

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са VII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
28. 3. 2015. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година VII / књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Уређивачки одбор

Проф. др Милош Ковачевић,
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Драган Бошковић,
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Ала Татаренко,
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
Проф. др Миланка Бабић,
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Проф. др Михај Радан,
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Проф. др Димка Савова,
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Одговорни уредник

Проф. др Маја Анђелковић

Рецензенти

Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Катарина Мелић
Проф. др Јеленка Пандуревић
Доц. др Јелена Арсенијевић Митрић
Доц. др Биљана Влашковић Илић
Доц. др Мирјана Секулић
Доц. др Душан Живковић
Доц. др Часлав Николић

Зборник радова са VII научног скупа младих филолога Србије
одржаног 28. 3. 2015. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година VII / књ. 2

Крагујевац, 2016.

О ДВЕ КЊИГЕ ЗБОРНИКА СА СЕДМОГ НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

Седми научни скуп младих филолога Србије одржан је 28. марта 2015. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Скуп је тако постао традиционалан, а и тема му је традиционално иста, непромењена: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Још је нешто традиционално на овоме скупу: од првога па до овога седмога научног скупа младих филолога на њему учествују не само млади филолози из Србије, мада су они, логично, најбројнији, него и филолози слависти из других земаља, како оних насталих од бивших југословенских република, тако и из других словенских и несловенских земаља. Било их је и на овом седмом научном састанку младих филолога. На скупу је с рефератима, по правилу ауторским, учествовало 140 младих филолога. Скуп је традиционално радио у језичким и књижевним секцијама.

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

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

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

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

Крагујевац, 25. 2. 2016. год.

Проф. др Милош Ковачевић

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

Другу књигу зборника радова *Савремена проучавања језика и књижевности* чине радови књижевно-антрополошког дела Седмог научног скупа младих филолога Србије, који је одржан 28. марта 2015. на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. На овом делу скупа учествовало је 72 излагача из Србије и иностранства са 68 реферата, а у зборнику објављујемо 42 рада који су позитивно оцењени током рецензентске процедуре.

Пошто је тема научног скупа остала иста као претходних година, те је као таква и даље нудила могућност да се млади научници усмере на сопствене, а не задате предмете интересовања, и даље је истраживачки корпус остао изузетно велики. Ово је за последицу имало презентована истраживања која се тичу различитих националних књижевности, али и потпуно различитих културолошких образаца. Но, без обзира што су се поједини истраживачи бавили делима која су у досадашњим студијама књижевности заузела значајно место и бивала неретко предметом интересовања и већ промовисаних проучавалаца, то их није омело да дају свој суд, утемељен применом одговарајућих и савремених књижевних теорија. Истовремено, млади истраживачи су проналазили нове аспекте и указивали на нове истраживачке фокусе. Никако нису занемарљива ни упоредна проучавања и донекле интердисциплинарност, која је готово постала императивом савремене науке.

Различитост тематског одређења и коришћених методама позитивно је проузроковало разноврсност радова, те је њихово груписање начињено тако да књижевна врста буде окосницом целина у садржају зборника.

Свакако, научна јавност имаће прилике да процени квалитет радова, да их оспорава и да их похвали. Међутим, оно око чега не може бити полемике јесте чињеница да и даље постоји жеља и воља за бављењем хуманистиком, бављењем књижевношћу и свим оним њеним аспектима који имају вековно трајање и себи садрже историју човечанства, свих његових успона и падова. Као уредник зборника, захваљујем свим учесницима на саопштеним рефератима, и захваљујем свим ауторима публикованих радова на макар покушају да сопствену инвентивност саобразе научном промишљању.

Крагујевац, фебруар 2016.

Проф. др Маја Анђелковић

САДРЖАЈ

Јасмина М. Каџински

Фолклорни елементи у приповеци *Стари врускавац* Светолика Ранковића / 13

Јелена Миљковић

Фолклорна фантастика у приповеци *Описак срца на зиду*

Борислава Пекића – лик вештице и ђавола / 21

Милена М. Станковић

Злокобна бајка Илије И. Вукићевића / 31

Јелена Весковић

Витешки Роман о Александру Великом и Живој краља Милутићина:

могуће паралеле у старој српској књижевности / 41

Бојана Симић

Анализа модела истине у роману *Херој на мађарцу* Миодрага Булатовића / 49

Љиљана Бајац

Мотив отуђења у роману Иве Ђипика *За крухом* / 59

Марија Шљукић

Утицај рата као чинилац промене стања свести код јунака

у роману *Црвене магле* Драгише Васића / 71

Нашаша Кљајић

Елементи фантастичног у Руждијевим романима *Харун*

и Море ирчица и *Лука и Вајра живоћа* / 83

Никола Маринковић

Реконтекстуализација романа *Беспуће* Вељка Милићевића: Читање из угла

историје жанра, архетипских модела и развоја поетичких образаца / 97

Оља Василева

Прича, то савршено тело (над)стварности (*Јелена, жена које нема*

Иве Андрића и *Балкон* Антуна Густава Матоша) / 107

Ивана Ковачевић

Наративна анализа романа Рафика Шамија *Eine Hand voller Sterne* / 119

Стефан П. Пајовић

Постмодерни роман: историја у књижевности или књижевност у историји? / 129

Јована Срећковић

Елементи постмодернизма у роману *Субоша* Ијана Макјуана / 135

Невена Банковић

Елементи постмодернизма у роману Томаса Пинчона *Објава броја 49* / 145

Радојка Јевтић

Опасне информације: Едипа Мас и детективска прича без почетка и краја / 155

Миломир Гавриловић

Бурлеска ђосјодина Перуна бога грома: поступци, стил, поетика / 165

- Александра Д. Машић*
Поетички аспекти интертекстуалности у *Бурлесци господина Перуна бога зрома* Растка Петровића / 177
- Викијор Шкорић*
Мит и суматраизам: *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског / 189
- Снежана Туцаковић*
Лик жене владара у делима Јована Стерије Поповића
Смрти Стефана Дечанског и Лахан / 197
- Марија Булашовић*
Дијалектика односа језика и насиља: постструктуралистичко читање Расинових трагедија / 207
- Нађаша Делач*
Од лексике именована до генерацијског идентитета:
драме три савремене српске списатељице / 217
- Никола М. Ђуран*
Joissance Другог у драмама Едварда Олбија / 231
- Марија Т. Благојевић*
Фигура ђавола у драми *Шеџрин и зрејно шело* Александра Поповића / 241
- Ивана Маринков, Жолит Пашић*
Конфликти у драми *Маса-човек* Ернста Толера / 253
- Тамара Љујић*
Функција историје у *Цвијетима србским* Матије Бана / 263
- Бојана Аћамовић*
Ослобађање стиха у певању модерног човека. Тенденције и околности развоја слободног стиха у Америци и Србији / 273
- Јелена Тодоровић*
Поезија Милете Јакшића – од романтичарских клишеа до модернистичких поступака / 283
- Жарко Миленковић*
Поезија Новице Тадића у контексту времена њеног настанка / 293
- Милош Јоцић*
Зен-поезија Вена Тауфера
(Трагови поетике зен-коана у песништву Вена Тауфера и модерном европском песништву уопште) / 301
- Милан Б. Громовић*
Назнаке византијске духовности у *Царским сонетима* Јована Дучића / 309
- Дуња Рашић*
Минамото но Јошитсуне као Аинуракур: бог човеку налик / 317
- Александар Ђуровић*
Компаративни осврт на дела Данила Киша и Марсела Пруста / 331
- Иван Базрђан*
Суматраизам Милоша Црњанског у филмовима Андреја Тарковског / 341

Јелена Ђукић

Читање неоавангарде: *Mixed Media* Боре Ђосића / 353

Јелена Марићевић, Мирјана Фрау Коларски

Могућности за тумачење делâ Мите Димитријевића Мида / 361

Маја Бисерчић

Елементи популарне културе у делу *Ловац у жићу* Џ. Д. Селинџера / 371

Марија Стијетић

Ђакомо Леопарди као парадигма умјетника у стваралачкој свијести Владана Деснице / 381

Панајотис Георѓиос Асимоиулос

Хомерска Хелена као књижевно надахнуће двају Нобеловаца, Иве Андрића и Јоргоса Сефериса / 387

Јелена Стојковић Цвејковић

Прва година стварања Зорана Гавриловића / 399

Јелена Алексов

Радоје Домановић у Пироту / 409

Софија Кристиенсен

Универзитет у норвешкој књижевности деветнаестог века / 421

Александра Секулић

Студенти у прози Милорада Павића / 427

Јасмина М. Катински¹

Београд

ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ У ПРИПОВЕЦИ *СТАРИ ВРУСКАВАЦ* СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Светолик Ранковић припада кругу реалиста који су инспирацију пронашли у животу на селу, сеоским обичајима и начину живота устројеном у народном веровању и фолклору. Снага овог утицаја на Ранковићеву поетику открива се пажљивом анализом фолклорних мотива утканих у његово дело. На примеру приповетке *Стари врускавац* покушаћемо да покажемо колико је Ранковићево врсно познавање фолклорне традиције утицало на различите аспекте његовог дела. Посебну пажњу посветићемо симболици мотива из народне књижевности који на својеврстан начин усложњавају значења и могућности тумачења приповетке.

Кључне речи: приповетка, фолклорни мотиви, предање, Светолик Ранковић

Приповетка Светолика Ранковића *Стари врускавац* представља хронику трију генерација једне породице и њихових страдања. Овакав сиже условио је троделну композицију приповетке, при чему се приче надовезују хронолошки, од најстарије, ђедове, до приче самог наратора, из чије перспективе сагледавамо догађаје. Повлачење писца из улоге наратора појачава сугестивност приповедања својственоу и фолклорном фонду (Самарџија 2009: 27). У корену приче, као приповедни мотив који чини окосницу сва три дела, лежи веровање о чудесном дрвету. Ово веровање паганског порекла посредни је начин да се прикажу и други, уско повезани фолклорни мотиви који се у приповеци обрађују. Као главне фолклорне теме, око којих се конституишу остали традицијски слојеви, могу се издвојити „митска веза између врускавца и породице, слабост према жени и фатални утицај жене на токове судбине” (Величковић 2001: 33). Приповедање из првог лица, уз помоћ наратора који се присећа историје своје породице, има ефекат усменог приповедања, сугестивности, живог разговора, непосредности и актуелности. На тај начин се као главна тема приповетке издвајају породични односи који, преломљени кроз перспективу наратора, бивају сагледани кроз различите типове дистанце према истинитости, смислу и значењима народних прича, према веровањима, схватањима и назорима патријархалног човека (Самарџија 2009: 30).

Стари врускавац се у приповеци доживљава као један од ликова. Карактеризација која му је дата већ на самом почетку указује на изузетност трешњиног дрвета: „Није то била обична трешња, каквих је пуно наше село; то беше воћка за чудо и причу” (Ранковић 2013: 235). Дрвета се у српској народној традицији могу поделити у две категорије: добра и зла дрвета (Чајкановић 1973: 7), као и на родна и неродна (Раденковић 1996: 194). Како Раденковић посебно истиче, трешња је у народном веровању дрво „на граници” – између домаћег и страног,

1 jasmina.katinski@gmail.com

некултивисаног простора². Укорењеност за изузетност трешњиног дрвета можемо пронаћи у народној традицији и веровањима о магијском дрвећу³. Веселин Чајкановић примећује да трешња може имати значај у веровању како у добром, тако и у рђавом смислу (Чајкановић 1985: 117). Она има сличан просторни положај као и крушка. По правилу је самоникла и најчешће расте у виноградима. Такође, она је и прво воће које сазрева на граници пролећа и лета. Њоме се хране и птице, које се могу поистиветити с душама умрлих, а од значаја је за њен симболизам и преовладавање црвене боје њених плодова (Раденковић 1996: 202).

Изузетност трешњиног дрвета наглашена је персонификацијом. Врускавац је, вели наратор, изгледао као „стогодишњи старац” (Ранковић 2013: 235). Додељивање људских особина дрвету доприноси његовој мистификацији – и ђед му се обраћа са „Хеј, старче” (Ранковић 2013: 237). Сматра се да најстарији облици поштовања дрвета потичу из веровања у његову душу (дух), која је у њему утеловљена, која пати и умире с њим (Бандић 1980: 240). Стари врускавац за све чланове породице „има душу” – они му се обраћају, поверавају му се, са њим разговарају. У оваквом опису уочавају се и трагови анимизма, веровања у обитавању душе у неживим стварима, односно веровање да ствари и појаве имају своју „душу” (Чајкановић 2003: 35). Схватање дрвета као стедишта душе активира традицијски корпус веровања о сеновитом дрвету. „Дрвеће може имати демонска својства, односно сматра се *сеновићим*, било због неуобичајеног изгледа или услед повезаности са хтонским светом, тако што су (као у претходним примерима) сматрана уточиштем демона болести или несрећних и *нечистих* душа” (Јокић 2013: 8).

Оса света која повезује горње и доње делове представља се објектима који стреме ка небу (Ајдацић 2004: 226). Дрво са својим обнављајућим зеленилом као оса света представља сâм живот. У представама осе света као дрвета његов врх представља простор неба, а корен дрвета – доњи свет. Као чудесно дрво код Словена именују се храст (дуб), јела, врба, јавор, јабука, дафина (миришљава или грчка врба) и кипарис (Ајдацић 2004: 227). Од свих делова природе биљке су схватане као најближа веза између човека, с једне стране, или божанства или демона, с друге стране (Раденковић 1996: 189). Овај пресек доњи свет – горњи свет, људски – онострани, дрво попут нити повезује у симболичком смислу. Као оса која сече два супротна краја, оно представља и канал кроз који пролази онострано, демонско и нарушава човеков спокој, угрожава његов свет.

Однос целе породице према старом дрвету је, како наратор сам наводи, „страх и поштовање” (Ранковић 2013: 235). Ове емоције узроковане су веровањем у митску снагу старог дрвета. То потврђује „тајанствено шапутање” врускавца. За врускавац се везује „нека необична сила” (Ранковић 2013: 237), која необјашњиво везује чланове породице за старо дрво. Наговештаји у приповедању о фаталној моћи старе трешње осликани су ђедовим речима о тренутку када је посадио врускавац: „Хеј, ђецо, од тог се дана окрете све [...]” (Ранковић 2013: 236).

2 „Постоји могућност утврђивања ’распореда’ дрвећа према симболичком статусу који оно има у традиционалној култури. Најповољније се вреднује поједино родно дрвеће (воћке), које се сматра за најближе човеку. Оно по правилу расте у башти близу куће, односно у простору села и скоро искључиво служи за исхрану људи. У првом реду је то јабука, а затим дуња. На граници ’социјалног’ (култивисаног) и ’дивљег’ (неосвојеног) простора, али и по другим обележјима, смештени су *орак, крушка, леска, дрен, штрешња и вишња*” (Раденковић 1996: 198).

3 „Значај вегетације у животу и култури српског народа огледа се у врло раширеним и садржајним магијско-религијским представама о разним биљним врстама” (више о томе у: Јовановић 2005: 22).

Наратор је трећа генерација породице у чијем је дворишту растао врускавац. Причу претходна два нараштаја сазнајемо из његовог приповедања, а трећој је и сам наратор савременик. Троделна структура приповетке, приче о три генерације – није случајна. Символика броја три јака је у народној традицији. Број три је непаран, те се за њега везује симболика гуђег, несрећног, опасног, због чега се најчешће спомиње у контексту посмртних обичаја. Насупрот томе, симболика стабилности исказује се парним бројевима (Раденковић 1994: 21). Број три је чест у словенској традицијској култури⁴. Он представља идеални модел сваког процеса који претпоставља три етапе: стварање–развијање–нестајање (почетак–средина–крај) и самим тим је постао синоним сваке жељене промене (Раденковић 1994: 26). Троструки наративни прстен приповетке представља управо манифестацију веровања у магијску моћ броја. У исто време, понављање кроз број три активира мотив цикличности људских судбина у низу генерација (Величковић 2001: 33).

Тренутак када је врускавац засађен и тренутак када је ђед упознао своју жену – поклапају се. Почетак живота тог фаталног дрвета у породици је у исто време и долазак прве жене у кућу. Веровање у жене као демонска, нечиста бића у народној традицији овде ступа на снагу. Жена је у Ранковићевој приповеци „снажнија и енергичнија од мушкараца, она је и узрок многих недаћа које сналазе породицу” (Величковић 2001: 33). Важност тог тренутка наглашена је ђедовим коментаром: „и мени се тога часа учини да оде пола крви из мене и састави се с тим дрветом” (Ранковић 2013: 236). Тиме се и наговештава нераскидива веза коју ће стари врускавац имати са ђедом, али и са целом породицом. Предсказање врускавчево о смрти детета у виду два бела цвета, од којих је један увенуо, доживљава се као чудо. Вед тада схвата чудесност и важност дрвета за целу породицу и закључује да „у њему лежи нека сила која има нешто с мојом кућом” (Ранковић 2013: 237).

Неколико пута у приповеци наратор користи прилику да жену поистовети с ђаволом – тиме се наглашава њена нечастива природа и погубност по човека. Замагљени портрети ликова Ранковићевог приповедног света условљени су одређеном типизацијом која се угледа на фолклорну. Описујући нараторову мајку, ђед додаје коментар: „враг је знао” (Ранковић 2013: 237). „Таке је очи имала” да кад неког погледа, сече као косом, а њен поглед је „ђаволски”. Вед слути да ће му у кућу унети „ватру и зло” (Ранковић 2013: 238). У народној традицији жени се приписује магијска „нечистоћа”, док је мушкарац магијски „чист” (Бандић 1985: 1). На основу тог веровања, наводи Бандић, сматрало се да женин додир и њена близина представљају опасност по особу мушког пола. Понекад таквој особи не успевају послови, не остварују се жеље, понекад је угрожено њено здравље па и сам живот (Бандић 1985: 3). Мушки и женски ликови су издиференцирани према полу, али међу њима детаљније диференцијације скоро и да нема. Мушки ликови су типски слаби према женама, сличне судбине, док су жене јаче и доминантније⁵ (Величковић 2001: 73). Женски ликови су у *Старом врускавицу* „први побуњеници противу утврђеног реда ствари” (Најдановић 1983: 176).

4 Веровање да три суђенице одређују судбину детета после његовог рођења; три обредна купања у људском животу: кад се роди, пред венчање и кад умре; са три зовине или дренове границе шара се чесница; о слави се палила трокрака свећа; веровало се ако у току године у кући умре двоје, те године ће умрети и трећи, итд. (Раденковић 1994: 26).

5 „Ово запостављање ликова је, према томе, свесно и у уметничкој је функцији – функцији наглашавања значењских вредности тематског средишта приповетке” (Величковић 2001: 74).

Фатални утицај који жене имају на мушки део породице важна је тема ове приповетке. И ђед, и отац, и син своје жене бирају брзо, пратећи нагоне и емоције: „стаде им пред очи девојка, и – готов посао!“. Демонско, страно и непознато у женама које мушкарцима помуте ум повезује се са тамним утицајем врускаваца⁶. Путем овог, али и других сродних мотива, писац вешто у дело умеће детаље из фиктивног света демонолошког предања. Раденковић уочава везу између жене и дрвета путем глагола „рађати“, који се односи на жену и за биљку, али не и на животиње (Раденковић 1996: 198). Такође, Живкине очи наратор описује као „ватрене“. И она се одређује као ђаво. Па и ђедове речи наратор потврђује: „је ли оно само у сукњи – од ђавола је“ (Ранковић 2013: 245). Мотив „ђавоља посла“ јавља се код Ранковића у више приповедака, а у *Штаром врускавцу* прераста у основну тему (Величковић 2001: 33).

Нараторова мајка карактерише се као чудновата и веома лепа жена. И она је свог мужа упознала под врускавцем. Прва њена појава у приповеци описана је тако што се „држи руком за врускавац“ (Ранковић 2013: 237). Тиме је наговештена и њена нераскидива веза с тајанственим силама које ремете мир породице, с „ђавољим послом“. Представљање жена на овај начин Јован Скерлић тумачи као пишећ покушај да прикаже истину, праву слику сеоског живота – сеоске жене нимало не заостају у моралу за женама из вароши (Скерлић 1971: 373). Њене очи оца пресекоше као коса – овај опис повлачи собом комплексност улоге женских очију и уопште урокљивих очију у народној традицији. Зле очи имају неки људи и неке животиње. Али они се обично не разликују много од своје средине. По мишљењу Т. Р. Ђорђевића, много шта је подложно утицају злих очију, а особито све што је младо, напредно и нејако, била то мала деца, момци и девојке, млада и напредна стока или добра летина, био то какав посао или предмет па чак и насеље. За заштиту и лечење од последица злих очију предузимане су разне мађијске радње и поступци. Са жениним доласком, у кућу долазе „ватра и зло“ (Ранковић 2013: 238). Жена се третира као активно и моћно, мушкарац као пасивно и немоћно биће (Бандић 1985: 8).

Мотив сна у једноставним облицима испољава и постојаност формула и њихово прилагођавање жанровском систему (Самарџија 2009: 36). Снови су у усменом песништву наглашено симболични, а Ранковић то добро познаје и користи у својим приповеткама. Сан као предсказање у народној традицији представља један од израза ширег веровања у судбину. Ђед сања мачку која напада све укућане. Мачка у народној традицији има негативну симболику – има зле очи, може урећи, доноси несрећу, особито ако некоме пређе пут (СМР: 221). Веза жене и мачке заснована је на симболичкој равни која подразумева негативан статус у народном веровању – мачка има истакнута демонска обележја. Није случајност што сан долази баш под врускавцем – старо дрво, као стуб куће, тесно повезан са свим дешавањима у породици, провлачи се као мотив кроз све наговештаје несреће. Колико је важан статус ове трешње говори и ђедов коментар да би сан вероватно и заборавио да га није под врускавцем сањао.

Када су носили ђеда на гробље да га сахране, са врускавца се одломио најдебљи стуб и пао са шумом и треском. Наратор примећује: „никад га не погледам а да ми душу не обузме некакав нејасан страх и слутња“ (Ранковић 2013: 242).

6 „Биљке у традицијској култури исказују вишеструки симболизам. Оне припадају живом свету, који се „рађа“, расте, доноси плод и умире. По тим се обележјима биљни свет може доводити у везу са људским светом“ (Раденковић 1996: 193).

Нејасно, недокучиво и магловито је схватање нечистих сила које су имале удела у човековом животу. Тумачене су путем појмова који су били блиски, и представљали симболичне представе оног несхватљивог, далеког и непознатог света који је, сматрало се, утицао на ток догађаја, срећу и несрећу. „Секира паде нагло на дебло врускачево. Не знам зашто је баш тамо морала пасти” (Ранковић 2013: 249). Да је веровање о старом врускавцу пре свега анимистичко (у односу на хришћанско, нпр.), као и да је у великој мери модификовано и да одступа од традиције, говори нам податак да наратор причу приповеда из садашње перспективе – много година након што је посекао дрво. Притом он констатује да је са својом женом живео дуго и срећно, што значи да је избегао казну која, по народном веровању, стиже сваког ко посече забрањено (сеновито) дрво. Сечом овог дрвета казна не само да је избегнута, већ је тиме и спречена – дрво се тумачи као узрок свега лошег, те се његовом сечом несрећа у породици зауставља („право под врускавац, јер тамо је почетак свему, па мора бити и крај” (Ранковић 2013: 249)). Страх околине након сече дрвета говори о веровању у сеновито дрво, чије је уништавање било табуисано. О сеновитом дрвету писао је још Вук Караџић – то су дрвета „која у себи имају такву силу да онај који их посијече, одмах умре или дуго година до смрти остане болестан” (Караџић 1972: 318). Занимљива је инверзија при којој се из стања нечистоте прелази у стање чистоте (скида се проклетство с породице) тек уништавањем сеновитог дрвета. Према веровању је оног ко посече такво дрво стизала казна, проклетство. Ово веровање засновано је на анимистичком схватању да је контакт са дрветом заправо контакт са његовом душом, те је посећи дрво или га повредити значило „увредити ту духовну силу која га прожима и изложити се њеној освети” (Бандић 1980: 242). У Ранковићевој приповеци то проклетство као да је настало засађивањем трешње, те је њено присуство доносилац несреће. Сечом дрвета се проклетство прекида и живот се неометано наставља.

Стари врускавац је увек присутан, као место на ком се одвијају за породицу важни сусрети и догађаји, али су сви укућани свесни да он на њих има још један, несхватљив, дубљи у јачи смисао и утицај. Врускавац повезује генерације предака и потомака као симбол куће, саставни део породице, незаобилазан и увек присутан, сведок многих збивања (Величковић 2001: 33). Под врускавцем се одвијају најважнији догађаји за породицу – упознавања, свађе, снови, помирења. Слојевита фабула приповетке спојена је овом биљком у јединствену целину. Окосницу овог јединства чини, осим основног мотива, и јединство приповедног времена (Величковић 2001: 43). Ранковић је врло вешто искористио мотив чудесног дрвета као срж своје приповетке. „Кроз постојаност и дуговечност дрвета исказана је потреба за статичношћу, а кроз његов развитак, као и смену вегетационих периода – исказана је регуларност промене” (Раденковић 1996: 196). На овај начин успео је да повеже трајност и пролазност, вечно и тренутно, и тиме постигне универзалност приповедајући судбину једне конкретне породице. Томе је посебно допринело понављање неких ситуација и истоветности судбина чланова породице” (Величковић 2001: 34). Након сече старог врускавца – живот се враћа у нормалу, успостављена је хармонија у животу породице⁷. Нови сведок збивања и место окупљања је нови, млади врускавац – „њихов шум меша се са смехом наше деце, и он нам је много милији и дражи од онога злослутнога шума старог врускавца”.

⁷ „Заправо почиње други живот, неоптерећен застрашујућим митом о старом врускавцу и ослобођен урођене мекушности и слабости према жени” (Величковић 2001: 35).

Ранковић људе, средину и догађаје гледа оком заинтересованог посматрача и аналитичара, а теме које бира за предмет књижевне обраде доказ су његовог опредељења и избора – оне су поводи да се исказе своје гледање на појаве, своје виђење света и живота (Величковић 2001: 38). „Ранковић-приповедач помера оријентациони центар ка психолошкој анализи”, тврди Ивановић (1970: 301). Слика села коју нам даје Ранковић далеко је од идеалне слике коју смо имали прилике да видимо код других реалиста. Фолклорни слој приповетке *Стари врускавац*, дубоко укоренењен у народној традицији, носи нова, шира значења преплетена око веровања у митску снагу дрвета. Уско с њим повезано је и веровање у демонску природу жене, а ова два мотива удружена чине главну окосницу приповетке, неисцрпан извор симболичких значења и скуп фолклорних знања. Начин на који ова веровања обogaђују приповетку и усложњавају њена значења откривају Светолика Ранковића не само као вештог приповедача, већ и као врсног познаваоца нашег фолклора.

Литература

- Ајдачић 2004: Д. Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд: Хелета.
- Бандић 1980: D. Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Бандић 1985: Д. Бандић, Ка опозицији мушки пол – женски пол у религији Срба, Београд: *Етнолошке свеске*, VI, Београд, 23–32.
- Величковић 2001: С. Величковић, *Уметничка проза Светолика Ранковића*, Ниш: Филозофски факултет.
- Ивановић 1970: Р. Ивановић, Приповедач Светолик Ранковић, у: Б. Милутиновић (ур.), *Зборник Филозофског факултета у Приштини*, књ. VII, Приштина: Филозофски факултет, 300–310.
- Јовановић 2005: Б. Јовановић, *Магија српских обреда*, Београд: Народна књига.
- Јовановић 1949: Ђ. Јовановић, *Прави смисао Ранковићевог пессимизма*, Београд: Просвета.
- Јокић 2013: Ј. Јокић, Свето и демонско дрвеће у српској фолклорној традицији, у: З. Карановић, Ј. Јокић (ур.), *Билје у традиционалној култури Срба*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 5–25.
- Караџић 1972: В. Стеф. Караџић, *Животи и обичаји народа српскога. Етнографски списи*, прир. Миленко С. Филиповић, Београд: Просвета.
- Раденковић 1994: Lj. Radenković, Simbolika brojeva u tradicijskoj kulturi, Novi Sad: *Folklor u Vojvodini*, Novi Sad, 20–30.
- Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиња у народној магији јужних Словена*, Ниш: Просвета, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Ранковић 2013: С. Ранковић, Стари врускавац, у: Р. Ераковић (прир.), *Приповетке*, Нови Сад, 230–245.
- Самарџија 2009: С. Самарџија, Фолклорна грађа у приповеци Ветар Лазе Лазаревића, у: М. Детељић (ур.), *Моћ књижевности*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Скерлић 1971: Ј. Скерлић, Светолик Ранковић, у: Ј. Скерлић, *Спудије*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ, 370–375.
- Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мити и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга.

Чајкановић 1985: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, В. Ђурић (прир.), Београд: САНУ: СКЗ.

Чајкановић 2003: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Ниш: Просвета.

THE FOLK ELEMENTS IN SVETOLIK RANKOVIC'S NARRATIVE *STARI VRUSKAVAC*

Summary

Svetolik Rankovic belongs to the circle of realists who have found inspiration in the life of the countryside, rural customs and way of life established for the folk belief and folklore. The careful analysis of folklore motifs woven into his work reveals the strength of this effect on Rankovic's poetics. In the case of story about old „vruskavac” we will try to show how Rankovic's excellent comprehension of the folk traditions influenced the different aspects of his work. We will pay special attention to the symbolism of the motifs from folk literature, which in a certain way bring more complex meanings and possibilities of interpretation his stories.

Keywords: short story, folklore motifs, legends, Svetolik Rankovic

Jasmina Katinski

Јелена Миљковић¹

Јагодина

ФОЛКЛОРНА ФАНТАСТИКА У ПРИПОВЕЦИ ОТИСАК СРЦА НА ЗИДУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА – ЛИК ВЕШТИЦЕ И ЂАВОЛА

Предмет овог рада биће тумачење лика вештице кроз приповетку Борислава Пекића *Отисак срца на зиду*. С обзиром на то да се у овој приповеци лик вештице појављује у сложеном културолошком аспекту, тумачиће се транспоновање њених атрибута од паганских представа, преко античке митологије до средњовековне појаве њиховог прогона. Међутим, иако наслов и исповест главног јунака, Џона Блексмита, упућују на то да је основна тема дела средњовековни прогон вештица, у раду ће бити тумачена и демонска природа Џона Блексмита и атрибути којим се може поистоветити са ђаволом, чиме ће бити расветљена фолклорна фантастика на чијој основи је приповетка *Отисак срца на зиду* базирана.

Кључне речи: вештица, ђаво, митологија, фолклорна фантастика

Вештице – културноисторијски контекст

Словени су приликом примања хришћанства прешли из паганске, многобожачке религије у монотеистичку. Том приликом је нова вера потиснула стара, виша божанства, док су се нижа дуго чувала, а о некима имамо сведочанства и данас. Многи елементи словенске митологије и даље живе у народу, нарочито у руралним срединама. За њих је карактеристично да су изгубили везу са изворним значењем, па се јављају у виду сурвивала.

