљубљена у Џемса Џојса. Слике срећних дана у Трсту и Пули претачу се са смрћу мужа и бежања са кћерком у Беч. На крају јој се у машти јавља најпријатнији осећај који је векујући доживела: сусрет са младим жиголом у хотелској соби који је за њу до перфекције одиграо улогу Џојса, уверивши је да је њихово потпуно спајање могуће. Као и у тој животној епизоди, селећи се у вечност, Марта је дала одговор на давну Џојсову опаску да ће се заиста пронаћи за стотину година: „Ево ме за стотину година, каже и пружа му руку не скидајући рукавицу” (Великић 1995:12).

То што главна јунакиња умире на самом почетку романа није случајно, јер заправо, „смрт у Великићевом роману покреће причу” (Јованов 1995:16). Њен довршени, заокружени живот, суштински је **временска лента**. Са једне стране, то је историја приватне свакодневице грађанке Марте Копеанс, која се, са друге стране, поклапа са драматичним околностима на овим просторима током једног столећа: „Сви ужаси, све трагедије, ломови, револуције, који су чинили наводно историју, испоставило се да могу да стану у један људски век и да то неко може да преживи. Судбина Марте Копеанс (...) јесте само иницијална каписла. Ова метафора јесте метафора у коју тек треба да се умреже сви ликови и догађаји из 20. века, чији се путеви на овај или онај начин укрштају” (Марковић 1995).

Драгољуб Стојадиновић (1996) добро примећује да се прича, инкорпорираним **назнакама**, природно шири изван себе саме чиме се сам роман у метаслоју показује као изузетно „простран”. Једна од важних техника ауторових је остављање у мраку или тишини одређених делова нарације, што је примећено већ код *Астирагана*, за који је критичар Борис Грегорић (1991) записао да су од њега могли настати *Буденброкови*. Вођени том идејом, покушајмо да поставимо питање о оном неисказаном (незаписаном), али имплиците присутном, и чини нам се кључним за припремање читаоца за доживљај емотивне драме у причи (иако то на први поглед можда изгледа банално). Дакле, да ли су само снажна генетика и посвећена нега у старости, Марту учинили толико дугочечном?

„Дубока старост присваја званичну Историју. (...) Догађаји века били су њена биографија” (Великић 1995: 141). Критичари, који су писали о овом роману деведесетих година, нису посвећивали пажњу дугачком међупростору Мартиног живота између два кључна периода који се детаљно описују у њему, ране младости и дубоке старости, и зато су превидели веома важне чињенице. Марта је рођена крајем 19. века, у обзорју, како би Фуко означио, нове епистеме, која је на „површину избацила фигуру човека” (1971: 410) иницирану Ничеовом филозофијом. Тај велики преокрет у односу на традицију, која је човека видела у целовитости природе, довео је до наглог развоја и хуманистичких наука и технике, а велике промене донео лингвистици, књижевности и историји. Једна од најважнијих дисциплина постаје антропологија, а, са тим у вези, централно место добија психотерапија. У времену између два рата она се, без обзира на претходне велике успехе у откривању физиолошке основе неуроза, потпуно усмерила у правцу гешталта, односно бихевиоризма, који је човека видео као вредног једино ако је могао активно да доприноси заједници. „Раса, народ, заједница и генетика постају главни појмови психолошких разматрања”, те онај који, након третмана, није могао да се ресоцијализује и жртвује за заједницу, сматрао се отпадником. Најпластичнији израз такве социјалне климе видимо у судбини Грегора Самсе из Кафкиног *Преображаја*. Социјалдарвинизам, који је завладао пред Други светски рат, оваплотио се у *Закон о превенцији генетски болесног пошомства*. Оболелима од наследних болести сматрани су шизофреничари, алкохоличари, преступници, затим сви који су „слабоумни”, слепи, глуви, и остале особе са инвалидитетом, и они су, као lebensunwerten Lebens („недостojни живљења”, „сувишни људи”), изгладњивани до смрти, стерилисани или завршавали у гасним коморама (Спасовски 2016). Да је Марта Копеанс, којим случајем, три деценије раније оболела, Беч се сигурно не би поносио њоме као најстаријом становницом.

Ипак, имала је срећу да тај тескобни период, као и онај након рата, када је Беч изгледао као рушевине из филма *Трећи човек*, проживи релативно мирно, издржавајући своју породицу продајом уметнина наслеђених од другог мужа. Како је заиста њен живот изгледао у том дугом интервалу, читалац би могао сам да промишља и домаштава, фокусирајући се на оно што је у историјским епохама, а и у рељефу приватног живота невидљиво. Јер „шта је тамни неиспричани део сваке повести? Бездан над одбеглом капи (...). Испричани део је само траг светла што кроз одшкринута врата расеца таму” (Великић 1998:248).

Чињеница је да Марта током времена мења своја обличја. *Nulla forma semper durabilis* (ниједна форма не траје вечно) један је од лајтмотива овог романа. У једном слоју времена, она је маштовита и враголаста девојчица, у другом, лепа млада жена која проводи дендијевски време на игранкама у Маринкасиноу као

потпоручникова жена, посећује родбину у Трсту, који, спрам Пуле, делује као велеград, и машта о необичном мршавом Енглезу (тачније Ирцу са надимком Енглец, у Пули) чија трансформација у једног од најважнијих модерних писаца тек предстоји. Касније као удовица, из пламена Првог светског рата бежи са кћерком у Беч где се трајно настањује. Али, управо то што није рођена Бечлијка, аналитична и омеђена формама понашања, већ весела приморка чије је биће, као и језик којим говори (истарска варијанта италијанског), амалгам различитих нација и крви, заправо бастардско, омогућује јој да, живећи у тешким временима, сачува опијеност животом. Она је у том периоду стварни Одисеј⁴, који, избегавајући све сциле и харибде бурног времена, гради властиту идентитет у новом простору, али без зацртаних планова. Тек после рата, на средини животног пута, преломна ноћ, коју је провела у хотелу „Венеција” са младим жиголом у улози Џојса, употпуниће њен фантазам о савршенству љубави два сродна бића и то је тачка пресека, која, са једне стране, заокружује њено младалачко постојање, а са друге, отвара метафизичку путању ка бескрају (вечности) – чим се време испуни (за стотину година). Након смрти другог мужа, правог Бечлије, она се, као и сваки Аустријанац, препустила „миру мумификације” (Великић 1995:59). Почела је да живи вођена ритгалима и окружена познатим стварима, али се и поред тога често селила. Једном годишње би ишла на одмор са Мартином, који је целог живота осећао кривицу што га је Ханс Копеанс заменио на броду, у кобној ноћи, док је он уживао са вереницом.

Коначну дестинацију, пространи стан на Хицингу, изабрала је на самом прагу деменције. Ту се породица поново објединила, између осталог и из потребе да је негује. Међутим, пре Мартиног последњег преображаја, у европској цивилизацији средином 20. века, унутар већ поменуте епистеме, десиле су се веома важне промене – поглед на човека се потпуно хуманизовао. „Неизлечиви психотични пацијент може да изгуби своју друштвену корисност па ипак да сачува достојанство људског бића. То је мој психијатријски кредо. Без њега не бих сматрао вредним да се буде психијатар. Због чега? Зар само због оштећеног можданог апарата, који се више не може поправити? Ако пацијент дефинитивно не би био ништа више, онда би еутаназија била оправдана”, записао је Виктор Франкл (2014:113), творац логотерапије (терапије смислом), један од оних који фасцинирају Риту као „људи који су године провели по логорима (...) и нису постали шегрти мржње, напротив одисали су чудним спокојством и љубављу за друге, само су их зенице одавале, биле су као од пепела” (Великић 1995: 76). А да је немогуће да неко постане буквално ништа, показали су бројни експерименти са људима „закопчаним у симптому”⁵, пре свега логотерапијски, музикотерапијски, кинетички, литеротерапијски и други, од којих је вероватно најфасцинантнији настанак

4 Клаудио Магрис, кроз једну епизоду у књизи *Дунав*, у којој извесни помоћник у регистратури, Јозеф Куселак, путује током Дунава и сваку станицу обележава својим именом, даје параболу о путовању као путу ка идентитету: „Било би боље да је Куселак написао на лицу свијета (...) неко друго име, оно вољене особе, или једну од оних бесмислених речи које се понављају попут чаробне формуле; дакако био би већи да је ишао околно и брисао своје име уместо што га је писао. Али помоћник у регистратури био је континенталац, човек са копна, упркос својим излетима у подунавске предјеле, а да би се знало бити Нитко, попут Одисеја, можда је потребно море.(...). Мителеуропски континент је аналитички континент, море је епско; на његовим се правцима учи ослобађање од чежње Куселака помамног да непрестано потврђује властиту идентитет”. (Магрис 1988: 136-137)

5 „In psychoanalysis the terms ‘ill person,’ ‘doctor’ and ‘remedy’ are no more appropriate than the passive formulas that are so commonly used. (...) I define it as a symptom” (Лакан 2017)

романа *Скафангер и лейтшир*, Жана Доминика Бобија, који је овај бивши новинар, према уговореним кодовима, у целости издиктирао, користећи само трептаје ока (Сакс 2010: 238).

Дакле, генетска снага, повољна социјална клима, огромна љубав и жртва породице, те занимљива комбинација животног ентузијазма смешаних крви са периферије Монархије и типичног бечког постојања у једном облику (мумифицираном) од рођења па у недоглед, учинили су Мартину дуговечност достојанственом (о свему овоме аутор пише са наклоношћу, али и не без ироније).

Специфичност Великићевог писања огледа се у мултиплицирању свих структуралних и значењских елемената што директно проистиче из његовог поетичког доживљаја да смисао књижевности јесте „у удвајању светова”, што нам помаже да све што се дешава сагледамо и из блиске перспективе и са дистанце, тражећи начина да кроз литературу превазиђемо егзистенцијалне фрустрације са којима се срећемо у свакодневном. Роман *Северни зид* компонован је доследно у две форме: прстенастој и паралелној. Прстенасту конструкцију уоквирује прича о Марти Копеанс, али она често није податна за прва читања: „Намеравао сам да започнем приказ следећом реченицом: за све оне који су прочитали претходна три романа, као и књигу есеја Драгана Великића, његова последња књига неће представљати велико изненађење. А затим да наставим: наравно да је таква тврдња двосмислена, да у себи садржи како позитиван, тако и вредносно негативан суд, и да се њоме заправо хтело рећи да, са једне стране, роман *Северни зид* изнова потврђује изузетно језичко и приповедно умеће аутора, али и показује, с друге стране, извесну затвореност у одређеном тематском кругу, која за последицу има понављање у претходним књигама већ употребљених мотива, сижејних ситуација, мотивационих поступака, што све у једном тренутку може да постане досадно. Међутим, онда сам схватио да грешим, односно да сам погрешио (ето и то се може десити), јер сам изгубио из вида љубавну причу Марте Копеанс која представља, чини ми се, централни значењски и наративни ток романа” (Илић 1995). И Татјана Росић сматра да моћна Мартина свест сажима свест о епохи и знање о цивилизацији: „Тој свести и том знању ниједан други лик *Северног зида* нема да дода ништа битно: и Рита и Тибор и Олга и Андреј живе у сенци Мартине виталности, искуства и богатства. (...) Стварност егзила открива се у последњем Великићевом роману као далекосежна и дуготрајна вежба из умирања, која се дешава на просторима некадашње аустроугарске монархије” (Росић 1995:54). То је смрт царства и његових цивилизацијских вредности, крај доба „белих рукавица Црњанског и бечких валцера Чарнојевића”, коју финално објављује, деведесетих година, пламено лице спикера са ВВС-а, а коју је започео, пуцњем у Сарајеву, нерелизован велики песник, који је ипак превидео да ће „последнице једног атентата трајати читав један век, обележивши сан и јаву повести” (Росић 1995: 54).

Занимљиво је да је откриће циркуларног тока приче, код извесних критичара савим засенило важност дешавања у два велика композициона сегмента, те су актери тих прича виђени тек као илустрација сна и јаве главне јунакиње и жртве жрвња епохалних догађаја. Међутим, наративно доминантан свакако јесте тај слој у којем се развијају две напоредне приче о људима избеглим из ратом захваћене Југославије и Џојсовом боравку у Пули. „Између Џејмса Џојса, Великићевог романескног прототипа добровољног апатрида са почетка века и његовог женског двојника Олге, апатрида по избору и нужности из паралелне наше приче ових ратних година, смјештени су остали, важни и мање важни ликови романа”

(Брајовић 1995). Фабуларно, на две паралелне позорнице, једној смештеној на почетак, другој на крај века, одигравају се се напоре две приче: једна, о некадашњим егзилантима, Џојсу и Нори Барнакл (у Трсту, Пули и Цириху), а друга, о савременим егзилантима Тибору Тоту из Суботице, ожењеном Ритом, унуком Марте Копеанс, и њиховим пријатељима из Београда Андреју и Олги. Да је „све у вези“; теза Црњанског, коју Великић често цитира, оживљена је и у овом његовом делу. Један од облика симулирања те тезе јесу везе које постоје између јунака у причама: Тибор и Андреј су зубари, а сем професије, везују их заједнички језик и земља порекла; Рита и Тибор упознали су се на летовању у Мартином родном граду Пули, а Тибор и Марта ће имати посебно међусобно разумевање пошто су обоје наследници културолошких модела периферних делова „подводне царевине“ (Аустроугарске). Олгин ујак Павле, одиграће, као жиголо, улогу Џојса за Ритину баку (пријатељице Олга и Рита неће имати довољно информација да расветле ову епизоду), а Олга ће за магистарски рад изабрати тему „Димензије времена у Џојсовом роману Уликс“. Овакав модел узајамне зависности, сем на социјалном, постоји и на психолошком, историјском, естетском и филозофском плану, а ток расветљавања је намерно инверзан: „Смрт у Великићевом роману покреће причу“, каже Светислав Јованов (1995), и наставља „али је изгнанство и пустоловина – не мање пустоловина писања – хране и носе“.

Северни зид пример је велике авантуре у језику, форми и садржини, идејним комплексима и интермедијалним претакањима. Реч је, наиме, о роману „изузетно сложене композиције, која тече у неколико рукаваца који се додирују и одбијају, те се као средњи резултат добија плазматично литерарно ткиво које искује неколика читања и помна ишчитавања“ (Стојковић 2002). Технички, он је изграђен од слабо повезаних новела које се обједињују преко ликова и извесних кодова или фрагмената догађаја. То није случајно, пошто је управо таква композиција типична за пикарске романе, а „гусарење“ је најважнији лајтмотив овог дела. Оваква структура је, чини се, представљала већи проблем за разумевање критичарима, од увиђања циркуларног тока, који је постављен у други план. Ако се књизи вратимо након освојене обе ове спознаје, моћи ћемо да је читамо као класично наративно дело. Међутим, до потпуног квалитета текста можемо стићи тек ако у рецепцију укључимо искуство усвајања прозног штива ишчитавањем слика, ослободивши се идеје нужног постојања наратије и дескрипције. То није новина, сличне технике писања примењивали су, рецимо, Црњански, Киш, Џојс... Четврта, и сигурно кључна димензија, је способност да се дело доживи као у потпуности интермедијално, односно блиско драми или филму. Најближе поређење било би са Вендерсовим *Небом над Берлином*. Првенствено, у делу *не постоји* свезнајући приповедач. Сваки сегмент се прелама кроз призму ликова и они су наизменично наратори. „Трик“ је само у томе да нигде не стоје интерпункцијски знаци, чак ни на оним местима где би, према нормативној граматици, морали означити дијалог или (унутрашњи) монолог. То није класичан сценарио за филм, већ оно што би представљала идеална ремедијација филма у форму романа.

Великић је, у више интервјуа, дао коментар да би волео да напише драму, али је очито ова форма идеална за његов начин изражавања. Иако је то другим критичарима промакло, Сава Дамјанов види да је у овом роману „брилијантно заокружена животна драма у којој ликови као у античким трагедијама – иду путевима који су изабрали њих (а не онима који су изабрали они). Баш као и у литератури самог Џејмса Џојса“ (Дамјанов 1996). Дакле, искуство егзила, за све њих

је врста **трагичке кривице**. Без обзира да ли је реч о Џојсу који је, отискујући се са станице North wall, дао нову, модерну дефиницију егзила, као одласка из незахвалне отаџбине, и Историје, или о било којем другом лику у роману, њихова путовања нису у Аркадију већ у Ultima Thule, земљу иза свих граница познатог: „Бескорени изгледају сви јунаци овог аутора: не укочени од бола, али увек обавијени велом туге. Без домовине нису ове личности, јер она је њих отшерала у егзил. Са њом космополитне живе. Далеко више је њих сјојало неко трансценденцијално бескућништво, и то у шренушћу када се као илузија показује њихов евројско-интелектуални координатни систем. Сумња, да цивилизованост није можда ништа друго него занимација да ти прође време, одређује и меланхолични основни тон у књизи *Северни зид*. Описана искуства и губици ликова су крајње лични, не и приватизовани, јер сама **љубав** је овде трпела: још увек поносна, рањива животиња” (Јунген 2005). Сваки од јунака различито се носи са стварношћу егзила, покушавајући да га учини „срећним”. Као главни приповедач чини се Олга, јер је њена патња најтранспарентнија. Отишавши из Београда, изгубила је посао и могућност запослења, удаљила се од родитеља, пријатеља, традиције из које је потекла. Не може чак ни да се врати јер је њен Београд ишчезао у ратном лудилу. Сада се осећа као мува између два стакла. Њен доживљај би Виктор Франкл описао као „егзистенцијални вакуум” који тежи за смислом, а који би могао да се превазиђе на три начина: остваривањем у делу, остваривањем љубави или прихватањем патње (Франкл 2014: 96-99). Опис њеног непрекидног кружења Бечом или враћања у Београд може се читаоцу учинити као досадан уколико не схвати да је суштина таквог пишевог поступка настојање да се симулира „топографија доживљаја”. Наиме, то неће бити експлицитно речено, већ кроз слике показано, она је изгубила способност да види боје, тачније светлост. Њен пријатељ, сликар Борис, је свеснији чињенице да је рат тај који је погасио у њима сва светла. Он Београд слика као „Подводни град”, пригушених звукова који су заправо крици које наткриљује тишина, без боја и без ваздуха, а Беч ће, на последњем платну пред одлазак, приказати као гротло голубијеплаве боје. И Џојс, такође, врло често види у сличном монохромју, само је његов више плав. Борис, супротстављајући се том болном сивилу у души, налази решење да оде у Кејптаун, да се у Африци поново сретне са бојама живота (хромотерапија). Читалац који би пратио, кроз причу, Олгин доживљај светла, прошао би заједно са њом, корак по корак, кроз изузетно емотивну драму, која се завршава буквално „out of blue”⁶, на порођају инициран анестезијом и радом⁷ остваривања новог идентитета – мајке. Једнако интензивне емоције осећа и Андреј, који се може доимати читаоцу као мање вредан лик јер је класични homo faber, практичан човек који жели да се без много видљиве драме прилагоди новом животу што је сад једина извесност. Али, онај невидљиви бол који носи у срцу јесте доживљај отуђености од жене која се, у жељи да суморној свакодневици супротстави естетику егзистенције, исувише занела литературом и маштом. Његова борба да сруши тај зид између њихових снова и мисли је безмало титанска, а описана је у неколико епизода у којима он показује шармантну снагу своје природности, што на крају резулти-

6 Игра речима: буквалан превод је „одједном, напрасно”, али се може разумети и као излазак из туге.

7 Ово је један од примера двострукости у Великићевом писању: анестезија је литерарно банална, али у стварности изазива сензорни шок повезан са психоделичним халуцинацијама, који може довести до битне промене. Рођење детета је суштинско и ванвремено осећање, једнако и у животном, и у књижевном смислу.

ра стабилном љубављу и рођењем детета. Андрејева „прича” вероватно је једна од најаутентичнијих студија случаја превазилажења брачне кризе на страницама наше литературе.

Тако се у причи непрестано смењују оно вечно и надвремено и падови у природна стања који су некада депресивни, а некада лековити. Сви ликови су усмерени једни на друге и дотичу се на више начина. Један од веома занимљивих поступака ауторових јесте извесна *материјализација* у одећеним деловима приче. Неким читаоцима се чини као да је аутор сам тај који улази у сцену, пошто је она до те мере пластично описана, али, заправо, то је пруство другог лика, стварног или zamiшљеног, који брине за оне које посматра. Такве су епизоде када Рита гледа своје остареле родитеље како шију луткице, надмено се удаљујући од таквог концепта живота. На том месту, у тишини остаје цео један роман о људима који негују болесне, за шта сви који су имали такво искуство знају да нимало, у свакодневном, није лако, и колико је љубави и саможртве потребно. Једнако је неправедна и Олга, која се грози старачких навика оца и мајке да скупљају мрвице са стола, а мрвице, метафорично јесу све што је остало у Београду и од Београда. Такође, веома често, исти догађај се посматра из двојне перспективе, што даје двоструку емоцију. Најснажнија, у том смислу, је епизода из хотела „Венеција”, која Марту чини врхунски задовољном, јер је добила не само телесно испуњење, већ и причу која је толико снажна да је достојна Џојса. Називајући га Џимом, и верујући да је то заиста он, Марта на крају каже: „Више се не бојиш воде. Сада си коначно гусар” (Великић 1995:152). У тишини остају Павлова болна осећања (или пак ослобођење), који је. и речју и делом. у тој ноћи поново препливавао ледену Муру, бежећи од прогонитеља и заувек из сопствене земље.

Награичнији је вероватно Тибор Тот, који цео живот живи обележен презименом које значи Смрт. Он је циник, комформиста и лакоμισлен. Са њиме ће изумрети лоза, али не зато што је тако нужно морало бити, него зато што је пропустио све шансе („Ја непрестано говорим да су пролазне само шансе које нам живот нуди; чим их не искористимо, оне постају стварност”) (Франкл 2014:103).

Одабир Џојса за једног од главних ликова, на најмању меру је свео (постмодерно) приповедање аутопоетике у овом роману. Славни писац није описан као историјска личност већ као дискретни херој настао на основу Великићевог проучавања докумената о краткотрајном боравку у Пули и, наравно, његових дела: „Једноставно, осећао сам да је то моја прича и тако сам је и писао. (...) Џојс је у мојој свијести све вријеме фигурирао као могући јунак, мој јунак, узорак једне професије. Моја је супстанца. Џојс дише у роману онако како га ја видим и знам да је тако дисао. Он је у мом роману жива особа” (Великић 2004). Још једна важна димензија Џојсовог присуства јесте што је он, својим одласком из Историје, најаутентичније показао разлику између Историје и Повести, односно такозване *историјске нужности* и *временовања*. Историјско је онај проток времена који се напросто догађа, без нашег знања и наше воље, и у којем је човек заправо објекат. Идејом да је „субјективитет битно конститутиван за саму могућност времена” и да је истинско време тек она „шупљина” (дакле: прекид, јаз, хијатус, заустављање, дисконтинуитет) у којој субјекат актом своје воље прави руптуру на кружној или праволинијској путањи следе историје, настаје појам Повести, чија је најбитнија одлика будућносни карактер времена, инспирисан којим, делатни субјекат, свестан свога постојања, својих личних својстава и тежњи (које се суштински темеље на његовој перцепцији, аперцепцији и сећању), постаје, као човек, „узрок једне нове будућности” (Кангрта 1984: 336).

Роман се, не случајно, завршава речју *Повести*⁸: „Али ако та љубав више није снага, ако су нада и вера одавно нестали, мора да у помоћ прискочи нека друга потенција: приповедач влада овом **повешћу**. Његов суверенитет је то што ауторизује друге **времености** у којима чак обећава избављење **љубави**”. На крају, Великић је успео да извојује велику победу Ероса на Танатосом истрајном вером да је вредно „у безбојно, монохроно време унети нијансе различитих осета и расположења, (те) настојати да се равна плоха времена учини рељефном” (Великић 1997:216). Катарзичан крај поразио је мрак и у причи и у времену у којем је она настала. Као у античкој драми, и то је кључна порука књиге: људи, упркос свој мржњи којом су окружени, имају моћ да воле, ако су за то рођени. Зато, у преводу на немачки, уместо хладног и свог северног зида, у наслову стоји LICHTER DER BEHRÜRUNG (*Светила додира*).

ЛИТЕРАТУРА

- Брајовић: Т. Brajović, „Roman apatrida”, *Nin*, Beograd; 43.
- Бирн 2015: D. Birn, *Kako radi muzika*, Beograd: Geopoetika.
- Великић 1995: D. Velikić, *Severni zid*, Beograd: Stubovi kulture.
- Великић 1997: D. Velikić, *Danteov trg*, Beograd: Stubovi kulture.
- Великић 2003: D. Velikić, „Romansijer nenapisanih stihova” (razgovarala Žana Vojinović), *Glas Podrinja*, Šabac, 8.maj 2003, strana 7.
- Великић 2004: D. Velikić, „Džojis je u Puli imao nadimak Englez što je za Irca bilo ravno svetogrđu” (razgovarao Vujica Ognjenović), *Vijesti*, Podgorica, 19.8.2004, 15.
- Грегорић 1991: B. Gregorić, „Balkanski Buddenbrookoovi”, *Nedjeljna Dalmacija*, Split, 28.7.1991, str 28.
- Дамјанов 1996: S. Damjanov, „O ljubavi, izgnanstvu i drugim demonima”, *Sveske 27/28*, Pančevo, 167-168.
- Илић 1995: D. Ilić, „Ljubavna priča Marte Kopeans”, *Radio B-92*, Beograd.
- Јованов 1995: S. Jovanov, „Manuet od smrti i snova”, *Dnevnik*, Novi Sad, 27.12.1995, str 16.
- Јунген 2005: O. Jungen, „Stara rugoba strah”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt.
- Кангрга 1984: M. Kangrga, *Praksa, vrijeme, svijet*, Beograd: Nolit.
- Лакан 2017: J. Lacan, *There can be no crisis of physcoanalysis*, <http://freudquotes.blogspot.rs/2015/08/there-can-be-no-crisis-of.html>, 22.2.2017.
- Магрис 1998: Klaudio Magris, *Dunav*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Марковић 1995: P. Marković (sa promocije *Severnog zida* u Kragujevcu), objavljeno u: Jovanka Nikolić, *Severni zid, Nezavisna Svetlost*, Kragujevac, broj 13, 21.12.1995.
- Радаковић 2003: Ž. Radaković, „Menjati čitalačke navike”, *Književni magazin* br. 27-28, Beograd, 42-43.
- Росић 1996: T. Rosić, „Kroz stotinu godina”, *Vreme* br.272, Beograd, 54-55.
- Сакс 2010: O. Saks, *Muzikofilija*, Beograd: Clío.