Вештице спадају у ред нижег божанства те се вера у њихово постојање очувала. Код Словена, вештице су првобитно представљале преанимистичког хтоничног демона. Међутим, лик вештице није познат само словенским народима, већ се њихов култ јавља и у многим другим културама. Занимљиво је то да се вештица у свим културама увек јавља у облику жене *јер оне представљају збир свих порока, а ситарице и сиромашне жене још више него младе* (Бароха 1979: 21), док би њен мушки пандан био вампир. За вештице се везују различити негативни и фантастично-магијски атрибути. Оне поседују моћ да се јављају и нестају кад год зажеле, способност метаморфозе, праве магијске напитке, негују култ Демона, лете на метли, море људе, стварају непогоде итд. У току средњег века било је активно веровање у култ вештичарења. Разне епидемије праћене високом стопом смртности објашњаване су као продукт деловања магије вештица, па су оне биле сурово кажњаване. Највећу тортуру над њима вршила је католичка инквизиција која их је спаљивала на ломачи. У процесима против вештица користила су се разна ирационална доказна средства. Владимир Бајер у књизи *Уђовор с ђаволом* наводи на које се све начине утврђивало да ли је жена вештица или не. *Суд хладне воде, вагање, оглед са сузама, оглед са иђлом* (више о томе у: Бајер 1982) су неки од тих начина. Иако су ове методе, као што је већ наведено, биле

1 jelena060208@gmail.com

ирационалне, оне су имале великог одјека у јавности и често су употребљаване. Не постоји тачан податак броја жртава, али се сматра да је на овај начин у средњем веку изгубило живот око пет милиона жена.

На основу Вукових података, у српској традицији *вјештица се зове жена која (по приповешкама народнијем) има у себи некакав ђаволски дух, који у сну из ње изађе и створи се у леишцира, у кокош или у ћурку, па леиши по кућама и једе људе, особито малу дјецу* (Караџић 1972: 301). Занимљив је податак да је Вук добио име на основу народног веровања у вештице. Његова мајка је пре њега имала петоро деце, али су сва преминула, а њему *надену име Вук, јер мисле да им дјецу вјештица једе, а на вука неће сметити ударити* (Ђорђевић 1989: 37).

У неким крајевима се верује да вештице могу да науде само својој родбини и пријатељима. Са друге стране, неки сматрају да вештице море стоку и изазивају временске непогоде. Вук наводи и то да вештице отварају прса људима у сну и једе им срце. Вештице су увек представљане као старе и ружне жене. Младе жене могу бити море, а кад се удају постају вештице. Верује се да се вештице мажу некаквом машћу како би летеле и на тај начин одлазе на своје састанке. Такође се сматра да се вештице гаде мириса белог лука, па мазање њиме представља вид заштите. У једном селу крај Деспотовца и у данашње време постоје остаци веровања у вештице. Старији људи имају обичај да кад нешто лоше сањају кажу како им је вештица села на груди и целу ноћ их је морила, па су губили дах и једва су дисали. Исту ову особину забележио је и Тихомир Ђорђевић: *Она им леѓне на прси, ђуши их и не да им подигнути се, [...] не могу ни викаити, ни дисаити* (Ђорђевић 1989: 8).

Неки атрибути који се везују за лик вештице у словенској митологији разликују се од атрибута који се њима приписују у другим културама. Међутим, оно што им је заједничко је веровање да вештице не могу потонути, па се и начин кажњавања подударом – оптужене жене су биле везиване, а затим бацане у воду. Оне жене које не потону сматрале су се вештицама и њихова смрт је била неминовна, а један од начина егзекуције било је каменовање. Постојала је могућност враћања вештица у нормалан живот. *Кад се вештица једанпут исповеди, више не може јестити људе, него постојаје лекарица и даје њраве изједенима.* (Ђорђевић 1989: 52)

Нови Јерусалим – формалне особености

Данило Киш је био предмет оспоравања критике због збирке приповедака *Гробница за Бориса Давидовича*, јер се сматрало да је дело због позивања на документа плагијат. Истом том техником документарности служи се и Борислав Пекић у књизи *Нови Јерусалим*. Захваљујући њој стиче се привид стварности и веродостојности, јер литерарни јунак бива уклопљен у историјски контекст. Међутим, оно што је интересантно јесте ауторово поигравање са двадесетовековним читаоцем, јер документарношћу поткрепљује средњовековно веровање у демонска бића и креира илизију постојања фантастичног и оностраног. Поред ове технике, у приповеци се учачава и Пекићев омиљени начин обликовања приче, његова иманентна поетика, а то је техника пронађеног рукописа, чиме се илузија веродостојности појачава.

Приповетка *Отисак срца на зиду* објављена је у склопу збирке приповедака *Нови Јерусалим*, чији наслов упућује на дијалог са *Библијом*. Међутим, пут до Новог Јерусалима као синонима Обећане земље, прожет је људском патњом

и страдањем, те су радње прве три приповетке смештене у средњи век, у доба ратова и епидемија, за које људи на примитивном ступњу развитка нису имали објашњење, те су их доводили у везу са оностраним. Временска локализација је нарочито важна, јер се њом сеже у дубоки културолошки проблем односа фолклорне фантастике и хришћанства, тачније приказује се борба против демона, који се појављују у виду сурвивала из старе вере. Веровало се да *невоље које их сјопадају не појичу од власитијих одређења о животи или случаја, него од савеза извесних суграђана, нарочито жена међу њима, са ђаволом* (Пекић 2004: 48). Самим тим што католичка инквизиција верује у кривицу ових демона и води борбу против њих, она тиме признаје да ти демони постоје.

Са формалне стране посматрано, након наслова збирке приповедака, следи још једно Пекићево начело иманентне поетике, а то је жанровско одређење књиге. *Фантаситичности Новој Јерусалима се интензивира и његовим поднасловом који сугерише на једну од оних књижевних врста чији интегрални део чини управо фантаситика. Готска хроника као жанровско одређење и ауторов 'сигнал' читаоцима стоји у позицији са насловом дела [...]*. (Бошковић 2009: 463) Тиме, са једне стране имамо библијску тематику, док нам је, са друге стране, поднасловом, сугерисана њена фолклорна основа. Такође, чини се да се до светлости Обећане земље, сугерисане у мотоу збирке, долази преко мрачне готске хронике и „мрачног” средњег века, чиме су наслов и поднаслов у оксиморонској позицији. Међутим, светлости нема, јер се под Новим Јерусалимом мисли на стаљинистичке логоре, тако да збирка израста у причу о малом човеку који страда услед великих дешавања на које не може утицати, попут куге, револуције, стаљинизма.

Отисак срца на зиду

Поднасловом *готска хроника* сугерисан је вео мистерије, те је тиме легитимисана појава једног од мотива готских романа – мотива вештице. Овај мотив се јавља у мотоу *Свеједно је вештица биши / Или се за њакву рачунаши*, чиме се наговештава предметност приче, као и средњовековна апсурдност прогона вештица и њиховог суђења. Цитатом преузетим из Раулијеве *Едмонтонске вештице* тачно је погођена срж проблематике доказивања да ли је оптужена жена вештица или не, јер су доказна средства у оба случаја водила до смрти оптужене. У томе је веома важна улога главног јунака приповетке, Мастера Џон Блексмита, јер је он представљен као човек обдарен од стране Бога да препозна вештице.

Уводни део приповетке представља нараторово тумачење догађаја, изношење коментара у вези са пронађеним рукописом и рад на потрази за правим индентитетом главног јунака како би се *видело да сам и ја нешто радио, не само шућу причу начитико преписао* (Пекић 2004: 46, подвукла Ј.М.). Ово одређење *шућа прича* је веома важно, јер се наратор тиме оградајује о саму истинитост приче, што је и разумљиво, с обзиром на њен фантастични садржај. Наратор тумачи и временско одређење рукописа, смештајући га на основу приказаних догађаја у 1649, а не у 1647. како би главни јунак додатно сакрио индентитет.

Фолклорна фантастика се у овом делу појављује на више начина. Са једне стране, у појединим сегментима приповетке стиче се утисак као да се чита научна студија о вештицама, док се са друге стране, тумачећи номенклатуру и поједине мотиве отвара једно ново питање: Ко је у ствари Џон Блексмит – бојжи изасланик у борби против вештица или је и сам припадник оностраног – демон, ђаво. Прва сумња у његов прави индентитет јавља се у оквиру нараторових

коментара у вези са именованем ствари, јер се према народном веровању своје право име ником не даје.

„Узевши псеудоним, том се закону и Блексмит повиновао. [...] По угледу на божје, од кога је настало, с којим је заштићено, свако садржи у себи, у облику, звуку, судбини, и именовано биће са свим његовим моћима. Какве су оне, како и коме служе, никад се не зна. Изговорити га то значи призвати власника. А мени, бар кад је о Мастеру Џону Блексмиту реч, до тога ни најмање није стало” (Пекић 2004: 48).

Фантастична природа овог јунака сугерисана је и самим презименом – blacksmith, што на енглеском значи ковач, а сам тај занат се доводи у везу са оностраним, јер обликовање метала помоћу ватре подсећа на слику пакла. Према српској народној традицији проналазак ковачког заната се приписује ђаволу, те се у народним умотворинама ковач и ђаво често идентификују (Чајкановић 1994а: 130).

Након ауторових уводних коментара следи текст у ја-форми, који представља исповест главног јунака. Са формалне стране гледано, текст није одвојен од ауторовог ни поднасловом, нити курзивом, већ само новим пасусом. Јунак је рођен у поноћ, а то је време делања нечасних сила, на Задушнице, празнику у част мртвих, као седмо дете. Задушнице су увек суботом, која је означена као дан посвећен мртвима. По веровању, дете рођено овог дана неће бити срећно, предвиђаће демоне – имаће моћ да препозна вештице (СМР 1970: одредница *суботиа*). Према хебрејској традицији, субота је седми дан у недељи и назива се Сабат, што представља истоветни назив за састанке вештица са ђаволом. Поменуто је да се главни јунак према ковачком занату може довести у везу са ђаволом. Тачније, његов отац је ковач, а јунак се рађа у суботу, која је према фолклорној традицији означена као дан када се прави наковањ и то искључиво ноћу, те се ставља у ред мистичних, натприродном снагом испуњених предмета (Чајкановић 1994а: 132). Према ирској традицији, седми син има натприродне моћи, док се према румунској доводи у везу са вампиром, хтоничним демоном, чији атрибути појавом хришћанства прелазе на ђавола. Број седам се може сматрати и типским бројем ове приповетке јер се јунак рађа као седми син, у седмој години први пут открива свој дар да препозна вештице, касније добија задатак да открије седам вештица итд. Осново занимање Џона Блексмита јесте свирање и то не било ког инструмента, већ фруле, која се доводи у везу са Паном – Панова фрула, сачињена од седам међусобно повезаних цевчица.

И у занимању Блексмитове мајке откривају се митолошка својства – она је бабица. Њено име Ана, садржано је у имену римске богиње Дијане, са којом се повезује европско паганско веровање у вештице. Дијана је била богиња плодности, те је њена улога обезбеђивање лаког порођаја мајкама (Фрејзер 1992: 17). Такође, ватра је имала веома велику улогу у њеном култу, а један од начина средњовековног уништавања вештица јесте спаљивање на ломачи, који за циљ има да се у мртваку униште сви они делови у којима би се душа могла задржати, а то су крв, мишићи и срце, јер се на тај начин осигурава од покојничког повратка. Међутим, управо је срце истакнуто у називу ове приповетке, јер је кућа у којој се главни јунак рађа маркирана тим отиском:

„Године 1590, тек што се отац доселио, спаљена је испод наших прозора вештица Маргарет Рид. Одбијајући да се покори вољи божјој, њено срце, као јарац, одскочи из пламена ломаче, удари о зид оближње куће, одби се и откотрља у реку Нар. Та кућа је била наша, у њој се родих” (Пекић 2004: 49–50).

Самим тим што је срце преживело, оставља се могућност повратка вештице, а тиме је и мотивисана јунакова исповест – вештице и даље постоје, а његова улога је да их помоћу божјег дара препозна. Тачније, он, као субјективни приповедач, свој дар сматра божјим и то веома често истиче. Али, у једном тренутку се може открити његова сумња у порекло дара, јер је као разлог исповести наведена управо потрага за његовим пореклом. На тај начин се јавља опозиција између субјективног виђења свог дара као божјег и атрибута који указују на његово демонско порекло.

Радња приповетке *Ошисак срца на зиду* смештена је у Енглеској, 1649. године у време Грађанског рата, али и у време харања куге, за шта су главни кривци били виђени у женским демонима, вештицама. Како би објаснио феномен вештица и разлоге за њихову појаву, Џон наводи кризу средњовековне мисли која се манифестује појавом профаних ствари: позоришта и његовим главним представником – Шекспиром, спорта, ношења перика. У овим стварима Џон препознаје ђаволске забаве, које ништа добро хришћанству не доносе. Управо из тих разлога *није чудо, већ божја воља што се одмах по мом рођењу зајави Кућа* (Пекић 2004: 50). Како би се борили против куге, појавила се група Крстоносаца, која је својим испосничким животом и бичевањем покушавала да туђе грехе и кугу преузме на себе. Њихова појава је веома важна за откривање јунаковог дара, али и за сумњу у демонску природу његове мајке Ане, јер она категорично одбија да изађе и да их поздрави чак покушава да децу и мужа задржи у кући. Током обреда Крстоносаца, јунак у прозору своје комшинице Ребеке Винслоу, уместо старице прво угледа црну мачку, а затим веома лепу девојку. Јунак је прво омутавео, а затим старачким гласом објавио своје провиђење. Атрибути према којима је Ребека препозната од стране мештана као вештица јесу црна мачка, затим, она је старица, удовица, а сматрало се да вештице могу бити само старе и ружне жене, била је преља, али је помагала јунаковој мајци приликом порођаја, јер је била вична и том занату.

Како би створио илузију да је основна тема приповетке борба против вештица, Пекић интерполира разне легенде и приче које указују на народне представе и атрибуте вештица, док су, са друге стране, атрибути Сатане дати само у назнакама. Једна од чињеница које поткрепљују ову тврдњу јесте параграф посвећен опису црне мачке:

„Црне (мачке Ј.М.) су и прогањане. Дотадашња су искуства, међу њима и моја, већ доказала да су међу фамилијарима, дружбеницима вештица, који им поседоваху магичку моћ, поред гаврана и пацова, жабе, пси и мачке биле најчешће животиње у чијем се телу наставила зла сила” (Пекић 2004: 54).

Црне мачке код сујеверних људи имају изразито негативну конотацију, а један од разлога је можда и легенда према којој је она створена управо од стране ђавола (в. Петровић 2004: 342).

Пошто је Ребека Вислоу окарактерисана као вештица, она бива спаљена у својој кући. Једина ствар која је опстала на згаришту јесте вретено. Према стереотипу, вештице су најчешће приказиване како лете на метли, али у западној култури су приказиване како јашу и на вретену.² Вретено у митологији фигурира

2 ВРАТИЛО је ушло у народна веровања поред осталог и по свом регресивно стилизованом облику коња: има главу и на њој очи и труп (без ногу). Зато га јашу голе врачаре уместо коња, неке га зауздавају веригама, обилазе ноћу уочи Ђурђевдана туђе торове са стоком и врачају; јашу га месечарке кад скидају месец на земљу и вештице кад из куће излећу кроз димњаке да би отишле на састанак. (СМР 1970)

као атрибут богиња судбине, које испредају нити судбине – стара античка представа о три Парке од којих једна преде, друга намотава, а трећа пресеца животну нит човека. Тиме Ребека постаје вештица која испреда судбину свог народа, доноси му патњу и страдање у виду куге и рата, што најчешће доводи до пресецања њихове животне нити.

Све вештице у овој причи приказане су према митској матрици: старе, ружне жене које се откривају као наге, лепе девојке; имају штетан утицај по заједницу; поседују телесна обележја као знак припадности хтонском свету; не могу да потону у води; јашу на метли; окупљају се на Сабат, односно Задушнице; имају моћ преображавања у мачке, псе и друге хтонске животиње (Бошковић 2009: 466).

Метла, као стереотипни атрибут вештица, има веома важну улогу у животу јунака. Пар дана након што је приказао комшиницу као вештицу, бива истучен метлом од стране мајке, а демонска снага метле, која представља супституцију за вештице, преноси се на децу нехотичним или намерним ударом (СМР 1970: одредница *метла*). Следећа вештица коју је препознао, указала му се као лепојка која међу ногама држи и стеже дршку од метле. Пошто је постао веома цењен и тражен због свог дара, Џон почиње да има кошмарне снове у којима се појављују метла и вретено. Он те снове објашњава страхом да случајно не поткаже недужну особу, јер свака жена оптужена за вештичарење бива погубљена.

Као Џоновог опонента у разоткривању вештица, Пекић уводи историјску личност – Мастера Метју Хопкинса, који је себе називао Вичфајдер Генералом³. За разлику од Џона који препознаје вештице на основу провиђења, божјег дара, Хопкинс покушава да на основу доказа утврди њихов савез са ђаволом. А ти докази су ирационални, јер доводе до смрти оптужене, била она вештица или не.

Већ је поменуто да се Пекић користи техником документарности како би створио привид истинитости и историјске утемељености, али и привид да Мастер Џон Блексмит није фикцијска творевина. Из тог разлога он, са једне стране, упућује на средњовековну литературу о прогону вештица, именујући наслов дела и аутора (нпр. [...] *о којима чиишалац може сазнаићи из учене књиђе „Дивоитно отикриће вештицица” од Маргаретте и Филииа Флауера [...]* (Пекић 2004: 60)), док са друге у причу интерполира фрагменте из тих књига. Поред интерполиране представе о црним мачкама, уочава се да се служи истим поступком и приликом описа Метју Хопкинса. Пекић исцрпно наводи податке о животу и раду овог лика, тако да се стиче утисак као да се чита енциклопедијска одредница посвећена њему. Уосталом, подаци изнети у вези са овим ликом, у великој мери се поклапају са подацима на Википедији⁴, али и са осталом стручном литературом која се бави средњовековним прогоном вештица. Како би се ово илустровало, неопходно је упоредити одломак из књиге Х. К. Барохе *Вештицице и њихов свети* са одломком из приповетке *Огисак срца на зиду*:

„Да би се вештица открила на објективан начин, прибежавало се некад загњуривању у воду. Ако би жена остала на површини воде била би крива, а ако потоне била је невина. [...] Међутим, они исти који су осуђивали примену таквих мерила нису се устручавали да уведу друга још гора. На пример, оптужени су пробадани иглом, па они који би имали неосетљиве делове проглашени су за вештце или вештице. Такође им је тражена на телу, помоћу стручњака за ту ствар, белега или знак за који се причало да утискује Демон и о чему се толико говорило. Тако се у неким земљама створио лик који је у Енглеској познат под именом 'Witch Finder'. [...]

3 Witchfinder (енгл. онај који проналази, разоткрива вештице; генерал за проналазак вештица)

4 http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Hopkins, 20. 06.2013, 17:53.

Опуномоћеници за суђење вештицама, па и специјалисти за њихово откривање, као онај чувени Метју Хопкинс, „Witch Finder General“ [...] (Бароха 1979: 96–98).

„Морали су се, такође наћи Сатанини знаци, белеге подложности ђаволу, печати уговора са њим. Они су тражени помоћу три палца дугог шила, па кад би се нашли и проболи, нити су крв испуштали, нити је бодени икакву nelaгоду осећао. Невоља је што је све што се демонског тиче тајно, па су и белези тајни, скривени, и, налезећи се под мошњама, очним капцима, међ прстима, врло тешки за откривање. Махом се нису разликовали од младежа, па и убода какве бубе. А њих ђаво није штитио. [...] Мастер Хопкинс је, позивајући се на непристрасност, ову погодност обилно користио, па има окривљених који су ослобођени, јер их је свака игла болела, умрли од убода“ (Пекић 2004: 73).

Лик Метју Хопкинса вишеструко је функционалан за приповетку, јер се њиме, поред историјске утемељености и изношења доказних средстава помоћу којих се утврђивало да ли је жена вештица, мотивише и Џонов однос према мајци. Наиме, пошто су се оба јунака, свако на свој начин, бавила откривањем вештица и пошто се за многе жене сматрало да су створиле пакт са ђаволом, њих двојица су имали пуно посла, али се због различитих метода нису сретали, осим када је *случај хџео да сам баш њосле Челмсфорда први и једини џуџ срео Масџер Хойкинса. Случај је хџео да џо буде [...] баш у мом родном Кинџс Лину* (Пекић 2004: 77). Веома је занимљив разговор ових јунака којим покушавају да оправдају своје методе, истичући мане противникових. Блексмит истиче апсурдност Хопкинсонових доказних средстава, јер чим је нека жена потказана као вештица, неминовна јој је смрт – нпр. уколико се као доказ користи вода, ако потоне, тј. ако се удави, бива ослобођена кривице, док ако плута, кривица је доказана и она бива обешена, јер се сматрало да вештице не могу потонути. Овим се оправдава и функционалност мотоа приповетке *Свеједно је вешџиџа биџиџи / Или се за џакву рачунаџиџи*.

У овом дуелу Џон Блексмит стиже до победе и до признања за непристрасност на веома тежак начин, јер му као оптужену доводе локалну бабицу, његову мајку Ану, која је оптужена да је чинима уморила дете Саре Шоу. Пре него што су је увели, Хопкинс, знајући о коме је реч, наводи да се узда у Блексмитов дар, јер ако он закаже, мораће да као доказно средство употреби шило. Свестан чињенице да ће у сваком случају бити погубљена, Џон одлучује да уperi прст у њу, како би је ослободио мучне смрти изазване убадањем иглом. Након њеног погубљења открива апсурдност своје одлуке – Хопкинс је применио оглед са водом и Ана је потонула, али је ипак погубљена, јер је Џон својим божјим провиђењем у њој препознао вештицу.

Сам крај приповетке веома је интригантан, јер пружа могућност за откривање праве природе јунака, Џона Блексмита. Имајући у виду почетак и крај Џонове исповести, долази се до закључка да је композиција приповетке кружна, јер она почиње и завршава се описом отиска срца вештице Маргарет Рид на зиду куће јунака. Мотивима попут метле, вретена које проналази у подруму, а које је припадало Ребеки и које је једино опстало након спаљивања куће, мотивима који се јављају и на почетку и на крају приче, актуелизује се питање о демонском пореклу Џона Блексмита, јунака рођеног у суботу, или Сабату на Задушнице, као седмо дете ковача и бабице. Основно Џоново занимање није препознавање вештица, већ је он музичар – свирач фруле. Као поткрепљење тезе о његовом демонском пореклу, веома је функционална и интерполирана легенда о Грант-чесшрском фрулашу. Иако Блексмит као узгред помиње ову легенду, јер је у вези

са његовом правом професијом, на основу ње можемо га довести у везу са митолошком представом о Пану. Блексмит сâм долази до открића овог инструмента – *Свирао сам свиралу – сам сам је од барске трске изрезао и удесио – иако ме шоме нико није учио* (Пекић 2004: 77), а један од најпознатијих митова о Пану говори о пореклу тзв. Панове свирале коју он прави од цевчица барске трске. Међутим, оно што је битно за разумевање приповетке, јесту Панови атрибути који се преносе на представе о ђаволу, а то су рогови, јарећа брада и копита. (СМР 1970: одредница *ђаво*, РГР 2000: одредница *Пан*, Фрејзер 1992). Један од еуфемизама приликом помињања ђавола, а у циљу скривања правог имена, јесте Рогати. *Ни за једног демона не постоје толики еуфемизми и potina avominantia као за ђавола. [...] понекад се назива према телесним особинама (куси, рејати, рогаши, кошићар...), или по особинама карактера (враг, нечисти, ...мајстор).* (Чајкановић 1994б: 294) Уочава се да је Блексмит близак ђаволу како на основу свог занимања, тако и очевог: свирач и ковач, мајстор.

На крају приповетке, јунак у сну призива ову легенду, упућујући нас на Пана, на свирача из Златних времена који свира на Сабату, али и упућује на порекло свог дара:

„Отићи ћу у кухињу. Мора да у њој има нека метла. Можда и она којом сам због Ребеке Винслоу од мајке добио батине. Помаст за летење немам, али и не треба ми. То су научењачке бајке, изговори оних који не знају да за чудо рецепти нису потребни. Само мали нарочити младеж на кожи.

И до сада сам летео без икакве масти. Само на метли. Морам једино да пазим да заобиђем реку Нар. Вода није за мене” (Пекић 2004: 82).

Тим малим нарочитим младежом на кожи разоткрива се повезаност Џона Блексмита са оностраним и открива се његово демонско порекло које се наслућује од почетка приповетке.

Закључак

У раду *Фолклорна фантасстика у приповеци „Отисак срца на зиду” Борислава Пекића – лик вештице и ђавола* тумачена је претпоставка да је основна идеја приповетке разоткривање демонске природе главног јунака, Мастера Џон Блексмита, а не средњовековни прогон вештица који се намеће његовом исповешћу. Истакнуто је да су стереотипне представе које фигурирају о вештицама представљене техником документарности, и то упућивањем на конкретна средњовековна дела посвећена прогону вештица или интерполирањем одређених садржаја тих књига. Тумачени су и атрибути попут метле и вретена, који упућују на њихов савез са ђаволом.

Са друге стране, у исповести Џона Блексмита праћене су назнаке које указују на његову демонску природу – маркираност куће вештичаним срцем, истакнутим у наслову дела, време рођења, занимање родитеља, номенклатура. Тачније, јунак се рађа у поноћ у ковачници, од оца ковача – занимање чији је проналазак приписан ђаволу – и мајке бабице. Према фолклорној представи тим занимањем су се бавиле вештице. Јунак као мали добија батине од мајке метлом, а сматра се да се демонска снага преноси намерним или нехотичним ударом детета тим предметом (СМР 1970: *метла*). Његово основно занимање је фрулаш, што упућује на митолошку представу Пана, бога чији атрибути попут рогова, јареће браде и копита прелазе на ђавола.

Истакнуто је да је композиција дела кружна, чиме се на крају евоцирају елементи са почетка приповетке, а самим тим и атрибути који фигурирају у

представи ђавола, да би се у последњим редовима одагнала сумња у јунакову демонску природу и открило порекло његовог дара да препозна вештице – дар не потиче од Бога, већ од његове супротности: ђавола.

Након тумачења приповетке *Оџисак срца на зиду*, долази се до закључка да је она ликовима попут вештице и ђавола базирана на фолклорној фантастици, што је у складу са жанровским одређењем збирке истакнутим у њеном поднаслову – *Ѓошска хроника*.

Литература

- Бароха 1979: Х. К. Бароха, *Вештице и њихов свет II*, Београд: Ниро, Младост.
- Бајер 1982: В. Бајер, *Уговор с ђаволом*, Загреб, према: Ђорђевић 1989: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Београд: Народна библиотека Србије, Дечије новине.
- Бошковић 2009: Д. Бошковић, *Фантастика „Новог Јерусалима“*, у: П. Пијановић (ред.), *Поетика Борислава Пекића, ирејлишње жанрова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Ђорђевић 1989: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Београд: Народна библиотека Србије, Дечије новине.
- Караџић 1972: В.С. Караџић, *Етнографски списи*, Београд: Просвета.
- Пекић 2004: Б. Пекић, *Нови Јерусалим*, Београд: Политика, Народна књига.
- Петровић 2004: С. Петровић, *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*, Београд: Народна књига, Алфа.
- РГР 2000: Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник жрчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- СМР 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Фрејзер 1992: Џ. Џ. Фрејзер, *Златна жрана*, Београд: Алфа.
- Чајкановић 1994а: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 3: О врховном богу у старој религији*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Чајкановић 1994б: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 5: Стара српска религија и митологија*, Београд: Српска књижевна задруга.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Hopkins, 20.06.2013.

FOLK FICTION IN THE STORY *OTISAK SRCA NA ZIDU* BY BORISLAV PEKIC - CHARACTER OF THE WITCH AND THE DEVIL

Summary

The subject of this work will be the interpretation of the character of the witch through the story *Otisak srca na zidu* by Borislav Pekic. Due to the fact that in this story, the witch figure appears in a complex cultural aspect, transposition of its attributes will be interpreted from pagan ideas, via ancient mythology till the medieval appearance of their persecutions. However, although the title and the confession of the main character, John Blacksmith, indicate that the main theme of the work is medieval persecution of witches, the paper will also interpret demonic nature of John Blacksmith and attributes by which he may be equated to the devil, thus folk fiction, on which short story *Otisak srca na zidu* is based, will be elucidated.

Keywords: witch, devil, mythology, folk fiction

Милена М. Станковић¹

Ниш

ЗЛОКОБНА БАЈКА ИЛИЈЕ И. ВУКИЋЕВИЋА²

У овом раду анализираћемо најзначајније интертекстуалне релације на примеру уметничких бајки Илије И. Вукићевића, *Мала вила* и *Проклетша лепоша*. Основни циљ истраживања је да, кроз тумачење интертекстуалних односа, укаже на семантичко-синтагматске одлике Вукићевићевих бајки. Од нарочите важности за ово истраживање, јесте проблем трансформације конвенционалне бајке која се у процесу интертекстуалних односа нашла у контексту реалистичке литературе. Наиме, имплементацијом бајке у реалистички дискурс, дошло је до њеног разарања и окретања ка супротној, антибајковној форми.

Кључне речи: бајка, пародија, интертекст, „злокобна бајка”

У овом раду анализираћемо најзначајније интертекстуалне релације на примеру уметничких бајки Илије И. Вукићевића, *Мала вила* и *Проклетша лепоша*. Основни циљ истраживања је, да кроз тумачење интертекстуалних односа, укаже на семантичко-синтагматске одлике Вукићевићевих бајки. Оно чиме ћемо се нарочито бавити у овом истраживању јесте проблем трансформације бајке у контексту реалистичке књижевности. Када је традиционална бајковна морфологија дошла у додир са реалистичким жанровима, она се подређивала новом окружењу што је и довело до потпуне дестабилизације њеног система – до пародије утопијске, уравнотежене и системске перцепције света. Појава „злокобне бајке” омогућила је да се изрази песимистички доживљај света, као и слика фрагментарне стварности, разореног и дехуманизованог субјекта.

У уметничкој бајци *Мала вила* кроз процес жанровске интертекстуалности дошло је до трансформације бајковног логоса ка логосу реалистичке приповетке и етиолошко-демонолошког предања. Овде се процес дестабилизације бајке јавља као последица њене имплементације у реалистичнији контекст.

Појаву пародијског интертекста и разарање бајковне морфологије у *Малој вили* пратићемо кроз систем наратолошких нивоа. Настојаћемо да укажемо на процес инверзије бајковног жанра који се одвија кроз разарање наратолошких поступака. Анализираћемо процес дезинтеграције приповедне технике бајке који иницира учитавање приповедних техника реалистичке приповетке и предања.

Уметничка бајка *Мала вила* развија се кроз три концентрично постављена прстена. Спољашњи оквир бајке добија одлике реалистичке приповетке: екстрадијегетички приповедач мотивише појаву хомодијегетичког приповедача који пред неидентификованим друштвом (групом наратора) приповеда свој доживљај из прошлости. У оквир спољашњег прстена имплементирана је прича из прошлости коју хомодијегетички наратор казује. Нараторова прича апсорбовала

¹ milenastankovic1705@hotmail.com

² Овај рад је део истраживања која се изводе у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – *Поешика српског реализма*, (178025) на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

је у себе трећи прстен – фантастичну причу о постанку Мале виле и једнорога коју приповедају сељани на салашу.

Спољашњи оквир мотивише трансформацију бајке у правцу реалистичке приповетке. Оваквим довођењем опречних елемената у везу, Вукићевић се непредвидиво и зачуђујуће поиграва хоризонтима читалачких очекивања. Експлицитно жанровско одређење – *уметничка бајка*, активирало је одређени сазнајни потенцијал који је изградила традиционална фантастична бајка. Насупрот том почетном убеђењу, Вукићевић неочекивано спаја два строго опречна дискурса – фантастични и реалистични, и тиме разара оба поетичка писма. Стога, рецепција бајке тече кроз непредвидиви процес непрестаног (де)активирања различитих хоризоната очекивања.

Пре свега, запажа се употреба технике сказа, једног од најкарактеристичнијих поступака наших реалиста. У бајци екстрадијегетички приповедач уводи фигуру хомодијегетичког наратора који приповеда бајку пред групом наратора:

„[...] Веруј ми – тако поче он своју причу – да сам ретко кад толико потресен, но кад се летњих ноћи поведе реч о оним тајанственим бајкама, којих увек има толико много и које за неколико тренутака везују међу собом прсте и безазлене душе” (Вукићевић 1929: 293).

Техника сказа у бајци *Мала вила* употребљена је у функцији реалистичке мотивације фантастичног света³ – наратор прави дистанцу према фантастичном дискурсу прихватањем чудесног као испразно народно сујевеље:

„У оном лаком њеном причању, у њеним очима ја видим да она срдачно верује у све то што каже, верује као да тога часа све то гледа и као да је некад несумњиво видела. Од прве речи ја осетих старо детињско задовољство, коме сам се некада подавао, кад сам веровао да змијски цар има чудотворан камен под језиком и да у једном пању живи, несумњиво живи, стара од педља, са брадом од аршина, а да је неизмерно јак” (Вукићевић 1929: 295).

На овај начин дошло је до потпуног разарања основних претпоставки бајковне логике. Бајковни жанр статус истинитости фантастичног света никада не доводи у питање, напротив, фантастично у бајци поседује статус неприкосновеног. Попут реалистичког приповедача, Вукићевић тежи разарању онтолошког света бајковне фантастике и основној реалистичкој мотивацији текста. Као и наратор реалистичке прозе, и Вукићевићев наратор описује конкретни реалистички оквир у који смешта бајковно ткиво:

„После тога она јасна ватра пред нама, обасјана, здрава лица, смех, разговор и најпосле каква стара прича, која се испреда лагано и меко, исто као и онај вунени конач са преслице” (Вукићевић 1929: 292).

Увођење другог наративног прстена, хомодијегетичког (фокализованог) приповедања, додатно је разорило конвенционалну приповедну технику бајковног жанра. Док бајку приповеда хетеродијегетички, неперсонализовани, објективни приповедач, Вукићевићеву бајку казује субјективни, хомодијегетички, профилисани наратор. Увођењем хомодијегетичког, фокализованог приповедања створена је могућност психолошког продубљивања јунака. За разлику од површинских јунака бајке⁴ који нису подложни психологизацији и дубљој

3 Живковић истиче да су стилску форму народног причаоца о ђаволима, вампирима, вукодлацима и свим „нечастивима” српски приповедачи преузели су од Гогоља. (Живковић 1977: 230)

4 У својој књизи *Европска народна бајка* Макс Лити наводи *једнодимензионалности, недостипањак дубинске перспективе и аистрактини стил* као неке од најосновнијих особина свих народних

карактеризацији, Вукићевић је тежио профилизацији свог наратора-јунака: кроз нараторово приповедање осећа се сентименталност и меланхолија за минулим данима проведеним на селу код својих рођака. Приповедна инстанца се сећа топлх летњих ноћи које је проводио на салашу и са симпатијама слушао фантастичне приче сељана и њихово дубоко уверење у онострана, језовита бића:

»[...] и док сам се дању ломео за псећом главом и газио воду до појаса, дотле сам ноћи проводио код свога старог познаника, лешкарио на кукурузовини, пушио из луле и хвалио са старцем 'старе дане'! И никад да ми се досади" (Вукићевић 1929: 294).

Хомодијегетички наратив (нараторова прича о „старим временима“) припада фантастичном (бајковном) дискурсу. Приповедни сиже нараторове приче темељи се на фолклорном мотиву лов-замена ловина. Наиме, на сеоском језеру, где је наратор ловио јаребице, под необјашњивим и чудесним околностима птица остаје жива. Мистериозна атмосфера у даљој композицији бајке доводи до замене „улова“ – уместо јаребице наратор проналази чудесну причу о Малој вили, заштитници животиња.

Трећи наративни прстен, прича о постанку Мале виле и једнорога, бајковни свет жанровски трансформише ка етиолошко-демонолошком предању. Кроз злослутну фантастику предања, Вукићевић је на софистициран начин исткао лирску, мистификовану причу о трагичном удесу прелепе виле. Према древном фолклорном веровању, некада давно, зли и крвожедни царевих, опчињен лепотом племените принцезе, пожели да је узме за жену. Да би спасао овоземаљску доброту оличену у лику прелепе принцезе, Бог принцезу претвара у вилу – заштитницу животиња, а злог царевиха у похотног и гневног једнорога. Читава игра између добра и зла, светлости и таме, похоте и чедности, добија метафизички карактер. Кроз мистичну слику хипостазираног бића, виле која заточена на дну језера тужно чека пресуду Бога или једнорога, имплементира се песимистичка визија овог света.

Инкорпорирање злослутне и приземније фантастике предања испоставља се веома значајним за поступак дестабилизације бајковног смисла. Наиме, у међутекстовним релацијама, Вукићевић у своју бајку уноси метафизичке квалитете карактеристичне за жанр предања – реалистичнији однос према свету, дводимензионалну пројекцију света, трагичност, мистичност као и злокобну слутњу.

Инкорпорирање фолклорне фантастике предања у семантичко-структурни комплекс бајке довело је до „спуштања“ бајковне фантастике ка „реалистичнијој фантастици предања“. Овај процес трансформације бајке може се пратити најпре кроз имплементацију формула типичних за жанр предања „кажу људи“, „приповеда се“, „верују људи“ и сл. Инкорпорирањем ових приповедних формула доводи се у питање истинитост фантастичног света који у бајковном жанру представља неприкосновену вредност. Једнодимензионални свет бајковног жанра Вукићевић разара концепцијом дводимензионалног света у коме су конфротирани реалистични и фантастични дискурс.⁵ Између света обичних људи

бајки. Недостатак дубинске перспективе по Литију подразумева бестелесност бајковних ликова, они су „без унутрашњег живота, без окружења; недостаје им веза са прошлшћу и са будућношћу, са временом уопште“ (Лити 1994: 16).

5 Према Максу Литију бајковна једнодимензионалност представља недостатак психолошког осећаја чудног који раздваја онострану и онострану свет. Насупрот бајци, предање приповеда о „узбудљивим и збуњујућим сусретима човека са оностранима бићима свију врста [...] Човека који наилази на траг оностраног бића обузимају страх, обест или радозналост“ (Лити 1994: 10).

и света Мале виле постоји психолошка граница. Као и у предању и у Вукићевићевој бајци постоји спољашња блискост између оностраних бића и човека (вила живи у оближњем језеру). Али, у психолошком смислу, демонолошка бића у *Малој вили* чине свет за себе: човек их доживљава сасвим другачије. У правој бајци је све управо обрнуто. У бајци онострани бића су човеку просторно далеко, али психолошки и емоционално су му блиска (Лити 1994: 139). Таква граница у простору приповедног сижеа Вукићевићеве бајке исказује се кроз фолклорно уверење да „нико никада није видео вилу, ни човек, ни жена, ни дете, а да је који сачека и да је види, тога после Бог прости! Она ће му испити живот, као и ’ладна земља [...] Ето, причају за једнога ловца [...]” (Вукићевић 1929: 296).

Свет бајковне фантастике разара се и „реалистичном” потребом предања да свој аудиторијум увери у истинитост онога што казује. У ту сврху наратор прилаже доказ – конкретно искуство које потврђује чудесну причу: древна прича о ловцу који је остао „у беснилу” „реално” уверава у чудесно и необично приповедно ткање о Малој вили и једнорогу.

„Спуштање” узвишене бајковне фантастике ка „приземнијој” и „реалистичнијој” фантастици предања одвија се и кроз процес инверзирања идеалистичког света бајке. Анализирајући продор новог метафизичког слоја, долазимо до неких кључних квалитета Вукићевићеве бајке уопште. Ово се превасходно односи на процес наслућивања квалитета модерне књижевности и утирање пута потпуно новој, европској поетичкој мисли. Наиме, судбина Мале виле указује се као алегорија модернистичке, трагичне перцепције света у којој се разбија утопијска илузија о неминовној победи доброте. Визија Мале виле која у белим хаљинама са распуштеном косом тужно хода мирном површином воде претаче се у алегоричну причу о усамљеном, унесређеном и дезинтегрисаном човеку модерног доба. Мала вила као биће на граници између реалног и фантастичног света, између девојке и виле, живота и смрти, симбол је дезинтегрисаног и распршеног идентитета субјекта каквог налазимо у модерној књижевности. Кроз несрећну судбину племените виле Вукићевић не пародира само наивну утопијску слику бајке, већ доноси потпуно модерну, дезинтегрисану и трагичну перцепцију света каква је карактеристична за модерну књижевност 20. века:

„Зар се њој, ваљда, није досадио тај црни век ... ту у бистрику, па било лети, било зими, и увек у страху од једнорога? Ко зна каквим очима гледа она у небо? Из тих очију вечито капљу сузе, којима она пуни језеро, а оно никад није пресушило, нит ће икад пресушити. И ко зна њене грехе? А њу Бог није оставио тако, што није знао шта ће с њом. Него, ето, тако она ту живи, док јој се Усуд једном не смилује, или док је једном не уграби онај једнорог...” (Вукићевић 1929: 302).

Заједно са фантастиком предања Вукићевић је унео потпуно модернистички метафизички квалитет – мистични и језовити доживљај који изражава неизвесност, тајновитост и отуђеност света. Кроз бајковни сиже *Мале виле* провлачи се нека мистична, иреална и злокобна слутња о проклетству царичине лепоте која ју је сурвала у трагичну катастрофу. Симбиоза фолклорне фантастике бајке и предања стилизовала је човеков немир, страх и језу пред демонолошким светом кога наслућује над сопственом судбином:

„[...] слично Хофману, који увек као даје неко рационално објашњење фантастичних појава, а опет плете фантомску игру тајанственог с стварношћу, и Вукићевић постепено припрема читаоца за атмосферу тајанства, које се у почетку приказује као сујеверје простих људи, да би у даљем развијању приповетке оно постало нека слутња судбинске уклетости и проклетства човековог. Вукићевић чак симболизује

те ирационалне силе; код њега више и није реч о ликовима из народног сујеверја: ђаволима, вештицама и вампирима, него о стилизацији збивања којом се сугерира тајанство, слутња и иреално” (Живковић 1994: 232).

Кроз процес интертекстуалне рецепције, уочавају се неки дубљи семантички слојеви који се формирају кроз имплицитни дијалог Вукићевићеве бајке и древног мита. На такав однос Мале виле и митске слике живота и природе указују чињенице да је вила заштитница животиња и да се налази у блиској емотивној вези са природом. Трагична судбина Мале виле, њена жртвена смрт и васкрсење у виду духа заштитника природе, представља симболичку инкарнацију митске фигуре умирућег божанства. Структура односа мале виле и једнорога – борба, смрт и васкрсење јунакиње у лику мале виле – представља симболичко отелотворење митске слике о цикличности живота, смрт и поновно рођење, нестајање и повратак, инкарнација и повлачење бога. Мала вила, заштитница живота и природе, добија симболички статус умирућег божанства које се идентификује са процесима у природи. Она постаје симболичка инкарнација бога сунца који умире увече и рађа се у зору, инкарнација бога вегетације који умире зими, а рађа се лети (Фрај 2007: 228–229). Однос Мале виле и једнорога алегорично почива на односу солистицијумског и лунарног циклуса. Мала вила носи атрибуте соларног јунака, она постаје отелотворење новорођене светлости којој прете силе мрака: „А та је царичина ћерка била лепота у Бога. Имала је плаве очи и дуге косе, па кад ноћу изиђе, све се око ње светли, тако је била чиста и сјајна” (Вукићевић 1929: 299). Једнорог представља инкарнацију лунарног циклуса, тмину, похоту и зло.

Жртвена смрт и васкрсење Мале виле може се повезати са Фрајевом четвороделном структуром мита о умирућем богу:

„Прво, агон или сам сукоб; друго патос или смрт [...]; треће нестанак јунака, што је тема која често добија облик спаргмоса или растргнућа. Понекад јунаково тело деле његови следбеници, као у симболици еухаристије; понекад се оно дели широм света природе, као у причама о Орфеју или посебно о Озирису. Четврто је поновно јављање и препознавање јунака, где сакраментално хришћанство следи логику метафоре; они који су у палом свету узели део тела искупитеља, сједињени су са његовим васкрслим телом” (Фрај 2007: 228–229).

Фазу агона или сукоба представља конфронтација добре принцезе и злог принца који жели принцезу да узме за жену. Сукоб између принцезе и принца представља алегоричну слику супротстављених принципа добра и зла, живота и смрти, ероса и танатоса. Друга и трећа фаза, патос или смрт и растргнуће, инкарниране су кроз чин жртвовања добре принцезе. Мит о репродуктивној енергији живота почива на идеји о култу жртве, неопходно је да се стари бог жртвује како би се родио нови, млади бог. Кроз жртву настаје прочишћење греха који симболизује зли и насилни принц, при чему принцезина жртва постаје залога за нови и чистији живот. Четврта фаза, узнесење, остварена је кроз чин трансформације добре принцезе у Малу вилу која постаје нека врста шумског духа или заштитника природе. Кроз чин васкрсења Мала вила се идентификовала са природом, постала је њен дух и њено божанство. У том смислу, појава Мале виле аналогна је појави египатског бога Озириса, античком миту о Прозерпини, хришћанском логосу Исусу Христу. Попут митских божанстава и Мала вила се поистовећује са природом, обухвата све и саставни је део свега. Мала вила добија симболичку улогу Мајке природе која одржава равнотежу између рођења и смрти, а њена функција заштитнице живота алегорично је исказана кроз чин одбране птице од

наратора-ловца. У том смислу, лик Мале виле успоставља интертекстуални однос са митским ликом богиње Дијане, богиње лова и чедности. Стога, однос Мале виле и једнорога симболизује биполарни однос духа и тела, ероса и чедности.

Проклета лепота

У процесу жанровске интертекстуалности у бајци *Проклетиа лејоша* логос бајковног жанра трансформише се у правцу етиолошко-демонолошког предања. Трансформацијом ка предању дошло је до апсолутног разарања структурно-семантичког потенцијала бајке, као и конвенционалне биографије бајковног јунака. У овом раду тумачићемо процесе дестабилизације бајковног жанра које иницира продор трагичне и „реалистичније” семантизације предања.

Посматрано из угла теорије интертекстуалности, сам наслов, *Проклетиа лејоша*, наговештава пародичну и инверзирану варијанту бајковне формуле: иронично, бајковна утопија прелази у строгу дистопију о трагичном паду уклете јунакиње. Имплементацијом мистичне, језовите и трагичне фантастике предања, бајковна судбина јунакиње се помера од узлазне тенденције (успон од несреће ка срећи) према силазној тенденцији која се завршава катастрофалним падом – смрћу јунакиње. Интертекстуалним читавањем предања, у бајковни контекст продиру метафизичке категорије дијаметрално супротне њеној логици – трагичност, мистичност, злокобна слутња, осећај језе и страха. Оваква интертекстуална симбиоза литераризује метафизички сензибилитет карактеристичан за модерну књижевност – песимизам, дезинтеграција личности и дисперзија света, поигравање концептима стварности и фикције. Основни циљ ове анализе је да кроз интертекстуални приступ укаже на процес разарања метафизичких квалитета традиционалне бајке, чиме је, заправо, и створена могућност за њено окретање ка модерној, европској литератури и њеној метафизици.

У процесу жанровске интертекстуалности долази до ирационалног (и злокобног!) поигравања фантастичним и реалистичним дискурсима. Наиме, у бајци се јавља истовремено читавање и разарање фантастике предања. Попут приповедача предања и Вукићевићев наратор, најпре, настоји да увери у истинитост приче о постанку чудесне стене која је некада била најлепша девојка. Активирањем наративних формула „кажу” и „приповеда се” неприкосновени статус истинитости фантастичног света бајке подрива се и спушта ка „реалистичнијој фантастици предања”. Да би аудиторiju уверио у истинитост своје приче наратор *Проклетиа лејоше*, као и приповедач предања, „реално” постојање стене наводи као непоколебљиви доказ истинитости:

„Сада се само види висока стена, човечјег облика, како стоји широм страном према брду, иза чијег врха лети залази сунце и последњи зрак увек баца на њу. [...] А та стена је била једном најлепша девојка” (Вукићевић 1929: 303).

Истовремено, са активирањем познатих жанровских особености предања Вукићевић спроводи и њихово разарање. Насупрот приповедачу предања, који истинитост приче коју говори никако не доводи у питање, Вукићевићев наратор подрива веродостојност сопственог приповедног ткања и проблематизује статус приче о чудесној стени:

„Кажу да се једном у години, пред вече, када сунце залази и када је све мирно, чује тужан јаук девојачки над оним каменом, па се тај писак све више губи горе, све више, и најпосле га нестане онде под самим небом. Кажу, а ко то зна! [...] (Вукићевић 1929: 308).

Подривање истинитости фолклорне фантастике предања Вукићевићеву бајку трансформише у правцу реалистичке приповетке која тежи рационалистичкој мотивацији текста. Кроз процес истовременог читавања и разарања фантастике предања литераризује се ирационална игра стварности и фантастике. С једне стране, трансформацијом ка реалистичкој приповеци уноси се рационалистичко објашњење фантастичног света, док, с друге стране, читавањем фантастике предања уноси се нека злокобна слутња, иреални и мистични тон. Оваква мистична атмосфера натруњена елементима страха и ужаса типична је одлика Вукићевићеве фантастике уопште.

Трагична семантизација фантастике предања мотивисала је процес трансформације праве бајке у „злокобну” бајку. Наиме, почетно кокетовање са народним сујеверјем, кроз даљи развој бајковног сижеа претворило се у ирационалну, сеновиту и језовиту атмосферу из које се помаља нека отужна слутња о неминовном судбинском проклетству човека.

У *Проклешић лепојши*, дакле, не долази само до рушења жанровских граница, већ и до разарања јасних детерминанти између стварности и фикције, оностраног и ононостраног. Из такве флуидне и ирационалне атмосфере кроз бајковно ткиво помаља се злослутна мисао о неминовном проклетству и катастрофи. Од уравнотеженог, хармоничног и идеалног света бајке Вукићевић је створио дестабилизовану, уклету и трагичну визију живота.

У процесу интертекстуалних односа, долази и до имплементирања семантичко-структурног потенцијала јунака жанра предања. Инкорпорирање предања у бајковно ткиво испоставља се и као мотивациони поступак *ирансформације номинализације и атрибуције бајковног јунака*⁶. Наиме, у бајци *Проклешић лепојша* долази до замене главног јунака бајке јунаком предања. Одабиром јунака који припада квалитативно супротном семантичком подручју дошло је до експлицитне негације и деградације читавог бајковног жанра. Идеалистичка концепција успешног и срећног бајковног јунака замењена је фигуром трагичног јунака предања. Нови јунак у страни контекст бајке уноси потенцијал који је изградио у контексту из кога потиче: у свет бајке продира опасни и неумољиви демонолошки свет који уноси неку судбинску коб и неминовну катастрофу.

За разлику од бајковне јунакиње која је увек лепа и племенита, Вукићевићева јунакиња је, иронично, само – лепа! Детаљни описи лепоте, неконвенционални за бајку, у Вукићевићевом делу прерастају у префињене лирске пасаже обојене стилским орнаментима народне поезије:

„Била је некада, кажу, једна девојка, јединица у матере, од које сунце лепшу никад није обасјало. Око ње је и у најцрњој ноћи сијала месечина, а звали су је Лепа Лепота. Очи су јој биле плаве и велике, и тужне и љутите, из њих је лила снага, слађа од цвета, а оштрија од мача. Ако је погледала тужно у што душу има, то леже и умре пред њом, а ако је била ствар без срца, разбила би се у прашину, да заспе само оно место где она стоји. А кад би погледала љутито, онда би се рођена браћа тукла међу собом до живота, и два би се љута камена сударила јако, да би их она ватра, што је у њима увек има, сагорела до последње мрве” (Вукићевић 1929: 304).

6 Термине номинализација и атрибуција у своју *Морфологију бајке* уноси В. Проп. Под атрибуцијом јунака Проп подразумева опис и устаљене карактеристике које прате јунака бајковног жанра. Како у народној књижевности долази до мешања жанрова, често се дешава да се јунак из једног жанра пребаци у други жанровски контекст, при чему задржава биографију коју је изградио у окружењу из којег потиче. Заменом главног јунака долази до комплетне трансформације новог жанра у који улази. Стога, поступак трансформације јунака често се користи при пародирању традиционалних жанрова.

Хиперболични опис, који поприма одлике фантастичног, темељи се на фолклорном мотиву уклете лепоте. Већ насловна формула *Проклеџа лепотоџа* активира добро познати семантички потенцијал о уклетој судбини лепог које превазилази оквире овоземаљског. Све што превазилази оквире овоземаљског по фолклорном веровању неизоставно мора и нестати са ове земље! Трагични заплет у Вукићевићевој антибајци настаје у тренутку када светац-пустуњак, опчињен Лепотом, одлучи да јој испуни сваку жељу. Тада Лепота чини кобну грешку која је води ка трагичној катастрофи – претварању у стену. Злокобна фантастика предања инверзирала је бајковну биографију јунакиње и приближила је удесу трагичне јунакиње. Лепотин хибрис је у трагичном одабиру вечите лепоте, чак и по цену губитка душе:

„Ево ти ово – и он јој даде ниску од три зрна, – и кад видиш први пут да ти је та лепота прошла, прогуни само једно зрно: она ће ти се повратити, а ти ћеш опет бити лепа, и још лепша. [...] Али, знај Лепото: кад прво зрно откинеш са те ниске, изгубићеш трећину своје душе, а кад и последње зрно нестане, нестане и твоје душе, и скаменићеш се где станеш. [...] Ти си много хћела, шћо ни Бог, ни судбина, не деле, зашћо носи шћа зрна и зајамшћи само моје речи. Сај је у шћвојој руци шћвоја лепотоџа, али и шћвоја душа. (курзив М.С.)” (Вукићевић 1929: 305).

Лепотина кривица представља христјанизовану варијанту митске слике о односу човека и богова, о човековој подређености и зависности од богова. Лепотин хибрис је у њеној неутољивости и незаситости, у непомирљивој жудњи за вечним и бесмртним – за божанским. Жеља да поседује више од оног што јој је Бог дозволио представља њен бунт и полемику са законом виших сила којима је човек безусловно подређен. Вукићевићева јунакиња је антитип бајковне јунакиње која представља отелотворење Калона, врховне идеје лепог и доброг. Лепота је окренута само телесном, празном и ништавном. Она је у својој људској слабости остала слепа за суштинске истине, негирала је оно зарад чега ју је Бог и створио – сопствену душу. Стога, морала је бити кажњена. Кроз семантичко-структурни потенцијал Лепотиног лика Вукићевић је афирмисао тропичну слику дехуманизованог и опустошеног Човека који је окренут површном и лажном. Трагични пад бајковне јунакиње постаје алегорија Човековог пада у царство привида, дехуманизације, отуђености, емотивне празнине и нељудског. У процесу жанровске трансформације (бајка → предање) Вукићевић је стилизовао фигуру опустошеног и деградираног човека модерног доба. Једна од базичних одлика критичког интертекстуалног односа према традицији јесте разарање наивне слике универзалних и вечитих хуманистичких вредности у савременом друштву. Нови, пародични текст доноси критички свеснију визију света који својом реалношћу негира постојање утопијског сензибилитета.

Развијајући лик бајковне антијунакиње, Вукићевић је кроз приповедно ткиво ублажавао њен грех, а појаву учинио топлијом. Трагични пад бајковне јунакиње приближава се Аристотеловом концепету трагичног. По Аристотелу (1988: 55) трагични јунак није неко ко је савршено добар или савршено лош, трагични јунак представља *човека по средини*; према Аристотелу трагични пад јунака узрокован је грешком коју чини несвесно, у незнању или заблуди. Кроз бајковни сиже, јасно се запажа да Вукићевићева Лепота своју грешку, заправо, више чини у неверици: „Не могу ја изгубити душу, а баш и да почнем да је губим, задржаћу последње зрно, да га никад не откинем, али ћу опет бити најлепша на свету” (Вукићевић 1929: 306).

Након ове кобне погрешке следио је трагични пад. Од утопијског и идеалистичког жанра бајке Вукићевић се окреће ка трагичној и болној визији несавршеног света. У светлу теорије интертекстуалности, структура трагичног пада Вукићевићеве Лепоте указује се као инверзија судбине бајковне јунакиње. Док се бајковна јунакиња креће од несреће ка срећи, Вукићевићева јунакиња се сурвава из стања среће и благодњања ка трагичној катастрофи. На путу трагичног пада Вукићевић је Лепотину кривицу све више ублажавао, а њен лик чинио трагичнијим. Прво зрно Лепота узима у незнању и неверици, друго зрно узима у стању очаја и неиздрживог бола. У тренутку када млади царевећ „на враном коњу и златном оделу” међу најлешима бира себи жену, Лепота на суров и болан начин бива први пут одбачена:

„Тада се искупиле све најлешје девојке, а на крају стаде и Лепа Лепота. Њу нико није познао. Очи су јој биле мутне, косе осушене, а по лицу је исквариле боре, па је дошла као сасушен јесењи лист. Некада је била виша од највише девојке, а сада се испод најмање губи. Кад је виде царевећ, рече љутито: - Шта ће ова ругоба овде?” (Вукићевић 1929: 306)

На последње, смртоносно зрно Лепоту наводи поражавајуће питање прелепог чобанина: „Камо води овај пут, стара?” (Вукићевић 1929: 308)

Приповедни сиже бајке, дакле, темељи се на принципу градационог компоновања. Свако наредно зрно симболизује све јачи и снажнији бол који ће на крају кулминирати трагичном самопресудом. На овај начин Лепотин лик у Вукићевићевој бајци губи статус негативне јунакиње, њена смрт и вечита патња уносе неки тешки и тужни бол, а трагични пад носи слутњу о нечем иреалном и страшном које провејава кроз људску судбину:

„Сада се само види висока стена, човечјег облика, како стоји широм страном према брду, иза чијег врха леги залази сунце и последњи зрак увек баца на њу. Тада увек камен одсене јаче и светлије но преко целог дана, и у његовој се близини чује тихо пуцкарање, као да се челичне игле косе једна од другу, па после неки тужан писак, што долази испред камена. А кад сунце западне за брег, тај се писак одвоји од камена, дигне се више њега, и стена остане хладна и мртва, док је сунце опет не оживи” (Вукићевић 1929: 303).

Инверзирањем бајковне структуре и судбине бајковне јунакиње, Вукићевић је створио антибајковну форму којом је пародирао утопијски жанр бајке и унео зрелији (песимистични) доживљај света. Кроз инверзирану, трагичну судбину племените јунакиње Вукићевић је разорио наивну слику уравнотеженог и хармоничног света и изразио модернистички бол и иронију над деформисаним светом. Поигравање жанровима унесеним унутар самог бајковног система, на структурном плану довело је до оксиморонског споја жанрова који се међусобно разарају, а на семантичкој равни довело је до изражавања специфичног, мистификованог доживљаја света.

Оба текста карактерише трансформација традиционалне бајке ка етиолошко-демонолошком предању и реалистичкој приповеци. Злослутна фантастика предања, пуна језе и страха, наивну утопију бајке трансформисала је у строгу дистопију дестабилизованог света и дезинтегрисаног субјекта. Семантизација фантастике предања у овим бајкама мотивисала је и метаморфозу бајковног јунака у квалитативно супротни тип трагичног лика. Узлазну тенденцију конвенционалне биографије бајковног јунака, Вукићевићева антибајка инверзира у силазну тенденцију која завршава трагичним падом јунака. Симбиоза бајковне фантастике и фантастике предања литераризовала је фантомску игру рационалног

и фантастичног. Ове бајке почињу нараторовом дистанцом од испразног фолклорног сујеверја, које се кроз развијање приповедног сижеа полако претвара у мистичну и језовиту атмосферу која слуги неку нејасну, застрашујућу и злу судбинску коб. То истовремено интертекстуално позивање на реалистичку приповетку и фантастику предања, руши границе између стварног и фантастичног (оностраног и оностраног) и литераризује ирационалну и метафизичку игру судбинског проклетства. Пародијом и инверзијом наивне бајковне фантастике, Вукићевић је отворио пут европској антибајци („злокобној бајци“) која је донела потпуно модерно (песимистичко) осећање света и човека дезоријентисаног у њему. Вукићевићева „злокобна бајка“ пародира и разара традиционалну, утопијску илузију о уређеном свету у коме стојерну тачку чине позитивне, хуманистичке вредности.

Литература

Аристотел 1988: Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Ђурић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Вукићевић 1929: И. Вукићевић, *Целокућна дела Илије Вукићевића*, прир. Јеремија Живковић, Београд: Народна просвета.

Живковић 2004: Драгиша Живковић, Од бајке до гротеске: ка генези Домановићеве сатире, у: Д. Живковић, *Српска књижевност у европском оквиру*, Београд: СКЗ, 329–347.

Лити 1977: М. Лити, *Европска народна бајка*, Београд: Орбис.

Проп 1982: В. Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.

SINISTER TALE BY ILIJA I. VUKICEVIC

Summary

The main subject of the paper is the analysis of intertextuality in the case of artistic fairy tales written by Ilija I. Vukicevic, *Little Fairy* and *Cursed beauty*. The main objective of the research is to emphasize the semantic and syntagmatic features of Vukicevic's fairy tales in the light of intertextual relations. The problem of the transformation of a conventional fairy tale, which found itself in the context of realist literature in the process of intertextual relations, is of particular importance. However, the implementation of a fairy tale in the realist discourse led to its destruction and transformation to its opposite, the anti-fairy tale.

Keywords: fairy tale, parody, intertext, „sinister fairy tale”

Milena Stanković

Јелена Весковић¹

Крађујевац

ВИТЕШКИ РОМАН О АЛЕКСАНДРУ ВЕЛИКОМ И ЖИВОТ КРАЉА МИЛУТИНА: МОГУЋЕ ПАРАЛЕЛЕ У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Као о особеној врсти, усамљеној у средњем веку, међу житијима, у овом раду ћемо говорити о витешком роману о Александру Великом. Представићемо и *Српску Александриду* као најмогућнију редакцију Псеудо-Калистеновог романа *Животи и дела Александра Македонског*. Потом ћемо установити неке сличности и разлике између *Романа о Александру Великом* и *Животи краља Милутина*, Данила Другог, и говорити о њиховом међусобном прожимању.

Кључне речи: Александар Велики, Псеудо-Калистен, краљ Милутин, витешки роман, култ ратника

„Ово дете ће бити цар свему што је под сунцем; биће благочастив, мудрошћу и разумом велик [...]” (Роман о Александру Великом 1986: 74). Биће Александар Велики. О личности македонског војсковође говориће многи писци и историчари, од антике (Плутарх, Аријан) па све до модерног доба двадесет и првог века, где ће се легенда о Александру интертекстуално уклопити у многа савремена истраживања и дела (Пол Доерти). Но, на временској линији приповести задржаћемо се на одликама средњовековног кода писања. Према Радмили Маринковић, захваљујући истраживању Веселовског, христијанизованих прерада грчког романа, добићемо битну претпоставку да је српска *Александрида* једна варијанта Псеудокалистеновог романа *Животи и дело Александра Македонског* (Маринковић 1986: 288–289). У раду ћемо покушати да приближно одредимо сличности и разлике између ових верзија дела, анализирати стилске, композиционе, мотивске и идејне одлике витешког романа о Александру Великом у нашој средњовековној књижевности. Притом, треба додати битну ставку о утицају на стварање у српској средњовековној књижевности оног феудалног доба, у којем је витешки кодекс био заступљен, те присуство витешког романа применљиво на књижевна дела ондашње, немањихке државе.