8 Реч Повест је полипотентна: то је победа временовања над Историјом, победа рељефности свакодневице над сатовима који бешумно откуцавају време (Великић 1995:88), али она, такође, може означавати још један круг у циркуларној причи – Олга ће догађаје и мисли преточити у роман и тиме, од онога што је пролазно створити свет „трајнији од зуба”.

- Спасовски 2016: D. Spasovski. *Kako su nacisti oduzeli ljudskost ljudima*. http://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2016&mm=12&dd=22&nav_id=1213003 Kako su nacisti ljudima oduzeli ljudskost, 22.12.2016.
- Стојадиновић 1996: D. Stojadinović, „Prostranstvo romana”, *Novosti*, Beograd.
- Стојковић 2002: D. Stojković, „Dragan Velikić - jednorog srpske književnosti”, *Šumadijske metafore*, Мladenovac, 149-169.
- Франкл 2014: В. Франкл, *Зашто се нисте убили?*, Београд: ИП „Жарко Албуљ”.
- Фуко 1971: М. Фуко, *Ријечи и ствари*, Београд: Nolit.
- Шапоња 1996: Nenad Šaponja, „Dioptriје izgnanstva”, *Politika*, Beograd, 11.9.1996.

THE SILENCE OF MARTHA COPPEANS

Summary

The introductory part of this paper presents the contemporary notions of the cultural importance of the phenomenon of silence. The central part of the work deals with the structural and semantic layers of Dragan Velikić's remedial novel *The North Wall*. This novel is structured using both parallel and circular techniques, which can seem hermetic to many readers. Our goal is to demonstrate that, despite the complexity of the narrative technique, the work has a very clear and classic storyline, and also that it is very emotional, and not just an intellectual and a literary postmodern construct. The main characters are Olga and Andrei, who left war-torn Yugoslavia during the 1990s in one storyline, and James Joyce, in a parallel storyline, which is connected to the first one by the common motif of the reality of exile. The protagonist of the circular storyline is Martha Coppeans, who has lived in silence for two decades due to some neurodegenerative illness and who even dies during the first scene. Velikić employs a specific technique and omits parts of the narration in favor of "silence". He writes in the white space and in the margins of the pages to tell the exciting story about the entire twentieth century. He successfully transforms the initial metaphor of the gray and cold north wall into a catharsis of the brightness of the touch in the readers' minds.

Keywords: silence, structure of novel, light, melancholy

Ankica M. Vučković

Милена Р. НЕШИЋ ПАВКОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за германистику

(НЕ) ЋУТИМ! ГОВОР ИСТИНЕ У ДРАМИ САН ЦРНЕ РЕКЕ

Циљ овог рада је да покаже да историјска слика јесте само слика, коју су, како би Едвард Саид рекао, моћници конструисали, произвели или монтирали, те да морамо бити свесни чињенице да истина није њен императив. Због тога се истина и слобода (између којих стоји знак једнакости) могу ишчитавати из мита и из књижевности. Рад представља апел читаоцима да, како би Кант то рекао, имају „храбрости да изађу из своје малолетности“, то јест, да схвате слободу као врховну истину која подразумева служење сопственим разумом.

Кључне речи: драма *Сан Црне реке*, историја, моћ, истина, Први светски рат

*Истина често безимена снује,
 Али кад се прене из снова шито мдре
 Блистава се диже и пење на гдре.
 Александар Петровић*

Случајности не постоје. Као што материја у природи кружи, као што наша душа прелази из једног у неки други нама несагледив, али, надамо се, савршенији свет, све што се дешава, дешава се у складу с природом и истином која проистиче из ње. Није случајно што је драма *Сан Црне реке* премијерно изведена 9. априла 2014. године у Факултету педагошких наука у Јагодини на 115-годишњицу његовог оснивања. И није случајно што она тематизује живот у јавности заборављеног хероја, учитеља Александра Т. Петровића и што је драму написао његов имењак и унук, јер повод извођења драме и њена тематика сведоче о неопходности пропагирања (иако та реч носи негативну конотацију) правих вредности у плими шунда и кича којој је човек данас изложен. Ова драма и лик учитеља Петровића постоје да би нас подсетили на свет каквом треба да тежимо. Сиромаштво духа и позитивно промовисање материјалистичког схватања света као јединог исправног производи све више људи с недостатком било каквих етичких норми. Време у коме живимо на многим примерима показује да је једноставније мимикријом се уклопити у средину, прихватити мишљење већине, односно, не мислити. Ипак Кант (2004: 260) у свом есеју *Шта је просвећеност?* још давне 1784. године подсећа да човек мора да има „храбрости да се служи сопственим разумом“. Управо о тој храбрости говори *Сан Црне реке*, храбрости која је има смелост да се супротстави ауторитету, моћнику, империјалисти и колонијалисти и да на тај начин дела по неписаним и свеважећим законима.

¹ milena.nesic.pavkovic@gmail.com

БУТАЊЕ ИСТОРИЈЕ

Уколико бисмо се бавили драмом из историјског угла и уколико бисмо тежили да истражимо веродостојност приказаног догађаја, могли бисмо да западнемо у замку истражујући аутентичност историјских чињеница о бици на Црној реци бавећи се уједно питањем ко је био Александар Петровић, да ли је он стваран лик или чиста фикција. У драми Александра Петровића упознајемо као капетана и учитеља, родом из Стрелца, који је учитељску школу у Јагодини завршио „као први у колу“ 1906. године код професора Сретена Аџића. Због одбијања наређења команданта пука да одмах крене у јуриш, а потом и да његовом ађутанту преда команду чете, изведен је на преки војни суд, али оптужба против њега бива одбачена. Он је ослобођен и одликован. На основу историјских извора дознајемо да је учествовао у Балканским ратовима, као и у Првом и Другом светском рату. Стеван Јаковљевић (2009: 38-54) у трећем тому *Српске шрилозије*, поглавље „Црна река“, пише о његовом ратном подвигу о коме је реч у драми *Сан Црне реке* због кога је одликован Карађорђевоом звездом. Крај рата дочекао је као командант привремене српске војне болнице у Тунису. Као председник Удружења учитеља у Краљевини Југославији залагао се за очување сећања на учитеље погинуле у ослободилачким ратовима, као и за помоћ удовицама и ратној сирочади. Због тог рада, а и као пријатељ Драгољуба Јовановића, био је изложен притисцима у првој, а потом и другој Југославији у коју се вратио из немачког заробљеништва у коме је провео четири године јер није прихватио да се изјасни као „Бугарин“ да би био пуштен. До пензије је радио као професор математике у пиротској гимназији борећи се да оствари елементарна социјална права и школује четворо деце.

Читајући ове информације постављамо питање да ли неко ко познаје само историјске чињенице² може да спозна свет, то јест, да сублимира његове супротности и да препозна идеју која је уткана у живот учитеља Петровића? Или би без постојања ове драме као носиоца културалног памћења његова идеја и пут остали незабележени и прогутани историјским наративом који ниже историјски „релевантне“ податке, а суштину његовог бића заобилази. Циљ нашег рада је да покаже да историјска слика јесте како тврди Едвард Саид (2008: 35) само један вид представљања, који хегемоне силе конструишу, производе или монтирају у складу са својим потребама. Из тог разлога морамо бити свесни чињенице да истина није њен императив.

Хејден Вајт (1975: 1-44), амерички теоретичар историје, у својој књизи *Метаисторија: Историјска имагинација у 19. веку* полази од бинарне опозиције историја/књижевност и претпоставке да је историјски дискурс стваран, а да је њему супротстављен књижевни дискурс који је имагинаран. Он је мишљења да догађаји добијају значење само њиховим позиционирањем у наративни ток, због чега можемо тврдити да је човек под утицајем идеологија тај који догађајима даје смисао, значај и моралну компоненту. Он их рангира, тумачи и тиме им одређује важност. Због те изражене субјективности приликом састављања историјског извештаја не сме се инсистирати на непремостивој граници историје и фикције. Проучавајући историјске чињенице од њеног настанка, од доба просвећености у коме је установљено мишљење да је историја та која донекле може да утешу

2 Уколико их сматрамо чињеницама јер су оне продукт индивидуалних наративних стратегија, фукоовски речено производ дискурса, па се не могу узимати као објективне, већ пре као субјективне творевине које су уско повезане с дискурсом моћи.

разум да он заиста влада природом ствари, историја добија другачији задатак. Она не постоји ради себе саме, као ларпурлартизам, већ има употребну сврху, утиче на креирање стварности. Због свих тенденција које историја треба да задовољи, идеологија чију страну треба да држи, као и због неповерења у „Велике наративе“ мења се однос према књижевности и историји, као и према тумачењу њихове веродостојности. Коришћењем књижевних средстава (пре свега наративних стратегија) у историјском дискурсу долази до изједначавања ове две категорије. Вајт због тога негира постојање истине, али ми постављамо питање, верујући да она постоји, да ли у ствари истину, која би требало да је императив историје, можемо читати из саме књижевности? Као што античку идеју живота читамо на основу грчких трагедија, тако и идеју, истину и етику учитеља Петровића сагледавамо из драме која тематизује једну епизоду из његовог живота. Због тога истину, која се налази на највишој лествици етике, тражимо у драми *Сан Црне реке* читајући идеју учитеља Петровића, јер ако се нешто догађа, значи да се већ догодило и да ће се поново догодити.

ГОВОР ИСТИНЕ И СЛОБОДЕ

На самом почетку драме Александар Петровић (2014: 65) је приказан као прави просветитељ, који је „повлачење линија замишљао другачије“ од оног у рату. Он је, као сваки учитељ, у школи вукао линије кредом, а не митраљезом, желео је да „носи лучу“ (логос), да као истински просветитељ разведрава и просвећује опонашајући платоновски речено идеје и трагајући за истином, а не подражавајући краткорочне продукте и интересе различитих идеологија. Од свог учитеља Сретена Ацића научио је да се прави учитељ постаје тек када се васпитава за слободу чак и онда када са свих страна „стижу позиви да се крене даље, да ће бити боље ако пристанемо уз ово или оно, следимо ли ове или оне, мислимо ли и говоримо не марећи за оно што јесте“ (Петровић 2014: 65-66). Сретен Ацић који је учио Александра Петровића дефинише свој категорички императив: „[...] ти гледај у компас где игла увек показује смер истине“ (Петровић 2014: 66). Слобода се због тога може изједначити једино с истином, то јест, „слобода је истина која лежи у почетку времена и зато је јача од раздора и химера“ (Петровић 2014: 66). Западну традицију коју одликује номинализам и скептицизам тешко је убедити у постојање истине, јер она „зна“ да истине нема. Она прихвата ту тврдњу јер кад истине нема, све је дозвољено. Одсуство истине је темељ њеног морала, јер порицање истине је најделотворнији начин уништења слободе. Неки скривени циљеви могу замаглити истину уз помоћ различитих нововековних средстава, али она не може нестати, ма колико се трудили и њу да колонизују и да је користе у своје империјалистичке и капиталистичке сврхе, она се не може сакрити. „Живот мора да буде слободан, јер слобода је живот.“ (Петровић 2014: 66) И Његош каже да се данашњи ђаволи плаше слободе, јер слобода подразумева хармонију, склад и враћање исконским вредностима, све оно што они нису способни да остваре. Учитељ Александар Петровић упућује на идеју Светог Саве³, који је „слободу поставио као камен просвете, мир у жеку крсташког хаоса“ (Петровић 2014: 66). Слобода је, дакле, суштински чинилац цивилизације

3 Платон дели умеће стварања на божанску и људску умешаност, демиургију и фитургију. Демијург производи на два нивоа: стварне објекте и њихове имитације. Божански демијург се угледа на ейдос, бестелесне, преегзистентне форме које је душа гледала пре рођења и које је падом у овај свет заборавила. Овај свет настаје миметичком активносту демијурга. Пријатељи ейдоса долазе

човека, није пука измишљотина, већ је, напротив, истина којој се човек стално обраћа, она мири супротности успостављајући баланс и хармонију. Она као и мит зрачи израз праисконске стварности, свеобухватније и богатије смислом од садашњице, стварности која одређује садашњост, делање и смисао човечанства.

Као противтежа учитељу, кога можемо тумачити као подражаваоца Платонових идеја и кантовских врховних идеала, истине и слободе, стоји лик судског послужитеља. „Ја сам послужитељ и шта ми мањка? Ти са својим идеалима седиш на оптуженичкој клупи и чекаш пресуду.“ (Петровић 2014: 68) Вербализујући своје мишљење послужитељ демонстрира обрнуту сразмеру знања. Уколико знање једног човека сликовито представимо кругом, површина круга је његово знање, а обим, то јест, тачке на кружници, представљају питања која човек себи може да постави. Ако је површина круга мања и обим круга је мањи, а самим тим постоји и мање питања која човек себи поставља да би проширио своје видике. Уколико је питања мање, човек пред самим собом изгледа већи, мишљења је да више зна, јер није ни свестан својих ограничености. Супротно од тога, човек чије знање обухвата круг веће површине, поставља више питања, чини му се да мање зна, а самим тим себи делује мање „просвећено“ и себе сагледава реалистичније схватајући своју ограничену позицију. Декартовски речено тек спознајом да ништа не зна, човек је спреман да почне да сазнаје. На почетку разговора између судског послужитеља и учитеља уочава се ова интелектуална дистинкција. Малени судски послужитељ није свестан свега што не зна и нема потребу да сам мисли, већ је огрезао у удобности да преузима мишљење већине и иза тога се крије. Он тврди да смо „мали народ“ и пита се повучен пласираним мишљењем, које већина заступа, „ко за нас мари“ (Петровић 2014: 69). Сваком појединцу је, пише Кант, тешко да се ослободи малолетности која је постала скоро његова природа. Кант (2004: 261) тврди да су „правила и навике, та механичка оруђа на уму засноване употребе или чак злоупотребе његове природне надарености, окови трајне малолетности.“ Управо се због тога судски послужитељ на почетку не либи да тврди да је „због тог пуцња у Сарајеву избио је овај проклети рат“ (Петровић 2014: 68). Пре почетка рата на западноевропским фасадама све је изгледало мирно, али рат је дуго спреман. Али наравно да је лакше, што и Кант (2004: 260) каже, сакрити се у својој малолетности и живети у тој удобности. „Лењост и кукавичлук узроци су због којих тако пуно људи, чак и након што их је природа још давно ослободила туђег вођства (*naturaliter majorannes*), ипак радо остаје малолетно током целог живота и због којих је другима тако лако да им се наметну за старатеље.“ Прихватити тврдње и ставове без размишљања доноси једну врсту комфора за човека, јер он не размишља о сопственој слободи и одговорности. У опозицији са судским послужитељем поступак учитеља Александра Петровића може се посматрати као излазак из малолетности, борба за слободу и истину и преузимање одговорности за сопствене поступке. Учитељ Петровић демонстрира велику храброст да се служи сопственим умом. Судски послужитељ, као и већина људи који некритички прихватају сервиране чињенице, није способен да види империјалистички оријентисане тежње колонизатора, који започиње рат против земље која још увек има идеју за коју се бори, а то је слобода.

до њега кроз анамнезу, блескове светлости у којима се за тренутак јавља сећање на преегзистентни поредак. Тако је и Свети Сава кроз блескове светлости одлучно преносио идеју слободе и истине.

БОРБА ЗА ДЕКОЛОНИЗАЦИЈУ УМА

Окренемо ли се просветитељству у линеарно наметнутој историјској перспективи, увиђамо да се оно тумачи као преломни тренутак у развоју човечанства⁴. Од тог момента забележеног на имагинарној историјској прави циљ просветитељства се тумачио као „смањивање страха повећањем знања“ (Слотердајк 1992: 324). Пол Вирило (1997: 57) је писао да је за време Француске револуције јавност почела да осећа велику потребу за другим светлима, „а не само оним дневним, за светлима која, као она градска, нису више била дела природе или створитеља, него човека који осветљава човека у тренутку када људско биће постаје предмет сопственог проучавања, предмет једног позитивног знања“. Сагледамо ли ствари из другачијег угла, могли бисмо да схватимо да радозналост о радозности тражи просветљење о просвећености те стога мора допустити да буде пропитана о разлозима своје радозности. У 20. и 21. веку циљ коме је тежила изворна просвећеност досеже тачку на којој просветитељство утиче супротно на оно због чега је првобитно наступило. Како тврди Слотердајк (1992: 324), у „колективном тренингу неповерења епохалних размера“ постоји брига да се не постане жртвом преваре, а просветитељство има функцију да повећа страх.

Користећи методологију постколонијалних студија можемо почети са испитивањем самог просветитељства, дакле, који је циљ радозности, ко тражи одговоре, због чега и који је разлог уопште за радозналост. У универзуму нововековног знања због борбе око моћи и хијерархије каже Слотердајк (1992: 324) претежу кулисе, двострука дна, панораме, варљиве слике, скривени мотиви – феномени који отежавају приступ до саме стварности. Истина се, дакле, не може поседовати тек тако, већ тек у неком другом залету, као продукт критике. По мишљењу немачког филозофа истина се не открива случајно, већ се стиче у мукотрпној победи над предходницима који су је маскирали и крили. Ипак, мора се имати у виду и чији глас се најдаље чује – ко производи знање, ко га крије и маскира. Хегемоне силе су те које бирају знања која ће бити објављена, бирају области које ће бити истражене, јер у капиталистичком и империјалистичком друштву капитал покреће целокупан механизам и осигурава ауторитет власти.

Пажња је у драми првобитно усмерена на судски процес који је за време рата вођен против учитеља због тога што је одбио да послуша наређење и да ађутанту преда своју чету. Међутим, у драми су јасно присутни трагови који би требало да нас упуте на промишљање опште прихваћених историјских чињеница, односно, знања у његовој целокупности, јер драма тематизује један од најсмртоноснијих сукоба у новијој светској историји, Први – Велики рат. Још се у Риму знало да садашњошћу влада онај ко је овладао прошлошћу и да се историја кроји по мери тренутка. Прошлост током времена постаје неизвеснија од будућности, јер се из ње бришу делови памћења и читавају нова „сећања“ (Петровић 2015: 115). На тај начин су створене историјско подобне чињенице о Првом рату које су поткрепљиване веродостојним подацима. Иако је Србија из рата изашла као победник⁵, хегемоне колонијалистичке силе су те које су кројиле историјско знање што чине и данас.

4 У периоду просветитељству долази до дефинисања предмета проучавања наука (нпр. историје). Све што није било истражено посматрано је као непријатељско и владао је став да непознато треба освојити и рационално објаснити.

5 Треба узети у обзир да је то земља која је изгубила готово трећину становништва.

У својој књизи *Смештање културе* (2004: 128) теоретичар постколонијалних студија Хоми Баба уводи термин амбивалентност објашњавајући га кроз однос колонизованог субјекта и колонизатора. У том односу се јавља и саучесништво и отпор код самог колонијалног субјекта⁶. Он се с једне стране плаши свог колонизатора, а с друге стране га „обожава“, жели да га подражава. Постколонијални период, то јест, завршетак колонизације⁷, представља сложен процес, кога осим успостављања политичке независности, треба да прати и културна деколонизација, односно, неопходна је „деколонизација ума“. У том смислу објашњава се да је колонијалном субјекту веома тешко да схвати да је и његова перспектива неопходна, да и његов глас треба да се чује. У истом смеру пратећи нит постколонијалних студија Саид (2008: 9-42), који се сматра њиховим зачетником, поставља питање на који начин перцепција, поглед на свет, представљање и себе и Другог утичу на облике политичке моћи. С једне стране дискурс ствара слике стварности на којима империјалисти темеље своје империјалне претензије, а с друге стране они условљавају облик дискурса. Али како Саид наводи, из империјалистичког дискурса можемо више закључити о ономе ко производи знање, него о ономе ко је објект истраживања. Те на основу ове теоријске поставке став учитеља Петровића можемо тумачити као покушај деконструкције владајуће тврдње, односно слике, о узроцима почетка Великог рата.

У разговору судског послужитеља и учитеља, коме је посвећено највише места у драми, учитељ Александар износи мање познат став о разлозима за почетак рата. Он започиње „деколонизацију ума“. Александар Петровић⁸ негира историјски прихваћену тврдњу да су српски националисти криви за почетак Првог светског рата јер су се осмелили да крену на империју. Његово мишљење историјски посматрано могу да потврде и различита документа попут писма Оскара Поћорек⁹ из кога се види да је Аустроугарска планирала да нападне Србију и пре него што се десио атентат у Сарајеву. Ту се види да се још 1913. године спрема рат и да германске земље треба да крену у коначан обрачун са Словенима. Због тога треба изрежирати ситуацију према којој су Словени започели рат. Он такође оповргава тврдњу да је пуковник Драгутин Димитријевић Апис један од главних организатора убиства аустројског војводе и његове жене, јер, како каже, Гаврило Принцип није пуцао из пиштоља који му је пуковник Апис доставио: „[...] Апис му је дао пиштољ лугер, а надвојвода је убијен из Браунинга“ (Петровић 2014: 68). Он смело заступа своје мишљење да су за рат криви они „по дворовима и катедралама, палатама и банкама који су исплели мрежу у коју се Фердинанд ухватио. Сви су осим њега схватили шта се спрема. А и он је могао да зна, јер су пре Принципа три пута покушавали да га убију.“ (Петровић 2014: 69) Рат није започео Принцип, већ велики црни талас „празних циљева, мутних нада, незајажљиве грамзивости, подмуклих сплетки, варварских обећања и утварне историје који је потопио Европу“ (Петровић 2014: 69). Како Александар даље наводи: „Империју стално изазивају, али она никада неће пасти док не крене сама против себе.“ (Петровић 2014: 68) Посматрајући ситуацију кроз постколонијалну призму видимо да се аустроугарска империја самодефинисала као таква, да је

6 Колонизовани који је потчињен на различите начине.

7 Мислимо на формално окончан период колонизације.

8 У драми је тешко раздвојити фигуру Александра Петровића од аутора Александра Петровића, чије су идеје међусобно прожете и генетски обележене.

9 <http://velikirat.com/pismo-oskara-pocoreka-leonu-bilinskom/> (преузето 24.4.2017.)

себе измислила с одговарајућим особинама и одликама, али на празнини, на неидентитету, на немогућности да прихвати и поштује различитост, те управо зато што је свој идентитет заснивала на лажи биће срушена, јер су се на истом месту ломиле и веће империје.

„Није Фердинанда убио Принцип, већ принцип.“ (Петровић 2014: 68) Гаврило Принцип је човек који је донео слободу робовима, то јест, он је својим потезом јужнословенским народима дао шансу да се еманципују, међутим, неким је услед вековног ропства такво стање постало природно, па нису успели да препознају идеју чија је Принцип еманација. Његов потез био је симболичан, за сва времена јер се он симболично подигао против идеје империјализма. Режи-сер Емир Кустурица у једном интервијуу поводом стогодишњице Великог рата и отварања Андрићграда изјавио је да Гаврило Принцип није убио Франца Фердинанда у Бечу, него у анектираној Босни и Херцеговини, а да при томе та анексија никада нигде није верификована. Гаврило Принцип убио је поробљивача и окупатора. За њега то је било питање да ли ће „убити аждаху или ће служити ђаволу“ (Петровић 2014: 68). Велики људи који доносе промене имају крила, а Принцип је бранио идеју слободе. Није случајно што му је име баш Гаврило¹⁰, као арханђел. Те стога уопште нема дилема око Принципа као гласника слободе, који нам уједно открива истину.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Пошто су најпре заглупели своју домаћу стоку, брижљиво спречавајући да се та мирна створења не одваже ни на један корак из дупка у који су их затворили, ти тутори после указују на опасност која им прети ако покушају да иду сами. Ова опасност, истина, није толико велика, јер би они кроз неколико замки коначно научили да добро ходају; па ипак, само један пример те врсте плаши и, уопште, одвраћа од свих даљих покушаја увек наћи неколицина оних који сами мисле и који ће, пошто су сами одбацили јарам незрелости, проширивати око себе дух умног поштовања сопствене личности и позива сваког човека да сâм мисли. (Кант 2004: 260)

Овај рад у складу са Кантовим схватањем просвећености доприноси деконструкцији владајуће идеологије и историјске слике – заповести хегемоних сила, коју сервирају колонијалне и империјалне силе, те због тога жели да охрабри читаоце да пробуде сопствену свест о идентитету, моћи, историји, слободи, истини угледајући се на учитеља Петровића. Драма *Сан Црне реке* није ту да пружи утеху, већ да помогне да постанемо свесни себе и истине, да нас охрабри да изађемо уз самозаслужене незрелости, да бисмо отпочели да живимо у хармонији с истином, која је једино могућа у слободи. И на самом крају призивамо оптимистичне речи професора Петровића (2011:15), аутора драме, да „није могуће живети историју нити живети у историји обзиром да све оно што хоће да се оствари сада, она поставља као несрећни тренутак онога што долази сутра. Живот је смрт историје.“ Живот негира историју и као што последњи стих доказује, окреће се миту и књижевности:

„И све што мислимо да нам сада вене,
родиће се ново у слави вечне пене.“ (Петровић)

¹⁰ Гаврило је мушко име изведено из имена Габриел. Габриел је изворно насталог из старохебрејског габриел у значењу Бог је моја моћ, односно Бог ми је помоћ.

ЛИТЕРАТУРА

- Баба 2004: Н. Baba, *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug, 127-159.
- Вирило 1997: P. Virilo, *Mašine vizije*, Novi Sad, prevela Frida Filipović, 55-72.
- Кант 2004: I. Kant, Odgovor na pitanje šta je prosvetćenost, *Arhe1*, Novi Sad: Filozofski fakultet, prevela Julijana Beli-Genc, 260-264.
- Петровић 2011: А. Петровић, Поларна Србија. Увод у постисторијску културну дипломатију, Крагујевац: *Наслеђе*, 17, 9-29.
- Петровић 2013: А. Петровић, Damnatio memoriae и друга историја, у Д. Бошковић (ред), *Зборник са међународног научног скупа Српски језик, књижевности, уметности, Византија у (српској) књижевности и култури од средње до двадесет и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 13-21.
- Петровић 2014: А. Петровић, Сан Црне реке, *Зенић* 14, Београд, 64- 73.
- Саид 2008: E. Said, *Orientalizam*, Beograd: XX vek, prev. Drinka Gojković, 9-126.
- Слотердајк 1992: P. Sloterdajk, *Kritika ciničkog uma*, Zagreb: Globus, 323-349.
- Вајт 2011: Н. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press, 1-44.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Јаковљевић 2012: С. Јаковљевић, *Српска триологија. Књига*. <<http://svisrbisveta.org/wp-content/uploads/2012/01/Stevan-Jakovljevic-Srpska-trilogija-III.pdf>> 22.4.2017.

SCHWEIGEN ODER NICHT? DIE REDE DER WAHRHEIT IM DRAMA DER TRAUM VOM SCHWARZEN FLUSS

Resümee

In dieser Arbeit soll dargestellt werden, dass das historische Bild nur als ein Bild verstanden werden kann, das laut Edward Said von den Mächtigen konstruiert, produziert und montiert wird. Gleichzeitig muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass die Wahrheit kein Ziel der Historiographie ist. Außerdem soll erläutert werden, dass die Wahrheit und die Freiheit (dazwischen steht das Gleichheitszeichen) im Mythos und in der Literatur zu lesen sind. Das Ziel dieser Arbeit ist ein Appell an die Leserschaft zu richten, wie Kant schon im 18. Jahrhundert feststellte, dass sie Mut haben aus ihrer Unmündigkeit herauszukommen und dass sie die Freiheit als die höchste Wahrheit begreifen, die das Bedienen des eigenen Verstandes fordert und fördert.

Schlüsselworte: Drama *Der Traum vom Schwarzen Fluss*, Historie, Wahrheit, Dekonstruktion der Macht, der Erste Weltkrieg

Milena R. Nešić Pavković

Дина М. ЛИПЈАНКИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Докторске академске студије књижевности

КОНТАМИНАЦИЈА ТИШИНЕ (И/ИЛИ) (КОНТАМИНАЦИЈА) ТИШИНОМ

Тишина овог рада настаје Рјепниновим нестанком и додатно је контаминирана звездама – успостављачима почетка и краја завршне аутопоетике. Спој тишине и аутопоетике, звезде и приповедача, доводи у сукоб знање, које би приповедач и аутопоетика требало да откривају, и незнање самог приповедача и неуприсутњених ликова о несталој Рјепнину. Због тога и сам читалац бива испуњен контаминирајућом тишином и буком питања о Рјепниновом новом месту пребивања и звездама. Како о свету звезде приповедач не поседује знање, он престаје бити његовим владаром, чиме читаоци постају потенцијални владари звезданог света. Тиме се белина *Романа о Лондону* указује као погодна подлога за тумачење контаминације тишине тишином.

Кључне речи: тишина, звезда, контаминација, *Роман о Лондону*, мултисуматраизам, аутопоетика

Увод

Тишина овог рада јесте она тишина с краја романа, настала нестанком Рјепнина, али и тишина настала појавом звезде. Тумачењем таквих тишина дошло се до увида у повезаност „Прве ГЛАВЕ романа” и последњег ПОГЛАВЉА романа, тачније оног дела последњег поглавља који је звездом одвојен од остатка текста. Та повезаност је јако специфична, јер се кроз тишину и симбол тишине остварује наставак поетике, наставак аутопоетичког карактера „Прве ГЛАВЕ романа”, тако да последњи сегмент романа заокружује поетику изнету у првој глави. Стога, рад пропитује и начин на који тишина бива докинута, или, можда, богатије успостављена, када је, као што је то случај на самом крају романа, прекине један знак – знак звездице. Та звездица дели текст на два дела: на романескну главнину и на поетику (или већ те делове повезује), остављајући, притом, ону белину која, опет, попут те звездице, дели и/или повезује два света: свет приповедача и свет главног јунака, јунака кога више нема, а, зашто да не, и неки трећи свет, свет у коме несталој јунака можемо, као читаоци, и да пронађемо, или, чак, и четврти свет – свет читаоца, који, у том склопу универзума, покушава да пронађе значење, не само последњих реченица романа, већ и значење оних белина и тишина и функционалних знакова, знакова који потпомажу дисеминацију тумачења, дисеминацију тишине, те функционишу као својеврсни супститути тишине. Али и сама звезда се удваја, удваја своју присутност, репрезентативност, јер срећемо је у два вида: први пут када одваја главнину романа од поетике, и то у облику куцаног, штампаног симбола, и други пут, у виду текстуалне опредмећености, лексеме, када призива текстуални и географски амбијент (који у промишљање онда призива и суматраизам). Као таква, она се доима у виду означеног и/или

¹ lidina_la@hotmail.com

означујућег. Зашто и/или? Зато што видевши их у тексту романа, прва помисао је: упућује ли графички знак звезде на лексичку звезду, уприсутњену у тексту, или не? Ако је одговор да, онда имамо и означујуће и означено, али је незахвално говорити који од та два заузима које место. Ако је одговор одричан, онда се суочавамо са два означитеља, за које немамо означена, или су она још увек у процесу проналажења. Тада се јавља алгоритам нереда, незнања, упитаности: ако ово, онда оно, ако оно, онда оно друго... Нешто попут лавиринта, попут прескакања страница и одлажења на неке друге стране текста уколико је одговор потврдан, или останак на истој страни уколико је одговор одричан... Овакав алгоритмичан хаос, односно алгоритам, захтева посебну анализу (Да бисмо дошли до смисла и разумевања ових означујућих и/или означених потребно је вратити се на прву главу романа). Удвојеност звезде јавља се због потребе сједињавања научног и књижевно-фикционално-поетичко-мефистофеловског дискурса. Зато је потребно имати тај дуалитет, приказан у последњој етапи последњег поглавља као што је то био случај и са првом поетичком главом, али и са средишњим поглављима. Због тога што се жели и Бог, и Ђаво приказати, неопходна су два репрезента да би одржала „тензију неразрешивости” (Владушић 2009: 315). Било како било, звезда је овде симбол тишине, симбол који тишину уводи у роман. Она (звезда), Рјепниновим нестанком, одсуством са позоришног подијума, одстрањује и Рјепнина и остале ликове, остављајући једино приповедачев глас и тишину. Звезда је ново тополошко место непостојања, неживота, постојања у ништавилу. Она је заборав, тачка у коју се слио цео роман, попут оне тачке на филмском платну у којој се губи цео филм, у којој се губи последња сцена, у којој нестаје трачак наде у продужетак, али и у којој се фарса филмске режије и истинитости завршава. А ако је звезда попут тачке у коју се слио роман, а роман је о Лондону, онда се може помислити да је звезда нови Лондон, нова варош, нови мегалополис, ново Рјепниново пребивалиште. Како се у мегалополису сустичу живот и смрт, тако и звезда, на земљи, на коју светионик указује, постаје амбивалентност живота. Како је Лондон позорница са које се смисао, поражен, повукао, тако и звезда постаје станиште поражених, дотучених, згаслих душа. На првој сцени јунак није схватао зашто се ту обрео, зашто са том улогом, нити ко му је исту доделио, али знао је да тим светом не управља Бог, већ Ђаво. Како гледаоци, и читаоци не знају где је то нестао Рјепнин, можемо се само питати ко ли је „звезда” новог дома, какав ли је сада газда, управитељ у звезди. Јер, за Ђавола смо сазнали, те ако за новог не знамо, је ли он онда јачи, злбнији вођа новог света, или је метаморфизирао до поновне непрепознатљивости, прозирности, али сада потпуне, у тмини звезде коју обасјава, кругом описује, светлост светионика? На позорници Лондона није било смисла. Тамо је Лондон, како се каже у аутопоетичкој глави, попут сфинге, али ћутљиве сфинге, док насупрот сфинге стоје запитани грађани. Последња аутопоетичка секвенца другог дела романа откриће нам да се Лондон трансформисао у, такође ћутљиви репрезент – звезду, док су се грађани вароши, с пуно питања и разумне запитаности, преобразили у, и даље запитане, али такође и невидљиве, текстуално невидљиве читаоце. На позорници Лондона није било смисла, али само зато што се толико проширила да ју је било немогуће обухватити. Проширила се и на звезду, не знајући да ова звезда дејствује попут црне рупе, која у себе све усисава. Проширила се и на звезду оностраног бесмисла, која лондонску причу и њене становнике и њихове гласове упија у целиности, остављајући само приповедачев глас да доврши амбијенталну, суматраистичку поетику, по којој, и у којој, све једног трену има смисла и повезаности,

а другог трена остаје без читаочевог разумевања, остављајући га са питањима. И не доима ли се онда приповедач као вечити управитељ света звезде, а читалац као нови домаћин, нова мета на ђаволовом репертоару, мета која ће у тишини и због тишине и бесмисла, запитаности, поставити питање „И где је ту срећа?“ (Црњански 1974а: 21). Тако видимо, да се некада, у мегалополису метаморфирани ђаво, сада преобликује у звезду, звезду за Рјепнина и за читаоце, док би за друге становнике, ове или оне вароши. то могли бити и неки други географски и суматраистички простори. Тако сада видимо да је свет и простор ђавола метаморфиро, попевши се на виши ступањ прозирности, на ниво читалаца, те читалац сада постаје тај који ће миловати далеке падине звезданог Урала. Да ли ће и читалац подлећи тишини звезде, том миру и спокоју коме се подао и сам Рјепнин? Ту лежи, ту се види особина звезде: она је бескрајна, непојмљива, неразумљива, злокобна, и ако је и писац, и приповедач знао да ту стане (можда и поклекне), није ли то право место да и ми застанемо и ућутимо, препустимо се тишини, надамо се, само тишини затворених корица романа.

*

Лексема и графема (Звезда као лексема и графема у аутопоетичким одсјајима)

Звезда се јавља најпре у облику графеме, а потом и у облику лексеме. Као графички симбол, она дели последњу главу романа на два дела, и то: на остатак, тј. завршетак романеског збивања, и на аутопоетички сегмент, који представља наставак аутопоетичког карактера прве главе романа. Као таква, звезда има улогу поднаслово. Као лексема пак звезда се јавља као завршна реч у аутопоетичком делу последње главе. Њоме се завршава не само роман, већ и аутопоетика, аутопоетичка целина, целина која роман и окружује, заокружује, обавија. Другим речима, звезда дејствује овде у два своја облика, и у два нивоа исказивања. Она се дислоцира, копирајући се на два места, једном у сам текст, као текстуални репрезент (као сама реч), а тиме уједно и као амбијентални члан (као место новог боравка, попут Лондона), а други пут у графемски облик, у знак, који такође бива уприсутњен у тексту, као вид тачке, запете, као вид отклоне од пређашњег текста, као вид преграде, као вид поднаслово, слично оном какав је имала и прва глава.

Као графема, као први појавни облик звезде, звезда постаје расадник тишине, тишине јер ликова више нема: „нико се није питао (...). Нити су новине (...) чуле. (...) Нити је то море избацило неки леш (...)” (Црњански 1974б: 382). Као такав тихи графички знак, који уводи, успоставља тишину, она не само да сегментира поновно успостављени аутопоетички део од остатка романа, већ служи као преграда и отклон, који спречава да ликови доспеју у центар дешавања, збивања.

Говорећи о отклону, треба напоменути и то да не само графемична, већ и лексемична, а тиме и амбијентална звезда, иако присутне, или боље рећи, уприсутњене у аутопоетици, изгледају одсечено од текста, баш као што је то, према речима Николе Милошевића, случај са именом Суматре, која изгледа исечена, одсечена од остатка песме (Буњац 1982: 88). Графемска, јер одвојена је и од аутопоетике и од главнине, а лексемична и амбијентална због тога што мотив текстуализоване звезде изгледа уједно стопљен са околином, али и одудара од исте својом непостојаношћу, неодредивошћу досега и коначне тачке досега њеног светлосног зрака, јер не зна се где пада звездани зрак и кога и шта то он осветљава.

Иако бројчано постоје три члана: графема, лексема и амбијенталн члан, и сви они као део аутопоетике, ипак, графема стоји подаље од лексеми и амбијенталног члана. То је тако јер лексема и њен корелативни амбијентални део не асоцирају нужно и не везују нужно за себе и уз себе графему. А тако је јер није извесно да се понуђена лексема односи баш на звезду-графему, већ можда и на неку другу, неку која можда није објављена у тексту, неку која је, можда, невидљива ликовима, читаоцима, приповедачу, неку која је можда, попут ђавола, прозирна, неку које можда нема.

Звезда – место аутопоетичке сеобе

Видљива или невидљива, о звезди се поуздано зна да постоји. Али ова, овде, унеколико је другачија од оних које је Црњански обичавао да представи. Наиме, ако би се за *Сеобе* могло рећи да, приказавши звезду на небу, на води, у води, у погледу, у очима, Црњански износи звезду као пример „поетске стварности” (Поповић 1990: 90), онда, у *Роману о Лондону*, са друге стране, Црњански звездом не успоставља само поетску, већ и (ауто)поетичку стварност. Таква звезда је анафорички и катафорички, али и егзофорички (односећи се на нешто изван текста, на стварност изван текста, на ситуацију) и ендофорички (односећи се на нешто унутар текста, на контекст) референцијално везана за аутопоетичке целине романа, и, из њих, и дела. Тако је, јер звезда-графема анафорички и катафорички упућује на Лондон, који се јавља раније у тексту, али катафорички упућује и на звезду-лексеми, која графему следи. А звезда-лексема је анафорички везана и за графему и за Лондон, док је катафорички везана за белину звезданог света и тишину празнине. Заправо, из тих аутопоетичких целина, она анафорички и катафорички референцијално делује.

Пре него што ће се сама звезда и појавити, и пре него што ће (њоме) отпочети нови аутопоетички сегмент, нестаје Рјепнин. Он нестаје у мраку, а наместо њега, из мрака, јавља се звезда, звезда-графема, а потом, и звезда-лексема, звезда која трепери: „Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку звезду” (Црњански 1974б: 383). Можда Рјепнин нестаје зато да би звезда могла да се појави, да би она, сада, била онај јунак који Рјепнин више није, да би показала да суматраистички елемент, ипак, односи победу над људским ликом, да суматраистички ниво, амбијентални, градски, попут Лондона-јунака, односи превагу над јунаком-личношћу. Јер, сетимо се, у *Роману...* постоје два јунака: један од њих је Рјепнин, други је град, мегалополис, Лондон. Ако Рјепнина више нема, а ни других ликова, те тако нема више ни ликова-јунака, док, са друге стране, опстаје мегалополисни хаос, мада у метаморфизованом облику, јер, уместо Лондона и града, сада је то звезда, суматраистички амбијент, онда се сасвим извесно може тврдити да јунак-град, јунак-мегалополис, јунак-звезда истрајава тамо где јунак-лик посустаје. Али није тачно да се јунак-лик посве губи, већ он нестаје у том новом јунаку-мегалополису. Штавише, он се са тим другим јунаком стапа. Рјепнин нестаје у мраку романеског збивања, да би нам се касније предочило да он заправо нестаје у једној звезди, аутопоетичкој звезди. Њега више нема нити у романеском делу, нити у аутопоетици. И док се у почетној аутопоетици наглашава и наговештава где је то Рјепнин (док аутопоетика траје), и где је он (док траје главнина романеског нивоа), па и то где ће Рјепнин бити (иако неодређено) у некој будућности, у завршној се аутопоетици не даје објашњење

где је то Рјепнин. Ипак, прва глава нам може послужити као референца при тражењу таквог одговора, јер још је на почетку речено: „силази са сцене, да се на њој више не појави. (...) а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао.” (Црњански 1974а: 9). Тако, крај аутопоетике не открива ништа више него што је то учинила прва аутопоетичка глава. Штавише, овај последњи аутопоетички сегмент више скрива и више питања намеће, него што открива. И док прва глава обухвата и последњу аутопоетику, у смислу нестанка ликова и у смислу сведочења, сведочанства о будућности, о будућим догађајима, догађајима присутним, реченим и исказаним у последњој аутопоетици, појава звезде и, са њом, недоследних тумачења и закључака о њеном смислу, за прву аутопоетику, ипак, остају недокучени и недокучиви, непојавни и непознати.

Ако је некада – Лондон данас – звезда, онда, како свака садашњост и будућност у себе укључује сопствену прошлост, оно што је данас звезда укључује у себе све оно што је некада био Лондон, све оно што је некад репрезентовао Лондон. Тако, звезда, налазећи се у аутопоетици, повезује различита времена: садашње и прошло, попут, на пример, реалног амбијенталног простора Лондона; садашње и прошло, попут романескног дешавања, низања дешавања из Рјепнинове прошлости али и садашњости; садашње, које приповеда о звезданом одсјају, о звезди лексеми, оно које наговештава нови ђавољи, ђаволов, прозирни свет, свет звезде-графеме, а и оно будуће које захтева и у себе укључује и читаоца. Зато, ако се каже да „Лондону припада умјетничка садашњост дјела” (Поповић 1990: 131), онда се може тврдити да звезде припада тишина, ненаписана беличаста будућност.

Па, ако је некада – Лондон постао сада – звезда, с тим што је звезда обухватнији, шири члан, није ли онда тиме речено да звезда јесте место, али не само ново место, место боравка, место уместо Лондона, већ место нове сеобе, сеобе у коју се Рјепнин упутио, запутио, упустио? Истина, док Лондон јесте место сеобе, једно од места, дотле се звезда појављује као једно универзално место сеобе, можда и коначно. Звезда, тако, уједно постаје и симбол конкретног света, оног материјалног и приземног, чак и подземног, па и небеског, али постаје и симбол универзалности, симбол универзалних лутања, универзалног места лутања и универзалног места свршетка свих лутања, сеоба, и то можда управо због тога што у себи спаја све те разнородне, различите категоризације појавног и реалног света, те тако испуњава и своју суматраистичност. Тако, контрастивност дуалитета звезде, који се овде јавља, сличи оном дуалитету графема-лексема, те оно материјално, приземно и подземно одговара лексеми и амбијенталности, док универзално одговара графему.

Звезда сумира, кроз своје појавности, јединствени симбол који разумеју сви у том палом свету. И ту треба обратити пажњу на још једну, веома битну карактеристику звезде. Наиме, звезда је уприсутњена у аутопоетици, а аутопоетика је, попут пролога, превасходно намењена не ликовима, већ читаоцима. Али, како је она намењена и читаоцима, онда и читаоци бивају потенцијални ликови, а као потенцијални ликови, читаоци постају потенцијални, а, заправо, сасвим извесно, нови исељеници, нови вечити тражиоци сеоба, они које не држи место, они који вечито лутају, тражећи оно чега има само у промишљаној, недосежној прошлости и измишљеној, измаштаној будућности. Тако, звезда постаје она која раздваја и спаја два света: свет романа и свет аутопоетике, свет ликова и свет читалаца, и та звезда заувек постоји.

Напоменимо да звезда, иако граничар, остаје изван главнине, а унутар поетике, аутопоетике. А онај ко је ту звезду лексемично уприсутнио у тексту

аутопоетике, није нико други до писац, а преноси нам приповедач. Тај нам саопштилац сада више не открива превише, или чак, не открива више ништа о ономе свету у који је ступио Рјепнин, али ни о ономе свету који је Рјепнин напустио, ништа више доли само да се нико није питао ни распитивао, и да је звезда остала да лелуја на води, и да је чун остао подаље од обале, одвезан. Када се на првој страни романа, а сходно томе и у првој аутопоетици, говори о позорници са које силазе, и да се не зна куда одлазе, да сви који се на њој нађу имају улоге, а да су сви, при силаску са исте, једнаки, да су сви МИ, да смо једнаки, МИ, каже приповедач, онда он мисли и на себе као приповедача и на ликове, било уприсутњене, било невидљиве, попут гласова Барлова, Џона и Џима, да би онда, у завршној аутопоетици, сви онда постали ово МИ, да би сви постали судеонцима овог романа, ове позорнице, да би сви постали они на које се ове аутопоетичке речи односе. И сви они одлазе у ту звезду, завршавајући опет у аутопоетици.

Тако ликови путују, а са ликовима путују и читаоци и приповедач и Мефистофел. И није битно да ли је путовање остварено у аутопоетици и/или у романескном садржају, нити је битно што се путује од једне сеобе до друге, од једног стања до другог, од једног стања изгнанства до другог, од Лондона до звезде. Па, чак ни та звезда није коначно одредиште странствовања, јер и ту, у последњој аутопоетици, се путује, путовање се наставља, сеобе се настављају, и то од једне звезде до друге, од звезде-графеме до звезде-лексеми и обрнуто, од звезде-лексеми до звезде-графеме.

Таквим једним путовањем се приказује да јунаци-ликови, јунаци-личности нестају, док јунаци-градови, јунаци-мегалополиси опстају. И док, према Драгану Јеремићу, у „Ламенту над Београдом” јунак умире док град опстајава, истрајава (Буњац 1982: 90), у *Роману о Лондону*, нестају и Рјепнин и Лондон. Тачније, они метаморфизирају на тај начин што се град директно саображава у звездани мегалополис, звездани хаос, хаос незнања и упитности, док јунак бива увучен, упијен у такав један метаморфизирани амбијент. Тако, Рјепнин и ликови не метаморфизирају у звезду, али бивају њеним елементима. Зато се може рећи да град, а и ликови, образују нови ентитет, суматраистички ентитет – звезду. Иако, слично као у „Ламенту над Београдом”, Рјепнин нестаје, док Лондон на неки начин опстаје, овде се ипак, из њиховог судара, судара Рјепнина и Лондона, два јунака, јунака и града, рађа нешто ново. Настаје супернова, настаје звезда, које пре није било, само...

„Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде,
него нека чудовишта...”² (Црњански, према:Буњац 1982: 74).

Рјепнин у звезди, звезда у Рјепнину

*

Маска звезде, звезда као најбољи глумац позорнице романа

Ова(ква) звезда, звезда-чудовиште, најбоље скрива све своје реквизите, све своје глумце, сву своју позорницу, и своја светла, и оставља видљиве тек читаоце, јунаке пред њеном позорницом. Као таква, та публика може само да ужива у чарима опсене, нестајања, али остаје изван самог садржаја и искустава губљења. За то време, звезда не само да скрива све што може, већ се понаша попут сфинге,

2 Милош Црњански: „Ламент над Београдом”

поменуте у првој глави романа. Као сфинга, ова звезда поставља нема, индиректна питања и то управо тој публици, а највише читаоцима: Хоћете ли бити део ове позорнице, или ћете остати у посматрачким седиштима?

Звезде су недостижне и далеке за разумевање, али запугити се у њих значи прићи и ступити у ништавило и празнину. Тамо је отишао Рјепнин и остатак човечанства романа, али то прети и читаоцу, и приповедачу, који остаје присутан тек толико да доврши говор о новом и непознатом свету будућности и сеоба.

Звезда, настала аутопоетиком, настала у аутопоетици, двострука је, ако не и вишеструка. Када се о њој говори, говори се уједно и о звезди-графема и о звезди-лексему и о амбијенталној звезди, која се ледуја на води, показујући, односно осветљавајући, црну рупу у којој Рјепнин нестаје, црну рупу Рјепниновог нестанка, показујући насеобину која, као црна рупа, светли да покаже где је Рјепнин сада.

Двострукости звезде, односно остварења звезде, какве су присутне у завршној аутопоетици, поменуте су, индиректно, још у главнини романа. Та звезда није настала тек тако. Она има своју залеђину у главнини романа. Оно што се јавља у средишњем делу романа, сви они детаљи, наговештаји су касније појаве и настанка звезде/и. Наиме, није ли дупло Н у Нико и Ништа, које сигнализује Рјепнина, заправо, наговештај двострукости звезде? Па и Џим и Џон? Нису ли и они предзнаци двострукости звезде? Нису ли они знаци нејасноће, неизвесности, немогућности прецизног, јасног, одређеног и једног тумачења? Џон и Џим су били уприсутњени у Рјепнину, док су Нико и Ништа симболи самог Рјепнина, а шта је звезда доли спољашњост Рјепнина, спољашњост која га обухвата. Али, како се Џим и Џон разликују, јер Џим је негативност, очај, песимизам и сумња, а Џон вера, нада, позитивност и оптимизам (Банковић 1996: 118), може ли се онда и двострукоост звезде, у свом присуству и својој лексемичности, схватити као продужетак те дијалектике, те схватити лексему као оптимизам, а форму звезде на води као негативност, као присуство Мефистофеловог новог, или, барем, сада појавног, света? Не умире ли Рјепнин оног тренутка када узвикује да је нико и ништа, да би се то мртвило касније, тачније, у аутопоетици, трансформисало и представило звездом, која једном својом страном симболизује таму и смрт? Јер, звезда-графема, као симбол негативности и смрти, јавља се тек Рјепниновим нестанком и успоставља нестанак свих ликова, барем у смислу њихове појавности, њихове остварене присутности.

Таква звезда, која репрезентује Рјепнина, и мора да буде на маргини, на маргини постојања, као што је то и сам Рјепнин. Како она у себе укључује Рјепнина, она је, попут њега, спој супротности. Она је тама и белина, средишњи део између једног дела текста и другог дела текста, између једног и другог тела, као што је и Рјепнин између Русије и Енглеске, између Нађе и других жена, између љубави и не-љубави – па и између живота и смрти, и између једне сеобе и друге сеобе, неке друге сеобе. И као и у Рјепнину, тако и у звезди титрају обе противречности, све ове противречности.

Али, да ли је Рјепнин сада у звезди или не, јер звезда је рефлектована и презентована на земљи и/или на површини воде, окружена кругом светлости светионика, а зна се да је Рјепнин потонуо? А зна се и шта плива? А „зна се шта тоне, а шта остаје, да плива, на површини.” (Црњански 1974а: 102) (?) Могуће је да место звезде није на површини воде, већ негде другде, на пример на дну мора. Могуће је и да звезда само бива пројектована на површину воде са дна мора, и то уз помоћ светла са светионика. А могуће је и да је звезда испливала са дна да би са собом повукла оно што јој припада, оно што је у њу ступило – Рјепнина. Тако

Рјепнин постаје, остварује се као суматраист подземља, онај који тежи реално-утопијским пределима и стапа, спаја више нивоа. А, ако се Рјепнин остварује као суматраист подземља, где је онда читалац, читалац који би требало да се схвати као наредни главни јунак неког новог романа, неког новог поретка, неког новог сукоба са светом Мефистофела, неких нових сеоба, неког новог света суматраизма? Наставља ли и он (читалац) суматраистику Рјепнинову? Док је за читаоца неизвесно, још увек неизвесно, наставља ли и он подземну суматраистику Рјепнинову, за приповедача романа знамо шта се догађа, знамо јер нам завршни аутопоетички сегмент наговештава. Наиме, у првој глави и аутопоетици упознали смо то „свевидеће око” (Банковић 1996: 65), тог свевидећег, а неприметног приповедача, који нас је, уз то, упознао и са, њему подређенима – ликовима. Тај приповедач, како се у последњој аутопоетици открива, односно, како нам сам приповедач саопштава, једини је који преостаје да аутопоетику, али и роман доврши, заврши. У почетној аутопоетици, приповедач је тај који предвиђа и, штавише, зна шта ће се то догађати у романескној главнини, а у самој романескној нарацији открива се да је Мефистофел онај који предвиђа и зна сваки Рјепнинов корак, онај који зна како да придобије Рјепнина, који зна да Рјепнину чита мисли и да га присваја онако како сам Рјепнин мисли да ђаво не може. Иако на различитим равнима, показује се да су и приповедач и Мефистофел сејачи подземног суматраизма, његови староседеоци и владари, његови управитељи. А Рјепнин је ту само настављач, онај који се у том суматраизму губи – Као што се губе и остали ликови. Читалац пак има двосмисленију, запажену улогу, јер за њега је неизвесно хоће ли уопште наставити суматраизам подземља, и ако настави, хоће ли бити управитељ или само настављач. Важно је приметити да у звезди не нестаје само Рјепнин, и да није само Рјепнин у звезди и звезда само у Рјепнину. У звезди нестају и Мефисто, и Барлов, и Џони и Џим, а иста прети и читаоцу. Штавише, у звезди не нестају само актери, било да су видљиви или невидљиви, видни или не, активни или неактивни, делатни или пасивни. У звезди се губи и аутопоетика, али и сам роман. Са звездом нестаје главнина романа, са звездом отпочиње и завршава аутопоетика, али њоме окончава и цео роман. Тако изгледа да једини коме звезда прети читалац, и да једино он има шансу да се спасе и не крене путем сеоба, Рјепниновим путем, путем не-смрти и вечитог кружења у болу и патњи и тражењу Суматре које нема, подземне Суматре, које нема.