Према речима Драгољуба Павловића, у феудалном друштву наших средњовековних држава, постојала је књижевна активност која је измицала црквеној власти, која је привлачила своју публику и задовољавала потребе и укусу људи Средњег века. То је била жонглерска поезија средњовековних професионалних певача. У ту поезију улазили су и тзв. средњовековни романи, писани у западноевропској књижевности и у Византији. Описујући живот и дела појединих владара и хероја из историје и псеудоисторије, мешали су реалистичке описе са фантастичним, претварали су историјски догађај у легенду и на тај начин задовољавали машту средњовековних читалаца (Павловић 1957: 5–9). Неки од познатијих средњовековних романа били су обојени љубавном тематиком, као што

1 jeca.veska@gmail.com

је *Роман о Тристану и Изолди*, или чешће са историјском и ратничком тематиком као што су *Роман о Троји* и *Роман о Александру Великом*. *Српска Александрида* позната је код нас у четрнаестом веку, а сачувана је и у рукописима петнаестог и шеснаестог века. Налази се и у глагољској и ћирилској верзији, и са наше територије одлази у Русију. У четрнаестом веку позната је код нас, што може значити да је настала и крајем тринаестог века, а затим се преписивала од четрнаестог до двадесетог века. У шеснаестом, седамнаестом и осамнаестом веку овај типичан витешки роман, служећи другим циљевима, губи своје карактеристике витешког романа, а потом полако замире. „Основна карактеристика *Српске Александриде* је христијанизација, а основни језик оригинала је грчки” (Ређеп 1999: 29–30). Псеудокалистеново књижевно уобличавање приповести о Александру Великом, средњовековном преводиоцу могло је пружити одређени простор на којем су се могле применити идеје хришћанске вере. Много више него, на пример, у Плутарховом приповедању, које се уско повезује са историјским знањем, или у Аријановом, у којем су најдоминантније ратничке црте Александра Великог. Псеудокалистеново приповедање је топлије, и није много усмерено само ка ратним подвизима, већ и ка описивању људских особина Александра Великог, и истицању врлина, које су се могле представити „дела Александрова и врлине телесне и духовне, па успешност у подухватима и храброст” (Псеудо-Калистен 2005: 7). Овај део се лако могао применити на опште место приказивања врлина, које су средњовековни писци користили у својим житијима. Српски Александар ће бити „снажан, врло леп, и благообразан. Али му све то не беше дошло од телесног рођења његовог ни од човечјег састава, већ од великог божјег промисла. Уз то је имао прав суд у говору, веру непоколебиму, дарежљиву руку; земаљска блага је сматрао трулежним и пролазним; безмерно стрпљив према онима који греше” (*Роман о Александру Великом* 1986: 69) Свакако да је Александар Македонски био и у историји, и у Псеудокалистеновој верзији многобожац, међутим, управо његова верзија је била погодна за успостављање веровања у једног бога, јер се Псеудокалистенов Александар усмерава на бога Амона, као свог бога. Преознавањем, средњовековни преводилац је на овом месту, могао пронаћи простор да српског Александра преобрати у једнобошца и примени хришћанској вери. Самим тим, успостављено је опште место преображаја, српски Александар ће почети да верује у бога Саваота и рушити идоле многобоштва.

„Две су хришћанске теме битне за *Српску Александриду* и њих је Веселовски издвојио, посветивши им своје главно интересовање. Најпре је то причање о Александровој посети земљи блажених људи... У *Српској Александриди* се јавља дублет: Александар прво наилази на потомке цара Ираклија, а затим на 'нагомудре', Ситове синове, којима је цар Евант. Иза тога је, мисли Веселовски, у извору *Српске Александриде* била посета рају [...] од чега је остатак нелогична прича о отоку на коме живе жене блажених људи, а које људско око не може видети. – Веселовски настоји да изложи што више старих утопија о земљи у којој живе блажени људи. По једнима је то Индија, по другима Африка [...] Друга, још карактеристичнија, хришћанска тема у *Српској Александриди*, по Веселовском, јесте улога пророка Јеремије. Пророк Јеремија прати Александров живот од почетка до краја, чак симболично обојица умиру у исто време. Он пророкује Александру, даје му упутства, на јави или у сну, води га у рат. Он је сарадник и заштитник Александров, као што Хермес, помаже Ноиди да сачува сина Хоруса, бога светлости, од Сета, бога мрака [...] Овај египатски мит везан је касније за Латону и Аполона, а у Псеудо-Матејевом јеванђељу за Богородицу и Христа. По томе би Александрида, била последња варијанта старог мита” (Маринковић 1986: 291–292).

Псеудо-Калистенова верзија је била још и погодно тле за приказивање споја фантастике, легенде и историје, које нису биле својствене стилу средњовековних дела, што је, претпостављамо, унело ведрину и забаву за феудално друштво. Средњовековни преводилац преузео је фантастички приступ у описима Александровог коња Дучипала (Букефала код Псеудокалистена), чудних земаља, које је на неколиким местима приближавао хришћанским визијама раја и пакла, у зависности да ли је простор красила лепота, или муке, пустош и тама. „За ту планину привезан беше човек гвозденим ланцима: био је висок тисућухвати и широк двеста. Видевши га задивише се и Александар и Македонци његовим, па прођоше, не смејући му приступити. Човек је плакао и четири дана су му још глас чули. Дођоше другој некој великој гори, и нађоше велику једну жену за планину ланцима привезану; била је хиљадухвати висока и двеста широка, огроман змај јој се око ногу био свио и, држећи је за уста, не даваше јој да говори. Па путујући још педесет дана, зачуше неко тешко јечање и вешеша велика језера пуна змија. Мислим да су то оне муке у којима се муче људи грешници” (*Роман о Александру Великом* 1986: 125–126). Паралелу између ова два дела можемо повући управо на примеру описа Александровог коња. Тако се у *Српској Александриди* о коњу говори на следећи начин: „Да знаш, царе, да се у твојој ергели чудан коњ ојдробио, чуднији од свих коња. Волowska глава, а на десној плећки међу златним ушима појавили се рогови” (*Роман о Александру Великом* 1986: 77). Код Псеудо-Калистена се, такође, истиче посебност природе коња који ће постати Александров: „Краљу, господару, овог коња нађосмо да се родио у краљевским коњушницама, а љепотом надмашује пегаза [...] Краљу, господару, коњ је људождер” (Псеудо-Калистен 2005: 16). У многобројним описима са фантастичким садржајем, сем утицаја који је засигуран, Псеудокалистенова верзија и *Српска Александрида* се разилазе, те је могуће да је на тим местима или било другог утицаја, или уметничке вештине и слободе средњовековног ствараоца. Многе сцене из Псеудокалистеновог дела су у *Српској Александриди* скраћене, као што су сцена о Александровом пореклу, сцена се Амазонкама, или олимпијске игре и далеко су више ове сцене прожете дијалозима него у српској верзији. Дакако, ове сцене су вероватно далеко биле битније за антику, него за роман средњег века, у којем се књижевно дело другачије посматрало. „У *Српској Александриди* је измењена Александрова маршрута: он прво иде у Јерусалим и Египат, па тек онда у бој против Дарија [...] Ова измена је условљена хришћанским погледом на свет *Српске Александриде*. Том измењеном општем плану одговарају и чести цитати из Библије, Александрове бројне изреке, итд.” (Маринковић 1986: 290). Поједине делове уопште не налазимо у српској верзији као што је Писмо Александра Македонца своме учитељу Аристотелу о свом походу и о земљи Индији, као додатку. Обратно, у *Српској Александриди* постоји уметање прича о сну, загробном животу и души, доласку Олимпијаде и Аристотела, прича о паду Троје и Јелени Тројанској, којих нема код Псеудо-Калистена. Тематски, по узору на Псеудокалистеново дело, и *Српска Александрида* је подељена на три тематске целине, у којима се готово једнако говори о истим догађајима. Одаје се утисак да је утицај Псеудо-Калистена, можда чак и надмашен, али свакако примењен балканском подручју, у лепим и детаљним описима дворова, одеће, земаља, оружја, што свакако краси *Роман о Александру Великом* и привлачи пажњу, тако да се ствара целовита, обојена, сјајна слика, коју у глави можемо замислити. „А кад уђоше у царски двор, видеше Александра како седи на високом престолу, дивним златом, драгим златним камењем и слоновом кошћу украшеном. Поклисари

приступише и поклонили се дивној слици Александровој. На глави му је била круна од сафира камена, са великим бисером сплетеним мерсиловим лишћем; с десне му и леве стране стојаше околно множина витезова” (*Роман о Александру Великом* 1986: 83). Када узмемо детаљ из Псеудо-Калистеновог романа, можемо уочити да се од описа не одступа у српској верзији, и да се лако могу надовезати на Псеудо-Калистенове описе: „И сегнувши руком у њедра извади плочицу коју људски језик не може протумачити, састављену од злата и слоноваче, на којој је било седам звезда и асцендент. Сунце је било од кристала, мјесец од дијаманта, звијезда звана Јупитер од горског кристала, марс од хематита, Сатурн од офита, Венера од сафира, меркур од смарагда, асцендент од бијелог мрамора” (Псеудо-Калистен 2005: 9–10). За *Српску Александриду* можемо везати и детаље који се везују за тачност у исказивању бројевима која доприноси историчности. „Пре него што је дошао Јефрату, нареди да се цела војска попише, и нађоше да је има шест стотина хиљада коњаника и четири стотине хиљаде пешака. И Дарије заповеди својој војсци да се попише, и нађе хиљаду хиљада коњаника и хиљаду хиљада пешака” (*Роман о Александру Великом* 1986: 104).

„Истраживања *Српске Александриде*, као и других витешких романа, показала су да наши романи личе на неку претходну фазу из које се развио роман. Запажено је да то нису ни љубавне историје нити опис авантуристичких подвига, него херојски спевови о подвизима, нека врста епике. По Радмили Маринковић, на нашу језичку територију не долазе развијени романи, него дела неких међуродова, између средњовековне учене епике, псеудоисторије и куртоазног романа, који по својој духовној структури нису страни нашој публици. Ова дела прилагођавају се код нас израђеној феудалној епизи на коју је та публика навикла. Несумњиво је важно запажање да разне редакције романа треба сматрати неком врстом оригиналне радње наше средњовековне књижевности. Ова дела нису дословни преводи већ прераде и скраћене верзије, па се тако може говорити о моделу јужнословенског, словенског и српског средњовековног романа, који понекад има карактер хагиографског списка или се приближава форми неке усмене творевине” (Ређеп 1999: 30).

По многим особеностима, о којима смо претходно говорили, можемо управу уочити, да је *Српска Александрида*, делом готово аутентичан превод Псеудо-Калистена, али добрим делом оригиналан уметнички, витешки роман, примерена времену и читаоцу средњег века. Према речима Стојана Новаковића, сем мноштва рукописа и преписа овог дела, који сведоче о раширености овог романа, постоје и непосреднији докази о тој раширености. Из овог књижевног дела се преузима грађа која се помешала међу народне умотворине и приче. Једну од њих је записао Вук С. Караџић у свом *Рјечнику* под одредницом ’Тама’, говорећи управо о Александру Великом као о неком цару који је дошао на крај света (Новаковић 1878: 27–28). Извесни утицај *Српске Александриде* и лика Александра Великог видимо и у неким нашим личностима средњег века о којима се писало. Према мишљењу Драгољуба Павловића, романи ове врсте су играли нарочито улогу у васпитавању средњовековног племства. Како су основну писменост могли добити само од приватних домаћих учитеља, обично калуђера, сва друга знања, која се нису само односила на породични и приватни живот, манире и лично понашање, већ и на опште друштвене односе и ритерски морал, преузимали су из средњовековних романа (Павловић 1957: 9). Евидентан је утицај овог витешког романа на ликове Стефана Дечанског, Данилов ученик упоређује Стефаново понашање према бугарском цару Михаилу којег је победио са витешким, достојанственим понашањем Александра Великог у боју са Даријем; затим на личност цара Душана, када се говори о бици на Велбужду, или одбрани Свете

Горе и Хиландара, и краља Милутина, који се може сматрати панданом Александрове личности из *Српске Александриде*. „Рат који Александар Македонски води против цара Дарија није освајачки, већ праведни, ослободилачки и одбрамбени рат против осионог персијског владара” (Павловић Б. 2012: 15). Александров витешки кодекс, праведног, милостивог, храброг и пре свега хришћанског ратника, владара и градитеља постао је прави узор за приказивање личности наших владара у њиховим биографијама. „Утицај средњовековних витешких романа и старих српских биографија био је узајаман, романи су код нас имали хагиографских списа, а житија су добијала одлике витешких романа. Тако је у развоју наративне прозе код нас дошло до мешања и прожимања појединих жанрова” (Ређеп 1999: 33–34). Задржаћемо се на примеру приближавања витешког романа о Александру Великом и *Живошу краља Милутина*, архиепископа Данила Другог. Као што смо већ напоменули, на овом примеру, можемо уочити управо она прожимања витешких романа са житијима, и обратно. На самом почетку *Живоша краља Милутина* предочено је његово порекло, потом врлине, што се подудара и са почетком *Романа о Александру Великом*. „Јер твојим доласком за-сија светлост нама грешнима, који седимо у тами [...] Због овог блаженог нека се не зачуди наш ум слушајући да су га овако волели такви силнога имена цареви, када га поштоваху царском љубављу [...]” (Данило Други 1966: 271). Међутим, овакав почетак наилазимо и код Псеудо-Калистена. Заправо, оваква примена топоса порекла и врлина је главна одредница средњовековних хагиографија. Како се ови топоси налазе и у *Александриди*, можемо уочити двоструки утицај. Задржава се Псеудо-Калистенова замисао о оваквом почетку, јер је она у складу са средњовековним кодом писања. Интертекстуално се овакав стил писања преноси из антике у средњи век. Ипак, остаје отворено питање, је ли то случајно или је заправо преузет утицај управо из античке књижевности. У оквиру *Живоша краља Милутина* описане су његове борбе са Византијом, браничевским велможама Дрманом и Куделином, бугарским кнезом Шишманом, татаринским каном Ногајем, борбе са Персијанцима и Агаренима, и са Турцима на простору Мале Азије. Можемо уочити стварање култа ратника у овом житију, што се да-како подудара са култом Александра Великог. Међутим, „у *Живошу краља Милутина* описани су војни подухвати Милутинови до 1299. и од 1311. до 1312. И у тим деловима биограф се ослања на аутобиографски део у *Улијарској њовели*, но без обзира на то, инсистирање на приказивању ратних похода краља Милутина сведочи како о духу времена тако и о лектури писца [...] У лектури су се могли наћи узор за Милутинов лик и начин описивања, лектира је могла деловати подстицајно, али је исто тако сигурно да су ти догађаји испуњавали Милутиново доба и да је код Данила била присутна жеља да те историјске догађаје и забележи” (Ређеп 1999: 31). Међу Милутиновим противницима указују се особине осионости према краљу Србије, неверовања у његову велику вештину ратовања. Ту се може повући сличност између Александра и Милутина. То можемо видети на примеру ратовања краља Милутина са византијским царем Палеологом, у које се рефлектује сукоб Дарија са Александром Великим који потцењује младог противника. Такође, као и Александар и краљ Милутин преговара и милостив је према становницима освојених територија. Опште место помоћи Бога јунаку у невољама рефлектује се и у роману и у житију. Овај топос је далеко развијен у хагиографској књижевности, али је и прилагођен и у витешком роману који нам долази из антике, те се у *Српској Александриди* помоћ Бога установљава, такође као опште место, и тиме ставља у ранг средњовековне књижевности. Према

речима Јелке Ређеп, упоређивајући *Српску Александриду* и *Живот краља Милутина* могу се установити још неке разлике. Данило пише житије краља који ће бити светац, у његовом делу нема фантастике, ни егзотичних предела и необичних створења као у *Александриди* (Ређеп 1999: 33). Оно што је извесно то је да се у *Животу краља Милутина* гради култ ратника, освајача, великог владара који је сличан култу Александра Великог као, управо, носиоца оваквих одлика, те се отуда примерено назире Данилово поређење краља Милутина са Александром, али не и целокупно преузимање модела. „И мада се Данило при састављању Милутинове биографије држао уобичајене схеме житија (угледно порекло, добра дела, смрт и чуда), инсистирање на ратовима које је водио Милутин показују да је писцу веома стало да истакне баш те особине, врлине и заслуге. Милутинов лик употпуњен је набрајањем његових добрих дела, подизањем и обнављањем манастира у земљи и посвету, и све то заједно стварало је представу о добром владару и вештом и храбром ратнику” (Ређеп 1999: 32). На основу овога видимо колико је заправо *Српска Александрида* прилагођена редакција средњовековној књижевности, у којој је преовладавао жанр хагиографија и њиховог схематског писања, те се овде не могу јасно повући границе које дело прво утиче на ово друго, и обратно, јер долази, заправо, до утицаја епохе Средњег века. „Без обзира на неке типично хагиографске особине главног јунака, има извесних паралела између краља Милутина и цара Александра. Обојица су вешти ратници и освајачи нових територија, зато угледни и поштовани у свету, храбри, милосрдни, пуни врлина, што им омогућава да владају, увек победници. Они су хришћански витезови. Обојица се (Александар од времена доласка у Јерусалим) пред битку моле Богу и с божијом помоћи постижу успех и победу. Није случајна асоцијација на Александра, македонског цара, јер су обојица ’узвеличани силом’ и обојица су божији миљеници” (Ређеп 1999: 33).

Уласком витешког романа као жанра, у српској средњовековној књижевности је направљен културни помак отварања и спајања са светском књижевношћу. Нажалост, историјске околности су знатно успориле прогресиван развој који је започет у немањихкој држави. Но, поседовањем оваквог дела у опусу српске књижевности, засигурнио можемо да тврдимо да су темељи књижевности постављени у средњем веку, и да постојано можемо да се ослонимо на њих у даљим проучавањима и уметничком стварању.

Литература

Данило Други 1966: Данило Други, Живот краља Милутина, у: Живан Милисавец (ред.), *Сћара српска књижевност I*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.

Маринковић 1986: Р. Маринковић, Роман као књижевни род у средњовековној књижевности Јужних и Источних Словена, у: Р. Маринковић (прир.), *Роман о Троји; Роман о Александру Великом*, Београд: Просвета.

Маринковић 1986: Р. Маринковић, Историјат проучавања Српске Александриде, у: Р. Маринковић (прир.), *Роман о Троји; Роман о Александру Великом*, Београд: Просвета.

Новаковић 1878: С. Новаковић, Критички текст и расправа, у: *Пријовешка о Александру Великом у сћарој српској књижевности*, Београд: Државна штампарија.

Павловић Б. 2012: Б. Павловић, Роман о Александру Великом у средњовековној Србији: витешки модел и портрет владара-ратника, Нови Сад: *Зборник Матице српске за историју*, 2012, Нови Сад, 7–28.

Павловић 1957: Д. Павловић, Предговор, у: *Александрида (Роман о Александру Великом)*, Суботица: Минерва.

Псеудо-Калистен 2005: Псеудо-Калистен, *Животи и дела Александра Македонског*, Београд: ЈРЈ.

Ређеп 1999: Ј. Ређеп, *Александар Велики и краљ Милутиин*, Нови Сад: Матица српска.

Роман о Александру Великом 1986: *Роман о Троји; Роман о Александру Великом*, Радмила Маринковић (ред.), Београд: Просвета.

KNIGHT'S NOVEL ABOUT ALEXANDER THE GREAT AND THE LIFE OF KING MILUTIN: POSSIBLE PARALLELS IN THE OLD SERBIAN LITERATURE

Summary

As special type, alone in the Middle Ages, among the hagiography, in this paper we will talk about the romance of Alexander the Great. We will present the *Serbian Aleksandrida* as the most possible newsroom Pseudo-Callisthen's novel *The Life and Works of Alexander*. Then we will establish some similarities and differences between a novel about Alexander the Great and the *Life of King Milutin*, by Danilo II, as well as their interrelations.

Keywords: Alexander the Great, Pseudo-Callisthen, king Milutin, knight's novel, the cult of the warrior

Jelena Vesković

Бојана Симић¹*Београд*

АНАЛИЗА МОДЕЛА ИСТИНЕ У РОМАНУ *ХЕРОЈ НА МАГАРЦУ* МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Овај рад се бави испитивањем пет модела истине (миметички, епистемолошки, етички, фигуративни и модел аутентичности) на тексту Булатовићевог романа *Херој на магарцу*. Циљ овога рада јесте истраживање два супротна појма, истине и фикције, у Булатовићевом роману, односно, шта је то у поменутом делу истинито, а шта је измишљено (фиктивно). Модели истине истражени су помоћу аналитичке методе, структуралистичке и феноменолошке. Истраживање је довело до следећих закључака: миметички модел истине веома мало је заступљен, те је с његове тачке гледишта већина романа фиктивна; епистемолошки модел је делимично заступљен, што значи да има и истинитих и фиктивних елемената (рат); са моралног аспекта етичког модела роман је у потпуности фикција; са моделом аутентичности исто је као и са претходним, дакле, и у том моделу више је заступљена фикција него истина; једино је последњи, фигуративни модел, који књижевно дело схвата као метафору стварности, у роману схваћен као истинит.

Кључне речи: модел, истина, фикција, роман, мимеза

О истини и песништву

Још од настанка књижевности била су подељена мишљења о питању истинитости њеног садржаја. Теорије су се кроз векове смењивале: једне су сматрале да књижевност садржи форму истине (Аристотел), друге да је она фикција, односно, лаж (Платон, романтичари), а треће да је нешто између фикције и истине (Хорације). Филозоф Платон први је песништво оштро осудио и искритиковао, не желећи га у својој идеалној Држави, јер би понајвише кварило омладину: „Јер кад би наши младићи, драги Адеиманте, озбиљно примили све то, и ако се не би смејали том недостојном говору, тешко да би ико од њих помислио да тако нешто њима, као људима, не приличи, и да би требало сами себе да укорје, ако говоре, или чине сличне ствари” (Платон 2002: 69, 388 д). Платон је, наиме, сматрао да једини облик који књижевност може имати јесте онај миметички, подражавалачки, у којем се стварност копира и пресликава као у огледалу. Одбијањем могућности да је песништво лепо, одбија се и поимање песничког дела као доброг и истинитог. У својој *Држави*, Платон је песнике ставио на дно друштвене лествице, ставивши их испод чувара и занатлија. По њему, песници не поседују знање о песничком умећу, те стога не могу писати узорна и истинита дела. Он отворено показује презир према песницима, а предност даје филозофима који стоје на врху лествице у идеалној држави и за које Платон сматра да једини могу схватити парадигматску истину, па самим тим и писати песничка дела. Платон, даље, однос између парадигматске истине и песничког дела одређује на две равни: а) чињенично истинит и парадигматски лажан исказ и б) чињенично лажан и парадигматски лажан исказ. И у једном, и у другом случају, крајњи исход истине у песништву је парадигматски лажан, што нас несумњиво упућује на чињеницу

1 boxisimic@gmail.com

да је, по њему, књижевност само и искључиво лаж. Као прилог својим тврдњама, Платон наводи то што је Хомер у својим делима богове описивао као зле и неправедне, јунаке плачљиве као жене; добри људи на крају не завршавају срећно, а лоши не бивају кажњени праведно. Сви наведени примери не могу бити узорни, ни истинити, јер кваре народ у идеалној Држави, а понајвише омладину која треба да буде чврста и непоколебљива, стога је по њему једини могући облик изражавања књижевности преко мимезе или подражавања света.

За разлику од Платонове негативне оцене песништва, његов ученик Аристотел, имао је потпуно другачије мишљење. Од свог чувеног учитеља, Аристотел је преузео једино појам мимезе (подражавања). Сматрајући, као и Платон, да је песништво миметичка уметност, Аристотел се даље разликује са мишљењем свог учитеља, јер по њему, песништво није само пуко копирање стварности, нити банално имитирање људи и догађаја, већ искључиво подражавање људи у акцији, људи који чине неку радњу. Због тога је Аристотел за врхунац песничке уметности сматрао добро склопљену радњу, односно, фабулу. Само уколико је та радња (фабула) беспрекорно састављена, песничко дело ће водити ка истини, па макар садржало и неке чињенице које су лажне. Супротстављајући се Платоновом мишљењу да је песништво лажно, Аристотел тврди да песничка дела не треба да описују само догађаје који су се у стварности одиграли, него и оне који су по законима вероватности и нужности могући: „Песников посао није да приповеда о стварним догађајима” (о чулној стварности) „него о ономе што би се могло очекивати да ће се догодити, то јест о ономе што је могуће по законима вероватности или нужности” (Квас 2011: 128–129). Као и Платон, и Аристотел је појам парадигматске истине у песништву поставио на две равни, али оне се битно разликују од мишљења његовог учитеља. Само и искључиво ако је фабула (радња) добро склопљена у песничком делу, оно ће бити истинито и то на обе равни: а) чињенично истинито и парадигматски истинито и б) чињенично лажно и парадигматски истинито. Код Аристотела оба случаја воде у парадигматску истину, без обзира да ли постоји чињенична лаж, али исто тако, постоји услов по коме фабула мора бити савршено склопљена у песничком делу. Њега не занимају саме чињенице, ни да ли су оне истините или лажне, свеједно ће бити парадигматски истините уколико поштују наведене принципе песништва. То, опет, произилази из Аристотеловог мишљења да је увек важна целина, а не делови; целина је супериорна над деловима, јер ако је добра целина, на делове се неће обраћати сувише пажње, те они не морају бити савршени. Док је за Платона битно да се у идеалној Држави, па самим тим и у песништву, подржавају морална начела, дотле је за Аристотела то начело у виду форме.

По теоретском мишљењу о истини у песништву, много ближи Аристотелу него Платону јесте римски песник и теоретичар, Хорације. Њега и са једним и са другим хеленским филозофом повезују одређена заједничка мишљења. Са Платоном Хорација повезује став да је за песништво важан морални аспект и поштовање постављених норми, те је по њему средишње начело песништва – прикладност. Уколико се песничко дело придржава правила прикладности (нпр. дактил је прикладан метар за комедију и трагедију, а дактилски хексаметар за еп), уз то прокламује и морална начела и педагошке норме у (римској) држави, оно ће бити близу парадигматској истини. Ипак, Хорације сматра да се до парадигматске истине у књижевности може доћи само делимично, чак иако песник испоштује сва наведена правила и етичке норме. Ова тврдња произилази из Хорацијевог мишљења да чињенична истина припада само историји, док се

песништво мора задовољити релативном парадигматском истином (оном која није потпуна, него је истинита у извесној мери). То значи, уколико се у неком песничком делу представљају чињенице које одговарају историјској стварности, онда ће то дело бити чињенично истинито и припадаће миметичком моделу истине, а уколико се у песништву јављају чињенице које не одговарају историјској истини, онда ће дело бити чињенично лажно. Из наведеног проистиче Хорацијево схватање истине у песништву, приказано на две равни, као и код Платона и Аристотела: а) чињенично истинит и парадигматско релативан исказ и б) чињенично лажан и парадигматски релативан исказ. Дакле, на обе равни, без обзира да ли се у песништву јавља чињенична истина или лаж, крајњи исход ће бити парадигматски релативна истина, односно, непотпуна, делимична истина.

Појам *фикције*² у књижевност је доспео са појавом романтичара, у деветнаестом веку. Они су сматрали да истину у књижевности треба неутралисати и зато уводе појам фикције добијен раскидом између песничког дела и Бића. Исход свега поменутог, како наводи Корнелије Квас, следећи је: „Књижевно дело није ни истинито ни лажно, оно у себи садржи одлике фикције, омогућавајући нам да нестварно прихватимо као стварно” (Квас 2011: 25). Почевши од епохе романтизма, појам фикције се даље преносио и кроз остале књижевне правце све до постструктуралиста и деконструкциониста. Потоњи су истину у књижевности до те мере неутралисали и обезвредили, сматрајући песнички језик само као игру знакова, а самим тим и значење текста књижевног дела као последицу те језичке игре. Опет, неки други филозофи, попут Хегела, заговарали су теорију по којој је књижевно дело истинито онолико колико се у њему одражава нека идеја, то јест нека религиозна, политичка, етичка или идеја личне природе (што самим тим удаљава књижевност од њене праве функције – ларпурлартизма).

Пет модела књижевне истине

Постоји пет модела истине у уметности писане речи: миметички, епистемолошки, етички, модел аутентичности и фигуративни модел истине. Прва три модела истине старијег су датума и потичу још из антике, док су преостала два модела новијег датума и представљају покушаје савремених тумачења односа између истине и фикције. Дело Миодрага Булатовића посебно је привлачно за истраживање истине унутар њега, будући да су основне одлике његовог стила гротеска, иронија и пародија, облици који доста одступају од истине и приближавају га фикцији и фантазији.

Први и најстарији модел истине јесте миметички модел. У раду је већ поминуто да су овај модел заступали и Платон и Аристотел, али на различите начине. Према миметичком моделу, књижевно дело треба све да копира – природу, догађаје и људе. Самим тим се појам *мимезе* схвата као однос између реченица или исказа и објеката у природи. Миметички модел истине налази се у оквирима теорије кореспонденције по којој су искази у песничком делу истинити уколико кореспондирају објектима чулне стварности и уколико кореспондирају парадигматској стварности. То значи да ће, према одликама овог модела, књижевно дело бити истинито ако се стварност дословно копира и предмети приказују какви су заиста у природи (као да се осликавају у огледалу), и у другом случају ако имају приступ формалним принципима Бића и ствари.

2 Енгл. fiction – фикција, измишљотина, измишљен случај; фикционална проза, белетристика; маштање.