И тако се са Суматром и суматраизмом, са губљењем у свету подземне звезде, подземног суматраизма, овде, овим, отвара тема сеоба читаоца. Јер, остављајући звезду читаоцима, писац оставља и сеобе читаоцима. А сеобе су они путеви који повезују стазе прошлости и стазе будућности, и то кроз једино извесне путеве садашњости, за разлику од пређашњих и наредних стаза које су или неизвесне (оне будуће), или више немогуће (оне прошле). А за читаоца, што је интересантно, стазе прошлости су и стаза почетне аутопоетике, и стаза главнине романа, и стаза завршне аутопоетике, све оно што је у романескном смислу или прошло, или будуће, или садашње, док је за истог читаоца, будућа стаза, у ствари, стаза избора, стаза могућности, стаза диспаратних путева: пута или ка подземном суматраизму, за који се роман залаже, или останак на стази читаоачевог сопственог света, сопственог оностраног суматраизма. Што се садашњости читаоачеве тиче, његовог пута и стазе, која се остварује док се он још увек одлучује којом ће кренути ка будућности, она тапка у месту, у месту оне белине папира којом се роман као целина завршава, у месту у ком читалац још увек одлучује, у

ком се пита, пита шта је то са Рјепнином, шта је то са ликовима, са приповедачем, Мефистофелом, и коначно, звездом, звездама.

Звезда апсорбује све, она упија све. У њој се губи и Рјепнин и остали ликови, и Мефисто, и приповедач, и аутопоетика, и главни део романа, и роман у целини, а она је и потенцијална претња за читаоца. Њена двострукост и вишесмисленост и неодређеност, неодредивост, условљена је истим таквим двосмисленостима и двострукостима ликова, Мефистом, који је прозиран, али убедљив владар, приповедачем, који је и присутан и одсутан, аутопоетиком, којом роман отпочиње и окончава. И не треба да чуди што је вишесмислена и што све усисава, попут црне руке, што спаја не само прву и последњу главу романа, обједињујући их притом, већ и ликове и приповедача, и писца и читаоце, и поезију и прозу, Суматру и објашњење Суматре, поетику и аутопоетику, не треба да чуди, јер звезда је пример везе, конектора поезије и прозе, пример „прозаизације поезије и поезитизације прозе” (Петковић 1977: 13 *према* Леовац 1981: 198).

Суматраистички одсјаји

Звезда суматраизма, суматраистичка звезда, звезда као мултисуматраизам

„Црњансков суматраизам (...) је (...) извесна слутња, есејистички и песнички исказана, о великим везама ствари и бића и о нежности, о нежној љубави за далеке, утопијске пределе и за велике и чудне везе међу стварима и појавама. Суматраизам је песнички идеализам, делимично супротстављен реалности, делимично изграђен на њој. (...) Суматраистички предели су метафоре и естетске утопије. Ако нису утопије, ови предели јесу 'суматраистички' због тога што су далеки и тако чудни у свести јунака. У Црњансковим романима, већином, све су чежње за далеким просторима чежње за нечим лепим у реалним пределима, јер су ти простори постојећи, реални, вероватни.” (Леовац 1981: 10-11).

Са оваквом, сложеном подлогом суматраизма, и у овом се Црњансковом роману, као ефекти суматраизма, могу анализирати и звезда и звездани траг, јер се вера у суматраизам огледа и у звезди овога романа. Наиме, ова звезда није на небу, већ је на води; и/или на земљи. Наиме, у звезди и кроз звезду, Црњански успева да обједини надземно, јер звезда је иницијално надземна, подземно, јер она је можда пројекција подземног царства, и земног, јер каже се да светионик, ту, на ЗЕМЉИ, показује неку звезду, што ништа не треба да чуди, јер Мефисто је током главнине романа владао земним светом, а у аутопоетици се открива да влада и другим световима, обједињујући их. Да ли је она некаква права звезда на води, или пројекција оне звезде са неба, или пре неке са дна водене површине, можда у суматраизму, који истиче повезаност са природом и свим облицима природе, и није битна. Зашто не остварити и ту повезаност са природом, која је тако блиска, ту на води, кад се већ не могу достићи оне висине, и даљине, оне руске и енглеске? Зашто не потражити ту ону своју домовину, ону своју утеху и срећу, у тој суматраистичкој звезди, па била она и пројекција, варка, фатаморгана, холограм? Била она права, или одјек неке праве, она је ипак ту, видљива.

Иако је речено да „природа у Црњанског је чудна реалношћу богатих и бројних односа и промена, а не нечим нереалним” (Леовац 1981: 195), ипак се овде стапањем, метаморфозом и променама које спојеви природних елемената пејзажа дају, јавља управо нереалност, нереалистичност, јер пројектована звезда на води, иако може бити само одсјај неке звезде са неба, она то није, јер је вероватно

пројекција подземне звезде, подземног Мефистофеловог царства, који своју владавину шири на земљи, односно који ту већ влада, те отуда и она, метафизика празнине, ђаво празнине. Тако се, кроз спајање реалних елемената, добијају они нереални пејзажи суматраизма.

Та, таква звезда, постаје звезда спаса. А да ли је та звезда, суматраистичка звезда, попут оних ранијих и других суматраистичких предела код Црњанског? Када су у питању *Сеобе*, звезде су „симболи далеке и светле будућности” (Леовац 1981: 62). Штавише, звезда је у *Сеобама* уједно и предметна одредница за срећну прошлост, јер Вуку Исаковичу:

„Од свег живота, размишљајући, остадоше му светле у памети и сад, само оне сјајне, чисте звезде, и сребрне, шумске путање над којима се спушта априлска магла, којима је пројахао у прве дане свога брака са женом, живећи у оној једноликој досади мале славонске посаде, ловећи лисице, а у будућности, само та безгранична, завејана Русија, куда мишљаше да се одсели, да би једном лакше живео и да би се већ једном одморио и смирио.” (Црњански 1973: 162),

при чему се, размишљајући о свом животу, подсећа на чисте звезде (у) прошлости, док истовремено машта о будућности у Русији. Па, ако је тако у *Сеобама*, како ли је у *Роману о Лондону*? Да ли, када је у питању *Роман о Лондону*, звезда, као симбол светлије будућности, бива доведена у питање?

Могло би се рећи да овај роман уједињује, обједињује ранија суматраистичка стремљења и светле просторе среће, са тамним дубинама мрака, и то кроз спајање високе сјајне звезде и њеног одсјаја у води, односно њене пројекције, пројектованости на водену површину у којој сам јунак нестаје. Јер не нестаје он само у једноставној води, он нестаје у звезди на води, а откуд она ту доли као пројекција једне висине, која се сада, тек сада, показује као могућно лажна висина, јер дочарана нам је као пројекција или неке висине, или неке дубине, али никако као она постојана светлост која сјаји и води путањом мира и спокоја ка будућој срећи и домовини. Па и ако се стремљење ка светлом небеском своду схвати као тежња ка будућности, а пад као гледање у прошлост, евидентно је да Рјепнин обједињује оба, јер гледајући у прошлост и живећи у њој, он пропада, али пропада у једну звезду која би требало да је симбол будућности, светле будућности. Ипак, како је сама звезда пројекција, што значи нестварна, привид, било неке висине, било још горег понора, то његов пад постаје засигуран пад, под маском, под привидом неког небеснила.

И какав је заправо то спас који та и таква звезда пружа, коју Рјепнин проналази свуда, кроз сеобе, па и у Лондону? И док је извесно да смрти нема у таквом сељењу, при таквим сеобама, неизвесно је има ли живота. Има ли живота за човека? Има ли у таквом суматраистичком простору живота за човека?

„Црњански ’омогућава’ Рјепнину да оде из живота у ’зеленило у мраку’, да обави онај свети чин спајања са тајанством природе и да одбрани живот од неживота, да пређе у вјечност материје гдје не постоји смрт” (Поповић 1990: 88). Уместо, некада, океана, који му је послужио као замена или надомештање Нађиног одсуства, сада је бескрајан, не океан, већ звезда. Можда је управо и долазак океана, наместо Нађе, Рјепнину био неки наговештај да се треба припојити природи, и можда зато на крају и одлази и припаја се и води, али и одсјају звезде. Како природа вечно постоји, тако и Рјепнин, упустивши се у водену површину, постаје и сам делом вечног трајања. Али какво је оно? Та тишина звезде, те пројекције, нуди ли му домовину и њен мир? Природа опстаје, а људи се мењају, смењују, нестају. Слично, и позорница остаје, а глумци се смењују. Али, не мења

ли се овде и позорница, јер учава се да се овде и позорница мења, те уместо Санкт Петербурга имамо Лондон, а, потом, уместо Лондона – звезду?

Ако је овај роман замишљен тако да позорница траје вечно, док се истовремено њени облици, репрезентације мењају, па било да је позорница сам роман, или је живот позорница, или је Лондон позорница, онда су они омеђени, имају почетак и крај, а представа која се на њима игра мора једном отпочети и завршити. Све је то игра. Све постаје игра. Тако и звезда, као место боравка и суматраистичког предела, постаје нова позорница. Међутим, њене димензије, њене карактеристике, њене категорије, остају недефинисане, просторно недефинисане, нејасно одређене и ограничене, недовољно омеђене. Она је и реална и утопијска; реална, јер саткана је од одсјаја реалног тела, а утопијска, јер спој одсјаја, пројекције и реалног небеског тела, у комбинацији са владавином ђавола постаје утопијским пејзажом. Њен крај је неизвестан. Штавише, њен крај је немогућ више него могућ. За разлику од романа, живота и Лондона, она нема краја, њен крај се не назире, и њен крај само је вештачки приказан кроз (нежност) краја романа. И у њој се наставља игра, игра ђавола и човека, игра живота и одсуства смрти, игра живота и сеоба, игра живота и не-смрти, игра вечних сеоба и лутања и сталне чежње за нечим другим. Али та игра, игра која се ту, у звезди, игра, нема краја. Ту краја нема, јер је сада звезда у поетици, а не више Лондон, који је био и остао у романескном ткиву, а ова поетика, аутопоетика, само је једним слојем одвојена од света читалаца. Тиме се може сматрати да ће, прешавши у свет читалаца, место вечитих сеоба поново метаморфизирати у неки нови суматраистички предео, ниво, пејзаж. Краја те звезде нема, не назире се само зато што новог нивоа нема, само зато што нови ниво, нови суматраистички пејзаж није уприсутњен, па једини који остаје је овај звездани, аутопоетички, онај на граници два света: света романа и света читалаца: „Издазак из овоземаљских стега у вјечност космичких пространстава могуће је остварити само у имагинацији” (Поповић 1990: 148). Зато ова звезда постаје могућа само у нивоу, само у смислу пројекције у књижевни имагинативни текст, у водену површину, и остварује своје потпуно непројектовано присуство тек у поетици и аутопоетици, тек у аутопоетичким референцама, које одређују границе веће од самог романескног садржаја света, које прекорачују границе књижевног света и остварују се у филозофско-мисаоном подручју ауторовог суматраизма.

Са оваквим полазиштем, рећи ћемо да није само писац суматраиста, па ни само Рјепнин, већ је то, како је раније закључено, и приповедач овог романа. Па и Мефисто. Приповедач, фино, кроз аутопоетику, почетну и завршну, успева да успостави необичне везе, земаљске и надземаљско(надземно)-подземне везе, а како је Мефисто владар тог везивног простора, иако простора главнине романа, тиме и он постаје суматраист.

Преносник суматраистичког ефекта у роману прелази од Рјепнина, и приповедача, и преко саме звезде и њеног осетног, али невидљивог владара – ђавола, до читалаца, као крајњих актера ове позорнице, ове новонастале романескне позорнице, оне позорнице која се из онтолошког прелива у метафизички свет, и обрнуто, унутар самог романа, а онда, из онтолошког/метафизичког света ђавола и ликова у онтолошки/метафизички свет читалаца. Оно непојавно, неразумљиво у свету ликова, та звезда на води коју окружује светлост светионика, остаје да збуњује и да тражи коначно разрешење тог суматраистичког предела. Овај роман тако постаје попут космоса чиме се остварује неочекивани суматраизам, суматраизам који повезује више нивоа ствари, бића и појава, мултисуматраизам

кога одликује повезаност читалаца, ликова, јунака, Мефиста, приповедача, пи-сца и књижевног дела.

Такав мултисуматраизам не огледа се само у аутопоетичким сегментима, већ и у главнини романа. Главнином романа као центар суматраизма доминира Лондон. Лондон је центар мултисуматраизма, централна тачка која повезује више нивоа суматраизма. Лондон у себи повезује сва надања и очекивања, сву прошлост и будућност, срећно дечаштво проведено у Русији и наду у бољу будућност у Енглеској, онаквој, какву је у машти и причама Рјепнин упознао још као дечак. Лондон повезује ликове, приповедача и Мефистофела; и то када је реч о главнини романа. Када је пак о аутопоетичком сегменту реч – звезда постаје центар мултисуматраистичке поставке. Изгледа као да звезда све на свету доводи у везу, те да и Мефистофел, као владар, све доводи у везу, попут суматраисте. Та звезда, лексема и графички знак и амбијентална звезда, ознака је Црњансковог мултисуматраизма, јер се кроз њу остварује повезаност више нивоа: нивоа ликова, нивоа владара-Мефистофела, нивоа приповедача, нивоа читалаца. У аутопоетици, тако, Лондон бива превазиђен, и остварен као спој разнородности просторних суматраистичких нивоа.

Не само да се суматраизам звезде остварује у просторном смислу, већ и у временском. Наиме, Црњански је полагао интересовање „у нешто дубље трајно што је и у прошлости и у будућности, у неку велику везу прошлог и будућег” (Леовац 1981: 9). Таква суматраистичка оданост, не само нечему у прошлости и садашњости, већ и нечему у будућности, огледа се и у овом романескном остварењу Милоша Црњанског. У *Роману о Лондону*, та велика веза која сједињује прошло са будућим, стварно са нестварним, разумљиво са несхватљивим, постаје читана у форми звезде.

Звезда постаје спона прошлости и будућности; прошлости, у којој је владала сфинга лондонског мегалополиса и ђавола Лондона, и будућности у којој влада ђаво звезде, ново доба у ком читалац постаје тражена мета, а не више Рјепнин, не више он као репрезент Руса и човечанства, већ читалац као представник новог човечанства којем прети и уходи га владар звезде. У звезди се, тако, суситичу прошлост, будућност и садашњост, Рјепнин и Лондон и нова места сеоба, читаоци, ликови, писци, приповедачи и владари. Милошево дело тако постаје један целовит симболичко-поетичко-поетски космос, космос у малом. А у том микрокосмосу, у коме су повезани и ликови, и јунаци, и читаоци, али, и сам писац, предочава се својеврсни нови суматраизам, који показује повезаност не више у једном свету, већ кроз више светова. То је тај мултисуматраизам, трансуматраизам, интер и интрасуматраизам, односно оно што суматраизам у суштини и јесте, али не више само у домену географских одредница.

Па и не само то, не само оствареност суматраизма у простору и у времену. Већ „[т]о грозничаво расипање лишћа, безумно *ионављање почетица и краја, циклични процрами природе у које је укључен и људски род*, ту ’смјену глумаца’ на позорници живота Рјепнин види као човјеков космички удес”³ (Поповић 1990: 87). Можда је управо цикличност тај суматраизам, та повезаност свега у свету. Можда није само истовремена повезаност ствари, бића и појава у свету оно што дефинише суматраизам, већ и та цикличност, та циклична повезаност, оно што одликује суматраизам. То је дупли крај суматраизма, и цикличност и истовременост повезаности у природи и међу људима.

3 наглашени део текста је аутора овог рада.

Иако је одлика суматраизма и истовременост веза, и цикличност повезаности, и иако суматраизам повезује реално и нереално, прошло, будуће и садашње, интересантно је да нигде нема среће за те јунаке, ни у реалном, за Вука Исаковича, али ни у подземно-реалном свету Рјепнина, било да се тај свет схвати као Ђаволов, те отуда подземни, било да се схвати као реални, већ спаса за Рјепнина једино има негде изван, или још више испод. Питање је проналази ли он и тамо то што очекује, али, иако се заговара суматраизам као повезаност више нивоа, његови, тј. суматраистички ефекти и жељени спас, назире се тек изван граница и деловања суматраизма, у некој новој равни -изма, поетике, постојања, спасења.

Овај роман је сав изграђен од алузија и илузија, што је можда и очигледно кад му је владар Ђаво. Рјепнин сматра да би негде, „под плаветнилом неба, загладан у плаветнило мора, ваљда нашао неки смисао, неку утеху, и у свом животу” (Црњански 1974а: 244). Ипак, оно што он коначно проналази и где коначно одлази, само је привид, илузија, фатаморгана овог говора и маштања. Он одлази у оно што оно није, у звезду, која звезда није, у воду, која вода није, можда у смрт, која смрт није. Питање које овде извире јесте: јесу ли то заиста оне везе у свету, је ли то заиста онај суматраизам, или је то неки позни суматаризам, или, чак, немогућност суматраизма. Јер све је у вези, али везе више нема, све је у вези али само да покаже да је ту владар Ђаво.

Звездана тишина

Суматраизам је у роману оно што суматраизам није. Смрт је у роману оно што смрт није. Звезда је у роману оно што звезда није. Она је Лондон, она је место живота, не-живота грађана, она је лавиринт по коме се крећу. Она је графички знак. Она је лексема. У њој су сједињени текстуализована оствареност (графема и лексема), и земаљски, астрални, водени и подводни пејзажи. Она је симбол новог, непознатог пејзажа и споја нивоа. Она је земља скончања, али и место и симбол живота и не-живота за оне који су је видели и пред њом могу само да стрепе, као што су то читаоци. Овде, у *Роману о Лондону*, те звезде, ти симболи, ти знаци бивају удвостручени. Наиме, наслућени су формом звезде, и остварени су у пејзажу, у амбијенталном остварењу лондонске воде. Само као лексема, она је вишеслојна, спој више нивоа. Само звезда као лексема је пејзаж нереалности. Али Црњанском као да то није било довољно сложено и нејединствено, па уводи и графему. Сада, са графемским обликом, у графемском остварењу, остварености, звезда постаје уникатни пример неодредивости. А шта се о свакој неодредивости, о сваком вишесмислу може рећи доли тишином ћутати/говорити и/или говором/разгласом/буком бучати и/или прећуткивати. Звездана тишина, тишина коју звезда с краја романа (како она графемска, тако и она лексичка) успоставља, богата је обиљем илузија и алузија, обиљем питања и могућих тумачења, тумачења о Рјепниновом скончању, о Рјепниновом нестанку и месту боравка, о смислу живота и сеоба, о смрти и не-смрти.

Отуда, оно што се овде дешава, збива, јесте контаминација тишином, али и контаминација тишине. Отуда звезда као тишина и отуда звезда као бука. Отуда се звезда овде може схватити двоструко: и као тишина, односно као расадник тишине, и као бука. А за сваки од ових опозитних елемената, она може бити и актер, активни члан који тишину шири, и пацијенс који тишину трпи. С једне стране, она је тишина којом се контаминира бука питања и несмисла, а са друге стране је тишина која бива контаминирана. С једне стране, она је бука коју контаминира тишина, а са друге стране је бука која контаминира.

Када је звезда тишина која бива контаминирана, оно што је ставља у пасивни положај јесте непостојање трећег члана, ујединитеља означеног и означујућег. Тај трећи члан можда пребива између ова два, између графеме и лексема, у аутопоетичком тексту на крају романа, а можда и изван тога. Не толико у роману, колико можда у празнини успостављеној крајем романа. Али, уприсутњеног трећег члана нема нигде унутар граница нити романа, нити аутопоетике. Једну од друге звезде раздваја садржина завршне аутопоетике. И док једна звезда, звезда-графема, има функцију својеврсног поднаслова, дотле друга, звезда-лексема, дејствује управо као лексема, и то она која затвара и аутопоетику и сам роман. И оно што се не зна је да ли се поменута лексема односи на звезду-графему, или на амбијенталну звезду коју светионик осветљава, или пак на нешто треће. Према томе, не може се тврдити да их неки трећи члан обједињује у знак.

Када је звезда тишина која контаминира буку питања и несмисла, у први план ступају Лондон и становници тог мегалополиса, који бивају контаминирани, и нестају у истој тишини, у истој звезди. Звездом се, сходно томе, контаминира и аутопоетика, у којој више нема, као у првој глави, Лондона као позорнице, нема више писца, нема више читалаца, гледалаца, ни оног МИ, које се пита шта се то збило са ликовима. Њоме се контаминира она детерминисана будућност из прве главе романа. Звезда прети да контаминира и читаоца, као што је већ учинила са ликовима. Ипак, она их, својом празнином садржаја и пуноћом питања која изазива, већ контаминира. Контаминира и белину краја романа сопственом празнином, ђаволом празнином. Контаминира и сам роман, као и аутопоетику. Роман контаминира, јер бива прекинут пре свог краја, пре аутопоетике, а аутопоетику контаминира, јер се ова последња етапа аутопоетике разликује од прве етапе. У првој је етапи био Лондон, оно МИ, читаоци, гледаоци, писац, ликови, позорница, најаву будућности, а у овој последњој нема ни Лондона, ни писца, ни читалаца, ни ликова, ни наговештене будућности, тачније, од ње (наговештене будућности)се једино остварује силазак са позорнице, бесповратни силазак, али и потпуна тишина и празнина, која првобитно није била најављена, јер, можда, ђаво ту још увек није био завладао, владао, закорачио. Тако, звезда као тишина на неки начин нарушава целину романа, нарушава ток романа, а можда их истим начином и богатије успоставља.

Друга ставка је двострукост звезде, када се иста схвата као бука. У случају контаминације тишином, тишином празнине, ђавоље празнине и ђавољег света, контаминира буку звезде и све оне ликове који се већ налазе на тој новој позорници на коју је Рјепнин тек сада ступио, јер он није једини који тамо одлази. Звезда је препуна ликова као што је Рјепнин, а опет, пошто је и тамо владар ђаво, и тамо бива успостављена тишина, празнина, тишина празнине, празнина тишине. Звезда је супротна тишини, јер она успоставља нови поредак својим знаком, симболом у тренутку када Рјепнин нестаје. Она има моћ да прекине роман, ток романа, и успостави, без наслова, поднаслова и без нове целине (новог одељка, нове главе), сопствени, нови сегмент, унутар постојеће главе. Ипак, њу бучну и моћну, контаминира тишина и празнина аутопоетике, у којој ничег и никог више нема и ништа се више не зна, па чак ни то зашто светионик баца светло баш да осветли звезду. Звезду, као буку, контаминира и почетна аутопоетика, и завршна аутопоетика, и празнина стране којом роман завршава, али контаминира је и празнина, и тишина, краја главнине романа, онај тренутак када Рјепнин нестаје и када се (звездом-графемом) отвара завршна аутопоетика, тј. празнина, белина, пукотина папира, у којој се, као централни извор буке и моћи, јавља

звезда (звезда-графема). Бучне и моћне звезде: звезду-графему и звезду-лексеми, одваја празнина знања и пунина читаоачеве упитаности, али не и упитаности ликовна, празнина аутопоетике која се сада разликује од оне из прве главе, јер више ништа не може да победи тишину, празнину, белину (па чак ни звезда, кад се схвати као буква).

У случају контаминације тишине пак бучна и моћна звезда контаминира тишину романеског садржаја која настаје Рјепниновим нестанком, нестанком главног лика, након чијег нестанка ништа више нема смисла, те се успоставља потпуна празнина и тишина, и празнина смисла, и празнина постојања, и празнина живота, и празнина сеоба, и смрти, и не –смрти... Она (звезда-графема) својим симболом на тишини папира успоставља, уводи нови звездани поредак, аутопоетику, али (како се ова аутопоетика разликује од оне из прве главе), рећи ћемо, сопствену аутопоетику. Али чак ни тако моћна и бучна и снажна толико да успостави свој поредак, да наметне свој крај, да наметне, успостави, започне тамо где је роман стао, да продужи роман, да започне роман, чак ни таква не може да се избори са тишином и празнином тог новог поретка, заправо не тог свог поретка, већ оног који је успостављен Рјепниновим нестанком, оним поретком који је успостављен на крају главнине романа, и који је, заправо, владао целим романом, можда неприметно, али бар не толико приметно као сада. И једино што је моћна звезда својим поретком успела да издејствује у тој и таквој аутопоетици и борби и са њом, и са главнином романа, јесте њена „симболична” уприсутњеност, али и уприсутњеност ње као симбола, у виду звезде-лексеми, и то на самом крају аутопоетике, чином којим као да жели да се каже да је ипак моћна да њена буде последња, да њена реч, лексема, буде последња, да буде, ипак, како она каже, заповеди. А, заправо, чак, опет и то, та њена моћ и последња реч и воља бивају под знаком питања, јер и након ње, и након лексеми, након романа и аутопоетике, остаје празнина, тишина, белина папира којом роман опет траје, отпочиње, којом аутопоетика још траје. И, заправо, питање је да ли бучна и моћна звезда том својом лексемом успева да победи тишину, празнину, празнину ђавола и његовог света, белину папира и аутопоетике, и да успостави свој поредак, да завлада тим светом, (светом белине, празнине, тишине и незнања), својим смислом, својим присуством, својом уприсутњеношћу и симболом и речју, јер на почетку беше реч, а овде је реч (и) на крају, или је и ово, ипак, почетак нечега новог, неког новог света и поретка, неког који није ни прва аутопоетика (где влада приповедач, а потајно и Мефистофел), ни главнина романа (где влада Мефисто), ни успостава новог поретка Рјепниновим нестанком (где влада метаморфизирани Мефисто), ни последња аутопоетика (исто под влашћу метаморфизирани ђавола и приповедача), већ неки нови, у коме су присутни можда и читаоци, и гледаоци, и приповедачи, и писци, и ликови. А да ли је и ту ђаво празнине? Или је ту владар само читалац, и да ли се и читалац, у том смислу, може поистоветити са празнином и владаром, успостављачем празнине, као што се то може учинити и са приповедачем, свезнајућим, који је, још у првој глави, знао шта ће да се деси на крају, али и са самим Мефистом, који, на неки начин, неопажено преузима невидљиву власт и свезнање о Рјепниновим поступцима, намерама и мислима? И као што Мефисто преузима или садејствује у власти са приповедачем током главнине романа, па и у последњој аутопоетици, с тим што се Мефисто измешта изван Лондона, у простор звезде, идући за својим субјектом, док приповедач остаје (са својим субјектом – можда читаоцем, али и осталим ликовима, па чак и оним који су отишли у звезду), да ли се онда може рећи да Мефистову и/или приповедачеву

власт након аутопоетике преузима читалац, односно да читалац постаје владар, свезнајући, или да и сам читалац ступа под владавину Мефиста и његовог света, света празнине, света ђавоље празнине, тишине, белине, празноће?