Радња романа *Херој на магарцу* збива се у варошици Бијелом Пољу (Црна Гора) за време Другог светског рата. Иако се радња романа одиграва на месту које у стварности чињенично постоји, између романеског Бијелог Поља и стварног постоји велика разлика. О том измишљеном простору у којем се одиграва радња *Хероја на магарцу* сведочи и сâм аутор, на почетку овог романа: „Бијело Поље које стоји у овој свесци није Бијело Поље са мапе. То је Бијело Поље из једне друге топографије, песничке. Позорница крвавих збивања, описаних у овој хроници, једно је друго Поље, свакако не Бијело. Варошици, Пољу на Лиму, која је такође из сна и из успомена, додат је придев Бијело, сликовитости ради, контраста ради, боје ради, не због блађења, те су сличности с градом са карте случајне” (Булатовић 1984: 5). Пошто миметички модел треба дословно да подражава стварност, још се на почетку сусрећемо са одступањем од овог модела – Бијело Поље није оно које у реалности постоји, то је фиктивно Бијело Поље, измишљено и због тога нема истинитости у простору на којем се одиграва радња романа. Миметичком моделу истине не одговарају ни остали топоними у делу, као што су Посран-поток или Долина гонореје. Напоменуто је већ да је време збивања *Хероја на магарцу* Други светски рат. Историјски је познато какве су катастрофалне последице биле тог рата и колико људских живота је однео. Међутим, у овом роману исти тај рат приказан је као циркуска позорница у којој учествују само људи са маргине друштва: блудници, пијанице, коцкари, лопови, просјаци, шверцери. И сам рат војници називају „порнографским”, а њихова „победа” сасвим је у складу са борбама које воде: „Да талијанска раса побиједи, макар трипером, шанкиром, сифилисом [...] Да куплераји ничу ко печурке” (Булатовић 1984: 207). Као што се из наведеног може уочити, ни време у овом роману нема облик миметичке истинитости – рат који се води је порнографски, војници уживају у блудним радњама, а победа којој теже је добијање венеричних болести и отварање нових куплераја. Форма истине и у домену времена свргнута је и замењена фикцијом. Поред простора и времена, миметички модел треба да подражава и људе онаквима какви јесу. Кроз Булатовићев роман продефиловало је мноштво ликова који пре личе на сенке и лутке, него на праве људе. Сви они су опседнути порнографијом, полним општењем и другим нискостима. Осим Грубана Малића који једини има некакав циљ у роману – придружити се Коминтерни и истерати Италијане из државе, сви остали ликови само теже задовољавању сопствених потреба или уништавању слабијих од себе. То нас доводи до још једног фиктивног елемента у овом роману – сви ликови заправо су супротности стварним људима, али и књижевним карактерима, они су заправо анти-ликови. Ипак, постоји нешто у ликовима овог романа што је у складу са истином, а то су њихова имена. Неколико ликова у *Хероју на магарцу* носи симболична имена која им у потпуности одговарају: генерал Беста (итал. bestia – животиња) понаша се као звер, подражава гласове животиња (мијауче) и жели да поједе женске гениталије; пуковник Алгretti (итал. allegro – брзо) делује као неуморан човек пун енергије; Грубан (груб, издржљив човек) до краја истрајава у својој жељи да се прикључи Коминтерни и остаје њен присталица; Марица (њено име је изведено од имена Марија) може се довести у везу са библијском Маријом Магдаленом, али пре него што је срела Исуса; попу Вуку Вукићу савршено одговара његово име јер на тренутке изгледа као крволочни вук; Мустафа (име на арапском значи одабран) прилежно ради посао за који је изабран – ревносно шпијунира све редом, па и самог себе. Дакле, домен карактеризације ликова преко имена у складу је са миметичким моделом истине, јер ликовима одговарају називи који су им наденути. Међутим, када је у

питању физички изглед јунака, поново прелазимо у област фикције, будући да је готово сваки лик у роману, обликом гротеске и хиперболе, обележен неком невероватном аномалијом. Тако Грубан Малић има енормно велики полни орган, од којег му чак и „гаће прогоревају”; Мустафи Агићу расте десно ухо зато што је био шпијун и много прислушкивао туђе разговоре; чудно биће Исмет(а) заправо има два полна органа у себи – мушки и женски, те се према одговарајућој ситуацији понаша час као мушкарац, час као жена. Ни остали ликови нису поштеђени фикције у обликовању, па тако стражару без смене расте пушка до небеса, док проститутка Далматинка има више од двадесет килограма само у грудима. Чак и сам назив романа не може одговарати истини: хероји обично јашу на коњима, а не на магарцу, при томе назив романа упућује на једно друго дело – Сервантесовог *Дон Кихота*. Са овим јунаком се пореди Грубан Малић којег приповедач повремено ословљава са „Дон Грубан од Бијелог Поља” или „витез тамног лика” и ту се већ губи свака веза са истином, јер је здепасти и припрости Грубан све осим витеза или племића. На крају, Аристотел је књижевном истином сматрао само добро склопљену фабулу, што се за овај роман не може тврдити. У њему има много ликова који ништа не делају и на претек бесмислене „радње” као што је опијање, полно општење, туча, оргијање, приређивање прослава. Структура романа је лабава и састоји се од низа надовезаних епизода, а свака наредна је фантастичнија од претходне и међусобно нису много повезане. Из свега наведеног се може закључити да *Херој на магарцу* великим делом не одговара миметичком моделу истине (осим кад су у питању имена ликова), те је према елементима поменутог модела већина романа фикција.

Други модел истине је епистемолошки модел. Он се заснива на уверењу да књижевно дело мора водити до знања. То значи да се, према овом моделу истине, из књижевног дела могу стећи знања о одређеним вештинама, чињеницама или појмовима. Дакле, према епистемолошком моделу, ако књижевно дело води до неког знања, односно, до сазнавања неких нових чињеница, појмова или вештина, оно ће водити до истине. У склопу овог модела истине јесте и субјективна теорија сазнања по којој се нека знања могу стећи искључиво личним искуством, а пошто то није сваки пут остварљиво, једина могућност види се у читању искустава других људи. То може омогућити читаоцу да оно што није искусио проживи „виртуелним искуством” уз помоћ читања књижевног дела (в. Квас 2010: 27).

При анализи елемената епистемолошког модела истине у *Хероју на магарцу* треба имати у виду да је цео свет тог романа изокренут наопако, инверзан и онеобичен, па ће и истине по епистемолошком моделу бити у складу са вредностима таквог изокренутог света. Овај модел истине, такође, обухвата и универзалне категорије времена и простора о којима је већ било речи у миметичком моделу истине. С обзиром на то да су и време и простор представљени фиктивно, они такви остају и у домену епистемолошког модела истине. Шта је то што бисмо ново могли сазнати из овог романа? Како је Корнелије Квас у својој *Истини и поетизи* навео, догађаји попут Другог светског рата могу бити романескно обрађени и прочишћени од тривијалности правог рата. Међутим, већ је напоменуто да рат који је описан у овом роману превазилази све оквире стварног догађаја. Тај рат је порнографски, војници личе на лутке-марионете, „битке” су бесмислене и нестварне. Ипак, оно што је истинито у овом делу, а има везе са ратом, јесте Булатовићева потреба да оголи све страхоте и истакне бесмисао рата тако што ће га учинити пародичним, наказним и извитопереним у сваком смислу. Исто тако, сазнајемо да је тле захваћено ратом погодно за ширење блуда, порнографије,

шверцованих ствари, а они који просперирају су људи са маргине – проститутке, кријумчари, лопови. У делу нема великих љубави нити љубавних прича јер сви (анти)јунаци теже искључиво задовољењу сексуалних потреба, а једина сазнања која су приуштена читаоцу јесу називи венеричних болести – шанкир, гонореја и сифилис. Из романа, даље, сазнајемо историјску чињеницу да је кћерка црногорског краља Николе, Јелена, била удата за италијанског краља Емануела III Савојског под чијом је окупацијом Бијело Поље у роману. Приповедач нам, такође, саопштава да је Јелена прва црногорска владарка која се удала за Италијана, али нам то саопштава на њему својствен неприкладан начин, јер каже да је то *прва Црногорка која је легла са Талијаном*. Из *Хероја на магарцу* можемо сазнати још неке историјске чињенице, на пример, ко су били црнокошуљаши (фашистичка озлоглашена војска у Италији за време владавине Бенита Мусолинија) или шта је Коминтерна којој Малић тако жељно покушава да приступи. Из романа се, такође, могу сазнати називи војничких чиновна (мајор, пуковник, генерал, адмирал) или имена ратне опреме (танкете, бајонети, тенкови). С тачке гледишта епистемолошког модела, у роману су присутна одређена сазнања (мада не у оноликој мери у којој би се можда очекивало), те се може закључити да је једним делом остварена истина у њему, али да има и елемената фикције (опис рата).

Етички модел је трећи модел књижевне истине. По њему, истинито је све оно што у књижевном делу прокламује морална начела и поштује моралне норме. Оно што је главно у књижевном делу јесте његов морални садржај и питање да ли форма тог садржаја кореспондира са истином или не. Етички модел истине је карактеристичан за античко доба када се дело процењивало као истинито уколико је лепо, добро и истинито, и ако кореспондира са моралним начелима тога доба. Сетимо се да су ова начела посебно истицали Платон и Хорације, залажући се за ширење моралних поука преко песништва. Касније у књижевности, примењивани облик етичког модела истине одвео је у другу крајност, па се сваки неморал у књижевном делу цензурисао и строго кажњавао (дела су забрањивана, а аутори осуђивани на затворску или новчану казну).

Етички аспект *Хероја на магарцу* није светао. Легла неморала, оргијања и блуда обележавају готово свако поглавље ове књиге. Ипак, најнеморалнији су поступци већине ликова у роману. Тако Грубан Малић држи крчму која је стециште људског отпада, а сâм препродаје презервативе и разне масти за венеричне болести. Једна од главних тачака у његовој јазбини јесте тачка „порађања” Далматинке која се заправо састоји из избацивања измета, тобоже, у порођајним мукама. На тај начин је потпуно обезвређен чин рађања и доласка новог бића на свет. Хоџина жена Ницара затруднела је са италијанским војником (а хоџи подметнула дете), генерал Беста насрће на све живо, па и на децу; неки војници су виђени како полно опште са животињама, а развратна Марика слика се гола на јавним местима, свакодневно мењајући љубавне партнере. Функција цркве је умањена јер се попови, фратри и хоџе преждеравају, напијају, не носе доњи веш испод мантије (поп Вукић) и полно опште са проституткама. Ипак, највеће светогрђе чине у тренуцима псовања цркве (поп Вукић) или превођења у другу веру испред нужника (италијански Падре). Италијански војници сеју децу на све стране, а генералу Бести је животни циљ да поједе женски генитални орган. Чини нам се да се са сваким новим поглављем дешавају све неморалније појаве. С тачке гледишта етичког модела истине, овај роман врви од скандалозних и неморалних сцена, те је етичка истина у *Хероју на магарцу* немогућа. Једина светла тачка у овом делу, с моралног становишта, јесте Малићева жеља да се прикључи

Покрету отпора против фашизма и да тако одбрани домовину. Иако Грубан не успева у својој намери (завршава у затвору), сама његова жеља морална је и самим тим истинита. Све остале наведене појаве у роману не одговарају етичком моделу истине, те се може сматрати да је са становишта овог модела истина нестварљива, а фикција у великој мери заступљена.

Четврти модел истине јесте модел аутентичности. Према овом моделу, истинитост књижевног дела зависи од искрености његовог аутора. У том случају термини истинитости и искрености су изједначени. Модел аутентичности у књижевност је доспео са епохом романтизма, у којој је владало распрострањено мишљење да је књижевно дело излив песникових емоција, па је тиме искреност аутора у делу била једнака истини. Да овај модел има и своје пропусте установили су Ламарк и Олсен (Lamarque, Olsen), тврдећи да се парадигматска истина у делу не може прихватити уколико су неки искрени судови заправо лажни.

Почећемо са улогом приповедача у овом роману која је донекле сумњива – ауторски приповедач се непрестано смењује са мајором Педутом, па се читаоци на тај начин обмањују и на тренутке се не може са сигурношћу тврдити ко у одређеном тренутку приповеда причу. Већину радње приповеда ауторски наратор, који с времена на време, мења улогу приповедача са мајором Педутом. Педуто је италијански војник ветеран који по доласку у Бијело Поље започиње рукопис под називом „Херој на магарцу”. У том рукопису главни јунак је Грубан Малић (овде имамо роман у роману), чије догодовштине пажљиво бележи Педуто. Сам Педуто, као приповедач, прилично је непоуздан – он је пијаница и врло је пристрасан према Малићу којег назива доном и витезом. Све Малићеве „подвиге” он велича до небеса, па је тако окарактерисао свог јунака хиперболисањем: „Дон Грубан од Бијелог Поља наше је мостове рушио левом руком. При том је певао Коминтернине песме на свим језицима. Његова неустрашивост граничила је с лудилом. Тако да су и најхрабрији наши војници падали у несвест при помену Малићевог имена. Морнари су дрхтали на бродовима, бојећи га се више него тајфуна” (Булатовић 1984: 250). Из наведеног се може приметити да мајор Педуто, као приповедач, није искрен у описивању и приповедању, стога није испуњен критеријум модела аутентичности, те је дело лажно. Ни други приповедач, ауторски, није ближи приповедању истине. Он, додуше, приповеда о догађајима које види и који се збивају, само је питање да ли су такви догађаји заправо реални. Такође, ауторски приповедач се служи и туђим причама које преноси читаоцима, а да није проверио јесу ли те приче истините или су само део локалне легенде. Једна од таквих прича је она о Малићевом пореклу, о којем се свашта нагађало: „Освануо је, једног летњег јутра, на сред трга, крај чесме, завијен у вунене пелене. До подне нико није хтео да га узме” (Булатовић 1984: 27). У нарацији ауторског приповедача често се чују изрази: *прича се, чуло се*, који сведоче о сумњивости приче коју нам он преноси. Без обзира колико наратор жели бити искрен, чињеница је да већина прича нема поуздане изворе или их ми не можемо никако проверити, већ смо принуђени да му верујемо на реч. Такође, и ликови романа се међусобно обмањују и лажу: Паолонеу, војнику без смене, старешине стално обећавају промену смене, али је он до краја не добија; блудници Марики генерал Беста обећава „куле и градове” не би ли полно општила са њим; хоџу Мердановића жена лаже да је дете које ће родити његово, док Грубана Малића сви редом обмањују како је члан Коминтерне, а да се заправо не зна ни где се њен штаб налази, нити да ли она заиста постоји. Имајући у виду битне елементе који чине модел аутентичности, можемо закључити да они нису остварени у овом роману, те опет немамо истинитост у делу, већ само фикцију.

Последњи, пети модел истине, јесте фигуративни модел. Овај модел истине везује се за појаву постструктуралиста и деконструкциониста. Они су пропали идеју да се језик у књижевном делу мора изједначити са знаком, односно, да је песнички језик игра знакова и да је значење текста само последица те језичке игре. На тај начин се књижевно дело изједначава са фикцијом и ствара једну посебну стварност унутар себе која се суштински разликује од чињеничне стварности. Фигуративни модел истине сматра се споном и покушајем да се помире опречни ставови – оних који сматрају да је књижевно дело фикција и оних који подразумевају да истина у делу постоји. Најсложенији од свих модела истине, фигуративни модел има полазиште у претпоставци да књижевна дела могу садржати фигуративну истину на онај начин на који је истина садржана у метафорама. То би значило, узимајући у обзир мишљења неких критичара (Рикера) да постоје два дискурса истине: први се односи на стварну чињеничну истину (денотација првог реда), а други на књижевну истину (денотација другог реда). Наравно, метафоричка истина, према овом моделу, не односи се на обичну метафору која је садржана у речима и изразима, већ на то да књижевни и метафорични језик имају сазнајну функцију: „Према томе, можемо закључити како је истина књижевности заобилазна или фигуративна, за разлику од директне и непосредне научне истине, која тежи откривању чињеница” (Квас 2011: 36).

Роман *Херој на магарцу* је једна врста метафоре: писац је приказом потпуно извитопереног и бесмисленог рата у ком је најважније добити порнографске битке, представио слику страхоте рата, али и онога што долази након њега – беспарица, шверцовање, крађа, проституисање, просјачење. Претходно је поменуто у раду да су ликови у овом роману представљени као маске, марионете и сенке. Поступком карневализације и приказивањем ликова попут људи на маскаради, где свако ставља ону маску која му у одређеном тренутку највише одговара, Булатовић на метафоричан начин упућује на одсуство људскости у временима захваћеним ратним вихором, али и у савременом свету уопште. Пошто радња овог романа не одговара стварности и готово ни једном моделу истине, схваћена као стварност унутар саме себе, по фигуративном моделу, она се може сматрати истинитом. Цео роман написан је тако да стварност у њему не може никако одговарати чињеничној истини. Али, ако је Мустафи Агићу метафорично порасло ухо, то значи да није смео бити шпијун и да се то догађа само људима који чине нешто лоше – прислушкују туђе разговоре, или ако Малић има енормно велики генитални орган, значи да представља мушкарца-ратника, оног за којег се у нашем народу каже да „има петљу” (јавно је изазвао Италијане на двобој, говорио против њихове власти и гласно се декларисао као члан Коминтерне). И језик у овом роману је метафоричан – много псовки и вулгаризма само доприносе сликовитости овог дела, али они су и показатељи друштвеног слоја већине приказаних ликова, и што је још важније, доприносе осуди рата – у ратном стању нема места чак ни за лепе речи, само за прости и ружне. Једна од идеја романа јесте да прикаже деградацију рата, његову гротескну изобличеност и потпуно обесмишљавање. На крају, једино се може рећи да *Херој на магарцу* одговара фигуративном моделу истине, јер је слика света у њему метафорично приказана, те се, са тог аспекта, дело може сматрати истинитим.

Закључак

Овај рад се бавио односом истине и фикције у Булатовићевом роману *Херој на мађарцу*. Ради лакшег сагледавања поменутог односа, базирали смо се на пет модела истине у књижевном делу (миметички, епистемолошки, етички, модел аутентичности и фигуративни модел). У уводном делу рада, бавили смо се појмом истине у античком песништву, преко тврдњи и оспоравања тројице античких филозофа и теоретичара – Платона, Аристотела и Хорација. Платон је сматрао да истина у песништву не постоји и да се оно може изражавати само помоћу мимезе (пуким подражавањем и копирањем чулне стварности); Аристотел је подразумевао постојање истине у песништву и залагао се за њу, али под условом да је фабула у делу беспрекорно конструисана, док је Хорације песништву наменио моралну улогу и мислио да се истина може досегнути само делимично (потпуну истину имају само чињенице које припадају историји, а не књижевности). У уводном делу се спомиње и појам фикције који су први у књижевност увели романтичари, док су каснији аутори књижевну истину потпуно неутралисали и књижевно дело свели само на језичке знакове унутар њега. Главни део рада се бави поменутиим моделима истине; по наведеном редоследу укратко су описани сви модели, а затим су елементи сваког појединачног модела истражени у роману *Херој на мађарцу*. Када се на крају сумира свеукупна анализа пет модела истине у Булатовићевом роману, закључак је следећи: миметички модел истине веома мало је заступљен, те је с његове тачке гледишта већина романа фиктивна; епистемолошки модел је делимично заступљен, што значи да има елемената који су истинити, али и оних који су фиктивни (рат); етички модел готово је изокренут у своју супротност и с његовог моралног аспекта роман је у потпуности фикција; са моделом аутентичности иста је ствар као и са претходним, дакле, и у том моделу више је заступљена фикција него истина; једино је последњи, фигуративни модел, који књижевно дело схвата као метафору стварности, у роману схваћен као истинит, јер свако књижевно дело свет је за себе и шаље неку поруку, директну или метафоричну.

Литература

- Булатовић 1984: М. Bulatović, *Heroj na magarcu*, Београд: Prosveta.
- Квас 2010: К. Kvas, *Modeli književne istine*, Београд: *Анали Филолошког факултета*, св. XXII, Београд, 25–38.
- Квас 2011: К. Квас, *Истина и поезика*, Нови Сад: Академска књига.
- Велек, Ворен 1991: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Београд: Nolit.
- Платон 2002: Platon, *Država*, prev. Albin Vilhar, B. Pavlović, Београд: BIGZ.
- Бошковић 2008: Поступак карневализације у *Хероју на мађарцу* Миодрага Булатовића, Панчево: *Свеске*, 90, Панчево, 91–97.
- Поповић 2007: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art.

**ANALYSES OF THE MODELS OF TRUTH IN MIODRAG BULATOVIC'S NOVEL A
HERO ON A DONKEY**

Summary

This paper examines five models of truth (mimetic, epistemological, ethical, figurative and model of authenticity) in Bulatovic's novel *A Hero on a donkey*. The aim of this paper is to explore the elements of truth, that is of fiction in Bulatovic's work. All five models of truth will be separately explored in the novel, and we have already become familiar with the theoretical facts about models of truth through the book *Truth and Poetry* by Kornelie Kvas. All deviations from these models of truth, mentioned earlier will be seen as fiction.

Key words: model, truth, fiction, novel, mimesis

Bojana Simić

Љиљана Бајац¹*Нови Саг***МОТИВ ОТУЂЕЊА У РОМАНУ ИВЕ ЋИПИКА ЗА КРУХОМ**

У раду се кроз интерпретативно-аналитички метод приступа роману Иве Ћипика *За крухом* (1904). У овом роману свет се нуди искључиво као субјективни доживљај лика, па ће се пратити промена човека који долази у неку непознату средину и разматраће се како човек постаје странац у једној новој ситуацији. Анализирајући однос појединца и колектива увидеће се како човек може бити странац и у свом завичају. Закључиће се да је отуђен од оних који живе поред њега или с њим, од вољених жена, али и од самог себе. Такође, по својој пасивности, главни јунак Иво Полић се приближава јунацима романа с почетка 20. века. Циљ оваквог приступа овом роману јесте да се докаже како роман Иве Ћипика *За крухом* припада српској модерни, те да се освежи једним новим читањем и на тај начин поново укаже на његову вредност и неизоставно место у историји српске књижевности.

Кључне речи: отуђење, завичај, зеленашење, пасивност, природа

Увод

Тема односа појединца и друштва није дошла у српску књижевност тек почетком 20. века. Одувек је она заокупљала наше приповедаче. Већ у доба романтизма примећује се да је појединац стављен у центар света и да се сва пажња усмерава ка њему и његовом односу са колективом. Међутим, романтичарски јунак поседовао је снагу људског духа који је моћан да се бори против целог света. У нашој реалистичкој прози такође се испитује однос појединца и друштва, али јунак тад представља одређени тип, представља снагу нације или, пак, угроженог сељака. Крајем 19. века буди се интересовање за човека самог. Према томе и писци, али и читаоци, помно прате све промене распламсалог индивидуализма, а појединачно се супротставља општем. Романтичарског горостасног јунака и реалистичког добродушног сељака замењује животнији, реалнији јунак коме писац више не прилази само споља. Нови јунак, пун проблема, јасно изражених нагона и воље, преузима место клишетираном човеку из народа, а писци се све више посвећују описивању унутрашњег стања личности, занемарујући, до тада, доминантни начин описивања догађаја.

Приказујући човека који је у беспомоћном и безнадежном положају према друштву, човека који је остављен да се бори сâм са својим патњама и муком, сâм са собом и с другима, и који нема где да се склони, будући да нема заштите нити виталистичке и исцељујуће снаге патријархалне породице, приповедачи с почетка 20. века најављују модерно доба.

До новине долази и у погледу прилаза књижевној грађи. Док у реализму доминира метод опсервације и сликања онога што се споља уочава, пред крај 19. века све је чешће интересовање за човеково унутрашње доживљавање, односно за психолошку страну живота. Писци нису друштвено ангажовани и не залажу се за одређене друштвене односе, већ сликају човека с његове трагичне стране.

1 ljiljana.bajac@gmail.com

Док су песници као заговорници новог доба били сушта супротност традиционалистима и тај јаз се није лако могао премостити, на сасвим посебан начин то се разрешило у делима прозаиста тога доба. Њихови јунаци, на први поглед, класични изданци нашег патријархалног наслеђа, носе у себи све одлике растрзане, несигурне, немирне и, поврх свега, усамљене и отуђене душе лирских јунака новог доба.

Писци су издвојили појединца из његове природне средине, оголели су га и са страшћу се бацили на откривање свега онога што чини индивидуалност. Јунак тражи свој лични идентитет међу људима, али није у стању да спозна ни себе, ни друге људе. Између појединца и других био је постављен широк појас празног простора. Ослобођена индивидуалност скренула је пажњу на човека самог, на његов несигурни положај у друштву, на анализу духовног стања појединца и на дезинтеграцију људског духа. Појединац је постао свестан снаге и моћи које поседује, али несигуран у тој улози која захтева и натчовечанске способности, одједном постаје сумњичав и слаб, распет између двеју крајности: неограничених могућности и песимистичке спознаје личне слабости. Неспоразуме на личном плану проузроковали су и стални сукоби настали у оном тренутку откривања унутрашњег пространства личности, када се микрокосмос почео посматрати као самостална и независна целина, важнија и интересантнија од друштва уопште.

Основна тема нове прозе био је човек у средини која га је гушила, издвајала и правила од њега сувишног човека, отпадника. Јунак модерне прозе је интелектуалац склон интроспекцијама, који има потребу да остане непокретан и неприметан, и који страхује да се од њега захтева нека акција. У том пасивном стању јунак успоставља активан однос са читаоцем којем потпуно отвара своју душу и на тај начин га претвара у саучесника. Потпуна окренутост ка самом себи узроковала је и промену у изношењу радње, па је монолог главног јунака постао стални стваралачки поступак.

Романескни јунак је изгубио својства одлучног борца, а основни проблеми нису ни патриотски, ни јуначки, нити су циљеви борбе узвишени. Све се прелама у осећању несигурности и одбачености јунака који не зна шта би учинио са собом.

Иво Ђипико – између реализма и модерне

Живећи и стварајући на прелазу векова, Иво Ђипико (1869–1923) је истовремено са својим делом био и на прелазу епоха. С једне стране је била традиционална сеоска приповетка, коју је карактерисала фиктивна идиличност и оптимизам, а са друге стране, модерно време је донело развијену психологију и изражену индивидуалност.

Ђипикова приповетка о пропадању села и обичним, малим људима, за разлику од типичне реалистичке, приближила се више стварном животу и опису друштвених струјања. Његово дело само наизглед припада реализму регионалног типа. Ђипико се удаљава од Матавуља и Сремца, а више се приближава Петру Кочићу. Модерном друштвеном свешћу он приступа једном аграрном поднебљу, баш као и Кочић, и иде даље од критичког реализма, јер се бави универзалним онтолошким темама, а пре свега односом индивидуе и колектива.

Критичка свест није била једина особина која је Ђипика удаљила од реализма. У традиционалној реалистичкој сеоској приповеци, када се појединац по

нечему издвоји из заједнице, он се мора вратити у њу и све се своди на првобитно стање. Оно што роман *За крухом* сврстава у српску модерну јесте индивидуални свет Иве Полића. За разлику од *Паука*, овде је главни јунак интровертни интелектуалац који је од ране младости издвојен из своје заједнице, али који се, кад се поново врати у њу, осећа отуђено и као да више нигде не припада. Ћипико овим романом даје одговор на питање како се један припадник вишег друштвеног сталежа односи према патњи сељака, али такође, и како он доживљава свет око себе (град, село, природу). Дакле, за разлику од претходних реалистичких дела која су се бавила социјалном тематиком, Ћипико то надограђује субјективизмом и визуром интровертног интелектуалца и члана породице која је у улози експлоататора.

На основу поређења његова два романа, учоава се да је Ћипико ипак прогресивнији у свом првом роману, што представља изванредан парадокс.

Дакле, код Ћипика је било много „психологије модерног доба; било је вере у крепку и незадрживу снагу пробуђеног индивидуализма, јаких страсти и непоколебљиве воље. Поносити, здрави и усправни све док их не скрше недаће и зла свакидашњице, Ћипикови јунаци у антрополошком смислу имају неке црте смелог волунтаризма и херојске етике крви, расе и тла, која је, на духовном плану, била карактеристична за српски модернизам” (Палавистра 1986: 371).

На основу реченог, може се закључити да Ћипико задржава критички и социјални став карактеристичан за реализам и друштвени роман. Ипак, он објективност преплиће са субјективношћу, социјални став наилази на лични, а реализам је у споју са лирским пантеизмом. Непосредност доживљаја разних ситуација, и специфично посматрање људи и дешавања очима Иве Полића условило је приближавање Ћипиковог приповедачког поступка формама модерне прозе.

Положај приповедача у његовом делу последица је Ћипиковог поетичког начела да је приповедање сведочење о животу које се дешава непосредно пред очима главног јунака/приповедача. Сличан став ћемо наћи и у делу авангардисте Растка Петровића *Људи говоре* које по трагичној судбини острвљана, скивеним љубавима и згуснутим дијалозима као да чини наставак дела *За крухом*. Ипак, Петровићево дело је филозофски продубљено. Док су догађаји на далматинском острву пропуштени кроз Полићеву призму и виђени његовим очима уз његове коментаре, путописац у делу *Људи говоре* просто пушта острвљане да сами говоре о свом животу и горкој судбини. Ипак, и код Ћипика људи долазе у контакт са Ивом Полићем и ступају с њим у дијалог. Кроз њихове кратке реплике они се сами експонирају и демонстрирају своје ставове и карактер, те нема аналитичког метода, нема портретистичке технике, како је то било у епохи реализма.

Према томе, роман првенац Иве Ћипика *За крухом* донео је један нови вид романа у нашој књижевности. У неким писмима Ћипико каже: „Пишући роман, нисам се држао никакова манира, нити сам се напрезао да му дадем форму обичну у књижевности, но сам га написао на своју руку уздајућ се у своју снагу [...] Не знам која га судбина чека, али то знам да сам га из душе написао: то су моја вишегодишња опажања на острву, опажања људи службених и несљужбених [...] Ја амо немам никога с киме бих се посавјетовао [...] Опет вам кажем: што сам год написао, све сам осјетио, а друго уопће ја и не пишем. Ето, дакле, једне радње коју сам ја у души осјетио и коју сам више година у мозгу носио” (Ћипико 1951: 359).

Проблематика жанра и иновативни елементи

Због жеље да не робује неком маниру или форми, он се двоумио да ли да ово дело назове приповест или роман. Првобитно је назвао ово дело романом, па је овај назив повукао. Пред излазак књиге он напомиње: „Ја мислим да би најбоље било да ви не окрстите моју књигу ни романом ни приповијетком јер би се могло опазити да та радња нема можда све увјете за роман” (Ђипико 1951: 360).

Попут самог аутора и критичари су били у дилеми како ово дело обележити. Велибор Глигорић сматра да се „о делу *’За крухом’*, као врсти литературе може говорити не као о роману већ као о роману хроничи. То је хроника о сеоском животу, о животу села у целини” (Глигорић 1956: 402). Слично мишљење дели и Божидар Ковачевић који каже да „велику новелу *’За крухом’* пре треба назвати хроником него романом” (Ковачевић 1969: 16). С друге стране, Милош Петровић истиче да „дело има неких црта романа, нарочито у вајању лика Ива Полића, али елемената хронике има таман толико да се може тако и назвати” (Петровић 1967: 41), док Радован Вучковић без дилеме тврди да ово дело „јесте роман, у коме се главни јунак *’намеће* као објектив*’,* роман епизода, где је *’свака епизода,* у литерарном смислу, једна мала, заокружена целина” (Вучковић 1990: 256).

Разлог за ово неслагање налазимо у самој структури и композицији романа. Као што су многи критичари увидели, ово дело нема једну централну радњу или догађај око којег се сабиру све остале ситуације, већ оно садржи низ епизода које су најчешће слабо повезане. На једном месту писац је скупио више судбина и концентрисао их око главног јунака Иве Полића. Међутим, за разлику од традиционалног реалистичког романа, овде се ликови и други детаљи не нижу по узрочно-последичној вези и нису унапред смишљени. Они се у роману појављују онако како се појављују и у животу Иве Полића, или пак у његовим размишљањима. Из тог разлога призори су често одвојени једни од других. Дакле, све што се у роману описује, као на пример тежачки живот, осиноост газда, себичност фратра и свирепост зеланаша и власти, приказано је онако како их види и осећа Иво Полић. Тај субјективни, лирски тон првог дела романа последица је посматрачке позиције главног јунака. Све је подређено његовој чежњивој сентименталности и болној душевности, те ламентацијама о животу и пасивности. Пошто су слике преломљене кроз јунакову призму и како се измеђују без неког реда, роман је структурисан по принципу панорамске или мозаичке композиције.

Дакле, у ономе што је овом роману замерано, данас можемо видети одлике модерне српске прозе и назнаке поетског романа између два светска рата.

Осим по тим формалним иновацијама, ово дело припада модерној епохи и по доминатним карактеристикама главној јунака Иве Полића. Разочаран у варошки живот и у љубав, Иво покушава да се у завичају поред мора, у друштву пријатеља из детињства опорави и да поново постане способан за живот. Анализом овог романеског лика доказаће се модерност овог романа.

Као писац на прелазу векова, Ђипико је у свом делу спојио обележја двају генерација. Са претходном генерацијом којој припадају и Ђоровић и Кочић, он наставља реалистичко наслеђе у смислу социјалних тема и друштвене критике. Сâм наслов сугерисиче одлазак у туђину, у печалбу, у потрагу „за крухом”, те се стиче утисак да је понекад социјална тематика превагнула. Међутим, да је Ђипико хтео реалистички верно да обухвати и прикаже сеоски живот и неправду према сељацима, он не би морао ни уводити Иву Полића у дело, а управо се преко њега овај роман удаљава од реализма и сврстава у модерну.