Тако, на питања о месту и разлогу Рјепниновог нестанка, читаоце затиче тишина, тишина кроз своје разнолике облике. Најпре је то тишина мрака и предела, суматраистичког предела у ком нестаје Рјепнин, потом је то звезда-графема. Онда је то аутопоетички приступ, у коме се исказује непостојање ликова, непостојање запитаности о самом Рјепнину, а онда је ту и звезда-лексема, односно звезда-место боравка, а најзад је то и празнина, потпуна празнина наставка романа, празнина краја. Тако, тишина контаминира сва читаочева интересовања и питања, смисао и разлоге, па и тумачења.

Сва ова размишљања проузрокује звезда, која је уједно она која бива контаминирана, али и она која сама контаминира. Она је, уједно, и тишина, и бука, и тишина која контаминира буку, и бука која контаминира тишину. Она је уједно и тишина, али и постаје успостављена као тишина након контаминације. Она је уједно и бука, али и успостављена бука, након контаминације.

Показали смо двострукости, односно вишеструкости звезде, а шта се дешава, збива, кад звезду схватимо као тишину, али, и белине и крајеве, завршетке и романа, и аутопоетике, и главнине романа, такође, појмимо као тишине? Збива ли се онда контаминација тишине тишином, у смислу да тишина, настала нестанком Рјепнина, бива додатно контаминирана тишином звезде, звезданом тишином, а ова, опет, тишином белине, тишином празнине, тишином краја? Јер, шта боље контаминира тишину од саме тишине? Не знамо да ли звезда-лексема описује звезду-графему, или место на води, или можда оба ако звезда-графема јесте значајуће за то место на води. Не знамо откуд се одједном појавише те звезде, ни звезда као симбол, ни звезда коју светлост светионика обасјава. Не знамо ни да ли је Рјепнин тамо, у воденом звезданом кружењу, кружењу које условљава покретна светлост светионика, или је у звезди-графема, или није нигде од понуђених места. Не знамо ни зашто више нема ни других ликова, нити где су одједном и они нестали. Не знамо ни да ли су нестали Рјепниновим нестанком на крају главнине романа, или нестају у аутопоетици. И некако се чини да бисмо више знали о Рјепнину и другим ликовима да се роман завршио крајем главнине, тј. да аутопоетичког наставка није ни било, те да бисмо више знали о Рјепнину да није било звезда, да није било наглог присуства звезде-графеме, која означава нагли престанак главнине романа и нагли почетак аутопоетике, да није било те аутопоетике која све скрива и ништа не открива, скрива, јер доима се да ништа не зна, а не открива ни оно што би морала знати, барем о приповедачу и писцу. Чини се да бисмо више знали и да нема оне звезде-лексема, којом се завршава и роман и аутопоетика, а којом се наставља питање и незнање и неизвесност, и којом отпочиње нова празнина, нова белина, нов почетак, почетак – али чега? И тако, не зна се да ли више звезда контаминира роман и аутопоетику и читаоце и ликове и приповедача и писца, или аутопоетика и роман, и белине, и празнине, контаминирају звезду, звезде.

Закључак

Ризикуюћи да се тврди како је цео роман базиран и смештен у простор имажинарног, нестварног света, у коме влада Мефистофел, Мефистофел тишине, сасвим је извесно да простор звезде, простор почетка и, надам се, краја другог

дела романа, постаје онај простор изван простора реалног домашаја. Истина је да први и последњи део представљају аутопоетичке искоке изван самог романа, те, сходно томе, директно не суделују у реалном или имагинарном простору романа, али је нужно рећи да прекретница самог романа, садржаја романа и његовог краја и успоставе аутопоетичког завршетка, јесте предочена звездом у графичком смислу, док се и на аутопоетичком крају такође јавља свет звезде, као нови свет Мефистофелове владавине. Доима се, наиме, да имагинарни свет постоји и у садржају романа, али и у аутопоетици, с тим што се први свет базира на реалним топографским одредницама, док се звездани свет премешта у ниво споја астралног, земаљског и подземног, уједињујући, тако, познате елементе, а тиме и реалне, али на такав начин да нужно постају елементима имагинарног, јединственог, универзалног света и поимања.

Та нова топографска одредница, која уједињује познате елементе на нов начин, јесте суматраистичка звезда. Она је не само симбол, белег безнађа, већ је могуће да ни сама није звезда, већ њена пројекција, пројекција неке друге звезде, неке друге нестварности, подземне нестварности, а тиме и пројекција Мефистофеловог света. Тако се открива двострукост владавине Мефистофела, ондносно његова двострука владавина лондонским светом, јер владао је Лондоном, а сада влада и звездом. Тиме, сам Рјепнинов пад открива да где год отишао, било у живот, било у смрт, било у не-смрт, то ће место опет бити под владавином Мефиста. Тако, топографија Рјепниновог пада, коначног пада, открива неизбежност Мефистофеловог света, неизбежност његових метаморфоза, неизбежност подземног суматраизма.

Та пројекција звезде и та звезда суматраизма, другачија је од суматраистичког Лондона. И једно и друго место боравка под влашћу су Мефиста, али, за разлику од метрополе, звезда је малена, али је њен потенцијал ширења и потенцијал да прими безброј премештених лица неограничен. Лондон прима четрнаест милиона душа, али у звезду одлазе сви, да се више не појаве. А то утапање у звезди, па и утапање у Лондон/у, подсећа на Кјеркегорово скривање појединца у маси, тражење неадекватног спаса у маси, па и у звезди, у звезданој маси Мефистофеловог света, у којој се утопило безброј ликова, који несташе са позорнице, нит ко зна куда, нит ко зна где, нит ко зна како. Утапање и скривање иза мноштва тих, већ потонулих ликова, тих, већ метаморфисаних ликова и предела-јунака, осликава сву немоћ и привид снаге коју та маса, тај нови живот пружа, јер и Лондон је некада, исто тако, представљао спас и снагу и велелепност у Рјепниновом уму, па се и то показало погрешним. Погрешним, јер Лондон је само лавиринт несреће, привид организованости људи, привид живота, а заправо, аутоматикон, робот ништавила и безнађа, топос пакла, симулације и симулакрума, симулације и симулакрума живота, топос оног који је нико и ништа. А звезда? Није ли и она једно ништа? И шта је заправо та звезда које и има, и нема, која је ту али се не може додирнути, дефинисати? Она је као и приповедач и писац, ту и није ту. Она је једно ништа, баш као и Рјепнин. Суматраистички простори се мењају, смењују, али им владар остаје исти. Тако и Рјепнин, склањајући се од тог владара, бежи, али увек бежи на исто место; он бежи, али увек налази метаморфисано Исто.

Исто тако, и гледаоци и читаоци беже у неки други свет, у неку другу тешину, надајући се, као и Рјепнин, да ће тамо пронаћи истину, а у ствари беже у идентичну структуру, идентичну парадигму, само са нешто другачијим окружењем. Матрица је иста, само је варијантност путева, смерова и позадине другачија. И зато смрти и нема, већ само сеоба, вечитих сеоба, за оне незасите духом,

незасите истином и лажима. Сеобе су неминовне за оне несмирене духом, за оне несмиреног духа, а оне саме нису никада добре, те се тако показују и сеобе Црњанских јунака, које своје носиоце претварају у незадовољне људе, јер, куда год отишли, проналазе оно што су и оставили, а не налазе оно што су тражили, за чим су жудели, и што им је страствена представа пројектовала на платно жеља и очекивања, наде и сигурности, главе и срца. Није задовољан ни Рјепнин, а ни Нађа. Ни у Америци Нађа није задовољна. Нису задовољни ни кад у сеобе одлазе заједно, ни када у сеобе одлазе засебно. Тону, али не заједно како је то Нађа на почетку узвикивала. Сеоба једино нема у срцу, и ако је ту мир, мир је и у човеку, и у његовој средини. Нема сеоба само у спољашњости, ван човека, има је и у човеку, и у повучености у себе и свој свет, сеобу какву Рјепнин остварује својом изолованошћу од лондонских становника. Али, и таква сеоба води немиру. Једина која води смирају јесте сеоба срцу, где све сеобе нестају и мир се остварује. Али Црњански ликови то не схватају. Ни Рјепнин, ни Нађа, не схватају докле ће постојати сеобе. Биће за Рјепнина још сеоба, чак и у звезди, чак и у смрти, чак и у не-смрти. Звезда је синоним за сеобу, као што је то и Лондон, и сви други градови кроз које је прошао, надајући се да ће тамо пронаћи оно што тражи и што му даје мир, што га смирује. А и сама звезда у својеврсној је сеоби, јер не припада ни небу, ни земљи, ни тексту, ни амбијенту романа, а опет је свуда ту.

Све је у свету романа наопако, све је онако како ликови не очекују, па и то што звезда није на небу, и то што владар није Бог, и то што нема смрти, и зашто се, онда, очекује да ће после нешто бити разумљивије, да ће од звезде и њеног света доћи до разјашњења, да ће аутопоетика дати неке одговоре који су прави, а не наопаки и искривљени? Ђаволов је свет прави лавиринт у коме нема нити излаза, нити спаса, нити из садржаја романа, ни из тог ђаволовог Лондона, нити из аутопоетике. У такав свет само може да се уђе, да уђе читалац, лик, јунак, приповедач, писац. Тај лавиринт, у који Рјепнин улази, само је аутопоетичка замена за онај који већ познаје, за Лондон, и док у Лондон није могао да ступи ни читалац нити писац, колики год суматраисти били, у овај, аутопоетички, су позвани и ови други, а не само ликови. Тако да ни ту, у звезди, Рјепнин неће бити усамљен, као што није био ни у Лондону. Штавише, у том новом свету губе се и ликови, било видљиви, било невидљиви. Јер нема више Рјепнина, нема више других ликова, нема ни Нађе. Нема више ни Барлова, ни Рјепнинових гласова: Џона и Џима. Има приповедачког гласа и упутстава за нови звездани поредак. Али, има ли потребе за њима, има ли потребе за гласовима Барлова, Џонија, Џима, Мефистофелеса, сада када човека нема, сада када нема кога више да потре? Али, ако се приповедачева реч наставља, значи ли то и могућност настанка неке нове приче, са неким новим Рјепнином, новим Рјепнином који сада може бити читалац?

И док је Рјепнин нестао у звезди подземља, догле је читалац још увек пред одлуком – да ли ће кренути стазама Рјепниновим или неким другим путем. Да ли ће се спојити са природом, или ће допустити да природа и звезда продру у њега и кроз њега, те да се на тај начин саживи, и преживи мефистофеловску звезду. Јер, „Црњански воли да прожме јунаке пејзажом и пејзаж јунаком. (...) У неким тренуцима дешава се метаморфоза: 'утапање' човека у природу или 'усисавање' природе у човека” (Леовац 1981: 194-5), тако да некада она звезда у њему, постаје он у звезди. И иако делују независни једно од другог, иако делује да је звезда независна од Рјепнина, то није случај, јер Рјепнин је сада у њој, и она вреба и сваког другог становника, као што је и Рјепнина. Она вреба и читаоца.

И док се мета романеског ткива, Рјепнин, налази између добра и зла, прошлости и садашњости, прошлости и будућности, Лондона и Мил Хила, Енглеске и Русије, Џона и Цима, упињући се да досегне и тишину разумевања и буку сврсисходног рада (сврсисходности), дотле се мета аутопоетичког ткива, читалац, налази између две звезде: између сенке и праве звезде, између лексеме и форме, између сеобе и не-сеобе, смрти и не-смрти. Тако и читалац покушава да досегне исту потпуну белину разумевања, која у себи, попут беле боје, садржи читав спектар значења и исправних тумачења.

Далеко је ова Црњанскова звезда од објашњења, од коначног објашњења, као што је и Рјепнин далеко од мира, од Лондона и од мегалополиса. Он је сада, ма где био, и ма с ким био, у новом мегалополису, о ком се мало шта зна.

Тишина ноћи након Рјепнина, тишина града, тишина интересовања преосталих неуприсутњених ликова, пуна празнина питања ликова о Рјепнину, све то као да је оштро супротстављено пуноћи питања о Рјепнину које има читалац. Читалац би радо волео да зна где се то Рјепнин обрео и шта то значи она звезда која текст одваја од крајње мучне тишине, поетичке тишине и белине краја, текстуалног краја и краха, али и да појми значење звезде у амбијенталном простору мрачне лондонске шуме, значење звезданог светла и зрака светионика. А волео би да зна и колика је тишина и белина те амбијенталне звезде, која, попут црне рупе, усисава све, а око ње, у виду круга, обитава светлост, тек једва видљива, која можда има естетска, а можда и магнетна, упијајућа, привлачећа својства.

Тумачење смисла и бесмисла, и излаза из тог клупка и круга размишљања, нестаје у звезди и са звездом. Нема се више шта рећи, шта сазнати. Нема сазнавања, тумачења има.

ЛИТЕРАТУРА

- Банковић 1996: Ј.С. Банковић, *Метаморфозе пада у делу Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.
- Буњац 1982: В. Буњац, *Дневник о Црњанском*, Београд: БИГЗ.
- Владушић 2009: С. Владушић, „Роман и град”, у: Зоја Карановић и Ивана Живанчевић-Секеруш (уред.), *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, зборник, књига 2, Нови Сад: Филозофски факултет, 2009, 311-323.
- Леовац 1981: С. Леовац, *Романсијер Милош Црњански*, Сарајево: СОУР Свјетлост, Издавачка радна организација, ООУР Издавачка дјелатност.
- Петковић 1977: Н. Петковић, *Риџам Милоша Црњанског*, „Књижевна реч”, VI, бр. 91, 25. дец., према: С. Леовац, *Романсијер Милош Црњански*, Сарајево: СОУР Свјетлост, Издавачка радна организација, ООУР Издавачка дјелатност.
- Поповић 1990: Р. Поповић, *Црњански и Лондон*, Сарајево: НИШПРО Ослобођење, ООУР Издавачка дјелатност.
- Црњански 1973: М. Црњански, *Сеобе*, Прва књига, Београд: Нолит.
- Црњански 1974а: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Прва књига, Београд: Нолит.
- Црњански 1974б: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Друга књига, Београд: Нолит.
- Црњански 1982: М. Црњански, „Ламент над Београдом”, у: В. Буњац, *Дневник о Црњанском*, Београд: БИГЗ.

CONTAMINATION OF QUIETNESS (AND/OR) (CONTAMINATION) BY QUIETNESS

Summary

The paper deals with the theme of quietness in *The Novel about London* by Milos Crnjanski. The quietness in question is the quietness the reader encounters when the main protagonist disappears in the dark. With the disappearance of Rjepnin, the narration ends with the symbolic star sign, leaving the rest of the novel with the narrator's distinctive voice. Thus, with the end of Rjepnin's presence, the main narrative stream ends and the new segment unfolds. This segment is just the continuation of the first chapter where the narrator's voice first came to notice. The last section starts with the star, and it also ends with a star. The only difference is that the first star is the grapheme, whereas the last star is the lexeme. And the quietness, as well as the contamination of quietness and the contamination by quietness are related to those stars and the first and the last chapter. The absence of Rjepnin is contaminated by the presence of the grapheme, and vice versa. The quietness of the grapheme is contaminated by the lexeme, and vice versa. London is also contaminated by the quietness and the star. And the grapheme is just another city, another theatrical stage where all the novel's characters and narrators eventually come upon. This leaves the reader wondering what the quietness and the reign of the star could do to him/her. And these are just the main points of the analysis of the star and quietness of Crnjanski's *The Novel about London*.

Key words: quietness, star, contamination, *The Novel about London*, multisumatraism, autopoetics.

Dina Lipjankić

Јасмина Б. ТЕШОВИЋ¹
Косјерић, Крагујевац

О ФИГУРИ ШПИЉЕ И ДА ТИШИНИ У РОМАНУ ТИШИНЕ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

Ослањајући се на амбивалентан статус појма тишине у савременој уметности и скалу значења тишине у модерној књижевности, која је врло велика и креће се од блаженства и среће до смрти, овај рад испитује значај феномена тишине за књижевно стваралаштво Меше Селимовића, са нагласком на његовом првом објављеном роману *Тишине* из 1961. године. Тишина је, у истоименом Селимовићевом остварењу, станиште и уточиште за чијом подршком вапе мисао и дух, односно, губитком метафизичке вере и наде, и тишина мења свој карактер; уприсутњена, разара ум и душу.

У раду смо представили фигуру шпиље којом се у роману *Тишине* најављује унутрашња драма главног јунака, али и основна тема тог романа и свега Селимовићева књижевна стваралаштва – судбина усамљене индивидуе. Показали смо да ће тишина проговорити потресима, немирима и паничним страховима када не може да се исказе речима. Поређењем одзива јунака на позив трауме, успоставили смо паралелу између приповетке *Смрт у Синановој шекији* и романа *Проклетта авлија* са романом *Тишине* проговоривши о великој теми смрти. Закључили смо да младићево „да“ на крају поглавља „Дозивање“ романа *Тишине* може бити показатељ само оног слушајућег разумевања тј. докучивања себе сама, о чему је писао Мартин Хајдегер.

Кључне речи: тишина, смрт, траума, шпиља, страх, егзистенцијализам, усамљеност, Иво Андрић, Меша Селимовић, Мартин Хајдегер

У времену све краћих интервала пажње, остављања по страни критичког мишљења и мања способности за проживљавање дубоких искустава, тишину је, као и светиње, све теже пронаћи, иако мисли и дух вапе за њеном подршком. Тишина је некада била саставни део осамљивања, неопходност на путу трагања за собом и светом, за смислом. „Она [Тишина] једино може да надвиси нашу појавност и присутност у себи. У њеном ћутању (као, уосталом и у говору) трају скривени светови које тражимо.“ (Младеновић 2013: 64) Тишина се зато одувек доживљавала на различите начине, јер је у нашем бићу, спремна да нас суочи са суштином свега што јесте. Сведочанства о односу западне филозофије према тишини углавном нам могу послужити као још једна илустрација њеног општег (не)успеха. Сократ је тишину перципирао као област бесмисленог, а Аристотел је сматрао да ћутање извире из охолости. Паскал је у своје време изражавао ужас због „ћутања универзума“, док је Хегел тврдио да је оно што се не може изрећи просто неистинито. Шопенхауер и Ниче су пак наглашавали неопходност и значај осамљивања, а Дерида је тишину доживљавао као нихилистичког непријатеља мисли. Витгенштајн је сматрао да постоји нешто што претходи свему изрецивом, а што само остаје не-изрециво. (Младеновић 2013: 65-66)

Премда немају статус структурних елемената говора, слушање и ћутање су „егзистенцијална могућност говорења“, јер представљају изгледе за боље разумевање различитих начина оспољавања говора као језика. Пошто се ћутање од

1 beki.hana.zeka.losica@gmail.com

слушања разликује по томе што је модус говорења и језика, могло би се препоставити да је ћутање у њима садржано, али то није случај. Ни ћутање ни слушање не захватају конкретно изговарање у односу на оглашену реч, али се упркос томе, и без изговорене речи, одвија „нешто попут разумевања значења“. (Поповић 2014: 160) Зато што су непосредно везани за језички аспект говора/језика, а уједно и незамисливи мимо те перспективе, јасно је да се слушање може односити само на изговорену реч, као што је ћутња могућа само ако се рачуна на отклон од говора. Но, ћутање понекад може да казује и више од речи. Према Хајдегеру, ћутање не значи немост, већ сасвим супротно, да би неко могао да ћути, он баш мора имати шта да каже, и то „са богатом докученошћу сâма себе.“ (Поповић 2014: 163) Друкчије речено, ћутање би могло представљати вид наглашеног само-изрицања или себе-изрицања. Самоизрицање, међутим, не треба схватити толико у контексту изрицања мисли и осећања, колико у томе да говор захвати целокупно бивствовање-у-свету, саму егзистенцију:

„[С]амоизрицањем је изречено моје разумевање, докучивање ствари, бивствујућих, која су у том контексту за разумевање отворена. Тиме се не изриче просто нешто о стварима, већ се изриче целокупан хоризонт с обзиром на који су оне говорно захваћене. Другим речима, изриче се целокупно разумевање бивствовања и света, односно разумевање отворености бивствујућих.“ (Поповић 2014: 158)

Као што се у разговору, у дијалогу, не ради тек о пуком слушању звукова нити о некој размени менталних садржаја, него о „изричитом дељењу одређеног, конкретног разумевања, односно начина захватања неког бивствујућег у његовом бивствовању“ (Поповић 2014: 161), тако дакле и код ћутања, као код слушања и изговарања, немамо тек једно обично слушање већ својеврсно „слушајуће разумевање“. Ми сами, на говорни начин, не можемо остварити неко разумевање или пак разумљивост, већ прихватамо отвореност од Другога, држимо се „отворени“ за о чему и оно *говорено* Другога.

Интересантно је да се у позним радовима посвећеним идеји мисаоног приступа проблему језика суштине, Хајдегер испомагао дијалогом песничтва и мишљења. Извесно је да песници и даље најдоследније призивају свет у његовој изворној истини заборављеног и изгубљеног извора, сазданог од тишине и по људској мери, премда свесни угрожености тишине као станишта и уточишта Бића. У трагичности претходног века, Биће је изгубило „метафизичку“ наду, веру у мисао и песму, у себе сама. „Оно [Биће] јечи ћутањем, тишина је његова језива – убија, разара и ум и душу. Та тишина, од Плаве гробнице, Аушвица и Гулага и сеоба с краја века, пита: где је Бог, а где Човек - ко је Мртав, а ко Изгнан! И, да ли су мишљење и певање, данас, уопште, могући!“ (Младеновић 2013: 68) Зато је свест савременог човека пуна стрепње и наде, илузија и поверења, непрестаног ишчекивања у напетости Бића, које не може да допусти себи ни тренутак спокоја.

Приметили смо да Меша Селимовић свој први роман *Тишине* пише у приближно исто време када и француски егзистенцијалистички писци објављују своја дела. За разлику од њих, Селимовић се тематски фокусирао на тему из ближе националне прошлости, Други светски рат, а у погледу форме се приклонио неким решењима авангардног романа, као што је техника унутрашњег монолога. Са егзистенцијалистима га повезује писање романа у форми дневничких записа, премда у *Тишинама* нема датирања догађаја ни писања. Остављајући битна поетичка питања по страни, Меша Селимовић у свом роману промишља иста стања депресије, резигнације и самоће јунака на начин на који су поступали и

писци-егзистенцијалисти. Иако се одриче сваке врсте трансценденције, Селимовићево интересовање остаје блиско метафизичком питању смрти, губитка, трауме и приче. Његов први роман се не може подвести под поетику егзистенцијализма или егзистенцијалистичку филозофију, али одређени аспекти ове књижевно-филозофске струје су извесно утицали на Селимовићево писање, које својим аутентичним промишљањима на најважније теме ипак остаје самосвојно и јединствено.

Главни јунак романа *Тишине* претрпео је губитак ближњих: породице и ратних другова. Једни су одведени у концентрациони логор, други су страдали у рату. Али, ово дознајемо тек на крају романа као појашњење којим се психолошки мотивише понашање јунака; испочетка, ми не знамо за његову муку иако наслућујемо да је у питању трагичан догађај. У роману постоји низ наговештаја о томе да је јунак доживео трауму, губитак, потрес, да му се догодило нешто тешко и ружно, о чему он, међутим, не говори. Због тога што је прича о губитку остала неиспричана, извргла се у психолошку трауму, како је запажено у критици (нпр. Илија Павићевић). Најпре се поставља питање зашто је прича остала неиспричана. Да ли јунак заиста није имао са ким да подели свој бол? Да ли му близина пријатеља, какав је рецимо Душко, стварно није могла помоћи? Или се већ у том не-причању исказује нешто друго: немогућност да се прича исприча, немоћ да се казује о нечему што притиска свест? Шта је то о чему се ништа не може казати? Пред чим језик остаје немоћан у покушају да потпуно изрази оно што се настоји изрећи? Одсуство говора, односно ћутање, на тај начин постаје знак јунакове трауматизованости. Јунак *Тишина* постаје трауматизован због суочења са смрћу у рату, о којој пак не може говорити онако како бисмо то очекивали. Међутим, уместо јунака говоре унутрашњи потреси које доживљава. Да би се разумео тај својеврсни „језик трауме“, треба појаснити феномен тишина у роману. Тишину схватамо двојачко: или као унутрашњи мир, смирење, стање којем јунак тежи, или као унутрашњи мук с атрибутима празнине, мрака и пустоши, односно стање којег јунак жели да се ослободи. Свакако, у роману је пружен већи простор тишини као негативно схваћеном појму. Да ли је зато необично што је наслов романа у множини, тишине, а не тишина? Тишине, или, друкчије речено, празнина, мрак, пустош? Или је наслов можда у складу са захватањем оба пола супротстављених значења појма тишине? Немогућност остваривања унутрашње тишине блиско је повезана са карактером самог јунака. Јунакова интровертна природа, његова затвореност спрам света и људи, усредсређеност на себе, немирење са губитком, мржња, околности су које дају подстрека не-причању тј. трауми да се одржи у његовом бићу.