Стављање личног и субјективног у први план, те сложеније гледиште на свет и људе, осећај усамљености, отуђености и искорењености, као и пасивност, апатија и слабост воље, обележја су која су заједничка каснијем нараштају којем припадају Милићевић, Ускоковић, Станковић и Вељко Петровић.

Отуђеност Иве Полића

Основна тема романа *За крухом* – повратак незадовољног и уморног јунака из града на село – присутна је у још неколико прозних дела тога периода, те би се могло закључити да се Ђипико опредељује за обраду једне популарне теме. Међутим, овде проналазимо и биографске елементе, а јунака који се након школовања измењен вратио у родно место, Ђипико је приказао у уводној причи из прве збирке (*Чежња. Мјесто предговора*). Реч је, дакле, о теми која је писца окупирао. Такође, лик Иве Полића (иза којег многи виде самог Ђипика) појављује се у неким приповеткама (*Чежња, Иво Полић, Након десет година* и др.).

Отуђеност у сјемеништву

Меке и нежне природе, осетљивог карактера, он је тешко поднео то што га је отац већ са четрнаест година насилно отргнуо од куће и послао у сјемениште. У опису дана проведених у овој, за Полића, тамници живота, јасно препознајемо аутобиографске елементе из живота Иве Ђипика. Наиме, боравећи у сјеменишту, док су се његови другови забављали, Иво Полић се осећао отуђено и усамљено са пустошем у души: „По обору сјеменишта у затишју весело се забављаху његови садругови. Он се од осталих одвојио, прислонио се уз огољено стабло, и нехотице потекосе му топле сузе” (Ђипико 1982: 10).

Буђење и јачање индивидуализма долази до изражаја кад је интровертни интелектуалац ипак успео да се отргне самовољи патријархалног деспота, односно свога оца. Он напушта сјемениште и надахут најлепшим мислима, са кофером пуним идеала и амбиција одлази по други пут из свога места.

Отуђеност у граду

Кад је напустио сјемениште, Иво Полић је ушао у град, у арену свеопштих сукоба и подметања разноразних подлости. Тиме он постаје дошљак, искорењени, отуђен и странац. Опозит граду као простору отуђења и егоизма јесте село, као простор беде и сиромаштва, мукотрпног рада, али и поштења и, изнад свега, природности.

Као сељак у граду Иво је завиривао у непозната лица надајући се да ће познати кога од „отаџбеника” са портрета из илустрованих листова: „Чињаше му се да иде у познати град, гдје ће да нађе силесију зналаца, о којима је он у новинама толико читао, с пријатељима разговарао и за њих се често загријавао. На колодвору није га нико дочекао” (Ђипико 1982: 11).

Осећање отуђености појачава германизована средина. Његови сународници причају на немачком језику, а будући да он њиме не говори „осјећаше се стран међу том чељади, што их није могао да разумије” (Ђипико 1982: 12). Сам у „белом свету” без игде икога свога, окружен људима који причају на страном језику, који време проводе у кафанама коцкајући се, он „у највећој вреви, гдје је живот кибио, осјети се осамљен, без икога од срца” (Ђипико 1982: 13). Тражећи спас одлази у природу, као да жели да се на тај начин приближи своме завичају.

Међутим, носталгија га раздире и прати на сваком кораку и од ње никако не успева да побегне. Постепено, болест урбане средине – блазираност га обузима. Нигде око себе, ни у чашама вина, ни у позоришту, ни у друштву запуштених жена није осећао прави истински живот: „И домало друштво у граду не пружаше му више никакове насладе, или ако би и осјетио каквада радост дивљега весела, или пустио маха младићкој обијести и уживању – редовито иза тога, па и у самоме ономе часу, јављаше се из душе туга и силна тјескоба, да у заметку сатере клицу разорена заноса” (Ђипико 1982: 14). Чак и када би бежао у свет књижевних дела, суочавајући се са идејама материјалистичке или идеалистичке философије, осећао се тужно и мрачно да би само у простоти природних појава живио у миру и спокоју.

Ипак, те суморне мисли на тренутак успева да растера његова прва љубав. Међутим, и од безимене вољене жене он је био отуђен. Иако је у њеним непрегледним очима „гледао одраз свога жића, њему се чињаше да је свака изјава излишна” (Ђипико 1982: 19) и да би било каква формалност вређала његова осећања, он јој никад није изјавио љубав, није је ни пољубио, а камоли запресио. Вративши се од пријатеља из Славоније, доживљава шок који изазива веридба његове вољене са другим човеком. Овим су дефинитивно сви његови идеали и снови пали на тврду калдрму велеградских улица и разбили се у најситније комадиће. Разочаран и усамљен, потпуно отуђен од градског живота, он спас налази у завичају где га девичански чиста природа, прости, неискварени и поштени људи маме својим једноставним и примитивним животом, који је у потпуној супротности са градом.

Отуђеност од тежака

Полић има идилично виђење свог родног села, проткано успоменама из детињства. Ипак, у дубини душе свестан је да га је град изменио, те да он није више исти човек, а свестан је и да завичај није исти. За село се хватао као утопљеник сламке и доживљавао га је као задње уточиште, да би сад схватио да оно не може залечити његову патњу и утученост.

Враћајући се у завичај, Полић заправо трага за принципом слободног живљења, где се не живи по туђој вољи и устаљеним друштвеним конвенцијама. Он очекује живот према основним начелима природе, где сваки човек може да буде слободан и да има право на своје Ја.

Међутим, завичај показује своје наличје, своју сурову страну и Иво затиче пљачкање и искориштавање сељака под плаштом правде те праву сеоску беду. Повратак у родни крај њему доноси двоструко буђење – с једне стране он се враћа природи и открива нагонски живот, а са друге стране му се отварају очи и он увиђа сурову стварност.

Због уплива културе града уопште, због социјалног зла које из њега долази, село сиромаше и губи своја суштинска обележја. То мења и јунаков доживљај сеоске средине – она више као да не пружа уточиште. Дакле, суштинска супротност граду није село (штавише, указује се на његову све већу сличност са градом), већ простор мора. Море јунаку пружа очекивану утеху и спокој.

Гледајући сељакове муке и патње, Полић осећа емпатију, саосећа са тежацима и саучествује у њиховим недаћама. У складу са својим образовањем и интелектуалним нивоом, он сагледава укупно социјално стање из једног обухватнијег угла. Ипак, иако у себи носи револт против угњетача и солидарност

са потлаченим, он никада себе не поистовећује са њима. Његово богатство, порекло, образовање, васпитање и друштвени положај га одвајају од њих и он је од њих отуђен. Док сељаци тупим мотикама по највећем сунцу копају суву земљу, он лешкари у хладу маслина, гледа их и медитира, те иронично звучи кад писац каже да он посматрајући рад тежака, готово осећа жуљење на рукама. Отуђеност од сељака нарочито долази до изражаја у кратким дијалозима где се супротстављају два менталитета и две слике света:

- »– Сву бих ноћ драге воље лутао селом и пољем.
- Вјерујем, а ко не би, ко је ластан!
- То није тешко.
- Чини вам се – мирно ће млађи. – Уморну не да се шетат.
- Тако је – јави се истиха Марија и надода ко за се: – Ми, биједни друзи, ваља да се и сутра мучимо” (Ђипико 1982: 41).

Постоји вероватноћа да би се Иво Полић ипак приближио сељаку да није толико пасиван. Он уочава неправду и терор који сељаци трпе, али кад дође до акције, он се повлачи у себе и препушта чежњи за природом.

Отуђење од тежака примети се и у другом делу романа кад Иво Полић постане судски приправник. Наиме, он је и одабрао правнички позив да би могао помагати сељацима које је осећао својим блиским људима. Међутим, у досегу романа још се не види никакав ефекат добрих намера. Напротив, Полић се на почетку своје каријере суочава са несаломивошћу израбљивачког система. Он не само да не помаже сељацима већ „неће да га виде међу њима, па се мало поизмаче” (Ђипико 1982: 175).

Дакле, Иво Полић не налази уточиште међу сељацима, јер поред све наклоности према њима, он више води рачуна о мишљењу своје господске средине.

Отуђеност од породице

Од тежака Иву највише одваја то што је он син сеоског трговца, главног зеленаша у селу. Та чињеница њега отуђује га и од сопствене породице. Не само да у својој породици не налази уточиште, већ она изазива у њему незадовољство и немир. Иво осуђује очев начин зарађивања, његов морал и стиди га се. Све до сада у нашој књижевности је син према оцу осећао поштовање, дивљење и у њему налазио узора. Иво се не идентификује са оцем, већ се труди да се разликује од њега. Ипак, моменат супротстављања и борба за право на своје мишљење овде изостаје због превелике Ивине пасивности и страха од оца.

Колико породица не представља уточиште говори и дистанца коју Иво има и према рођеном брату Марку. Брат слепо слуша оца и његов је истински наследник. Према томе, он нема ничега заједничког и сличног са братом.

Оčekивало би се да Иво Полић може остварити блискост макар са мајком. Међутим, и овде то изостаје, јер мајка као типична патријархална жена ћутке одобрава очев начин стицања богатства.

То што своју породицу не види као уточиште и што она не пружа утеху разочараном и изгубљеном појединцу, указује да се сâм Полић одупире неписаним патријархалним законима, да је индивидуалност дошла до пуног изражаја, што се коси са дотадашњим третманом патријархалног света у реалистичкој књижевности.

Отуђеност у љубавним везама

Осим на социјалном и породичном плану, Ивина пасивност и отуђење долазе до изражаја и на љубавном. Насупрот девојци из града у коју се разочарао и са којом је поистоветио сав лажни и покварени градски живот, стоји Јуретова сестра Марија. Сва чедна, уздржана, скромна и одана брату, Марија подсећа на женске ликове из прозе 19. века. Она за Иву представља елементарну и страствену лепоту у којој су се скупиле све чари Приморја. Он је заљубљен у њу платонски, односно, у слику коју је о њој створио у својој глави: „На махове лучио је себе у два бића, и љубав што је осјећао за Марију, није била као друге. Није то била хировита путена страст, већ је то била далека чежња за нечим, што је било изван њенога женскога бића. Ту љубав све више и више натапале су моћне капље братског учешћа и давале јој снажни осјећај изједначења. Његова чула, живци не бијаху разиграни и успаљени, као у оним часовима, када је он у првој младости тражио женскиње, да утоли природну страст здрава живота” (Ђипико 1982: 98).

Као неспретни и несналажљиви интелектуалац Полић љубав доживљава као тешко решив проблем. Њега не трезне ни приземни Маријини одговори и он је и даље не доживљава као жену од крви и меса, већ као романтичарски идеал и попут Јована Дучића „све што љуби створио је сам”.

Отуђен од својих земљака у завичају, он је отуђен и у љубави. Права блискост опет изостаје, а он опет није у стању да вољеној жени изјави љубав: „Хтио би да прегрне тешко ћутање, ну тек мишљу собом се разговара. И надође му да се упита: –Може ли се она досјетити мојој тузи? А она је стајала ондје близу, мишљу сигурно далеко од њега” (Ђипико 1982: 91). Овај, тек наговештени љубавни пар није отуђен само због Ивине пасивности, већ ту такође долази до сукоба два света. Док Иво као прави паганин и господин који не мора да брине да ли ће сутра имати хлеба на столу, раздрагано поздравља сунце речима „нека сунца, сунце је живот”, Марија, која мора да ради и по припеци, изражава друкчији став: „Тако се чини, док га није, једва га се ишчека, а кад овлада и додија” (Ђипико 1982: 52).

Ипак, сањарењу долази крај када Јуре и његова сестра бивају принуђени да оду у Америку „за крухом”.

Идеалистички снови о жени, убрзо, место препуштају чулној пожуди. Иво путену љубав за којом му чезне тело проналази у Кати и препушта се уживању у тренутку. Иако је сасвим другачија од Марије, Кате је опет сушта Ивина супротност и подсећа нас на Ђипикову Антицу или Машу из Паука, те на Коћићеву Мргуду.

Наиме, Катин вољени је отишао у Америку, а она не може да се одупре страсти и еротској потреби па изјављује: „Не могу живити без љубави! А говоре да је то срамота за дивојку [...] Ча то хоће рећи [...] Брат ме сваки час прикара, говори: па си хтила да те Марко вазме! [...] – Никидан нисам га могла поднити, па сам му одговорила, да и он јема младу... А он почео викати, и хтија ме опет тућ; говори: ја могу ча хоћу, ја сам мушко! А ти не смиш, јеси ли чула [...] задавићу те!” (Ђипико 1982: 223)

Због ових Катиних ставова и поступака она својевољно искаче из културног обрасца и схвата да не постоји могућност да се у њега уклопи. Она одбија да живи по неписаним законима породице, друштва, заједнице и културе. По одступању од клишеа она подсећа на Станку из *Горског цара* Светолика Ранковића иако, за разлику од Станке, Кате чезне за еротском љубави.

Баш као са Маријом, и овде се уочава отуђеност између Иве и Кате, коју узрокује сукоб два сасвим различита света. То посебно долази до изражаја приликом растанка с Катом. Он јој нуди новац, а кад му се учини да је смишљена свота новца превелика застиди се самог себе. Одбијајући било какву помоћ, Кате се у том тренутку издиже изнад овог господина. Такође, о класној разлици, која узрокује отуђеност између ово двоје људи, сведочи и чињеница да тек ту, на растанку, Кате Иви присно каже *ши*.

Отуђеност од самог себе

Веза са Катом доказала је како је Полић отуђен и од самог себе. Наиме, проводећи ноћи са Катом, Иво чезне за простим и једноставним животом, да у чистој, исконској природи проведе живот са сељанком. Шта га спречава у томе? Одговор даје сам себи: „Одувијек његово нагнуће пригибало се природи и чезнуо је за најпримитивнијим слободним животом, па га засве сила туђе воље отрже од свега што му је најмилије... Нагнуће, младост и живот све то више распирују га, ах – ну нешто га зауставља – што мрзи, што зову поретком – и што му пријечи ужитак, руши му младост, трује му сласт живота” (Ђипико 1982: 133).

Дакле, с једне стране су његове жеље и идеали, а са друге његов положај, по рекло и звање. У њему се сукобљавају пантеизам и сурова стварност. То „играње наметнутих друштвених улога” Иво је донео из града кад је боравио тамо.

Из Катиног наручја Иво бесповратно стиже у загушљиву чамотињу канцеларијског животарења. Он посматра старог диурнисту у чијој судбини препознаје своју: „Иво се трже из снатрења, и гледајући га у очи, учини му се да се у њима одразује цијела судбина његова живота: оне измучене кратковидне очи бацале су из себе тек тињајуће пламичке, који су се могли сваки час угасити [...] Па гледајућ их, уобрази себе, као нигда досле, у старости: живот ће посрнути, снага пасти, а вјечита незаситна чежња до смрти мориће га” (Ђипико 1982: 230).

Попут Љубомира Васића из Ранковићевог романа *Порушени идеали*, који је на почетку романа зането посматрао даљину да би му на крају поглед био празан као стакло, Ђипико оставља свога јунака да тавори као живи мртавац, којему ће само каткад кроз канцеларијско стакло, првљаво од дуванског дима, поглед отићи на далеку пучину. Према томе, природа у којој је нашао једино уточиште сада је замењена монотоним свакодневицом.

Закључак

Иво Полић је с једне стране сањалица, идеалиста, меланхолик, а с друге стране, добровољни страдалник и безвољник. Уколико би живот у природи тј. пантеизам, био његово истинско, унутрашње Ја, његов правнички посао, несупротстављање оцу и мирно посматрање израбљивања тежака представљало би отуђење од свога Ја. Отуђен у сјеменишту, он је остао отуђен и у граду са којим се није зближио, а блискост није могао остварити ни у љубави. Према томе, Полић не налази уточиште ни у сјемеништву, ни у граду, ни међу сељацима, ни у сопственој породици, ни у љубавним везама.

Управо у тој безавичајности, искорењености, у том неприпадању никоме крије се разлог зашто он не налази одређени правац, циљ и уточиште у своме животу и жељену срећу. Млаког карактера, без воље и апатичан он непрестано лута као прави странац тражећи уточиште: у селу је неспретни интелектуалац, а у граду интелектуалац са душом сељака. Он не може да буде човек од акције, од

деловања, од воље, јер такви су само они који трче за каријером. Тада је требало или газити преко лешева, гурати се и тражити своје место под сунцем, или се једноставно измаћи као прави модерни интелектуалац који је сав слаб.

Према томе, Иво Полић постаје први међу многим интелектуалцима из нашег романа модерне, који нема борбености, који није човек од акције и воље, већ човек од немира, неспокојства, снова и идеала које не може да оствари у примитивној, малограђанској средини, јер је спутан нормама које онемогућавају размах његовог бића и остварења свога Ја. Због свега тога он се „спушта на општи ниво”, постаје „обична пореска глава”. Чак и оно по чему се он разликује од будућих романескних јунака - широко пантеистичко осећање природе, не пружа му жељену утеху и уточиште, јер завршава у прљавој, загушљивој канцеларији.

Уколико се прати развој мотива отуђености код Иве Полића, истовремено се прати јачање индивидуалног осећања романескних јунака у делима с почетка 20. века. Такође, постепено се разбија романтичарски идеализам и утопијска слика патријархалног села из нашег реализма. Кроз мотив отуђености одражава се процес историјског и друштвеног преображаја једног цивилизацијског модела у други. То никако не значи да је странац у својој или туђој средини увек производ и жртва социолошког преображаја.

Истичући отуђеност јунака долазимо до симболичног архетипског примера духовног, моралног и културног отуђења, усамљености и неприлагођености појединаца у свету, до осећања који ће кулминирати након Првог светског рата.

Тако се показало како је Иво Ђипико, окрећући се појединцу и његовим личним проблемима те унутрашњем свету, његовом микрокосмосу, уједно сагледао и проблеме такозваног макрокосмоса, великог света, и тако одговорио заповестима модерног духа прозе тога времена.

Литература

- Ботулић 1939: Љ. Ботулић, Романи Ива Ђипика у данашњици, Скопље: *Јужни преглед*, 13, Скопље, 213.
- Витошевић 1989: Д. Витошевић, *До Европе и напираз*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Вучковић 1990: Р. Вучковић, *Модерна српска проза*, Београд: Просвета.
- Глигорић 1956: В. Глигорић, *Српски реалистички*, Београд: Просвета.
- Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман*, Београд: Нолит.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam book.
- Дучић 1969: Ј. Дучић, *Моји сапушници*, Сарајево: Свјетлост.
- Зорић 1966: П. Зорић, Предговор, у: И. Ђипико, *Пауци*, Београд: Нолит, 5–10.
- Јовановић 1980: М. Јовановић, *Иво Ђипико живиој и књижевни рад*, Ниш: Градина.
- Јакшић 1976: З. Јакшић, структура Ђипикова романа из брачног живота, Задар: *Радови свеучилишћа у Силици*, 14, Задар, 207–218.
- Ковачевић, 1969: Б. Ковачевић, Иво Ђипико, у: И. Ђипико, *Пауци, приповејке*, Београд–Нови Сад: Српска књижевна задруга–Матица српска, 7–30.
- Лазаревић 1937: Б. Лазаревић, *Огледи*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Најдановић 1983: М. Најдановић, *Релације писаца – средина у књижевности српског реализма*, Крагујевац: Светлост.
- Палавестра 1979: П. Палавестра, Доба модернизма у српској књижевности II, Београд: *Књижевна историја*, 12, Београд, 225–284.

- Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић 1967: М. Петровић, *Читајући после Скерлића*, Крушевац: Багдала.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, *Писци и књиже V*, Београд: Просвета.
- Ћипико 1951: И. Ћипико, *Сабрана дела I*, Београд: Просвета.
- Ћипико 1982: И. Ћипико, *За крухом*, Београд: Нолит.
- Чолак, Б. *Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне*. <<https://fedora.bg.ac.rs/fedora/get/o:9457/bdef:Content/get>>. 15.06. 2015.
- Шкавић 1951: Ј. Шкавић, Иво Ћипико, у: И. Ћипико, *Пауци, пројовијетке*, Загреб: Српско културно-просвјетно друштво Просвјета.

THE MOTIF OF ALIENATION IN IVO ČIPIKO'S NOVEL *FOR BREAD*

Summary

In this paper through interpretive-analytical method of research approached to Ivo Čipiko's novel *For bread*. In this novel, world offered exclusively as subjective experience of the character. We shall follow the change of man who comes into an unknown environment, it will find that the man becomes an other to himself, stranger in a new situation. Analyzing the relationship between the individual and the collective will be realized how man can be a stranger in his own country. We conclude that the main character is alienated from someone who lives next to him and with him, from beloved woman, but also from himself. Also, based of his passivity, the main character Ivo Polić is similar to main characters in novels from the beginning 20th century. The aim of this approach to this novel is to argued how work of Ivo Čipiko belongs modern epoch, and refreshments whit a new reading and thus to indicate his value and infallible place in the history of Serbian literature.

Key words: alienation, homeland, usury, passivity, nature

Ljiljana Bajac

Марија Шљукић¹
Београд

УТИЦАЈ РАТА КАО ЧИНИЛАЦ ПРОМЕНЕ СТАЊА СВЕСТИ КОД ЈУНАКА У РОМАНУ *ЦРВЕНЕ МАГЛЕ* ДРАГИШЕ ВАСИЋА

У раду се разматра утицај рата као чинилац промене стања свести код јунака у роману *Црвене магле* Драгише Васића. Овај лирски роман јавља се између два рата, у доба авангарде и припада правцу експресионизма. У роману су наглашене црвена и црна боја, црвена магла која гуши човека, мења га и уништава. Циљ рада је да се прикаже деструктивни утицај рата на личности овог романа, јер их измешта са уобичајене линије живота претварајући их у сасвим друге личности, које после рата, у мирнодопским условима, не могу да се уклопе, јер се поистовећују са ратом (Јуришић). У истраживању се примењује аналитичка метода. Анализом монолога, дијалога, солилоквија, размишљања, снова, писама и поступака личности из овог романа, долазимо до закључка да је ратни механизам веома утицао на њих, мењајући њихова размишљања, психу, живот, судбину, па то више нису људи о којима је Драгиша Васић писао на почетку романа.

Кључне речи: рат, аналитичка метода, експресионизам, лирски роман, лудило, смрт

Роман Драгише Васића (1885–1945), *Црвене магле*, објављен 1922. године представља кратак лирски роман, који говори о рату и приликама непосредно после њега, а које се одражавају на ликове овога дела. Роман *Црвене магле* настаје између два светска рата, у доба авангарде и припада правцу експресионизма.

Фабула се, у доба авангарде, претвара у интелектуалну анализу. Стварни свет почиње да се приказује кроз снова, визије и симболе, у средиште пажње доспева човеков унутрашњи свет, његова сећања, подсвест и све то се приказује техником унутрашњег монолога или путем писама. „Основна тема нове прозе био је човек у разређеној или згуснутој атмосфери која га је гушила, издвајала и правила од њега отпадника. Јунак модернистичке прозе је интелектуалац склон интроспекцијама, дубоком преживљавању свих ситуација, човек са великом моћи саживљавања [...] Потпуна окренутост ка самом себи изазвала је и промену у саопштавању радње тако да је у новој прози монолог главног лица постао уобичајен стваралачки поступак” (Пековић 1987: 23–24).

У српској прози двадесетих година двадесетог века јављају се две доминантне теме, рат и ерос. „Две теме (рат и ерос) доминирају у укупној српској прози двадесетих година и с те стране оне је највише приближавају експресионизму и онда кад је писана изван поетичких оквира тог покрета. Рат је у свести тадашњих приповедача разорна, сатанска сила која дезинтегрише телесне, душевне моћи човека, сводећи га на ниво животињства. Исто тако, та сила ослобађа суспрегнуту чулну енергију која се празни у грозоморним сценама на граници патолошких екцеса. О том човековом расулу у рату и после рата говори више познатих дела у српској књижевности почетком двадесетих година и доцније” (Вучковић 2000: 36).

1 msljukic@gmail.com

Посебну пажњу Васићевом стваралаштву и појединим његовим аспектима, као и традицијама које су пресудно утицале на његово обликовање посветио је Мило Ломпар (1996: 10–11): „Васић је, дакле, писац оног епохалног убрзања које је моменте модернитета у српској прози претворило у хоризонт модернитета те прозе. То што његова проза кореспондира са традицијом српског реализма и модерне показује нужност тих традиција за сам поетичко – епохални преврат у књижевности двадесетих година. [...] Поетички momenti Васићеве прозе обежавају метаморфозе којима је искуство модернитета било захваћено у њој и, отуд, постоје као детектори поетичког места Васићеве прозе у српској књижевности модерних времена.”

У роману *Црвене магле* Станко Кораћ уочава неке од одлика експресионистичког романа и објашњава симболику назива романа. „*Црвене магле* препознајемо као модеран роман саткан од осјећања и симбола на којима се изграђује значајан дио модерне прозе. Сам наслов је симболичан, а тај симбол ближи је симболима послеријатног експресионизма неголи симболима предратног симболизма. Црвена магла дјелује као супстанца која човјека гуши, сатире га, али више душевно него физички. [...] У Васићевом роману боје имају метафизички значај, као и код других модерниста, а он користи највише црвену и црну. Те су боје потребне да би се изрекло одређено осјећање: свуда је мрак, студени вјетар, јесен, мрак у души која се помирила са ђаволом и злом и која не може да изиђе из свога проклетства” (Кораћ 1982: 109). Васић користи боје – црвену која представља снагу, крв, револуцију, међусобно ратно прождирање, али и страсти и еротских нагона. Црна је боја која означава мрачне страхоте рата и црnilо душе, смрт, зло, неверице и помућени ум.

Васићев роман прати судбину Алексија Јуришића, несвршеног студента права, током Првог светског рата, почев од објаве аустроугарског ултиматума до првих послератних месеци. Васић се у роману није бавио физичким описом изгледа Јуришића, већ је желео да прикаже његова размишљања, осећања, расположења, његову психичку нестабилност и утицај рата као чиниоца промене стања свести. „Човек узрдохтале душе постаје медијум који у новим односима има двоструку функцију: да посматра живот, да евентуално учествује у њему и да прикаже тај живот онаквим какав је он у његовој души и уму. Веза између реалности и имагинације била је успостављена преко јунака медијума” (Пековић 1987: 122). Поред Јуришића у роману прати се судбина његовог ратног друга из Балканских ратова, Ђорђа Христића и његове супруге Јелене, фаталне жене. Јуришић се непосредно пред избијање рата верио са Наталијом, која је сушта супротност Јелени, нежна, одана, предана љубави према Јуришићу, прави анђеоло на земљи и на небу. Васић је у роману усредсређен на унутрашњи живот јунака, сагледавање свих ратних догађаја из њихове појединачне перспективе и избегавање да се створи свеобухватнија слика света. Описи узаврелог Београда за-хваћеног вихором рата дају нам упечатљиву слику хаоса на улицама и на железничкој станици, која утиче на психичка стања јунака у роману. Васић је психичка стања својих јунака одлично уклопио у ратна дешавања, мобилизацију, поразе, победе, одласке на одсуство, суочавања са мирнодопским животом усред ратног метежа и са онима који су избегли ратовање, очајање у Солунском пољу, да би се на крају вратио описима Београда, који се потпуно изменио после рата. Његови јунаци пролазили су кроз борбе, чезнули за љубављу, сусретали се на свом путу са жртвама, крвљу, смрћу својих другова и драгих бића. Васићеви ликови пролазећи кроз голготу рата више нису били исти људи као на почетку.

Јуришић одлази у лудило, Христић и Наталија у смрт, а Јелена у нови живот. Васић је успео да своје јунаке представи кроз њихове монологе, дијалоге, солилоквије, размишљања, снове, писма и поступке и да им завири у душу. „Васић се служи сложеном техником казивања а њени елементи се укрштају и пресијецају. Ипак доминирају наративни опис, дијалог и солилоквиј: дијалог два мушкарца, мужа и жене, прекида се причањем наратора и обрнуто. [...] Најдубље и најобухватније тачке романа свакако су оне које су дате као Јуришићев солилоквиј, кад он говори у првом лицу једине, самом себи. Он тада говори да сваки човјек носи свој сопствени крст, а он, Јуришић, бори се још и против мрачног немира који му је у души” (Кораћ 1982: 114).

Роман Драгише Васића *Црвене магле* доноси слике крвавог рата, ватрених бојишта и прати кретање српске војске од првих битака на тлу Србије, преко Албаније и Крфа до Солуна. Сва ова дешавања почела су аустроугарским ултиматумом, метежом и гласовима испред Министарства иностраних послова, као и хаосом по београдским улицама. Васић нас тим призорима уводи у почетак рата, у мобилизацију којој се морају одазвати сви који осећају дужност и част да бране отаџбину од непријатеља. Тужно је само то што неки не иду, а у рат одлазе једни те исти. Васић нам даје слику хаотичног Београда са узаврелом масом, која јури и спрема за ратни пакао, који тек долази.

Најупечатљивија слика те узавреле масе је железничка станица, коју Васић описује:

„А сутон је лагано обавијао Београд и мир плаве ноћи спуштао се на бежанијску косу кад је Јуришић стигао на железничку станицу. Тамо доле, у тесним и бедним просторијама најосетљивијег у том тренутку, нерва у деликатном механизму мобилизације, један пуст јаростан хаос беснео је орканским бесом. Тај грозни метеж, нечувене, одлучне и највеће страсти, тај најпакленији пакао који је икад једна станица доживела да види, тај ужасни, зверски елан, сав у језивој страсти: дочепати се што пре команде, испунити дужност; све то незапамћеном снагом провали и у једном једином значењу: потражити смрт зато што се жели и хоће да живи, одавало је слику анархије којој није било равне. И сав тај лом и урнебес и ужас, пун огња и крваве страсти, па оно заглусујуће, својствено гаменско звиждање прстима, она дивља дрека, гажење, гушање, гужва, трк ка вагонима, отимање о места на крововима и степеницама вагона, па пољупци, песма, шамари, прашина, псовка и загрљаји, оно трзање срца и уздисање, сва та несавладива и тајна снага побеснелих темперамената слила се била у један пун грознице и неке мутне језе звук и задах смрти” (Васић 2005: 44)².

Васић нас је овим описом увео у атмосферу рата и пружио веродостојну слику људи који, носећи у својим срцима своје најмилије, размишљајући и поручујући им шта треба урадити у њиховој одсутности, са зебњом у души и страхом како ће се све то завршити одлазе на бојно поље. Тек тамо их чека прави пакао, крвава бојишта, пушке, топови, залутали меци, страх од дивљачких двобоја побеснелих батерија, мада су они свесни да су други криви за оно што они преживљавају, јер такав рат свет још није доживео. Васић је ово написао по сећању на сопствено искуство, јер је и сâм био учесник у Балканским ратовима, као и у Првом светском рату, па је зато та веродостојност пренета у ово дело.

Васићеви јунаци пре почетка рата живе мирним, срећним и усклађеним животима. Јуришић има жељу да заврши факултет и ожени се Наталијом. Христић се управо оженио прелепом Јеленом и машта о срећном брачном животу, деци и уживању са предивном Јеленом која је љубав његовог живота. Рат који се

2 Сви наводи из романа биће дати по овом издању.

изненада појављује је злокобна звер која лукаво вреба своје жртве. Тај изненадни рат, прекида њихове срећне тренутке, измешта их са нормалне линије живота и претвара их у сасвим друге личности. Рат деструктивно делује на све личности овог романа.