Ако бисмо јунаково одбијање да се суочи са губитком тумачили у психолошком смислу, могли бисмо рећи да он својим ставом изражава побуну против смисаоности живота који се окончава смрћу. Процес жаљења, кроз који сваки човек пролази, код Селимовићевог јунака се продужава због његовог одбијања да прихвати губитак. Туга, као природно осећање које се јавља када човек пати због губитка, код јунака се претвара у нешто неприродно, она постепено поробљава његово биће, мисао, осећања, па и вољу. Тако се он у дослуху са својом тугом намерно влада несрећно и неснађено. И сам повређен, тежи повредити друге: не прилагођава се, пркоси свему, постаје циник. Мада, ма како јунак заиста био опрхван губитком, има у његовој тузи неког нарочитог ужитка, неке добити коју он стиче остајући у том стању. Туга у његовом случају постаје алиби за презир који осећа према животу и последично томе, према људима. Али такво

деструктивно понашање у неку руку је и позив у помоћ, скретање пажње на себе, жеља да га неко дословно погледа и препозна празнину која му прети. Пошто нико не чује његове неме позиве у помоћ (а међусобни односи су додатно обременени деструктивним понашањем), јунакова се неиспуњена очекивања премећу у вид разочараности и љутње, да би се кроз самосажаљење окончала прекидом свих контаката и изолацијом. Као што су критичари приметили, од тог часа јунак показује тежњу за инструментализовањем људи. Он жели да му други замене свет тако да се одрекну себе, своје личности, идентита, интереса, живота, не би ли се подредили њему. Да ли се то извитоперена туга претворила у порив за управљање над другим људима или је таква тежња већ постојала, независно од трауматичних догађаја? Ми не знамо шта је било пре времена приповедања, а све што сазнајемо, сазнајемо од јунака. Онда када поквари односе са свима и остани сам, покушаће да обнови прекинуте контакте, али узалуд. Одлази на фронт, а вероватно је да ће тамо и погинути. Уосталом, да ли ће јунак преживети рат или неће мање је важно у односу на духовну смрт која му прети. Чини се да је Меша Селимовић човекову затвореност у себе, интровертност и прекид заједничарења са другим људима претпоставио узроком многих психолошких проблема и духовних трзавица, што је, поред смрти, тишине и трауме, једна од најважнијих тема у роману. У Селимовићевом свету унутрашњом празнином кажњен је сваки човек који је одустао од љубави и коначно се определио за не-љубав, за мржњу. Тако и главни јунак *Тишина*, иако на почетку романа хрли у родни Београд вапећи за старим, добро познатим упориштима, и иако испрва чезне за унутрашњим миром, за смирењем, не увиђа да му други не могу помоћи уколико он најпре себи не помогне. Пут до унутрашњег мира му је недоступан због презира, због невољења, због мржње. Дакле, може се рећи да је јунак у некаквом зачараном кругу: истраумиран, презире људе, али очекује и да други препознају његову трауму и помогну му да се суочи са тугом која га гуши. Требало је да он први начини корак према њима, да се отвори.

Сижејно време романа *Тишине* омеђено је звучним међама, топовским пуцњима. Између њих је тишина. То је време повратка ратника и његових покушаја да се наново укључи у токове мирног живота, да оствари унутрашњу, психолошку тишину. Повратак у мир, међутим, подразумева и прелазак преко различитих граница, просторних, временских и психолошких, које ће, док преживљава своју унутрашњу драму, имати да савлада наратор и главни јунак романа. „Јер, *Тишине* су управо то – унутрашња драма. Између једне и друге звучне границе, у трагању за унутрашњом тишином, јунак Селимовићевог романа биће суочен с једном другачијом тутњавом, унутрашњом, с једном другојачијом борбом, са собом трауматизованим.“ (Павићевић 1992: 124)

Доживљај у шпиљи, последња ратна епизода на путу преласка преко границе, просторне и временске, која дели поприште ратних окршаја и мирни простор слободе, приказ је двоструке драме на спољашњем и на унутрашњем плану. Око шпиље су се распрскавале непријатељске гранате, а унутра, где се склонио главни јунак романа са саборцима, одвијала се права агонија:

„У бунилу, не разазнавајући јасно ствари ни лица ни размјере, ни смисао, тонуо сам у кошмар сав од панике што се из кратких тренутака свијести увукла у моју грозничаву крв и испунила ме ишчекивањем непознатих страха. Није то страх од близине непријатеља, ни мисао на смрт што чека на шпиљском улазу затрпаном камењем, већ нешто неизрециво теже: као да је свијет изумро, и посљедњи човек, сам, луди пред оним што га чека.“ (Селимовић 2010: 639)

Самим тим што се спомиње на почетку повратка Селимовићевог јунака, од-носно на почетку догађајног низа, шпиља има доминантно место у композицији романа. Призор са шпиљом још је битнији због вишеструког значења догађаја који се у њој одиграо:

„Призором у шпиљи најављује се унутрашња драма главног јунака *Тишина*, али и основна тема тог романа и свега Селимовићева књижевног стваралаштва – судбина усамљене јединке. Најављен је унутрашњи конфликт главног актера романа, драматично суочавање свијести и стварности, трагичне истине која би да продре у свијест и напора да се та истина потисне с оне стране прага свијести. А конфликт је праћен наступом паничног страха од самоће, што по себи указује на карактер потиснуте истине – да је, по свој прилици, ријеч о трагичном губитку.“ (Павићевић 1992: 124-125)

Према Илији Павићевићу, неиспричана прича је трострука мука у својој трауматичној оптерећености: унесрећеност због губитака, немоћ суочавања са трагичном истином и мука растерећивања. На тој трострукости заснива се и структура романа *Тишине*. Главног јунака романа *Тишине* мори неиспричана прича, као што ће морити Ахмеда Нурудина у *Дервишу и смрти* и Ахмета Шаба у *Тврђави*. Јер, прича се мора испричати, ако не другачије, а оно тренуцима панике и страха, потмулом унутрашњом тутњавом и потресима.

Наративни ток у *Тишинама* започиње сучељавањем двају мотива различитог значења, позитивног и негативног, и различитог тона, тамног и светлог. У питању су мотив шпиље и мотив повратка из рата. Ова два мотива ће се смењивати, суочавати и потискивати, да би на тај начин формирали линију унутрашње драме главног јунака. „Јер, граница просторна и временска није била, није могла бити и граница психолошка. А док се не пређе та граница нема истинског свитања, нема изласка из мрака рата, одлаже се будућност.“ (Павићевић 1992: 126) С тим у вези, поступци Селимовићевог јунака јесу психолошки мотивисани, али се читалац често пита у којој су мери они заиста условљени трауматичним искуством, а колико су израз карактерних црта јунакове личности.

Приликом сусрета са доктором, застрашеним неборцем, који је ратне године провео у граду, јунак открива и једну црту из тамног дела своје личности, „освјежавајућу пакост“, због чега је пожелео да свог саговорника застраши сликама из рата, али је брзо одустао од те намере, застрашен и сам унутрашњим немиром који се пројавио. На тај начин ће се, напореда са грађењем наративног тока, поступно сагледавати јунаков морални и психолошки профил, али и дубина понора ког носи у себи. Више пута у наративном ткиву појавиће се лајтмотив несталог брата, још један од мотива из тамног мотивског спектра, трагичног значења. Мисао на брата којег нема такође може изазвати немир, па Селимовићев јунак, док седи у мрачном вагону, прибегава некој врсти дечје игре: зове немир да немир не би дошао. У том часу се поред њега оглашава непозната жена и тако се јавља нов мотив ведрог значења, мотив жене у мраку. „Тај мотив има и симболично значење: дјевојка коју среће у мраку вагона помоћи ће, касније, главном јунаку романа да се ослободи мрака у себи.“ (Павићевић 1992: 127) Мотив сусрета у ноћи јунака асоцира на један ранији сусрет, са другом, непознатом женом, чија је коса мирисала на сено. Отуда и двозначност настале асоцијације: као да се под притиском негативних мисли и унутрашњих потреса несвесно прибирају јунакове психичке снаге, супротстављајући немирима једну ведру успомену на сусрет у ноћи.

У наредном поглављу романа насловљеног са „Ријека“, главни јунак и његови саборци нашли су се на броду. Атрибути шпиље, страх, мрак и празнина, као да

су се повукли пред сунцем обасјаном реком, која на овом месту симболизује пут у живот. Јунак се радује повратку, животу, срећан што је поред њега лепа партизанка из воза, али истовремено, његова је радост „површинска“, опрезна, не задире у дубље слојеве бића. Јер, дубље, испод неке унутрашње границе, налази се потиснута болна прошлост, притајени су немири, понавља се шпиља. Повратник из рата иде у сусрет животу и будућности, али пошто се враћа у град младости (Београд), најпре му предстоји сусрет са прошлошћу. Међутим, то ће бити један промашен сусрет. Јунак је очекивао сусрет са прошлим, али тога нема, јер не постоји у њему, све су емотивне везе прекинуте. „Сада је вријеме тишине, али на спољњем плану, а у души је – мук.“ (Павићевић 1992: 128) Постоји унутрашња тишина као смирење, као растерећење од муке, за чим чезне Селимовићев јунак, али повратак у мир донео му је једино унутрашњу тишину као мук, који настаје „између онога што се завршило и онога што није почело“. (Селимовић 2010: 750) Какав год и био исход рата, појединац је у свету Селимовићевог романа увек поражена страна. Нема у повратнику ни трага од еуфоричног расположења са којим је пошао из рата у мир, уместо радости и тишина присутна је туга, осећање чамотиње, празног и равнодушног времена. Све то довољно говори о трагичном билансу јединке, због чега би се за *Тишине* могло рећи да представљају роман о промашеним сусретима са временом и са људима.

У поглављу „Тражење“, након времена проведеног са Миром, девојком са брода, и након неуспешног покушаја да опише један ратни доживљај, јунак се необјашњиво повишеног расположења упутио улицом која га је одвела до куће у којој је становала Миња, девојка која га је при упознавању занела својом лепотом. Међутим, јунак није срео Мињу него Олгу, којој је раније донео писмо од мужа, доктора са фронта. Сусрет са Олгом, која припрема клавирски концерт, омогућиће јунаку непосредан додир са музиком. „[У]дававајући га од рата, музика га је истовремено и вратила у вријеме рата, помогла му у његовом тражењу, у трагању за својим идентитетом, за собом ‘расутим’ – за тишинама.“ (Павићевић 1992: 130) Музика је, дакле, јунака вратила у време рата, али при том није обновила дијалог са његовим унутрашњим немирима. А када следећи пут на проби Олгиног концерта буде чуо звуке инструмената, нарочито клавира, јунаку ће бити јасно шта су мелодије најављивале онај пут када их је слушао на улици. Музика је најављивала евокацију ратног доживљаја којег није успео да опише и оживи речима, како су њих петорица одбранили неки ћувик пред надмоћним непријатељем. Сећање на тај догађај поновиће се у роману неколико пута као унутрашњи подстицај са важним местом у наративном току дела, а такође и у процесу унутрашње консолидације Селимовићевог јунака. Био је то тренутак који се не заборавља, херојски подвиг, извор заноса и унутрашње светлости, свечане тишине. (Павићевић 1992: 130)

Ако већ у граду младости није остварио жељан сусрет са прошлошћу, да би се сусрео са будућношћу, Селимовићев јунак је прво морао да се суочи са самим собом и са свим оним што је била „свјетлост“ у његовом животу. У том смислу можда израз трагање-за-тишинама није сасвим адекватан, јер је више реч о несвесном, унутрашњем прибирању путем асоцијација и будних снова, о супротстављању једном несвесном растакању моралног и психолошког бића јунака. (Павићевић 1992: 130-131)

Тишине су, дакле, у истоименом роману Меше Селимовића, присутне, како је критика приметила (нпр. Марко Недић, Илија Павићевић), на спољашњем и на унутрашњем романескном плану. Оне су потреба трауматизованог младог

човека који је у рату изгубио дом, родитеље, брата, ратне другове. Мисао на повратак у родни град јунаку доноси „радост и тих смјешак [...] за сутра“ (Селимовић 2010: 640), али и веру да је „[с]ве познато остало [...] на оној обали: овдје је граница између година што су прошле и живота што ме чека“. (Селимовић 2010: 640) Истовремено, док замишља своју будућност, јунак ћути. Кад му се неко обрати, он каже: „Враћам се из себе [...] Не објашњавам да нисам поспан, одвајам се. Примам цигарету, желећи да се опет увучем у себе [...]“ (Селимовић 2010: 640). Јунаково пређашње ратно искуство, најпотпуније показано у једној каснијој сцени, сцени кошмарног болничког сна, изнедриће у том тренутку стравичну слику свега што је притискало његову свест, слику људи који су „помрли од ужаса, побијени, подављени, постријељани, леже у јамама, мртви плове ријекама, изгорјели су на праговима запаљених кућа.“ (Селимовић 2010: 729) Овај доживљај, према Павићевићу, врло је сличан доживљају с почетка романа; као да се јунак поново нашао у шпиљи, сам, притиснут смртним страхом јер су сви људи нестали без трага. Међутим, у часу када ишчекује свитање и прелазак војске на другу обалу, Селимовићев јунак не открива своју нејасну мисао о ономе што је доживео на „овој“ обали. Јунак ћути зато што његово пређашње искуство, искуство смрти, одређено као неизговорљиво, не дозвољава говору/језику да било шта о томе посредује. Јунак би желео да саопшти нешто значајно о себи, али уместо њега нам се обраћају његови унутрашњи немири и потреси, изданци трауме и смрти. Јунаково ћутање можемо довести у везу са Хајдегеровим разумевањем овог појма као наглашеног само-изрицања или себе-изрицања, илити „докучивања“ себе сама. Јунаково ћутање није само одређени вид контемплације, нити само саопштавање његових мисли и осећања, већ захватање целокупног бивствовања и света у којем се нашао:

„Зато не питам, и не тиче ме се име овог села, или можда и није село, већ неколико кућица, чак их и не бројим. Не знам ни ко су ови људи што узнемирено ходају по мраку, или непомично сједе. Не тиче ме се то богатство кад постојимо сами за себе. [...] Сједим, ћутим, гријем се крај ватре и гануто гледам у пламен: сутра ће ова ватра бити сјећање, и ова језа уз леђа, и мокре ноге, и мисао још на оној обали, она још није прешла ријеку, није сасвим, све ће бити сјећање, слагаће се полако губећи оштрину и тамне боје и горак окус. Постаће *зраћа* за *причу*: да, било је лијепо. Сад није лијепо, али ми је свеједно, осјећам већ мирис сутрашњег заборављања и наслуђујем ружичасту боју успомена што ће остати послје свега.“ (Селимовић 2010: 640)

Марко Недић такође препознаје потребу младог Селимовићевог јунака за вербалним, писаним обликовањем властитог животног искуства. Према Недићу, потреба за писањем једна је од важнијих особина јунаковог духовног и психолошког портрета, а искуство описано у *Тишинама* о животу у Београду касне јесени и зиме последње и претпоследње године рата, у јунаковој је свести такође „постало једна од довршених целина његовог доживљаја света и духовног и сазнајног искуства.“ (Недић 2010: 182) Довршеност живота се, дакле, претпоставља условом за настанак приче. То је, по Недићу, и један од разлога зашто се на крају романа јунак поново враћа на фронт.

Према мишљењу Миодрага Петровића, рат и ратни Београд у роману *Тешовић* имају значења која су објективно дата пуком топографском сликом, па би се овај роман могао назвати и „романом одражавања“, при чему тзв. објективна стварност „оставља утисак фрагментарности, исцепканости и нецеловитости“. (Петровић 1981: 237) Међутим, не треба заборавити да су *Тешовић* објављене у години која претходи изласку *Друге књиже Сеоба* Милоша Црњанског (1962),

романа који, по речима Слободана Владушића, тематизује време настанка веллеграда у време концетрисиња политичке и економске моћи у граду. (Владушић 2011: 158) Свакако да код Селимовића нема речи о карикирању просветитељских постулата попут гледишта о граду као врлини, као што нема ни приказивања урбаних свести које настају напоредо са формирањем веллеграда, што све налазимо код Црњанског. Али, говорећи о Селимовићу, критика наводи (нпр. Миодраг Петровић), да се и Селимовићеви јунаци крећу у простору урбаности, који обухвата све просторе, па и оне духовне. Мрежа урбанитета није ништа друго до мрежа институционализације у Селимовићевом свету. „Протеран из урбаног, појединац увиђа да је не само изгубио друштвени него и сваки други простор. У мрежи урбанитета појединац не значи, али не овај или онај појединац, већ сваки, јер је урбано као позиција институционалног уперено против свега појединачног.“ (Петровић 1981: 210) Истина, у роману *Тишине* јављају се тек наговештаји схватања да у институционалној формацији нема места за било шта посебно (случај неодавања признања за херојски подвиг на ћувик, рецимо), али још увек нема праве побуне. Но, ако простор урбаног у овом Селимовићевом роману доведемо у везу са тишином која влада на спољном плану, а знамо да је враћање целини друштвених односа једнако смрти, можемо ли на тај начин говорити о једном парадоксалном враћању? Бежећи од рата и смрти „на оној страни“, јунак чезне за тишинама, за простором слободе и мира. Али, он заправо долази у град који је озрачен смрћу и у којем не може пронаћи оно за чиме трага, јер „[...] ово што је сад, то није живот, већ сјећање и чекање.“ (Селимовић 2010: 740)

Тако су врло индикативни примери „*неосћвариве* чежње за тишинама“ (Селимовић 2010: 659) или „нагле тишине, као реза, одвајања од себе“ (Селимовић 2010: 705), или пак тишине као „узице“ која се омотавала око врата јунаку и његовим саборцима у покушају да одбране положај. (Селимовић 2010: 707) За тумачење су врло занимљиве и јунакове речи којима описује своју мисао након ноћи проведене у Мирином загрљају: „Лежао сам последије на каучу осјећајући је тиху и предану уза се. Трнула ми је рука под њеном главом, њена расута коса ми је сметала, осјећао сам тешку топлоту дуж бедара гдје ме је додиривала. А нисам хтио да се помјерим да је не би пробудио. Не из пажње. *Да не њговори.*“ (Селимовић 2010: 695) Док је Мира спавала, говорила је смрт, оглашавала се траума. Јер, неколико реченица затим, јунак ће се запитати хоће ли наићи познато осећање пустоши, а онда ће рећи да је то била „празнина [...] у ноћи без тишине“. (Селимовић 2010: 696)

Оно што се није чуло у поглављу „Смијех“, огласило се на себи својствен начин у једном ранијем поглављу, „Дозивање“, када се главни јунак нашао у болници због гелера у нози. Описујући сусрет са Олгом која је дошла да га посети, јунак, уједно и наратор, пре тога ће за себе прокоментарисати „да је тишина у соби“ (Селимовић 2010: 731), да би одмах затим приметио младића без ноге, који је седео на кревету преко пута „окренут прозору“. Приповедач ће за непознатог младића рећи да му се учинио „миран, непомичан [...] срастао с креветом, ратни кентаур. Али се одједном покренуо, пружио руку и прихватио штаке што су стајале прислоњене уза зид: то дјелује веома чудно, јер је изгледало да се никад неће покренути. Тек сад видим да је без десне ноге.“ (Селимовић 2010: 731) Затим долази Олга, тишина постаје „мучна“, али не због ње, она [тишина] таква је била и пре Олгиног појављивања, сада је само постала одређенија у нараторовом посредовању. Јунак и Олга разговарају, а у том тренутку штака младића који је остао без ноге пада на под „оштрином пуцња у тишини дуге собе.“ (Селимовић 2010: 733) Осакаћени младић почиње да пева, а приповедач саопштава:

„Глас му је јак, опор, али топао. Та пјесма је сигурно у непосредној вези с његовим малопређашњим немиром, чинило ми се да је излаз или одговор, пркос, покушај да се отме очају, и очекивао сам хистеричан крај, несуздржан плач или крик. Богзна шта се десило у њему, какво се сјећање покренуло, какву је слику видио, с киме је у мислима разговарао тражећи одговор, колико се осјетио несрећан у том кратком виђењу које га је узбудило. Напрегнуто сам чекао слом, потресен његовом узнемиреношћу што је нашла необичан излаз, али зачудо, *глас му је миран, чврст, сигуран*, и то је још горе, још страшније, јер се ништа неће завршити, остаће у њему ужас. Или га дави надљудском снагом, претвара се у камен, суров према себи, кида с оним што му је било надасве важно само тренутак раније, кад је био готово избезумљен због рјешавања нечег судбински значајног. Није ријешио у своју корист, то је сигурно, јер не би пјевао, не овако, ћутао би, осмјехивао се својој нади, радовао се своме вјеровању. Опраштао се од нечега у себи, али на страшан начин. Било је горе него да је умро.“ (Селимовић 2010: 733)

Узнемирени младићевом песмом, Олга и болесници у сали не покушавају да га прекину, „осјећали су да му је тешко.“ (Селимовић 2010: 733) Наратор, међутим, са интересовањем очекује да види шта ће младић следеће учинити. „Хоће ли зарити главу у јастук, покрити лице рукама?“ (Селимовић 2010: 733) Али, дешава се нешто неочекивано, младић изговара само једну једину реч: „Рекао је само: да. Чудно, прегорно, као да је закључио рачун, затворио круг мисли, подвукао црту испод нечега што се десило у њему. И заћутао.“ (Селимовић 2010: 733)

Шта чини младићев глас мирним и сигурним? Шта значи његово „да“? Које је оно упућено, као одговор, као пркос можда? Једног такође непознатог младића, који се такође налази поред прозора, пописујући фра-Петрову нематеријалну заоставштину, сусрећемо на почетку и на крају *Проклетје авлије* Ива Андрића. Овог младића оквирна прича показује између два „тренутка“, док мисли на фра-Петрова причања и када се на крају романа „прене“ из тог сећања. Непознати младић не узима реч ни на почетку ни на крају романа као што то чине други јунаци, али бива „осећен помишљу на смрт“ док посматра, загладан кроз прозор, фра-Петров гроб. Свако зна да људи умиру, али шта то приповедач онда хоће да каже о младићевом, али и романескно потресном сазнању, с правом се пита Александар Јерков. „Да ли ту можда постоји још нешто што се не може рећи, за разлику од овога што је казано? Нешто што не може да се изговори?“ (Јерков 1999: 224) Када би младић ког је осенила мисао о смрти проговорио, по Јеркову, казивао би оно што је потпуно сазнање смрти, изговарао би оно што смрт јесте. А смрт је нема и с ону је страну свега што се може испричати или именувати. Ни младић који стоји поред прозора нема имена нити од себе даје знака. Управо је, како тврди Јерков, његова безименост и неозначеност знак за оно што нема ни имена ни знака.

Моменат нестајања, као механизам уписивања трага и генезе трауме, егзистира и „ради“ у субјекту, а истовремено чека и тренутак да се објави. У динамици нестајања ствари и субјеката, све се трауматично премешта у трауму „велике“ смрти. А смрт се може разумети „не као коначно место, него као место где се све наше смрти спајају, место које се опире представи.“ (Анђелковић 2012: 61) Смрт се може схватити и као запоседање нашег бића сходно историји наших траума, а у књижевности она је попут јунака који производи учинке с оне стране сваког присуства. „И то одсуство представља идентитет, идентитет као смрт, и зато субјект, поновимо за Лаканом, само ‘представља увођење губитка у стварност.’“ (Анђелковић 2012: 61) Ово увођење смрти у стварност, ова „репетиција трауме“, заправо је очекивана динамика субјекта који себе упорно жели да конституише,

због чега је његов идентитет изложен непрестаном исписивању трагова смрти. Селимовићев јунак, који је остао без ноге у рату, подсећа по томе на Андрићевог јунака Алидедеа из приповетке *Смрти у Синановој текији*, јер је и он осуђен да живи одсуство које се не може укинути ни његовом смрћу ни губитком екстремитета, једноставно зато што „оно неизмерно никако не може бити склоњено са сцене или пресељено у тајну смрти субјекта.“ (Анђелковић 2012: 62) Зато и смрт, која је најинтимније Алидедеова и Селимовићевог јунака, баш као и живот, који непрестано измиче, не припада њима већ оном непознатом и сакривеном у понављању трагова смрти. Последњи тренутак живота, као и последњи глас субјекта, по речима Маје Анђелковић, повлашћена су места осмишљавања јунакове судбине. Пре тога Алидеде „мора да проговори из искуства трауме, смрти, жеље, жене, искуства празнине, непредстављивог и немогућег.“ (Анђелковић 2012: 62) Тај говор у његовом случају може бити само молитвени дискурс и обраћање Богу, хваљење Његове снаге и моћи, односно, исказивање свог пораза. Али не само то. Смрт Андрићевог јунака, према ономе што саопштава приповедач, морала је „да испуни свакога дивљењем.“ (Андрић 1999: 126, према Анђелковић 2012: 63) То дивљење сведочи о Алидедином одазиву на позив трауме, о његовом повратку у домовину. Селимовићев јунак се опрашта од нечег у себи, од нечега што такође није решио у своју корист, али код њега пак пре ћутања долази једно кратко „да“. Међутим, не треба се заваравати јер пред микро-анализом Селимовићевог пера изчезава свака трансценденција, сугерише нам Миодраг Петровић. У том смислу, младићево „да“ може бити само показатељ оног слушајућег разумевања тј. докучивања себе сама, захватања целокупног разумевања бивствовања и света, о чему је писао Хајдегер. „Да“ које је неименовани младић нечему у себи казао, одређује његов глас као миран, чврст и сигуран, зато што не пропушта у себе унутрашњи ужас човека, али баш зато и сведочи о том ужасу, јер он ћути док говори.

ИЗВОРИ

Селимовић 2010: Меša Selimović, *Izabrana dela*, Beograd: Edicija.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2012: Маја Анђелковић, *Smrt kao trag postojanja: Smrt u Sinanovoj tekiji Ive Andrića*, у: *Ivo Andrić - književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925-1941)*, Beograd: Beogradska knjiga, 59-65;
- Владушић 2011: Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik;
- Јерков 1999: Александар Јерков, *Неизрецива мисао о смрти и неименовано у Проклетој авлији*, <https://www.scribd.com/document/165087885/Aleksandar-Jerkov-Neizrecivamisaosmrti-i-neimenljivo-u-Prokletoj-avliji>, 23.9. 2017.
- Младеновић 2013: Зоран Б. Младеновић, *Тишина и сенке лебде над празнином*, год. 60, бр. 1/2, Лесковац: *Наше стварање*, Лесковац, 63-76;
- Недић 2010: Марко Недић, *Роман „Тишине“ Меше Селимовића*, у: Предраг Палавестра (ред.), *Своменица Меше Селимовића*, Beograd: САНУ, 175-185;
- Павићевић 1992: Илија Павићевић, *Тишине у Селимовићевим „Тишинама“*, Beograd: *Са-временик илус*, бр. 1, Beograd, 124-140;
- Петровић 1981: Miodrag Petrović, *Roman Meše Selimovića*, Niš: Gradina;

Поповић 2014: Уна Поповић, *Хајдеџерова филозофија језика*, <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:9487/bdef:Content/download>, 23. 9. 2017.

THE FIGURE OF THE CAVE AND AFFIRMATIVE SILENCE IN MEŠA SELIMOVIĆ'S NOVEL *SILENCES*

Summary

Relying on the ambiguous status of the concept of silence in contemporary art and the scale of the meaning of silence in modern literature, which is very large, ranging from bliss and happiness to death, this paper examines the importance of the phenomenon of silence for the literary work of Meša Selimović, with an emphasis on his first published novel *Silences*, in 1961. Silence is in the eponymous Selimović's realization a habitat and refuge for whose support beg the thought and the spirit, but with a loss of metaphysical faith and hope, silence also changes its character; in presence, destroys the mind and the soul.

In this paper we have presented the figure of the cave which is in the novel *Silences* announces inner drama of the main character, but also the basic theme of the novel and all Selimović's literary creation - the fate of the lonely individual. By comparing the response of the hero at the invitation of trauma, we have established a parallel between the story *Death in the Sinan's Tekke* and the novel *The Damned Yard* with the novel *Silences*. We concluded that the young man's "yes" to the end of the chapter "Calling" of the novel *Silences* can only be an indication of that listening comprehension and understanding of the world, by Martin Heidegger.

Key words: silence, death, trauma, cave, fear, existentialism, solitude, Ivo Andrić, Meša Selimović, Martin Heidegger

Jasmina B. Tešović

ТИШИНА И ОРФИЧКА ПОЕЗИЈА. ПРВИ ПРЕДРАД

Текст је резултат строге науке о књижевности и тишини. У њему се даје апокритичко тумачење митова и књижевности чији је циљ да се одреди фигура Тишине од антике до наших дана, улога, место и значај фигурације тишине у историји књижевности, те природе постхерменеутичког тумачења. Тражи се место орфичког култа у антици и поставља основ за слику рађања поезије из духа тишине, разликовање лирског и трагичког песништва и похвалу српског стиха у раном модернизму. Притом се понешто каже и самоме себи, што ничеанска весела наука захтева колико и строгост самоиспитивања.

Кључне речи: поезија, орфичка поезија, античка митологија, тишина, апокритика, постхерменеутика

Бука² је, упозоравао нас је једно време доста популаран а данас углавном заборављени Жак Атали³, проблем модерне цивилизације. За разлику од природе, у којој су шуме и прашуме, степе и саване, па чак и ледене или пешчане пустиње насељене гласовима живота, ветра и воде, савремена цивилизација нас контаминира буком машина, тупим механичким шумом уређаја, свуд око нас бесомучно ларма технологија која је већ ужаснула Хајдегера и Бенјамина, а у којој ни Маркс ни Фројд нису видели никакво ослобођење човека већ пре његово ново постварење и отуђење. Само, понекад смо превише погођени нашом бучном и празном савременошћу, како је рекао иначе неубедљиви Аталијев вршњак Липовецки.⁴ Сва савремена бука, да је и њу морао да трпи, не би изазвала много већи Шопенхауеров гнев од гнева који га је обузимао због кочијаша који на улици пуцају

1 jerkov@unilib.rs

2 Текст је настао у време великог ишчекивања да се распише конкурс за нови пројектни циклус, иако је свакоме јасно да је морао настати само на једном једином животном пројекту. Нема науке без пројеката нашег Министарства, нема пројеката без циклуса које оно одређује, нема циклуса без конкурса који оно расписује, таквог се логичког низа у успостављању научне заједнице не би досетили ни највећи стручњаци за логику. И док је та стрепња трајала у научној заједници, продужавани су сви пројекти па међу њима и *Смена књижевних парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти (178016)*. Тако је и наука у Србији трајала, а научници уредно наводили називе пројеката како то правилници прописују, јер да нема ове белешке текст би за научну заједницу био као да није ни написан. То о нашим приликама све говори, како је то добро уређена земља у којој се води савршена евиденција научних постигнућа. Та евиденција је толико добра да у коначном исходу нећемо ни читати текстове него само у евиденције преписивати њихове називе и уписивати бројеве из оваквих бележака. Од радости, како би рекао Нушић, човеку сузе ударе на очи кад све то види.

3 Жак Атали: *Бука. Политичка економија музике*, Београд, Књижара круг, 2007, прев. Елеонора Прохић. Упореди и: *Крајња историја будућности*, Београд, Архипелаг, 2010, прев. Бојан Савић Остојић.

4 Жил Липовецки: *Доба иразнине. Огледи о савременом индивидуализму*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011, прев. Ана Моралић. Упореди и: *Парадоксална срећа. Оглед о хипериотрошачком друштву*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008, прев. Милица Козић.

бичем како би подстакли коње да брже пројуре низ улицу у којој је он живео и покушавао да озбиљно мисли. Шопенхауеров апел да се по сваку цену спречи варваризам буке која му ремети концентрацију, међутим, делује мање екстравагантно уколико знамо да се кожни врх дугачак неколико метара, у добро изведеном пуцњу бичем, креће толико брзо да прасак може да пробије чувени звучни зид. Иначе, звучни зид у доба високе технологије успели су да пробију тек млазни авиони после Другог светског рата. Тек су авиони постали бучнији од китовог ударца репом по мору. Уколико волите куриозитете више него циничне филозофе који мишљењу дају предност у односу на терање коња упрегнутих у кочије - кочије су, као што нам је показао Балзак, у то време биле веома важне – човек је морао имати кочије да би заиста живео у Паризу, Бенјаминовој културној престоници Европе, граду у коме је човек, како је цинично закључио Балзак, могао да се роди и да умре – можда ћете се забавити остављајући Шопенхауеру да трпи несносну буку и несносну људску природу и размислити о таквом куриозитету какав је податак да је потисак брзине честица у носу, када кинете из све снаге, сличан ономе у млазном мотору Конкорда, првог надсоничног путничког авиона. Због несносне буке, али и Боингове пропаганде – летови Конкорда били су ограничени или чак и забрањени – овај авион није смео ни да прелеће многе градове, немоли да слети у њима. Ту је дваесети век, у свом технолошком узлету, први пут стигао до границе буке због које се почео одрицати технологије. Бука манчестерских машина за ткање, које су промениле лик Британије више него по-тапање шпанске армаде и Наполеонових бродова, а која и није много већа него бука воденичног жрвња, писак паре када се испушта притисак и излива меласа из шећеране – што смо до недавно могли да чујемо и на Чукарничкој падини – или писак парне машине уграђене у воз или пароброд, ни по чему није гора од бомбарди и топова који праскају под зидинама Константинопоља или Беча, само што ове друге нису пале, као што није пао ни Солун док су га Словени опседали, а пао је, али узалуд, Берлин, уз „музику” кађуша. Извори буке нагомилавали су се кроз историју, истискујући звуке историје технолошким лармањем, и ту, где је бука била највећа, у Лондону и Њујорку, владало се светом. Човек и природа су, упркос томе, чудо које не престаје, и разлика између пуцња бичем, кијања и млазног мотора, између кочије и полетања, о том чуду врло мало говоре, али нас усред највеће друштвене буке, оне у којој се влада и човеком сатераним у политичко уређење власти и природом окованом технологијом, упркос футуристима и култу машине у авангарди, и даље опчињава сваки тренутак прве дубоке тишине, у нама и око нас. Када се човек у љубавном загрљају после уздаха вине до праве тишине у којој блискост бића испуни сваки кутак душе као да је у њему по једно мало сунце, када се стопе унутрашња аполонијска светлост и дионизијски дамари, јави се права тишина коју понекад још увек уметно да нађемо за себе и коју тражимо у самима себи, онима које волимо и лепоти природе. Бука је испунила свет, али ми не чезнемо за њом и моћима које нам она пружа, него за тишином, за оном благошћу постојања у којој се једино враћамо сами себи, онаквима какви бисмо могли да будемо када бисмо били своји и живот заиста наш. Савремени човек тражи тишину до које не уме да дође, а и када дође лако је губи. Нама је потребна та суштинска тихост бољих бића, она тишина у којој се осећа смисао човековог постојања у блискости са другим људима, природи и самим собом, и прекорачење границе сопственог еготизма. Тишина није одсуство сваког звука и шума већ она целина у којој је човек испуњен целином онога што јесте и треба да буде.

Није тешко погодити шта би Шопенхауер, који је променио смисао источњачког песимизма, мислио о звуку фруле мртвих која се прави од људске кости, премда тај ретко иритантан звук ни издалека не досеже број децибела који означава почетак бола нанетог јаким звуком. Невероватно непријатна мелодија оглашава смрт и може нешто да каже о њој, као да је и сама мелодија, а не само та кост од које је начињена фрула, некада била у човеку који је ходао овим светом и више њиме неће пролазити, јер је све прошло. Ту би Црњански, говорећи у *Ламенију* „прах, пепео, смрт”, и додајући „tout passe”, као у француској пословици, задовољио и Шопенхауера. Али, тишина умрлости која остаје у смрти је нешто сасвим друго, то је одсуство сваког звука, шума и даха, то је једно ништавило у које је сведено тело у којем се множе одвратни гасови и почиње пуко распадање, о томе се нема шта мислити осим ако се не обратимо идеји спасења и звуцима неба, или рајској тишини која се зато и замишља јер је нешто више и испуњеније од сваке утихлости звукова и шума. Не мора фрула смрти бити начињена од таквог материјала прошлог живота да би мелодија која хоће да саопшти смрт била толико потресна.

Није тешко погодити ни шта би Шопенхауер рекао о звуку моћних алпских рогова који премашћују планинске врхове и досежу даљине, из којих, на истом инструменту, стиже одговор, када један живот дозива негде у даљини други живот и они се још и могу један другом огласити, али се људски животи не могу, исто толико колико не могу ни планински врхове, један другом довољно приближити да се стопе у срећи која трајно укида самоћу људског бића. Када слоновиди кроз сурлу затрубе на врло малој фреквенцији, или китови запевају испод оне висине звука коју људско ухо може да чује, звук допире и много даље но из ових чудовишних горских дуваљки за које треба имати енормни капацитет плућа и технику дувања, и слоновиди и китови чују једни друге. Човеку ниједно средство, ни невелика фрула од људске кости, ни највећи рогови дугачки више метара, не помажу да би људи одиста чули једни друге и зближили се. Можда се вапај онога ко врисне у души: зашто, зашто си ме оставио, никад више неће одјекнути до неба, на којем је наше мишљење оставило толико трага тражећи спасење, али је небо немо, и глас који се обратио Јову, не знамо да ли се јављао и ономе ко је за све нас поставио коначно питање. Сав свет се затресао, али се одговор на ово питање није чуо. То је наличје тишине коју носимо у себи и за коју тражимо облик у којем би могла да се испољи и размени са другим људима.

Због те тишине и потребе за њом, и због оне тишине која је испунила богоостављени свет, све друго је само бука, бука која разара или суспендује мишљење, па се чини како мисао, сама по себи замишљена као нешто врло тихо, почиње тек тамо где има довољно тишине, и траје док се та тишина радикално не наруши. Откако се глас божји не чује, мишљења су се зато толико намножила. Проблем, отуда, и није бука. Проблем је одувек тишина, како мислити у тој тишини и како смислити тишину која би нас испунила као спасење.

Колико мало знамо, или ништа не знамо о тишини, добро се види већ и по томе што не знамо ко је античко божанство тишине. Питање је за *апокриптику*⁵ (недопустиво тумачење онога што је непознато; *апо*, као у откровењу, апокалиптичкој херменутици, и *криптика*, као у гробници, крипти, или као да је увек реч о страшној тајни, недопустивој криптологији): зашто не знамо

5 Александар Јерков: *Тајна Европе и српска књижевност. Апокриптика*, Београд, Филолошки факултет, 2015.

ко оличава митски смисао Тишине. Има додуше пуно тога што у митологији не знамо, па тако, рецимо, не знамо какво је божанство Либер, које претходи римској фигури Диониса/Бахуса. Чак не знамо ни то које божанство у античкој митологији управља кишом, иако њоме управља сам Зевс, који није само бог грома и олује већ и онај који одлучује о киши. Јесу плодност и земљорадња нешто о чему се више мисли, између женских божанстава Гее, Деметре и Коре, али о киши ипак одлучује врховно божанство неба, Зевс Омбриос, онај који доноси кишу. Али, уз моћног мушког бога, врховно божанство које витла громовима и муњама, иде олуја, не иде тиха и блага киша која натапа равницу. Како је киша постала неважно Зевсово својство, зашто је то опис који никако не иде уз њега? Да је то пука родна предрасуда, киша би била дата у надлежност некој нимфи, нереиди већ свиклој на воду, коју је он обљубио. Оваква лакуна није омашка већ једно од оних места која откривају оно што није речено.

Како је постало неважно да се у Либеру, чије име је познато, док је божански смисао речи изгубљен, сударају идеја слободе, потентне плодности и књиге? Чак и уколико је ово последње само плод хомонимије (Либер – као божанство, либер – слободан, либер – књига) за оне који верују да случајности стварно постоје и да саме по себи немају никаквог смисла, опет је та подударност велики изазов знању и вољи за повезивањем о којој ништа нису рекли Аристотел и Шопенхауер, а ни Фуко. Зашто је Агамбену једино важан социјални конструкт изведен из *хомо сакера*, али не и *Либер Паџер*?⁶ Је ли то последица само његовог осећања, или чак играња на карту јеврејске изопштености која се уме мислити после Холокауста, док се плодност и слобода не могу филозофски обухватити откако су Епикур и Лукреције Кар изнети на рђав глас и античка мисао слободе, одређена складом са самим собом, одбачена зарад склада са нечим другим, влашћу наметнутом друштвеним уређењем или божијим налогом? Чини се да је управо зато Агамбен морао да одустане од најамбициознијег филозофског пројекта по којем је у двадесетак књига намеравао да изложи целину свог постметафизичког филозофског система: био му је потребан, на самом почетку, не само Изопштенник, већ и Слободник. То је оно што је недостајало постструктуралистима који су тражили слободу, и због тога су увек сумњиви идеолозима, али нису нашли фигуру Слободности. Постоји, иначе, и женска иначица бога Либерга, док за Диониса, који је у лику Бахуса препокрио ово старо римско плебејско божанство, не постоји Диониса, као што не постоји ни Бахуса, па би већ и због тога вредело посебно размислити колико је дубоки смисао Либерове мушке слободе и слободе једне женске Либере важан и шта се све изгубило или је прикривено Дионисовим јарећим скутима и баханалијама, као да је само то слобода, и још више, свим оним у чему врховну насладу налази Тривиалис, бог обичности којег смо овог часа измислили и додали грчком Олимпу.

Толико смо под утиском Ничеовог патента о рађању трагедије, да је, због његове величанствене конструкције рађања драме и класичне форме трагедије, заборављено како је у исти мах изгубљено извориште лирике и сунчани, аполонијски предоблик стиха, иако се ту одиграо скоро исти процес само у супротном смеру. О њему Ниче, и сам занесен својим епохалним открићем, није углавном ништа рекао. Заборављено је, заједно са Ничеом, како је бахантски раскомадан Орфеј и укинут његов култ који је могао бити светилиште лирике, док је у поларизацијама које се плету око Диониса одсутна и богиња Атена, рођена из Зевсове

6 Dordo Agamben: *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Loznica, Karpos, 2013, prev. Milana Babić.

главе. Можда је тек та битна опозиција мисли и страсти у самом Зевсу тражила да се укине једноличност времена у Кроносу који је до тада владао. Јединствену временску вољу неба замењује динамика мишљења и хтења, осећања и жеље, после власти времена долази власт силе. Сила је, међутим, у нашој имагинацији увек олуја, никада плодна и блага киша која натапа поља живота. Зато Зевс није поштедео свет тешког наслеђа доба у којем је владало време, и људи су и даље оковани њиме, али је донео нову власт над човеком, силе које он оличава као моћ и претњу небеске муње.

То што влада светом увек је у митској логици изложено прикривању, преко тога се навлаче велови које треба разгрнути у *апокриптици*, која сасвим другачије види имагинацију и загонетку текста. Уместо опозиције рађања из главе, из неподношљиве главобоље због неиздрживих мисли које је Зевс морао да избаци из себе, и рађања из бедра, где је сам врховни бог пришио уз себе оно за чиме се жуди, постављена је једна далека музична опозиција добро темперованог тона жице и дивљег звука даха, опозиција лире и фруле. Уместо опозиције Аполона - лире и Диониса - фруле, којом смо очарани јер носи у себи корен динамике коју препознајемо у себи, а којом је Ниче коначно покрио нешто још дубље и боље скривено од ове динамике којом је срушена класична представа о античком складу, требало је да се утврди опозиција главе-мисли и бедра-пожуде, дакле требало је да постоји опозиција Атене и Диониса. Зашто нам измиче та опозиција мислености и полности, која је толико физичка и делује природно у имагинацији, која је у митској причи морала да доведе до опозиције Атене и Диониса? Да ли због тога што се тражи неко разрешење ове дихотомије да би друштво уопште могло да постоји и функционише, да људи не би све време мислили како да отимају једни од других и желели не само оно што је њихово, него и туђе, па се зато у корену друштвеног уређења одмах мора наћи неко премошћење и спајање Атене и Диониса? Такав напор, рецимо, може да се препозна у самом античком граду и види се у односу Партефона, централног храма Атене, и првог Дионисовог позоришта на падини Акропоља. Да ли је то просторна метафора односа главе и бедра, уједињених у једну целину полиса и политике, која мора да обезбеди и победу и прославу? У том јединству ипак нешто недостаје - тајна грозда: уз Партефон стоји светост тајне у Ерехтеиону, и данас загонетном месту свете маслине, док испод камените падине нема храма винове лозе. Крња опозиција једне, у град уграђене двострукости, одржава неравнотежу која је потребна разлици победе, Атене Нике, богиње рата и победе, и прославе, која нема тријумфални повод, разлици мудрости и лудости, која не може да стане пред њу осим као занос пијанства у којем лудило није лудо по себи него је плод заноса који се оцењује према последицама. Тајна је, велика, зашто је на место Атене, пре ње чак Орфеја, дошао Аполон. Тајна Аполона, међутим, можда је тајна Диониса, и ту је Ничеова дијалектика немогућег сазнања пришла оном месту на којем је могла да постане и сама немогућа, али је велики мислилац ипак радије одабрао да помири непомирљиво у историји уметничког облика и смислу уметничког израза, премда је ту можда био више хегелијански настројен но што је икада желео, немоли био спреман да призна. Ничеов избор је наравно добар, али је непоновљив, и зато га нико и није поновио. Апокриптичко мишљење ту треба да почне као пут којим се не сме и не може ићи, па смо томе и посветили једну посебну и прилично немогућу књигу. У коначном резултату би се можда могло допрети до тога шта је постојало пре поделе једног истог на Аполона и Диониса, и како је то што је било орфичка лирика, која у божанствени мир уводи сваку душу, па и дивље звери

претвара у блага бића, изгубљено. Тај губитак узвишености раван је губитку небеског станишта. Губитак изворне лирске поезије, самог смисла стваралаштва, раван је изгону из Раја. Орфичка поезија имала је моћ Тишине у часу у којем тамо где је била Тишина настаје стих. Колико је то велики губитак најбоље показује то што се о њему чак и у митологији мора ћутати. Истина полиса прикривена је тиме што се ћути о неуспелом уједињењу Атене и Диониса у граду-држави који има и храм и позориште, истина орфичке лирике у којој и људи и звери, како каже легенда, застају опчињени стихом и постају блага, добра бића, још је већа тајна која је морала бити прикривена тако да од Орфеја и његовог певања не остане баш ништа, ниједан стих, само сведочанство како је постојао и био песник, како је игубио своју драгу, волео је мртву и пошао по њу, изгубио је на прагу пакла јер се окренуо, како је тужно певао и како су му сва бића прилазила као да је сав ужас постојања скидао стиховима са њих, и како су га дивље, до обести распомамљене баханткиње растеловиле, покидале тело и откинуле удове, али је његова глава и даље певала неодољиву песму. Да ли је неодољива она песма која из главе иде као из душе, не из гњата, која овлада целином људске туге и уме да је изрази? Та песма из главе, из које се у митологији рађа Атина, а у поетици свој врхунац добија орфички стих, то је оно што је изгубљено, то је песништво које има епохали аполонијски облик, како би рекао Ниче, али није само дионизијски, трагички садржај, у којем љубав није јарећа напетост полности и пожуде, коб губитка, трагичка кривица, него орфички садржај главе, незаустављивост певања које траје и после растеловљења. Оно што је у нашој, ничеанској представи, дионизијско, то је у орфичком певању надмашено у слици главе која пева сазнање највеће туге, такво сазнање да отклања све друго и истовремено, у том предтрагичком и нетеатралном сазнању, човека ослобађа свих других страсти и хтења, доноси онај благи тренутак, као када су бића опчињена лепотом стиха уједињена у складну и спокојну заједницу оних који су у власти орфичког стиха. Зар није овај умирујући орфизам иста слика коју смо видели у рају, где лав и јагње стоје крај Христа као што су стајали умирени пред Орфејем и његовим певањем? Двоструки губитак Еуридике једнако је велик као и Христова жртва. У исти мах без кривице за први губитак, слепу вољу судбине, и предтрагички крив за други губитак, када се окрене да види иде ли Еуридика, тај окрет из највеће љубави или из неверице је облик предтрагичке кривице коју смо заборавили као и лепоту орфичког стиха у којем све застаје и предаје се тајнама поезије: чистој лирици, песничком стварању. Орфејев глас има најдубљи карактер тишине, он не прекида тишину него је враћа онима који слушају. Док слушају Орфеја, бића у његовом гласу стичу ту унутрашњу тишину, зато их обузима мир. То је иста она дијалектика коју је открио Ниче, да дионизијски садржај трагедије тражи аполонијски израз трагичке форме у драми, на чему је могао Хегел да му позавиди, али се сам Ниче не би радовао том хегелијанском трагу дијалектике, само што у орфичком певању стих није расцепљен на аполонијски облик и дионизијску садржину трагедије, него је орфички стих и у целини тела, и у атинијанском облику лирике главе, остао јединствен. Својство целине је и одлика свакога дела, па зато глава може да пева и без тела, јер је целина тела већ и у самој глави, не постоји опозиција главе и бедра. То је целина која се може представити као тишина која је у сваком своме делу једнако и непротивречно тиха, то није контрапост звукова, или динамика звука и одсуства звука, већ тишина као таква. Овде се својство тишине, које се схвата као унутрашња целина бића, стиче у орфичком облику певања које се чује и у којем стих има својство те испуњености коју биће има

када утоне само у себе и осети се испуњено собом и свим што у себи може имати у благости највеће доброте, и тек такво може бити у потпуном складу са свим другим бићима. Тај унутрашњи склад је склад свих бића у једном бићу; зато орфичко песништво умирује и дивље звери и све што је дивљачно у човеку. У тој тишини је узвишеност, орфички стих је узвишеност без противречности, без драме и дијалектике супротности. Чисто стање лирике.

Оно о чему се не говори, или се говори на овако скривен начин, је смисао таквог стиха у којем је трајала узвишеност тишине. Парадокс тишине пред нас излази у једном сасвим немогућем облику: мисао тишине би, уколико хоће да задржи смисао тишине, морала да остане тиха, али тада је нико не би чуо и самим тим би она остала изван постојања за наш облик мишљења који је увек, осим сам у себи, неки облик гласности, галаме. Ако се тишина не изрази, остаће у тишини, ако се изрази, изгубиће саму себе, и то је толико неразрешиво и немогуће да је потребно наћи неки парадокс у којем се говори и ништа не казује да би се до ње стигло. Сва лепота такве Тишине, која се изражава али се не губи, у изразу је, у стиху који није имао књижевноисторијску форму него орфички песнички смисао – лирику пре сваког облика стиха, поезију као такву. То је друго лице апокриптичке стратегије и овог немогућег постничеанизма, које се разликује од стратегија сусрета са Ничеом познатих од Хајдегера до Фукоа и Делеза. Апокриптика је немогућа дисциплина у којој ваља преузети одговорности за оно што није допуштено. Треба открити тајну скривену у ономе што се не скрива.

У конструкцији античког полиса, чији је Атина врхунац, показује се смисао друштвеног уређења. Антички град познаје у Агори русоовско заснивање заједнице на темељу основног друштвеног уговора који се склапа у тишини, без иједне речи, не само изговорене него и написане, некмоли потписане, али на Агори се не достижу блискост и заједништво људских бића коју су имали када су у тишини, окупљени и уједињени слушањем орфичке поезије. Идеал демократске агоре је политичка замена за блискост и уједињеност какву не пружа чак ни најправеднија демократија, блискост и једнакост у орфичкој поезији. У занесености поезијом има више испуњења идеала демократије, који личи највише на спасење, него у политичким процесима у којима се настоји да се преваладају противречности између грађана и њихових интереса. Сама конструкција града успоставља друштвену истину у тајним односима простора и положају објеката, тајни на којој почива саморазумевање и, још више, самонеразумевање човека и полиса у политици. Након што је Дионис потиснуо орфички култ, у градовима се, тамо где је требало да постоји храм поезије, јављају позоришта. Основна тајна увек је заштићена храмом, који је заправо само једна страна објективизације друштвене конституције; зато увек мора постојати и друга страна, на којој је тајна сасвим незаштићена, али, док је могуће продрети до храма и расветлити његову тајанственост, до тајне, остављене да буде на виделу, а да се у њој ни на виделу не види оно што је тајновито, нема правог пута. До тајанствености се пристиже изокола и уз стална околишања од којих се никада не стиже до краја. Тајна је увек у тишини, оној тишини која остаје испод свих ритуала, прослава, култова, свега о чему се говори, тек у њој истина приступа самој себи онаква каква јесте, неконтаминирана средствима којима треба доћи до ње, у којима се, на том путу расуђивања и расправљања, она губи. Истина увек нестаје изван тајне, тајна опстаје у тишини, ерго, истина се може пронаћи само у тишини: форма парсилогизма. У исти мах, неразрешивост је основно својство тајне коју тишина такође има – чим тајну разрешите она то више није, чим тишину нарушите ни

ње више нема. Баш ту, где је немогуће извући се из парадокса, као *danse macabre*, постхерменеутички апокриптичко мишење показује како се, у смртној опасности по тумачење, може видети оно што се не види. Уколико тумач угрози и самога себе и изађе изван оквира струке у којима је увек безбедан, то је ничеанско наслеђе херменеутичког ризика, и ако не потоне у бесмислена нагађања, која су допадљива, макар њему самоме, можда може да укаже на систем замена којима се одлаже сазнање колико је истина неподношљива, и зато се неподношљивост истине крије и тим скривањем открива. Ниче је мислио да нам је, зато што је истина неподношљива, неопходна трагичка уметност, и нема сумње да је ту био у праву, али, макар стајали ничице пред његовим легатом и немали ни трачак барбарогенијске воље да нешто објављујемо пред онима којима нимо дорасли, ипак можемо бити чврсто уверени како је ишчезло, избрисано, нестало орфичко певање, које претходи сваком песништву, било нешто посебно, и да је баш зато – то је јединствени тренутак у којем је човечанство имало и нешто ненадокнадиво – тај рајски стих антике морао да ишчезне: овако насавршени људи нису спремни за њега. Људима је потребна власт над бићима и другим људима, а орфизам не покорава оне који му се предају, него их ослобађа у врхунском песничком задовољству, чији трагички траг у катарзи показује колико је орфички занос морао бити јак. И то занос срећног љубавног стиха, и занос у ужасу Орфејевог губитка. То је много више од оног смеха Трачанке, којем је, као подлози сваког знања и сваке теорије, Блуменберг посветио ону чудесну и непрочитну књигу.⁷ По цену таквог смеха, ипак је потребно апокритичко мишење, чак и на дну јаруге каква постоји ко Дантеа, или бунара у који човек мора да упадне ако посматра звезде, нарочито док им љубав помера путање.