Алексије Јуришић, студент права, главни је лик романа *Црвене магле* Драгише Васића. На почетку романа Васић нам приказује Јуришићева размишљања, осећања и расположења у вези са целом ситуацијом око ултиматума и предстојећег рата:

„Та кобна и судбоносна вест која је ово послеподне као гром, са узбуњене улице, упала кроз његов отворен прозор, најпре га је поразила, па је као неко што је очевидац док се на његове очи руши кућа сазидана до самог крова, наједном обамро у некој страшној, укоченој и малаксалој узетости, док се постепено није повратио да осети једну једину страст: једну мутну и крваву мржњу на све и против свега око себе. Јер овај Алексије Јуришић који је пуних двадесет шест година живео без икаквог плана, имао га је јасно овога лета и први пут у свом животу. Тај план је прост и изводљив: свршити с испитима и оженити се. [...] А сад је било све на путу да пропадне. И онај живот без плана, мучан, ризичан и вртоглав, који тек што је стао заборављати, поново је претио да отпочне” (Васић 2005: 36–37).

Јуришић је својим размишљањем дошао до закључка како је свако надање и заваравање бесмислено, јер тај ултиматум значи рат. Тај узаврео Београд је у њему створио чудно предосећање, да рата мора бити и тог тренутка је схватио да се опрашта од грађанског живота, од веренице и свих планова које је хтео да оствари, и да ће његов будући живот бити везан за униформу и ратно незнање. Сусрет са ратним другом Ђорђем Христићем и његовом женом, и разговор који су водили, указује да Јуришић сада постаје одговорнији у извршавању обавеза и дужности према отаџбини.

Васић је за време овог сусрета и разговора описао Јуришићево чудно понашање, које се одражавало на следећи начин:

„Његове се чудне и немирне очи плашљиво задржаше на високој жени финога става и ретке лепоте која се, мазно припијена уз његовог старог друга, враголасто смешила својим зеленкастоплавим очима док се он представљао. Из тих очију била је нека чудна свежина и гледајући у њих Јуришић је наједном имао осећање неког свежег простора са дивним језером усред шуме. [...] Јуришић наједанпут осети да је она, сва од страшне неке змијурине, у стању да изврши све што науми и да узбуни ум до свих срамота. [...] И нешто као неки скривен, мрачан грех, сину у њеним очима. А за све време разговора она је са оном дрхтавом и страсном нежношћу која мути ум, стезала мишицу свога мужа и пркосно тврдила да ће бити само оно и онако како она буде хтела” (Васић 2005: 38).

Ово је први сусрет Јуришића са Јеленом, фаталном женом, која је успела да га збуни и да натера руменило у његове образе. Јуришићев унутрашњи свет почео је да се комеша, не само од Јелениног погледа, већ и од хаоса који је владао на улицама и ту осећамо да Васић свога јунака види као нестабилну личност и да ово представља почетак уништења Јуришићеве психе.

„Гледао је он преко мирне реке тамо у зеленосиви хоризонт банатске равнице. Потпуно неспособан за пажљивост и страшно растројен, он је осећао да никад не би могао успоставити какав било ред од оних безбројних и мутних мисли што су ово после подне у најживљем врењу узнемирене маште куљале једна за другом па се тако упућивале саме неким незнатим путевима. Он се само напрезао да одагна од себе све оне непријатне успомене из прошлих ратова, што су непрестано однекуд навирале. [...] Онда му се чинило да већ лепо чује митраљезе како ‘штепују’ и како

себе опет види поред топова, међу меким јаругама, као некад мокрог и јадног, усред грозног хаоса од мрачног стења, трња, блата и магле. И та магла стаде гушити, пити му душу, што је само пре неколико часова, још то пре подне, требало да буде гоњена једној радости какву раније није никад познала. Примицао се дан ретке среће [...] као дан почетка своје душевне равнотеже и светлости живота, дан умирења и обновљења. А сад шта? 'Све докле допире видик мога разума – мислио је Јуришић – ја ништа јасно не могу да видим и ништа од свега не разумем. Ја не знам шта се све ово ради и не могу никад ни знати и само је једно сигурно: да сам ја сав човек од патње. Да могу некако да затворим разум овако као очи и савладам ову махниту своју осетљивост која ми раздира душу, па нека дође све што мора доћи и што већ мора бити. [...] Само нека све дође брзо, што пре, јер живота више нема то је јасно, а и овај мозговни, седећи живот постао је већ неиздржљива тиранија. Дакле, напред у неизвесно, у коме је само смрт извесна! Ево осећам лепо, како ме милује црно крило гавраново” (Васић 2005: 39–41).

Јуришић је на саму помисао да поново одлази у неминовни рат, изменио ток својих мисли, јер оставља вереницу, а Христић своју прелепу жену. Рат је већ почео да наплаћује данак овим храбрим борцима који су се већ калили у Балканским ратовима, који су итекако утицали на њихово психичко стање, па Јуришић као да није био психички спреман за нови рат, за нови изазов. Јуришићево расположење мењало се од тренутка до тренутка.

Једне звездане ноћи Јуришић је напустио Београд и кренуо у ратну неизвесност. „И он је осећао: како лудило људске природе све више подлеже оним мрачним и тајанственим силама, како свом оном неупоредиво снажном и дрхтавом страшћу расте, шири се, избија у пуном бесу ове необичне, ове луде звездане ноћи кад је пена и крв узбуњивала ослепљену машту до помрачења свести и кад је атмосфера, чудна, пуна неке пантерске накомстрешености, неког страшног треска и лешинског задаха који се предосећао, распростирала онај разоран бес живаца и дрхтавицу најстрашније грознице кад неизбежно наступа слом свега, она провала у коју се стропоштавају све ствари света. Звер што је режала, измичући из оних шака, кострешила се и урлала крвожедно” (Васић 2005: 45).

Јуришић на фронту опет среће свог пријатеља и ратног друга Христића који веома пати што га је рат раставио од љубљене Јелене, па у тренутку слабости тражи прекоманду у позадину. Јуришићев искрен разговор са Христићем у коме му указује да греша, да му се цела батерија смеје сматрајући његову молбу кукавичлуком, није уродила плодом, није га убедио да повуче молбу. Јуришић схвата да пред собом нема ратног друга који част ставља на прво место, јер га је рат изменио, а чежња за прелепом Јеленом помутила му разум, па заборавља на све. Јуришић после овог разговора запада у једно туробно стање свести и размишљајући о разговору са Христићем, још дубље понире у амбис својих испрлетаних мисли о рату, неоствареној женидби и о самом Христићу:

„А код мене, ево, све је нешто збуњено, испреметано и замршено и сва је моја интелигенција некако грозно унакажена. Међутим, више него сваки други, ја осећам потребу јасноће и то је један од мојих непостижних идеала. Ја болујем од неподношљиве неодређености; двоумица то је моја тешка фатална бољка. Јест, ја поуздано знам, а друго: да ће овај рат појести моје нерве до краја и да се он никада свршити неће. И све оно време између прошле демобилизације и нове мобилизације, то је привремено, а ово је стално. Јест, крв то је стално, а привремено је вереница и само је ово стварно, а оно је тамо неки имагинарни свет” (Васић 2005: 48–49).

Јуришић је у својим размишљањима хтео да схвати и оправда Христића и да се више не меша у његов приватан живот. Али новонастала ситуација и околно-

сти утичу на Јуришића, јер све што ради и чини је против његове воље. Околности су те које га терају да напише писмо Христићу и да му без устручавања саспе истину, да га неки војници оптужују да је сам себе ранио, да се повела истрага против њега и да је потребно да се што пре врати на фронт и спере срамоту са свог имена, јер ипак је он јунак прошлих ратова.

Јуришић креће на одсуство вереници и у возу сусреће нове људе, којима је рат донео тешке личне несреће, па размишља: „Јер сви они знају зашто пате, и сваки од њих носи свој сопствени крст, а ја носим све крстове, и никако не знам да објасним овај мој мрачни немир у души” (Васић 2005: 79).

Васић и овде истиче Јуришићево психичко нестабилно стање, јер иако иде вереници и требало би да осећа срећу и усхићење, он због помрачене свести размишља о несрећи коју је рат донео људима, са којима путује у купеу. Јуришић због свог психичког стања, чак није способан ни да се препусти љубави. „Дакле не волим, нити могу да волим, јер љубав тражи целог човека и поверење, а ја сам сатрвен, уморан срцем и неповерљив” (Васић 2005: 81).

Јуришић у возу поново среће Христићеву Јелену, фаталну жену, према којој и против своје воље осећа привлачност. Та подла жена осећа своју моћ и наводи Јуришића да посумња у поштење своје веренице. Сусрет са тим анђеоским лицем и нежном руком своје веренице, на тренутак му разбистре мисли, али у осами собе у њему проради црв сумње и наводи га на размишљање.

„Дакле остаје да сумњам, да ту сумњу носим у себи, да се мучим као најбеднији несрећник, а ја то не могу издржати... А, можда, ништа од свега тога и нема, и само сам ја један нитков, једна покварена душа као и она жена, па сумњам по неком свом урођеном неповерењу и каљам ону лепоту над лепотама” (Васић 2005: 89).

Јуришића не напушта сумња у своју вереницу, јер његова црна душа никоме не може да верује, чак ни чистој узвишеној љубави какву у срцу носи Наташа, и у свом психичком растројству свађа се са њом, напушта је и одлази на фронт, где тражи спасење својој души. Али он не може побећи од самог себе, од својих немира, који га непрестано прогоне. Он у својој земуници посматра колону црних мрава, која му још више погоршава психичко стање. „Иде то тако непрестано те он осећа како му се због овога почиње да мути у самој глави и како се онај жив црн конац пред њим, онај вијугави црни црв, као пење уз сам његов мозак и ту почиње онако исто да ради и да се комеша” (Васић 2005: 99).

На фронту Јуришић је стално са црним мислима, муче га размишљања да ли треба све то напустити и у том свом растројству напушта фронт, али га ипак на силу враћају натраг. Он размишља о својој немоћи да исправи било шта, јер ти људи на које пуцају ништа нису криви. Све то у њему ври, комеша се, па у неким тренуцима чује глас, који му шапуће, а он ништа не разуме. Он слуша из своје земунице разговор својих другова, како осуђују Христићев поступак, а он тек сада схвата и разуме Христића, да је то учинио због превелике љубави према жени.

„И ја тек сад разумем Христића, јер волим, јер пра́во волим. Јест, никад ја овако нисам волео и за Наташу бих ја сад учинио оно исто што је он учинио за ону змију. Бих, моје ми части, јер волим очајно и јер је Наташа дивна као да није жива жена. И све ћу оне неправде своје према њој покајати” (Васић 2005: 104).

Јуришић је овако размишљао о својој вереници на фронту, у ратном паклу, где му је она и мисао на њу била сунце које га греје. Васић је свога јунака овим монологом на тренутак изоловао од страшне стварности. Али, писмо које је добио на фронту обавестило га је да је Наташа озбиљно болесна и да што пре крене

код ње. Јуришић као у каквом бунилу креће код веренице, слутећи да се дешава нешто страшно, жели да што пре стигне по свој опроштај.

„Он се никад није могао сетити ниједне од оних првих речи што их је тада изговорио бунцајући и обливајући сузама танку и врелу руку коју је љубио. А она му је рекла:
– Добро је што си дошао, ... тако је добро што си дошао. Мислила сам, више те никад нећу видети.

– Опрости, опрости, опрости, опрости – безумно је јаукао Јуришић.

– Мили, зашто ми се никад ниси јавио? [...] Само да си ми се бар једанпут јавио. [...]

– Приђи ми, седи ту, старче, мој старче. Много имам да ти причам.

– Опрости ми, крив сам, крив сам. Наташа, ја сам мозак свој исушио” (Васић 2005: 109).

Ово је био њихов последњи разговор, а Јуришић је само себе кривио за њену смрт и толико се изгубио у том свом очајању да је дигао руку на себе. Покушај самоубиства је врхунац горчине, која је владала у његовој души, па је тако изгубивши Наташу, полако почео да губи самог себе. Био је на корак до лудила. „Рат и збивања у роману *Црвене магле* [...] присно одговарају покретима душе јунака: метеж и разарања у спољашњем свету као да су непосредна конкретизација онога што се дешава на психолошком плану – један јунак кроз рат корача ка дефинитивном лудилу” (Јовић 1990: 962). Вратио се са ратишта у стару подстанарску собу, у цивилин живот у који више није могао да се уклопи. Рат га је потпуно променио, његове мисли су биле збркане, неухватљиве, па је на Бадње вече, на београдским улицама дошло до његовог потпуног слома. До јуче ратник, а сада само једна изгубљена душа.

Јуришић је постао жртва рата и доласком у цивилин свет, а његов помућен разум није му дозволио да се уклопи и настави живот који је до тада водио. Психичка узнемиреност га је непрестано пратила, па је правио инциденте на улици са Јеленом и на вечери код газдарице. Јелену је окривио да му је уништила будућност, јер због ње је Наташа отишла у смрт и његов живот више није имао смисла. Можда је и газдаричина реченица упућена Јуришићу изазвала такав ефекат: „Синко, снаго моја, твоје сенке нема! ... Рђав знак кажу. Чије нема, не огодина, не састави годину” (Васић 2005: 127).

„Он је те вечери био јако узнемирен, до поноћи је нешто писао, а онда избезумљено шетао собом и мислио: „Дакле: ја не постојим. Значи: ја сам своја сенка. Пст! Мој рскавичави, коштуњави костур, кичмени стуб, лобања, цеванице – све је ишчезло. Зуби? Где су моји зуби? Коса? [...] Ево овде из свих мојих рана липти крв. Гле, шта је крви, Боже мој! Сав сам од крви и трулежа. Ено онде, баш онде промакну сенка: то је бела смрт. Ено је! Држ! Држ! Ту је. Ту је моја смрт. [...] И наједанпут, онако го, разбарушен, и ужасан, Јуришић, коме кроз главу муњевито сину онај вртоглави позив црвене плакате на новој грађевини, откључа врата и појури на улицу. [...] Дајте ми места службу. Како то? Ви хоћете моју сведоцбу. Зашто сви захтевате моју сведоцбу? Е, па лепо, моја сведоцба ево је: нишаним одлично, ево овако; ценим одстојање још боље, ево овако; онда пуним, командујем, палим, бодем, сечем, убијам, убијам, убијам. Ко сте ви, ја не знам, а ја сам, ја сам... рат” (Васић 2005: 127–129).

То су биле једне од последњих Јуришићевих речи, пре него што га је позорник спаковао у кола и отпремио у лудницу. Ово нам указује да човек може да изгуби све, али да је нешто најгоре што може да му се деси, јесте да изгуби самог себе, и остане изолован живећи у свом свету до потпуног нестанка.

Васић је у роману *Црвене магле* свом имагинарном лику Јуришићу супротставио Ђорђа Христића, који чврсто стоји на земљи, али рат и код њега врши промену стања свести. Христићева љубав према Јелени је огромна и не само љу-

бав, већ и страст која јури његовим венама и претвара га у животињу. Он је спреман да све жртвује за ту љубав, за ту жену. Христић је немоћан да одоли чарима своје жене, у којима лежи њена моћ. Он зна да има дужност да брани отаџбину од непријатеља и да мора на фронт, али ипак не жели да изгуби то дивно створење, које му се увукло под кожу. Он одлази на фронт, где у сваком тренутку вреба смрт и у часовима одмора чита њена ласцивна писма, у којима му она изражава своја осећања, своју страст и жељу да се што пре врати кући. У сваком тренутку му је пред очима, па чак и док посматра залазак сунца, сав се изгуби у чежњи за њом. Он размишља о ситуацији у којој се нашао:

„Баш онда, кад је нов живот, у једној милој, идеалној верности два бића, започео да тече широко и одмерено као најлепша река, кад се пупољак среће стао расцветавати, долази ово, овај нов, неочекивани рат, чији се крај и расплет не може сагледати и који га са оне висине идеалног и мирисног неба понова баца у крв, у ране, у смрад и пакао, можда у смрт” (Васић 2005: 50).

Јеленина писма која стижу на фронт још су више узнемирила Христића, па доноси погрешну и судбоносну одлуку да се у току борбе, док меци фијучу, сам рани сматрајући да нико неће то приметити и да ће то остати само његова тајна до краја живота. Васић нам овде указује шта је човек спреман да учини кад му љубав и страст помуте разум. Христић је био обузет страхом животиње, коју гоне бесни пси и био је сигуран да је умакао сигурној смрти, и уверен да нове опасности тек вребају. Пред очима му је била слика његове жене тако да је та жеља да оде кући била јача од његовог разума. После рањавања јавило се горко кајање, а када се нашао у возу са осталим рањеницима, ово осећање се још више продубило. Доласком кући Христић примећује да се Јелена веома променила и када једног дана угледа Јелену како кроз прозор посматра официре и флертује са једним, схвата да је његова жртва била узалудна. Он је због овакве неверне жене жртвовао своју официрску част, поднео болно рањавање у сопствену ногу и подсмех целе батерије, а за узврат добио само патњу и разочарање. Христић закључује да је био Јеленина жртва, да је Јелена имала сву моћ, а да је он био слаб да се одупре тој моћи. Он се жртвовао због искрене љубави, али сада види да је то била нека имагинарна љубав. Ова горка сазнања одводе га на фронт да поврати част и да храбро умре за своју отаџбину. Покидавши завоје са ране, он је покидао све конце и раскинуо са претходним животом, избрисао Јелену као да је никада није било и отишао на фронт да се жртвује за људе који су вредни те жртве, да би спрао са себе онај кукавички чин. Он се неустрашиво бори на фронту, излаже се великим опасностима, јер му од силног љубавног разочарења није стало до живота и тако одлази у смрт.

Васић је Јелену, Христићеву супругу представио као фаталну жену, превелике лепоте, моћи и неспособну да воли искрено. Јелена је жена необичне лепоте, хладна, достојанствена и себична. Она је свесна своје лепоте и како та лепота утиче на мушкарце око ње. Јеленина моћ над Христићем је огромна, тако да она својим понашањем диктира однос у њиховом браку. Кад она жели да се он врати са фронта, та њена жеља је неприкосновена и звучи као заповест; а он, слаб и немоћан према њој, жури да испуни то што она жели. Његово рањавање и кукавичлук је само доказ тој фаталној жени, да је њена моћ отпорна на даљину која их раздваја и да је довољно једно ласцивно писмо, да он све учини и врати се њој. Рат је изменио и Јелену, јер одсуство мужа заменило је гледање кроз прозор других официра. Доласком Христића кући, она схвата да према том човеку не гаји иста осећања, као пре његовог одласка на фронт. Као лукава и проницљива жена,

прониче у тајну свога мужа, у његово рањавање, и у тренутку истине она му то говори у лице. Њихову љубав уништио је рат, тако да све што их је некада везивало више не постоји, остала је само мржња, неверство и један разорени брак. Васић је веома верно осликао карактер ове фаталне жене, а у њеној драми осликана је трагедија распадања породице, која се одржавала због њеног личног интереса.

Васић нас градацијски води кроз однос Христића и Јелене, где увиђамо да рат који букти и раздваја два заљубљена бића, мења из темеља њихова осећања. Њихов заједнички живот постаје неподношљив. Јелена сада сасвим другачијим очима гледа Христића и размишља о њиховом кратком заједничком животу и схвата да у њему више не види оног човека за кога се удала, већ једног варварина који у себи има пуно зверског. Ратна збивања су изменила његово понашање. Од храброг јунака балканских ратова постао је кукавица и чин саморањавања доводи га је до очаја, али по доласку писма из батерије да ће му се судити и да мора одговорити на многа питања, опет су му се јавили мучни тренуци помрачења свести и гриже савести. Ужас је захватио цело Христићево биће и изменио израз лица, као да је имао неку ружну маску. Кулминација њихових односа наступа сасвим изненада, један звекет сабље о камен и трчање Јелене према прозору изазива Христићев бес, који прелази у афекат, јер Јелену оптужује за неверство, па чак узима пиштољ да је убије. Њихова веза се завршава одласком Христића на фронт да покаје своје грехе, заборави Јелену и избрише је из свог живота као да никада није била део њега. Рат је уништио не само њих као појединце, већ и њихов однос, брак, разорио је једну складну породицу.

Васић је у роману *Црвене магле* Јелени, фаталној жени, супротставио једно дивно, мило створење, Наталију, Јуришићеву вереницу. Њен живот није био лак, живела је са тетком, јер је изгубила родитеље, али тек сада када је свим бићем заволела Јуришића жељно је ишчекивала свако његово писмо са фронта. Сва усхићена Јуришићевим доласком на одсуство, сва устрептела прича му о срећи, о љубави:

„Откад те нисам видела, мој старче, мој мили млади старче, како си сед, па таман, па намучен, мој јадни, мој добри, мили мој драгане [...] Колико те волим, колико те волим. Сад ми се сав живот чини једна дивна свечаност, један велики празник, један простран, прав пут с цветним обалама. Сад је тако тихо и лако у мојим грудима [...] С тобом ја сам сва у сунцу, без тебе само пакао и смрт и јаук и мрак” (Васић 2005: 86–87).

Васић је Наташу окарактерисао као искрену, нежну и невину душу, која Јуришића воли свим срцем и машта о њиховом заједничком животу. Она верује у Јуришићеву љубав и пати што се он на фронту тако намучио, па га од милоште назива „мој старче, мој мили млади старче”. У том њиховом сусрету има неке хармоније, јер и Јуришић постаје опуштен и препушта се том тренутку без својих црних мисли, које га непрестано опседају. Рат је учинио да Јуришић стално мења своја расположења, па и у овом тренутку блаженства опседају га црне мисли:

„Ето, ја те сад волим безумно. И ова душа коју ти обожаваш, ова полудела паклена душа, сва мрачна и мутна, пламти сва у некој сумњи према свему. О јадна, мила моја мала, опрости ми, јер мало после она и теби неће веровати” (Васић 2005: 87–88).

Васић у ову љубавну идилу опет уноси то Јуришићево проклетство душе, да чак и ово нежно створење није могло да продре и оплемени то јадно неповерљиво срце. Јеленина љубомора на свакога ко је срећан и та завидност која је усадила црв сумње у Јуришићеве мисли доводи до раскида између Наташе и Јуришића. Наташа, верна и искрена, није могла да схвати шта се то догађа са Јуришићем

и све те његове грубе речи о некој кривици тешко су пале на њену душу. После Јуришићевог одласка Наташа није могла да прихвати растанак и само је копнила из дана у дан. Растанак са Јуришићем за њу је значио као да се растаје од живота. Њено тело је тресла грозница тако да је убрзо пала у постељу и само је помисао о доласку Јуришића држала у животу. Наташа се разгалила при његовом доласку и радовала се разговору са њим. Она је желела да му исприча све оне ствари, она надања, стрепње и муке које су је задесиле откад је он отишао. Али, њено добро срце желело је да са њим подели само лепе тренутке којих се сећала.

„А оно време кад смо заједно били (заборавила сам онај последњи дан), оне интимне вечере овде испод нашег дрвета, оне шетње по месечини обалом шумне Мораве, онај последњи залазак сунца, сећаш ли се оног дивног заласка, све то чинило ми се као одломак, нечијег туђег, сасвим туђег, живота који сам ја однекуд случајно посматрала. [...] Понекад ми је изгледало да је она твоја слика у мојој свести само плод моје фантазије и да може бити, ох Боже, не постоји ни тај фронт доле где замишљамо да сте ви, па ни ти. Јест, као да и ти не постојиш” (Васић 2005: 109–110). Наташа, то дивно створење заборавило је све и опростило и мада толико болесна она и даље размишља о оздрављењу и будућој срећи. „Ето чуј, кунем ти се, ја те ништа не кривим, јер ти си дошао, јер ти ми враћаш живот, а ја само хоћу то: да живим. [...] А кад оздравим, на онај дивни пропланак, одакле смо последњи пут посматрали залазак сунца, одвешеш ме. Водићеш ме под руку. Приљубићу се јако уз тебе, јако, тако јако да будемо једно. Ићи ћемо лако, сасвим лако, је ли, како је пријатно, како је слатко ићи лако. Је ли? Па ће сунце [...] А напољу небо је тихо плакало и каткад вриснуо би ветар, те се дрвеће тужно и аветно повијало тамо-амо. Три недеље тужно тога умрла је Наташа” (Васић 2005: 111).

Наташа, та племенита и скромна девојка отишла је у смрт, иако је искрено волела и маштала о дивној будућности. Она је била ратна и Јуришићева жртва, као и Јеленине љубоморе. Наташа је била анђеол на земљи, а сада је анђеол на небу. Она је антипод Јелени у роману и представља већину жена, које су биле спремне да се жртвују за будућа боља времена, у којима ће љубав и чврста породица бити основа срећног живота.

Васић у роману *Црвене магле* рат не описује кроз догађаје и збивања, већ га приказује кроз душевне немире својих личности. Сваки рат доноси патњу, носи са собом одређене жртве и оставља тешке последице, а овде је жртва читава једна генерација, коју је Васић описао кроз ликове Алексија Јуришића и Ђорђа Христића.

Васић се у роману бави унутрашњим животима својих ликова, приказује Јуришићеву несигурност, збуњеност и опште уништење његове душе које га на крају одводе у лудило. Васићев други јунак Христић, слаб и немоћан, пред моћном женом, заборавља своју дужност према отаџбини и своју част потчињава тој жени, а заузврат добија подсмех својих ратних другова и саме жене, коју на крају губи. Јелена, фатална жена, уништава све пред собом, уништила је Христића и њихову љубав, и тако га изгубљеног вратила поново на фронт, где је он своју упрљану част, покушао да поврати спасавајући своје другове, извршавајући најопасније задатке, отишавши тако у смрт. Наташа, Јуришићева вереница, невино и брижно створење, остало је верно Јуришићу до краја свога живота. Сви Васићеви јунаци су жртве рата који је утицао не само на њих, као појединце, већ и на њихове међусобне односе, тако да они нису управљали својим животима својом вољом, већ су углавном страдали, не сналазећи се у тешким искушењима. Ратни механизам веома је утицао на њих мењајући њихове животе, судбине, Нису били они исти људи о којима је Драгиша Васић писао на почетку романа.

Рат мења њихова размишљања, њихову психу и начин свакодневног понашања, па их уништава као појединце – постају деструктивне личности и као парове – уништава њихове међусобне односе. Срећа на почетку претвара се у несрећу, љубав у мржњу, а саме личности губе свој претходни идентитет, Јуришић одлази у лудило, Христић и Наташа у смрт, а Јелена у нови живот.

Литература

- Васић 2005: Д. Васић, *Црвене магле*, Београд: Политика, Народна књига.
Вучковић 2000: Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење.
Јовић 1990: Б. Јовић, *Лирски роман*, Београд: *Књижевности*, 1–10, Београд, 123.
Кораћ 1982: С. Кораћ, *Српски роман између два рата 1918–1941*, Београд: Полит.
Ломпар 1996: М. Ломпар, *Модерна времена у прози Драгише Васића*, Београд: Филип Вишњић.
Пековић 1987: С. Пековић, *Српска проза почетком двадесетог века*, Београд: Просвета.

THE INFLUENCE OF THE WAR AS A FACTOR OF CHANGE IN THE STATE OF CONSCIENCE SENSE AMONG THE HEROES IN THE NOVEL *RED FOG* DRAGISE VASICA

Summary

This paper considers the instance of the war as a factor of change in the state of mind among the heroes in the novel *Red fog* Dragisa Vasic. This lyrical novel appears between the two world wars, the Avant-garde and belongs to the straight line of expressionism. In the novel red and black colours are accented, red fog that chokes man, changes and destructions him. The aim of the work is to demonstrate destruction influence of the war on the personality of this novel because it displaces the normal line of life, transforms them into completely other persons that after the war in peacetime conditions they can't fit because they are identified with the war (Jurisic). The method that is applied in the work is analytical. If you analyse monologue, dialogue, soliloquies, thoughts, dreams, letters and actions personality from this novel, we can conclude that war mechanism made a great influence to them, changing their thoughts, psyche, life, destiny, so those are not people that Dragisa Vasic wrote about at the beginning of the novel.

Key words: war, analytical methods, expressionism, lyrical novel, madness, death

Marija Šljukić

Наташа Кљајић¹
Београд

ЕЛЕМЕНТИ ФАНТАСТИЧНОГ У РУЖДИЈЕВИМ РОМАНИМА ХАРУН И МОРЕ ПРИЧА И ЛУКА И ВАШРА ЖИВОТА

У овом раду бавићемо се уочавањем елемената нарације и фантазијског у романима за децу Салмана Руждија *Харун и море прича* и *Лука и Вашра живота*. Своје истраживање базираћемо на теоријским постулатима Принса, Пропа, Тодорова и Долежала, али и на начинима на које аутор гради властити наратолошки и фантазијски систем под утицајем *1001. ноћи*, Луиса Керола и Л. Френка Баума.

Кључне речи: Салман Ружди, *Харун и море прича*, *Лука и вашра живота*, наратологија, фантазија, прича, књижевност за децу, отац, син, потрага, приповедач

Атак на причу – фатва и дигитална ера

Добивши 1961. године Нобелову награду за књижевност, Андрић је изговорио чувену тврдњу да „та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања” (Андрић 1989: 45). Пишући поговор првом српском издању романа *Деца ноноћи* под насловом *Хиљаду и једна ноноћ Салмана Руждија*, Светозар Кољевић (1989: 327) наглашава неколико значајних магијских способности индијско-пакистанског писца са европским узорима да путем романа сачува живот:

1. „тајне његовог романа прво, откривају приповедача – без обзира на његове свезналачке или незналачке претензије – основне шаре властитог животног ћилима;
2. затим, предочавају савременицима оно што је свакоме познато, а што још нико није видео; читаочеви снови и фрустрације, његови узлети и поспртања, одушевљења и згражавања одувек су били основна чар ове књижевне врсте;
3. у основи таквих дела лежи сећање – са својом халуцинантном прецизношћу и произвољношћу, са величанственим привидом свог робовања тзв. стварности и игром маште која преображава живот у твар од које се снови ткају.”