Трансформације, које у апокритичкој постхерменеутици откривају процес прикривања и, самим тим, откривања истине, нису Пропове и доцније социјалне структуралне замене, у којима се стално замењује једно те исто, већ замена онога што открива скривену истину оним што скрива откривање истине. Да је дошло до ових замена, то је, чим мисао одбаци стеге, очигледно, али зашто до њих долази и шта је то што је неподношљиво, за то нисмо спремни. Нисмо спремни да увидимо, дакле, да је и пре но што је у хришћанству сва пожуда, која је мушки дивља и шумска, пребачена женама, и тако, оно што су били сатирски мужјачки призори, постаје Евин грех. Баханткиње, као претече одбачене и блудне Адамове прве жене, Лилит, фигуре еротске помаме, стижу на оно место где су били Еуридика и песничка љубав, где је љубав владала у орфичком рајском врту док се, такође, змија није умешала. Спокојно трајање у орфичком или рајском врту осујећено је све до човековог обећаног спасења. Рајска истина орфичке лирике избрисана је из нашег памћења као недопустива истина, опасна истина о моћи поезије, и уз Ничеову одлучну помоћ претворена у опозицију Диониса и Аполона. Ниче, који у том раскривању хоће да буде дубљи од хришћанског прикривања, и то и јесте, међутим, док нас учи да прогледамо, и сам престаје да види. Не види више ни Атenu, ни Орфеја, двоструки или троструки код губитка, не види више опозицију мудрости и распојасаности, победе и прославе, града и позоришта, маслине и грозда, не види мир орфичког заноса у односу на разузданост дионизијске помаме. Па ипак, помислити да Ниче нешто не види делује као провинцијални барбарогенизам. Ако Ниче не види орфичку моћ песништва,

7 Hans Blumenberg: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.

најдубљу снагу лирике, да кроту дивља бића, као ону вољу коју мудрост доцније хоће само за себе, и зато што је не може имати мора да заврши као воља за моћ, како се онда у стварној, а не хињеној скромности сопственог мишења, усудити на апокритички говор? Ко смо па ми да бисмо мислили како Ниче не види све и веровали да бисмо могли још нешто увидети? Нема тог егоцентризма ни професорског нарцизма који тако нешто допушта.

Пре трагичке поезије и пре Орфејевог губитка Еуридике, орфичка поезија је била поезија неоскврнуте радости постојања и љубави, поезија и љубавни занос, певати и бити, певати и постојати, постојати и волети, све је то било орфичко прајединство стиха. То је најопасније сазнање које мора остати прикривено системом замена: срећа је могућа, и она постоји у поезији. Али светом којим владају срећа и поезија не може се управљати, зато Тишина срећног заноса, која се не губи у песничком изразу, мора бити поништена. Орфичку лирику, догађај личне среће који преображава сваки колектив, у којој сваки колектив постаје срећан, у којем су сви људи и сва жива бића као они који опијени слушају Орфеја, мора да се замени друштвеним догађајем какав је позориште и трагичким песничким обликом у којем више нема ни оне ране радости орфејевог песничког заноса, ни изворне туге његовог губитка; ту на сцену излази трагичко насиље судбине над човеком као облик власти над њим. Можеш чинити све најбоље, опет си у рукама трагичке кривице осуђен. Трагични човече, над тобом се трагично влада. То је оно што смењује орфичког човека, његову орфичку љубавну радост и тугу губитка у којима је стих могао да овлада чак и дивљим зверима.

Апокритичке закључке увек вреди још једном историјски проверити. Зато је важно увидети да Дионис, који је представљен како накнадно долази у систем богова и култова, заправо је онај који је ту био и раније, то је Дионис Загреј, раскомадани Дионис, траг египатске митологије и Озириса у грчкој антици, али и траг раскомаданог Орфеја којег је доцнији култ Диониса потиснуо. Тај најстарији дионизијски слој нам може послужити као додатна, историјска потврда да је систем замене Орфеја Дионисом, са једне стране, а затим двострука замена у којој се губи и опозиција Атене и Диониса, довела до овог чудног односа поларизације Аполона и Диониса. Чудне, јер, и то је друга историјска потврда ове анализе, Дионис је заправо већ био у срцу самога Аполоновог култа.⁸ Заборављена је Дионисова смрт усред Делфа, као и Марсијина језива судбина у којој је гневни Аполон одрао кожу с леђа једном охолом фрулашу, дакле тренутак када лира коначно односи превагу над фрулом. У Аполоновом култу у Делфима избрисан је траг раније поделе по којој је у Делфима, док се Аполон повлачио у Хипербореју, управљао Дионис. У свим тим заменама нешто се прикрива, и само то прикривање открива оно што је важно: никада се не крије оно што је небитно, зато је само прикривање откривање скривене истине. Либер, заборављени италоромански бог, траг је једног божанства које је имало смисао слободе пре или без креирања накнадних опозиција у којима се истина праве и потпуне плодности, појезиса, притајила.

Постоје неиспричане митске приче које крију оно што се никада не сме знати и чему се можда може прићи само у том незнању. Када се неко буде усудио да исприча истину о орфичким песмама сунца, о моћи коју оне имају да укrote све што је дивље, сазнаће се шта је то лирска моћ која није допуштена ни

8 Мари Делкур: *Делфијско пророчиште*, Сремски Карловци, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1992.

најмоћнијем стрелцу, и тек тада ће се видети разлика звука лире и звука одапетог лука. Аполону који потеже струну дато је нешто орфичко што је већ изгубљено и чега нема у леденим хиперборејским пределима. Дионизијско раскидање Орфеја је онај час у којем се поништава јединство аполонијског и дионизијског у орфичком, онај час у којем се глава и бедро раздвајају из јединства тела. Та разлика је важна колико и разлика кише и грома. Аполонова лирика, заправо избрисана орфичка поезија, одузета нам је да не бисмо у поезији постали људи који више нису и животиње, и да не бисмо у тишини одгонетнули основну тајну. Зато треба исправити и Ничеа и дисорфичку просветљеност. Чудно ће изгледати како то да о томе нисмо мислили, иако заправо није чудно да ни о чему и нисмо стварно мислили док смо се само бавили својим струкама. Зато је Ниче хтео да уништи ту послужитељску логику лабораторијских техничара који мисле да је то што они раде наука, истраживање, откривање, сазнање, и при томе заправо ништа не знају и још мање разумеју.

Увек је ту гомила оних који су спремни да говоре као да све знају, не само на научним скуповима, на којима никада нема оних који нешто не знају. Ти и такви, не знајући, не долазе на научне скупове, иако би скупови ваљали само када би долазили и они који ништа не знају, ако не са бољим разлогом, онда макар и зато да дође неко довољно поштен да не зна, и довољно скроман, то се некада тако звало, да не мисли да је зато Сократов наследник. Лакуне у нашем знању, и нада да има понегде нека лакуна и у незнању, много тога говоре. Вреди испитати откуд то да не знамо ко је богиња Тишине, какав заборављени бог је Либер и зашто нам је за Зевса увек важно да барата муњама и громовима, али не и то да ли доноси кишу од које све расте и рађа плодове, суши се кад кише нема или труне због претеране влаге уколико она не престаје. Иако живот зависи више од кише него од грома, ми не знамо оно што је важно, али бринемо увек о ономе што је инсигнија моћи, јер није за нас моћ оно што је живот, моћ је само оно што омогућује да се насилно управља. Живот зависи од кише, муња је само инцидент на небу, чак је и гром који удари у земљу пуки небески испад, осим ако је заиста створио живот као у идеји о пра-супи, у којој струје електричних пражњења праве прве аминокиселине од којих су изграђена сва жива бића. Ко нешто зна о електрици, зна да се струја, коју видимо као гром, диже од земље и заправо удара у небо, а не обратно, само се тај процес који формира огромну варницу не види, па нам изгледа другачије. Чудан је свет и ми заиста мало знамо. Мислиће они који нису студирали олује да је шала то што гром удара од земље у небо, а не обратно, као у лаичким представама, али то није шала: са земље се бије у небо. Што је човек озбиљнији, то све што каже делује шаљивије. Ми не бисмо могли да поднесемо превише истине, као што нисмо у стању да издржимо превише радости – човек може неупоредиво дуже да плаче него да се смеје. Од смеха, као и од кијања, може да се умре, ето какво је биће човек. Упркос томе, живот зависи више од тишине него од буке, више од ћутања него од онога што је речено, више од тога да човек сам у себи и у другоме нађе неки тих кутак у којем ће постојати него да урличе од рођења, тражећи друге људе па и самога себе. О тој тишини проналаска и о богињи Тишине ништа се не сме знати. У свету у којем нас мајке с вриском рађају, и у којем свету прво подаримо свој натални плач и сви се обрадују кад заплачемо, живи смо, има ли места за Тишину и какво би то место било?

Онај кога целог живота занима *где је оно чега нема*, у овом тексту може да се запита и где је орфичка тајна стиха. Онтолошки апсолут да ишчезава све што је некада било звучи као китњаста таутологија, али поента није у томе да оно што

је некада било ишчезава, него да се нешто и у том ишчезавању открива. Оно чега је некада било најмеланхоличније је одјекнуло у Вијоновим стиховима и Винаверовом конгенијалном преводу - *где ли је лањски снег*. Лањски снег је оно најлепше чега је било, и када тога више нема најважније питање је где је сада све то што је некада било? Психолошки одговор да је то сада у нама, да је све још само успомена, тешко може да задовољи једну бољу филозофију постојања. Мало је памтити, треба стално живети. Дакле, не мртве успомене и тужна сећања, него прошлост која траје као да ништа не нестаје – што филозофија може да подржи, тврдећи како ништа не настаје и ништа не нестаје. Где ли је и оно чега није било ни лане, нити ће га некада бити, је мало лакше питање, јер тога напросто нема, али како би могло бити да нема оно чега је било? У нама и за нас увек постоје и лањски снегови, они се топе стално и не нестају никада јер постоји све оно што човек заиста хоће: у *вољи да се хоће* достиже се виши ступањ хтења. Млад човек може да пати због онога што никада неће имати, то је реализам, док је човек романтик ако, попут Фауста и Дон Жуана, пати за оним што се уопште не може имати. Питање није колико много жена је Дон Жуану доста или зашто чак ни ново остварење лепе Јелене, која при томе проговара самим гетеовим стихом⁹, Фаусту не пружа спас. Тамо где они одлазе, један да га силе неба спасу и отргну од испуњења уговора са ђаволом, други, напротив, да би био предат силама пакла, тишина је немогућа. Тишине у паклу, којим одјекују крици грешника, свакако нема. Да ли је осим квалитета светлости, о којем говори Данте, својство раја и херувимска песма, или она представља последњи корак у уздицању, у којем тек рајска Тишина доноси мир спасења, то сасвим сигурно нећемо одгонетнути пре Страшног суда. Било би врло наивно веровати како наш предмет на том суду нарочито добро стоји. Не бих се много надао, чак и ако су анђели заиста Фауста морали да спасу, јер дух који стреми не може пропасти. Дон Жуан се не може покајати и спасити, и по њега долази изасланик пакла, премда није јасно зашто би његови греси били гори од Фаустовог уговора са ђаволом; и он можда стреми на свој начин, као што је то Моцарт показао и поправио драмску традицију.¹⁰ Аргументи праведног Јова и јунака Достојевског не могу се занемарити, али првове одговара сам Бог, док Христ Достојевског не проговара. За Бога знамо да се Адаму обраћа у рају, док за Христа не знамо говори ли у рају или су тамо душе у таквом миру и спокоју да се чује само рајска тишина. Да је пре стварања света постојала само тишина, која је поремећена логосом, па је после тога она немогућа, или је траг те тишине остао у рају као испуњење свега, то су питања која недовољно помажу да се одлучи о томе да ли је у рају сасвим тихо блаженство или блажено тиховање у складним звуцима.

Уколико се то како стоји ствар са рајском тишином има одгонетнути уз помоћ српске поезије, можда бисмо се досетили неколико саркастичних стихова Војислава Илића којима се Шопенхауер и Ниче свакако не би могли задовољити, али доброћудан човек ипак може да се осмехне док их чита. Реч је о песми „Србин у рају”. У овој песми пише Војислав како „Умре један Србин, не зна се од чега, / Али Господ прими у насеље њега” и понуди му да узме штогод му је „драго души”:

9 Пјер Адо: *Не заборави да живиш. Геше и традиција духовних вежби*, Београд, Федон, 2009, прев. Емилија Андрејевић.

10 Жан Русе: *Мити о Дон Жуану*, Сремски Карловци, Издавачка кљижарница Зорана Стојановића, 1995, прев. Јелена Новаковић.

А Србин ће њему: „О Господе јаки!
 Ја бих жељно искó новина ма каки,
 У којима пише шта ли доле раде,
 Какве нове сплетке пред изборе граде?“

Окрете се Господ анђелима редом,
 И затресе тужно својом главом седом:
 „Подајте му, - рече - а шта друго знамо?
 Та то један Србин и разуме само“.

Да ли се, док стално ишчекујемо неке изборе, нешто променило, или је Илићева песма из 1890. једнако уверљива слика једног менталитета, треба ли тумачити обавезност да се у рају да оно што било ко затражи („а шта друго знамо“ битно ограничава не само шта бог може да уради) или шта је то што Србин заиста разуме. Господ мисли свакако на изборне сплетке, али, уз мало труда, могло би се ту фигуру, да „то један Србин и разуме само“, сасвим другачије протумачити. Тек, у овој прилици довољно је закључити како је можда Србину у рају досадно, јер нема избора, да је дистрибуција штампе у рају сасвим солидна, или да је српско разумевање високо политички мотивисано и да зато постоји стална потреба за праћењем најновијих политичких догађаја, али колико год циничан закључак да изведемо, баш као и у једној другој песми о сваћи у рају од које је Господа заболела глава, ту нема тишине. Сатирична и иронична Илићева слика, међутим, није овде одабрана само да би се видело парнасовско наличје орфизма и статус политичке поезије поткрај деветнаестог века који ће битно утицати на симболистичку обнову песничког мистицизма, већ да нас подсети колико се од овога разликује један другачији стих из којег следи сасвим другачији закључак о томе да ли је у рају тихо.

Последњи звук који човек чује на овоме свету, а то би писац ових редова могао лично да потврди, јесте сопствени хропац. У њему је, међутим, Лаза Костић, у својој најпознатијој песми, открио нешто сасвим друго, па вели: „мој ропец“ биће „њено: ’ево ме нај!“ И затим следи онај чудесни опис у којем ће њих двоје, у рајском споју, сваки кут обасјати новом зором, померити путеве небеским телима, све ће се жеље разбудити и задивити цео свет, загрејаће студен васионе и од милине ће, каже Костић, дуси да полуде. Али од чудесних Костићевих стихова, којима се завршила једна епоха и почела друга, могао би и тумач књижевности да полуди, јер целог живота читати исте стихове и стално их другачије разумевати није сасвим лак задатак, а понекад је и неподношљив. После толико читања остаје недоумица да ли је у том Лазином рајском пределу тихо, или постоје неки звуци и после ропца који је раван спасењу. Овај тумач је таман довољно остао да са страшћу једног великог заноса поверује стиху да се у њиховом сну, у којем живе брачним животом, њихове страсти „блаже у рајски хлад; / тамо ћу бити доста јој млад“, дакле да се дирекција *шамо* не односи на сан који се сања него на сам рај, јер где би другде могла она бити старија од њега, пошто је раније умрла па је старија по датуму смрти. У том случају рај је оно место „где свих времена разлике ћуте“. Са таквом мишљу је овај тумач стигао чак и до Крушедола, да тамо, у једном чаробном часу, размисли још једном како је све ово могуће и како се то не само има схватити него и доживети, можда и неки завет дати. У рају, наравно, није хладно као што је у паклу паклено вруће, а хлад, у којем човек осети олакшање од усијане страсти, олакшање које и у сну доноси то да се живи попут мужа и жене, није умањење, него пријатност олакшања. У рају разлике свих времена ћуте, а то шта су разлике времена и шта је то што у њима онда заћути,

то је могло задовољити Хајдегера и његову интерпретацију како је код Хелдерлина Зевс збацио Кроноса, немоли да је управо у природи временитости то да ствара разлику у тубитку и историјску диференцију, па чак и сам заборав битка, а могло је ово задовољити и Ничеа и његов повратак Грцима. Разлику времена доноси дијалектика разлике главе и бедра коју Костић, наравно, зна у стиховима о Руварцу, али и у овој, завршној песми целог песничког живота, када вели да је све са главе, са луде. Нису муке настале из бедра, него главе, која чак и ако је луда јесте луда у моћној замисли, не од јарећег притиска у гњатима. Да се такав притисак није догодио каже у своме дневнику снова сам песник, али никоме се не сме баш све веровати када пише, увек има и нешто што није речено, можда оно баш најважније, што се и у манастирима, пред олтаром тек шапуће, или што само пророци слуте. Раздвајање у Зевсовом телу главе и бедра одређено је спрам целине времена у Кроносу који је раније владао – његова кастрација можда је и знак казне због неумереног сексуалног апетита, а не само суспензија моћи да се рађају нови наследници, премда се не би рекло да Зевс није у томе наследио једну црту свога оца. Раздвајање главе и бедра, дакле, покреће разлику времена која може да заћути само у рајском сједињењу. Али, док се лагано предајемо идеји како су у рају онда морали бити блажена тишина и хлад, долази експлозија на крају песме, у којој ће се „сунцима засејати сељенски студи”. Нису то Бенјаминови зимогрољиви животи, то је васиона ледена чим нема љубави, и расветљена множином сунаца, загрејана и отопљена кад љубави има. Тада из раја допире експлозија жарких страсти, којима влада дионизијско начело, али се и расејавају сунца, што је аполонијска слика. Рај би, ако би се смело то тако рећи с обзиром на заборављеног бога, могао бити и јако либералан: све разлике ће ућутати, биће само та чудесна васељенска узбуна љубави. У таквој узбуни, тешко је замислити тишину, рај тада не личи баш на тихо благо место у којем душе само нађу хлад. Али оно што разумеју само њих двоје, „то је и рају приновак драг”. То опет мења целу ствар, па је ова ужарена слика онога шта ће се десити када се њих двоје споје слика трансформације васељене, не и слика самога раја. Како је онда у рају, када се све жеље пробуде у њезином загрљају? И када „душине жице све прогуде”? Дионизијска слика страсти, али исто тако и аполонијска улога сунаца која се множе по целој васељени, а у свему томе на души постоје жице, да ли оне какве су на лири? Шта то пише у Костићевом стиху? Да то није Аполонова лира показује опис целог небеског догађаја који је такав да су у њему и дионизијски пламен страсти, и аполонијска сунца, па чак и хлад. То су, у том случају, жице и инструмент оног ранијег певача, то је у песми Лазе Костића „загудела” орфичка лира, и зато његова песма не само што познаје *укршћај* аполонијског и дионизијског, већ се у њој огласила орфичка поезија. Орфичка поезија заправо није сасвим нестала, јер би онда нестало саме лирике, него је треба боље потражити у великој поезији.

Са тим, и са крушедолским заветом у срцу, не могу више да пишем као некада о тишини, онако како сам пре милион година писао о Доротејевом ћутању, а понешто се за четрдесетак година живота и научи. *Тишине*, Мешине, које сам заволео и тражио да се врате у трилогију, а данас сам спреман да додам и *Острво*, јер је то заправо Мешина романескна тетралогичка, повест љубави и тишине у *Травничкој хроници*, и ћутање оног неименованог младића у *Проклетој авлији*, па оно што се ћути и што је прећутано од *Дневника о Чарнојевићу до Хиперборејаца*, напоследку и то како реч мора да утихне код Настасијевића, дакле моје највеће љубави у српској књижевности, у свему томе налазим и данас ону исту

жељу која ме је довде довела, и осудила на моје деконституције, самооспоравања, херменеусију и апокриптику. Не може човек да се ослободи свог ћутања тако што пише књиге, нити је мање усамљен када је са људима, док путује и стално ради чак и оно што га уопште не занима.

Сви знамо да су Грци имали богова колико год им треба, и ако би им устребао још неки, они би га додали своје Пантеону, а тако су и Римљани радили. Па како је онда могуће да у антици нема бога тишине? Међутим, постоји и он, иако за њега практично не знамо, негде сам нашао да је то био Харпократ, представљен као дечак с прстом на устима. Постоји, дакле, једна минорна, боголика фигура у птоломејском, александријском периоду, која је настала трансформацијом *Xorusa*, делом и услед неке чудне забуне са хијероглифима и представама о рађању сунца. Није тај египатски аспект сасвим безначајан и због наслеђа Озириса у слици раскомаданог Орфеја и раскомаданог Диониса Загреја, али је његово место у поретку богова толико незнатно, и пажња која му је посвећена минимална, као и Хесихији, или римској Силенцији. Све то не задовољава - где је прави, велики бог тишине, да бисмо у великој традицији митског мишљења нашли апсолутни изазов трансценденције? Постоји, међутим, ту још једна мала митска прича о богињи Калипсо, у којој се и она појављује као нека врста фигуре скривености и тишине. Тај симболички капацитет вечно младе богиње која има шта да понуди Одисеју, међутим, није овладао хомерском традицијом, нити је Одисеј упамћен по сусрету са Тишином. Упамћен је по много чему другом, па и томе да је богињу вечне младости напустио како би се вратио на Итаку. Није Лаза Костић био опчињен Ленкином младошћу, док Одисеј одолева вечној младости, то би било премало за великог песника и великог поезију, као што је младост, колико год била слатка, премало за велику љубав. Песнички занос Лазе Костића води до тога да разлике свих времена заћуте у правој и великој љубави, која се можда не може, у сваком погледу, остварити у свету у којем живимо, али која у великој поезији мора проговорити орфичким језиком. У орфичкој поезији ћуте разлике, разлике свих времена, разлике аполонијског и дионизијског су преваладане, штавише, још се нису ни јавиле. Орфичка поезија је лирика у ономе што је биће лирског.

Осим у узвишености орфичког стиха, који може да досегне тишину с ону страну не само времена, него свих разлика, постоји и реторичка традиција која тишину приказује као неговорење. С краја XX века неговорење, у свим његовим облицима, од омисија, елипси, анаколута, прекида, изостављања, драстичнија традиција од прећуткивања и фикционалног тропа неговорења код Броха и Бекета, добило је и велику теоријску оркестрацију. Питање тишине има неколико великих тежишта у историји: има једну ренесансну – фиџиновску, има једну средњовековну – тиховања, али има и једну страшну, модернистичку, у којој је тишина заправо друго име за неизговорљивост, непредстављивост, оно што се не може саопштити. Управо се на граници модернистичке кризе и појављује велика теоретизација проблема тишине у негативној херменеутици и постструктурализму. Не тишина као својство само по себи, него као коначна граница модернистичког напора да се обухвати све и да се у моћи модернистичке замене представљеног представљањем досегне ултимативни хоризонт у којем нема ничега.

Гледајући с овог краја историје, није тешко пронаћи симболичку лауну коју ни модернизам не може да превлада. Сви знамо да је Господ Бог створио светло и таму, али кад је створио звук и тишину? У ком је часу, дакле, божанске креације, могућно створити тишину и какво је биће тишине које се том приликом ствара?

Да ли је то у часу када Адам почиње да именује друга бића, па би се могло рећи да је прво настао језик и да је заправо тишина тек оно што је језик напустио, дакле да тишина постоји пре језика и да је могућа само онда када језика нема. У том случају, није проблем наше цивилизације опседнутост технологијом и буком коју она ствара, него је наш највећи проблем језик. Шта да радимо, дакле, ако је свуд око нас била *реч божија*, а сада је језик, као у окрету према језику који је обележио прошли век, и ако зато нема места за тишину коју је реч напустила да би се морало говорити и да би се могло бити?

Није никакав проблем да Орфеј не може да заћути ни кад је раскомадан, већ како после орфичког певања поднети то да оно што је код Орфеја било целина језика у којој је било места и за говор и за ћутање више не може да се изрази изван аполонијске одређености књижевне форме и дионизијског трагичког сазнања који у њу мора и да продре и да остане изван ње, како следи из Ничеове дијалектике и Деридиних додатака о трагосу и фармакону. Лако је пронаћи примере када се у књижевности говори о тишини, представити историју тишине и празнине од авангарде до Албахарија, који о њој толико пише и који је чак оставио празно место у тексту да би означио неизговорено и неизговорљиво (Још је боље то код Кејџа, иако и ту има звукова, само су они изван партитуре и извођења, о чему је на овом скупу било речи). Стварну, тоталну, потпуну тишину, можемо да представимо само као биће онога чега нема, што је, наравно, постструктуралистичка опсесија, ту су Фуко, Лакан, Дерида. Ниједан од њих тројице не помаже када је реч о Орфеју, као што не помажу ни Хасан, чији се семинални оглед о раскомаданом Орфеју код нас у више наврата изнова преводио и поново штампао, ни Нансијева расправа о музама, међу којима нема музе Тишине, а ни Слотердајково упозорење да није сачуван ниједан Орфејев стих, али јесте сведочанство о њему, што показује примат сведочења у односу на певање у нашој култури. У разумевању орфичког певања и његовог односа према једној парадоксалној идеји тишине, у језику много више помаже Бенјминава концепција језика, али ни у њој се она изворност, која као мит порекла прти сваки напор мишљења, не може обновити. То је све слика једне трагедије мишења за коју нема праве аполонијске форме теорије. Зато човек целога живота чита Костићеве стихове и мисли како се они могу и остварити. Томе немам шта да додам: живети орфичку поезију љубави. Зар нас сво теоријско мишљење није поучило да то још боље разумемо?

SILENCE AND ORPHIC POETRY. THE FIRST PRE-PAPER

Summary

The text is the result of rigorous research of literature and silence. It offers an apocritical interpretation of myths and literature, aiming to define the figure of Silence from Antiquity to the present day, to define its role, position, and significance in the history of literature, as well as to define the nature of poshermeneutic interpretation. The paper probes the position of the Orphic cult in Antiquity and sets the background for a picture of a birth of poetry from the spirit of silence, for differentiating lyric and tragic poetry, and for a praise of Serbian early modernistic verse. A little something about the author himself is also said along the way, which the Nietzschean gay science requires as much as the rigour of self-scrutiny.

Keywords: poetry, Orphic poetry, ancient mythology, silence, apocriticism, post-hermeneutics

Aleksandar Jerkov

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XI међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2016)

Књига II

ТИШИНА

Лектура и коректура

Ђорђе Радовановић

За издавача

Радомир Томић, редовни професор
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Занатска задруга „Универзал”
Чачак

Тираж

150

ISBN

978-86-80796-08-6