Живота нема без приче, нити приче без живота. Духовни живот читалачке публике твори се на наративном исказу наратора, који без духовне способности да тка наративно ткиво, губи и физички живот. И управо тежња да се спаси приповедачаева моћ постаје тематска окосница Руждијевих романа за децу *Харун и море прича* и *Лука и вашра живота*. У два наврата овај мајстор магијског реализма, кога ћемо препознати у лику оца, Рашиду Халифи / Шах Блах Блаху, нашао се у ситуацији да занеми. Први пут то је било узроковано Хомеинијевом фатвом

1 natasenjka@gmail.com

и одласком у лажни идентитет Џозефа Антона, а други пут променом парадигме и кризом читања – дигитализовани свет почео је да уништава смисао традиционалног причања. И као што хиљаду Деце поноћи бива рођено као парадигма наде нове индијске државе и обдарено чудесним својствима да из света стварности утоне у свет магије и покаже своје моћи, тако и браћа Харун и Лука, у својој дванаестој години, у размаку од 18 година прелазе границу могућег и стварног, макар оно и чудно² било, прелазећи у фантазијски свет чудесног³, креираног у свести Шах Блах Блага који по нитима традиционалних прича црпе нове приче из Океана прича. Ако је политичко-догматска цензура до пре двадесетак година била доминантан „загађивач“ чистоте „приповоде“, парадигма се драстично променила онда када виртуелни свет више није био само у уметничком делу, односно његовој рецепцији, већ је нарушен технологијом која је одредила поимање света „све-на-клик“ детета. У новим околностима оно више нема стрпљења да пажљиво слуша приповедача, навикнуто да једним кликом у секунди пређе из димензије у димензију, са нивоа, на ниво, што је аутор приметио као доминантну разлику у одрастању старијег и млађег сина, који у истом узрасту, али у различитим генерацијама (ранодигитална vs. дигитална ера) другачије „спасавају“ причу. Стога, ове романе можемо одредити и као Руждијев аутопоетички, теоријски трактат о причи и причању, увијен у fine нити фантазијског литерарног обликовања, који се на Индијском потконтиненту, поднебљу у коме се укрштају исламска и хинду приповедна традиција, и не сматра зачудним⁴. У овом раду тежићемо да уочимо специфичности Руждијеве наративне поетике, њене теоријске постулате, као и начине на које се она фантазијски уобличава у роман намењен деци. Такође, уочићемо и сличности и разлике Руждијевог доживљаја фантазијског, поредећи романе *Харун и море прича* и *Лука и ватра живота*. У теоријском погледу, ослонићемо се на категорије чудног и чудесног, присутне у *Уводу у фантастичну књижевност* Цветана Тодорова, Пропове категорије сфера деловања ликова у *Морфологији бајке*, као и на уочавању могућих интертекстуалних веза са мотивима из *1001 ноћи*, Гримове бајке *Rapunzel*, дела Луиса Керола и Л. Френка Баума. Такође, уочићемо и елементе интермедијалности присутне у роману *Лука и ватра живота* у домену повезивања фантастике, нарације и образаца компјутерских игара као Руждијево приклањање новом виду причања приче генерацији „све-на-клик“ детета, што бива драгоцен и мудар потез поштовања младе читалачке публике у ери кризе читања.

Мапа постојања

Искорачење из света такозване стварности у свет маште, Алисино пропадање у Земљу чуда, торнадо који Дороти одвлачи у Оз, прелазак из могућег у алтернативни свет, бајковита потрага за тајном есенцијом постојања и поход,

2 Познато је да под категоријом чудног Цветан Тодоров одређује „оно што је у стварном свету могуће, али необичајено“ (Тодоров 2010: 26).

3 Чудесно Тодоров одређује као „оно што не припада стварном свету, у њему није могуће и надилази га“ (Тодоров 2010: 26).

4 Светозар Кољевић се позива на Руждијев одговор новинару М. Р. Сангвију (наведено према: М. R. Sanghvi, You Fight to Like Where You Live, Sunday Express Magazine, March 20, 1983) у коме аутор извлачи заједничку одлику у рецепцији свог и Маркесовог наративног писма: „Његова дела, као и моја, примљена су у иностранству као фантастика, а у својим матичним земљама као потпуно реалистичка књижевност“ (Кољевић 1989: 327).

задатак протагонисте, база су фантастичног авантуризма литаратуре за децу. Та проверена решења, у тежњи да своје дело учини забавним, Ружди инкорпорира у романе *Харун и море прича* и *Лука и вајра живоша*. Необично се отрже од сумора обичног, мали јунак тегобу могућег света уклања „прескакањем” у алтернативну зону како би попут уметника, у виђењу Жорж Санд, „кроз неко своје остварење напустио овај искуствени свет који га тишти, спутава, обеспокојава и који му је досадан” (Долежал 2008: 5). Свако дете жели да постане суперхерој, са јунацима из традиционалних митолошких система, али и савремене екранске културе, брзо се и лако саживљава. Сложићемо се са Миланом Кундером да „роман не сагледава стварност него постојање”, да се под постојањем подразумева „подручје човекових могућности, све оно што човек може постати, све за шта је кадар” (Долежал: 2008, 5). Читајући данас више него популарну епску фантастику, уочићемо употребу карата и дијаграма у представљању фантазијских светова, што постаје помодан манир преузет из Толкинових романа *Хобити* и *Господар прстенова*. Појам мапе можемо схватити и конотативно – јер, како каже Кундера, „романсијери исцртавају мапу постојања, откривајући ову или ону човекову могућност.” Стога Ружди не даје мапу, она би, чини се, исувише упућивала и усмеравала. На читаоцу је да у својој свести оцрта Кахани или нивое фантазијског света које Лука градацијски осваја (Долежал 2008: 5). Ружди кроз Харуново и Лукино спознавање чудесних светова, кроз њихов лични *quest*, даје потенцију да дете спаси оца, да ревитализује како његово стваралаштво, тако и да продужи његову физичку присутност. Авантура притом подразумева и елементе развоја лика, дете открива тајне приче и ћутње, живота и смрти, и премда, као што је у фикцији и очекивано, авантуру завршава на истом месту на коме је започета, у свом дому, свакако више није исти.

Чудни могући свет

Када Ружди почиње да одмотава свој наратив реченицом „Био једном, у далекој земљи Алифбеји, један тужан град, најтужнији на свету, град толико тужан да му је чак и име заборављено” (Ружди 2013: 11), читалац се нађе пред неодлучношћу „што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред неизглед натприродним догађајем” (Тодоров 1987: 29). Читалац бива „увучен” најпре у чудни свет земље Алифбеје, да би доцније прешао и границу алтернативног света, чиме Ружди потврђује Тодоровљев став да „фантастично подразумева увлачење читаоца у свет ликова и да се оно одређује помоћу читаоачевог двосмисленог опажања испричаних догађаја” (Тодоров 1987: 35). По чему је све чудна земља Алифбеја? Навешћемо само неке од назнака „онога што је вероватно и могуће, али је неуобичајено, ретко, изузетак” у граду А:

- град А. одише тугом и неспокојством, увек је у сивим, тмурним, тоновима;
- град је лоциран поред Жалосног језера у коме живе мргуд-рибе „које су биле толико жалосне и горке за јело да су људи после њих тугаљиво подригивали чак и кад је небо изнад њих било ведро и плаво” (Ружди 2013: 11);
- у граду се производи туга коју су одатле паковали и слали широм света „којем, изгледа, никад није било доста тога” (Ружди 2013: 12);
- град је пун оронулих зграда које су изгледале као сломљена срца;
- градови у земљи Алифбеји имају само почетна слова (остатак су појели туга и заборав), што значи да има више градова који су под истим сло-

- вом. Последица такве номенклатуре је затурена пошта која се широм земље шаље на погрешне адресе, као и путовање у погрешна места⁵;
- чудна у обичности града А. била би Харунова мала бетонска кућа са ружичастим зидовима, зеленим прозорима и плавим балконима, „па је све заједно, по Харуновом мишљењу више личило на колач него на кућу” (Ружди 2013: 15);
 - чудна у обичности града била би и киша која би донекле спрала неподношљиву тугу живота и прочистила ваздух од отровних гасова из фабрике туге, а тада би уместо мргуд-риба људи јели рибе грбоглавке које су поправљале расположење;
 - у Лукином граду Алифбеји, у тежњи да се грађани по сваку цену осете срећним, у угашеним фабрикама туге отворени су Заборавци, огромни тржни центри „у које су одлазили сви да плешу, купују, претварају се и заборављају” (Ружди 2011: 39);
 - чудним би се сматрао и нестанак Сораје, односно бег са комшијом Сенгуптом, у друштву које видимо као претежно патријархално, конзервативно, затворено;
 - под чудним морамо обележити и приповедни дар Рашида Халифе који тиме одступа од очекиваног профила мушкарца Средњег Истока.
 - чудно у понашању оца и мајке, односно дисфункционалност породице условљава необични поремећај пажње који обузима Харуна, тачно после 11 минута, што упућује на 11 сати када га је оставила мајка. Повређеном Харуну попуштају пажња и концентрација и он се искључује из активности које је до тада нормално обављао, од фудбала, преко гледања филма до писменог из математике.

Цветан Тодоров искључује могућност употребе алегорије⁶ у фантастичној књижевности: „Ако оно што читамо описује натприродни догађај, и ако због тога речи не треба схватити у неком другом смислу, који, нас, опет, упућује на нешто што уопште није натприродно, за фантастично тада места више нема” (Тодоров 1987: 69). Али, као што смо већ рекли, Руждијева ауторска интенција је да деца читају ово дело као фантастичну авантуру, а да је одрасли разумеју као алегорију о статусу приче и њене слободе у индустријско-тоталитарним друштвима данашњице. Отуд, оно што деци бива чудно или чудесно, постаје одраслима алегоријски плашт – град А. постаје алегоријска слика савременог веллеграда који убија радост у човеку, а устројство државе Алифбеје личи на неорганизовано, хаотично диктаторско устројство постколонијалног света, заснованог на бирократско-политичком апсурду и пропаганди.

5 Насупрот традиционалном, модерни мит је по речима Лубомира Долежала производ секуларне културе 20. века. Поступак чудног у друштвеном устројству Алифбеје може се тумачити следећим Долежаловим ставом: „Човекови поступци и делатности друштвених институција постали су несхватљиви, а трансцедентно, натприродно објашњење више није доступно или му недостаје аутентичност. Бесмисленост људских поступака и историјских сукоба, и свакодневни сусрети са бизарним, не могу се објаснити позивањем на божанске или демонске силе” (Долежал 2008: 205).

6 Приликом давања историјског прегледа термина алегорија, Тодоров долази до два кључна постулата:

1. Прво, алегорија подразумева постојање најмање два значења исте речи; у неким случајевима каже нам се да основно значење мора нестати, а у другом да оба морају бити заједно присутна;
2. Друго, то двоструко значење у делу је експлицитно назначено: оно не потиче од читаоачевог тумачења, било оно произвољно или не.

Прелазак у алтернативни свет

Да би дете повратило нарушену моћ очевог приповедања, потребно је да „закорачи преко”, да буде део фантазијске зоне чудесног света. Заправо, тај другачији свет бива свет очевог креативног ума у коме се догодио дисбаланс па мали подвижник, својим авантурама сређујући креативни „квар” у очевој глави, решава проблеме призивајући оно што отац сматра кључним. Када Лука покушава да открије тајно име краљице Неслутане како би је придобио за помагача, после низа грешака и неуспеха ословљава је именом своје мајке и погађа – у Рашидовом уму краљица може бити само Сораја.

Мотив преласка из чудног могућег у чудесни свет чини се као значајна Руждијева тема, с обзиром на значај утицаја Л. Френка Баума и Луиса Керола. Ружди посебно наглашава поступак промене филмске фотографије из црно-беле у техникOLOR у филмској верзији *Чаробњака из Оза* (1938) у којој из црно-белог Канзаза Дороти вихором бива „усисана” у јарке боје Земље Оз⁷. Дејвид Бордвел у студији *Нарација у играном филму* напомиње да наведени поступак,

„који је у филму Чаробњак из Оза употребљен како би се истакле предности снимања филма у боји, претворио се у могућност да се бојом нагласи оно маштенско и раскошно, а да се доцније, црно-бела техника употреби за сликање празнине, одсутности, тескобе, грубости, насиља, специфичних психолошких стања, посебно у естетици црног таласа” (Бордвел 2013: 76).

Руждијев омаж овом поступку било би Лукино закорачење у алтернативни свет. На прагу своје колач-куће Лука схвата да се од сивих и модрих боје улице претварају у изразите, јарке. Када је реч о Харуну, он путем механичког пупавца Али-лија (омаж Точкоњи, Лаву или Лименку Л. Френка Баума) „прелеће” границу светова, чиме Асимов посеже за елементима научнофантастичне литературе, попут Асимовљевог *Немезиса*. Но, поменули смо да Ружди активира и мотив „желиводе” из усмене традиције Средњег Истока, паралелно са летом, Харун пије магичну течност са захтевом да ако што јаче пожели, то ће му се жеља више испунити. Не личи ли то на Чаробњаково обећање Дороти да се поново може вратити у Оз уколико довољно јако пожели? И тај прелазак наликује на Алисино „усисавање” у Земљу чуда: „Сад је златни сјај био свуда око њега, а и у њему; и све је било врло, врло мирно, као да читав свемир чека његово наређење” (Ружди 2013: 72).

Иницијатори – Ако-ко и Никотата

Иницијацију прелаза врши посредник⁸ у фантастични свет, фантастични лик који треба да предочи млађаном хероју значај похода, али и да га на неки начин угрози. У Харуновом случају реч је воденом духу Ако-коу, по занимању размонтирачу корисника са система приповоде. Из перспективе уснулости Харун ово необично биће види као огромну главицу лука, са патлицима уместо

7 У наведеном интервјуу са Мари Татар, Ружди наводи како је „управо гледање овог филма било иницијална каписла за његово опредељење за улазак у свет магијског реализма те да је као де-чак написао роман „Иза дуге” у коме се дете-протагониста креће по дуги и на свом путу среће чудновата бића” (цитирано према видео-запису доступном на линку https://www.youtube.com/watch?v=_oGrTPJfRTg, превод Н. К.).

8 У Проповој подели функција по лицима реч би била о пошљаоцу који „обухвата само функцију слања јунака” (Проп 1978: 35), али не би требало занемарити елементе мотивације и подршке јунаку коју дају Руждијеви иницијатори.

ногу и алатом у рукама. Ружди се вешто поиграва са традиционалном сликом источњачког духа-помагача; од зевања до будности Харун „изоштрава” слику лелујавог створа:

„Док је трајао овај чудни монолог, Харун Халифа померао је главу веома, веома полако, све док је половином једног ока могао да провири испод довратка, у купатилу је видео малог, наизглед веома старог човека, високог колико и он, с великим љубичастим турбаном на глави (то је била главица лука) и врећастом свиленом пиџамом привезаном око чланака (то су били патлицани). Човечуљак је имао величанствене бркове врло необичне боје – нежне, светлоплаве, као небо” (Ружди 2013: 54).

Примећујемо да се од категорије чудног представа у дечијој свести претвара у чудесну, али управо ту оно постаје нормална, условно речено „реална” слика воденог духа. Јер, дете које живи међу бајкама налази се у недоумици пред главицом лука са патлицанима, али не пред воденим духом. С друге стране, одрасли читалац „поврћасто биће” поима као гротескно, док му, годинама и искуством одаљеном од бајковног, водени дух постаје зачудан. Пошто је Харун довољно лукав и вешт да онемогући Ако-коа да искључи Рашида са прикључка за приповоду, укравши му размонтирач и тиме га уценивши, Ако-ко током целог похода остаје тумач значења необичног и Харуновог помагач, а малог савезника не оставља на цедилу, чак и када Трућа успева да украде размонтирач. С друге стране, Лукин иницијатор Никотата унапред га упозорава да ће му делимично помагати, како би се доцније претворио у непријатеља. Никотата као Рашидов алтерего паразитира на очевом губљењу животне снаге; што је Рашид ближе смрти, то лелујави провидни Никотата постаје све више материјално одређен да би по потпуном материјализовању, односно Харуновој смрти, прешао у „Ништа”, што упућује на хинду обичај ритуалног спаљивања покојника како иза њега не би остао никакав материјални траг. Никотата истиче да свака особа бива јединствено и непоновљиво биће, стога свако има и јединствену и личну смрт:

„Прво, нико ме није послао, али да неко јесте послао по мене и друго, не долазим однекуда, нех долазим од некога. А ако мало размислиш о томе, знаћеш ко су тај неко први и неко други; заправо обојица су иста особа и ја сам плунута слика и прилика обојице, који је заправо само један” (Ружди 2011: 42).

Колико год Никотата подражавао Рашидову ведрост, Куца и Меда, зачарани принчеви, поуздано знају да он није дух из лампе, поуздани помагач. Прво, нико није ништа протрљао, а друго, лампа се налази у другом наративном току: „Као да ми не знамо да она права чаробна лампа припада принц Аладину и његовој принцези Бадр ал Будур, па према томе уопште није овде” (Ружди 2011: 49). Онај који уводи Луку у потрагу за Ватром живота, који га мотивише на трагање за нечим што нико до сада није нашао, који га упозорава на изазове Земље Пацолије и штити од могућности да му Оружје времена избрише Сећање, који му објашњава механизам игре у алтернативном свету и упућује на савез са Неслутаном, у Срцу Магије постаје послушник Капетана Ага – испоставља се да приводи младог хероја главном негативцу с циљем уништења, односно да је магијски камелеон. Пред Ватром живота Никотата испарава, што би био знак Харунове смрти, али мали суперхерој, налик на снагу Харунове жеље када попије желиводу одбија такву могућност. Харунова решеност, унутрашња снага и одбијање предаје дају могућност мегдана са Никотатом – крајњи, седми ниво је да укрсти снаге са очевим алтер-егом и да ако не трајно, а онда барем за дути низ година, одложи очеву смрт. Али, *неко мора да умре*. Тражи се, заузврат, жртва помагача.

Помагачи

Правећи поделу функција по лицима, Владимир Проп у *Морфологији бајке* под сфером радње помоћника подразумева „просторно премештање јунака, ликвидирање несреће и недостатка, спасење од прогонитеља, тешење тешких загонетака и трансфигурацију јунака” (Проп 1978: 46). У случају Харуна Халифе, чист помагач био би пупавац Али-ли, механичка животиња са мозгом налик на црну кутију авиона, која несебично дарује своју снагу, али и угрожава вештину вештачке свести како би спасао јунака. Поменућемо и Трућу, девојчицу-војника у униформи вештачке странице из књиге, која даје назнаке улоге домишљате девојчице у дружини (скривен идентитет зарад доказивања једнакости) и спасава живот лажног јунака, принца Бола. Љубав самосвојне девојчице и неустрашивог дечака овде је дата тек у знацима, чиме Ружди заобилази очекивани мотивски клише, али је мотив надметања мушко-женског принципа задржан, јер Трућа на лукавство долази у посед размонтирача прича. Када је реч о Луки, његови помагачи преносе се из могућег реалног у фиктивни алтернативни свет. Дражесни меда звани Куца и куца звани Меда, обдарени су вештином говора, што их приближава животињама из басни или животињама-помагачима бајке, попут лисице, вука и рибице у српској народној бајци *Злајна јабука и дивеи пауница*. Реч је о стереотипним ликовима зачараног племића-животиње, попут Звери у бајци *Лейошница и звер* која чини племениту жртву. Меду и Куцу, робове нељудског односа капетана Ага, Лука ослобађа ропства и њихове вештине игре и певања користи за радост, а не за ропску забаву, стекавши њихову безграничну оданост:

„Претворили су се у његове најоданије заштитнике и најближе саветнике, толико жестоке да нико није помишљао да га гњави док су они у близини, чак ни онај ужасни Пацко из школе, који се обично понашао као потпуну дивљак” (Ружди 2013: 6).

Племић трансформисан у животињу добија бесмртност, али губи људски лик и слободу, што вечни живот чини неподношљивим. Стога, негдашњи принц Барак од свих Барака, после сусрета са Луком жели само да буде његов пас Меда па одрицање од бесмртности и давно заборављеног људског облика мења за пријатељство са дечаком. Поменућемо и Неслутану Сорају, која би била на извештан начин маркирана ликовима Краљице Херц и Озме од Оза. Наследиши извесну дозу дрскости Шехерезаде, али и делатне активности Аладинове султаније, Неслутана је нађена мати Сораја у фантазијском свету – оно што је покрећуло Харуна на авантуру, нестанак мајке у стварном свету, у Лукином случају постаје подршка да се очува очева егзистенција која виси о концу.

Војници-странице и рат трулим поврћем

Рат две зараћене стране које на извештан начин решава мали суперхерој уплели су се у оба романа, али опет на различите начине. Поменули смо Трућу, војника-страницу која се жали на унижавање војске Чапа неадекватним садржајем на униформи (љубавни романи, принц Боло као протагониста свих бајки). Овде би вредело уочити Руждијеву компаративну паралелу са Кероловом концепцијом војске-карата, као што се они војно преслажу попут редоследа у шпилу карата, тако се и војска принца Бола преслаже попут страница у библиотеци. Оно што их, упркос осетном и привидном хаосу у престојавању, разликује од Гапљана јесте тежња да на свој неконвенционалан начин сложе свој садржај у систем – у пагинирани, наративно логичан редослед, у причу. С друге стране, Гапљани као војска-утваре, снаге занемелог мрака, на први поглед чине савршено

уређену формацију, бивају расцепљени на појаву и сенку које тиме постају два оделита ентитета, што објашњава ратник-отпадник Мудра који на језику покрета одаје формулу за пораз: „Чапвале живе у мраку, а у мраку сенка нема увек исти облик. Неке сенке науче како да се мењају, користећи снагу жеље” (Ружди 2013: 137). Дакле, дешава се да сенка овлада снагом особу за коју је само формално везана, уз истинско партнерство и постојање чини се да је чешћа свађа, сукоб, расцеп. Одвојити метерију и сенку тако постаје једноставан задатак, сила и маса снаге лако се „зерминира” којим грамом мудрости, што неодољиво подсећа на суочење капетана Џона Пиплфокса са седмоглавим чудовиштем у чувеној радио-драми Душка Радовића.

Депатетизацију херојског ратовања имали бисмо и у сукобу војске Неслутане од Ота и војске Земље Пацолије. Ружди је као узор имао у виду популарну компјутерску игру *Аладин* која је пратила Дизнијеву екранизацију поменуте бајке, у којој је присутно интерполирање мотива летећег ћилима као ратне платформе одакле нападач гађа суперхероја из птичје перспективе, а одређени број живота подвижнику даје могућност да стекне средство (ћилим) или помагача (Неслутана). Земља Пацолија као алегорија диктатуре, строго уређена, ограђена бодљикавом жицом, сумњичава према странцима, колико год била затворена у себе, не да се одбранити од удара са неба, у чему препознајемо сукобе исламских диктатура Средњег Истока са Сједињеним Америчким Државама. Но, Ружди инсистира на бесмислености ратова – рат се води бојама (налик на стратешку игру Paintball) и бацањем трулог поврћа којим разуларена позоришна или циркуска маса засипа представљаче-аматере. У оба случаја противник се лако елиминише, али се и укида стратегија бојног поља и фер-плеја, на шта указује и Јохан Хојзинга у књизи *Homo ludens*. Победа ни у бајци више није изазов нити стварни подвиг, све постаје исувише лако.

Дежурно главно зло

Принцип носећег негативца код Пропа залази у сферу радње противника (штеточине) који обухвата „наношење штете, борбу и остале облике борбе против јунака и прогањање” (Проп 1978: 35). Када је реч о роману „Харун и море прича”, негативац је евидентан и непроменљив – Хатам Шуд, отимач мајке. Мајстор култа, крај крајева⁹ одговарао би прилици Вештице¹⁰ из *Чаробњака из Оза* која у двору мајмуна-послушника заробљава Дороти и спрема војску за поход на Оз. Хатам Шуд је алегоризовани диктатор, играч из сенке, али се његова диктатура заснива на контроли маште, а не толико на сили¹¹. Хатам Шуд задржава велике чаробњачке моћи опсенера-сведржитеља који је у моћи опсене изгубио видљиве границе материје и сенке:

9 Појам који се у *Луки и вайџи животња* замењује зерминацијом као дигитализованом смрћу, базирајући се на звучном ефекту компјутерских игара.

10 У нешто слободнијем компаративном тумачењу препознатљив би нам био и мотив зле виле Градане из Дизнијеве адаптације *Трноружице* (мотив виле-отпаднице) или отцепљеног анђела Сатанаила – ђавола, препознатљивог у српској апокрифној књижевности или усменим легендама о Светом Сави.

11 И овде бисмо могли препознати орвелијанску концепцију носећег зла – девиза „незнање је моћ” и концепција телекрана у роману *1984*, данас препознатљива кроз ријалити програме и урушавање система традиционалног школства, заснива се на убијању слободе стварања и примања сазнајности маштенског потенцијала.

„Толико је дубоко уронио у мрачну вештину чарања да је и сам постао налик на сенку – променљив, мрачан, више налик на сенку него на особу. А како је он постајао све више сеновит, тако је његова сенка постајала све више налик на особу. Дошло је догле да више не може да се одреди шта је сенка Хатам Шуда, а шта његово материјално биће – јер је учинио нешто што ниједан други Чапвала није ни помислио – тојест одвојио се од сопствене сенке! Он се креће кроз таму, потпуно без сенке. А његова сенка иде куд се њој свиди. Мајстор култа Хатам Шуд може да буде на два места истовремено.”

Удвојеност негативца подразумева релативност првог мегдана и на извештан начин доводи у везу са телепортацијом у научнофантастичној белетристици¹² – непријатеља треба дотући, како физички, тако и духовно. Али, како Хатам Шудова власт лежи на илузији, на ефекту сенке, који се разобличава светлошћу, испоставља се све оно на чему он гради своју доминацију бива непоуздано: „За вашу информацију, ти коњићи су такође машине. Ипак, опште је познато да су црни коњићи непоуздани и не треба им веровати” (Ружди 2013: 155). Слично је и са тамницима, сијалицама које праве вештачки мрак. Ако мрак може да се укључи, може се и искључити¹³. Иако је створио грандиозну машинерију – Брод Сенки, Хатам Шуд није засновао моћ на физичком, материјалном, већ на лелујавом, стога му Харун лако проналази слабу тачку, односно попут Алисе покреће слабу карту за рушење куле. Но, као што Пиплфокс разобличава глупост Радовићевог чудовишта, тако и Харун разобличава Сенкоброд као нонсенс, пошто сенке „чак и кад су оштре, никад немају оштру ивицу као нормалне материјалне ствари” (Ружди 2013: 15). „Чудо невиђено” тим постаје лишено чудног, лако уништиво, штавише – досадно. Лик Пре-димензионирање, односно поступак трансформације водећег негативца у несавладиву звер, попут Андерсенове Вештице у „Малој сирени”, Ружди уводи као очекивани бајковни ефекат:

„Мајстор култа је растао и растао, на њихово запрепаштење и ужаснутост, све док није био висок сто један метар, са сто једном главом, а свака је имала три ока и испламени пламени језик, и сто једном руком, од којих је сто држало огромне црне сабље, само што прва бацала увис мозак-кутију Али-лија” (Ружди 2013: 163).

Ипак, Ружди као мајстор ироније убицу прича прикажује и као убицу могућности да постане несавладава неман: „Разметање. Приче воле такве преокрете; али су заправо потпуно непотребни, али и неефикасни” (Ружди 2013: 163). Но, Мајстор култа, уверен у своју надмоћ, упада у типичну грешку диктатора, открива свом сужњу извор своје снаге и врло једноставно, гризозраком чини да Хатам Шуд и његов свет заиста постану хатам шуд, потпуно готови, тотално окончани. Друго уништење Хатам Шуда се не дешава у алтернативном, већ у могућем свету, оног тренутка када Сораја остави узурпатора породичног склада, кад изговори „Господин Сенгупта је Хатам Шуд”.

У роману *Лука и ваира живиша* такође имамо обрачун у алтернативном и спољашњем свету. Коначни обрачун са узурпатором овде се преноси са лика капетана Ага на Никотату и донекле усложњава у односу на двојство Хатам Шуд – Сенгупта. Капетан Аг или Капетан Смрт представља негативну антиципацију

12 Вредело би поменути да Хатам Шуд има препознатљив изглед – у њему бисмо могли препознати фигуру Дарта Вејдера из Лукасовог филма *Звездани рашови*, који би опет био варијација на тему палог анђела или сина-издајника из књижевне класике.

13 „Прекидач за светлост” постаје гризозрак, чаробно средство које Харун скрива под језиком и које би могло да буде хуморно изобличена слика светлећег мача којим Лук Скајвокер елиминира Дарта Вејдера.

Чаробњака из Оза – у стварности газда бедног циркуса, садиста који малтретира животиње, а у фиктивном свету Велики Господар Пламена, принцип уништења. Приметно је да Аг у Луки изазива моћ да прокуне, привлачи га поларитету мрачног, што бива замена за Харуново чаробно средство, желиводу. Интересантно је да Никотата као коначни угрозитељ води Луку ка капетану Агу, хоризонт очекивања читалаца води се тиме да савладавањем циркуског мага бива достигнут највиши ниво. Међутим, испоставља се како Капетан Смрт бива само продужена рука Никотате као личне Смрти Лукиног оца. Вредело би напоменути да Ружди обрачун овог пута не окончава у алтернативном, већ и могућем свету, чиме се наново и наново, опире стереотипним клишеима фантазијске приче и руши недељиву границу чудесно – могуће.

Интермедиијалност и фантазијски свет Луке Халифе

Оквирно значење појма интермедиијалност доживљава се као потрага и проналажење изражајних облика који се реализују у комбинацији двају или више медија. То је поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други, а један од тих медија обично је уметнички. Интермедиијалне везе књижевности и других уметности крећу се у два правца: када књижевност преузима стваралачку поетику других медија и обрнуто, када други медији преузимају елементе књижевног израза. Компјутерска игра неретко преузима наративни ток одређене бајке или филма. Неретко најпопуларније игре управо бивају засноване на литерарно-филмској матрици, што у продукцији Дизнијевих анимираних филмова или епских екранизација Толкинових романа постаје пратећи поступак. С друге стране, мада ређе, дешава се и да компјутерска игрица бива преточена у неки други уметнички медиј, претежно филм, што је случај са дигиталном херојном Ларом Крофт.

У роману *Лука и вајра живоша* Ружди користи потенцијал компјутерске игре да исприча причу, односно да градацијски степенује Лукин подухват који се састоји од девет нивоа. Улазећи у Магијски свет, Лука брзо прихвата технику скупљања живота, тежећи да нађе укупно 999 живота, како обично и бива у игрицама. На самом почетку бива *зерминиран* када га *бларјује* Човек-река, што наликује на почетну играчку грешку¹⁴. Да би се прешло на наредни ниво, претходно је неопходно употребити дугме-прекидач, што опет подразумева да се Свет магије дели на зоне чија се граница прелази подвигом. Прелазак на следећу платформу/зону Ружди маркира преласком у следеће поглавље, оног тренутка када Лука сними пређени ниво, читалац прелази на нову главу.

Навешћено нивое које Лука прелази:

1. ниво Долма – елиминација Човека-реке, прелазак на леву страну Реке времена;
2. ниво Пацолија – прелазак са индивидуалне на колективну борбу са пацовима, стицање помоћнице Неслутане од Ота;
3. прелазак Три пламена ђеврека, борба са Маглом времена, ваздушна борба, ћилим као магично средство;
4. борба са Вртлогом Ел Тијемпо – савладавање ваздуха, трагање за капетаном Агом;

14 Користећи се ономотопејама, асонанцама, алитерацијама, као и калковима и језичким хибриди-ма, Ружди „прати” специфичност дигиталног жаргона који се увукао у свакодневну комуникацију детета 21. века.

5. Срце магије – прво суочавање са капетаном Агом, борба са ватреном стихијом, стицање Пламичка живота;
6. Ринг богова – распадање Света магије које могу спречити само богови ако подрже Луку;
7. крађа Ватре живота и елиминација капетана Ага;
8. борба са воденом стихијом – покушај угушења Пламичка живота;
9. разрачун са Никотатом у Стварном свету – жртва помагача.

Ако је фантазијски свет Луке Халифе пројекција маште његовог оца, свакако вешти приповедач налази начине да прихвати нови медиј приповедања, близак савременом читаоцу који се на тај начин стапа са фикционалним. Три подвига краљевића из бајке или грађативни задаци које Херкулес решава у античком миту, сада су само „редизајнирани” и увлаче играча да се идентификују с подвижником који постаје Лара Крофт, Аладин или возач тркачког аутомобила. Сваки ниво нуди све неочекиванија, чудеснија и тежа решења, па Рашид Халифа прихвата развој логичке и сензомоторне интелигенције свог сина, реконструшући свој Свет магије у односу на оно што је пре 18 година пружио Харуну, детету ранодигиталне ере. Свет чудесног који допушта 999 живота, летење на ћилиму, пролазак кроз пламен без последица, скок од седам миља само се преобличио у тродимензионални дигитални формат који је истакао заводљив ефекат увлачења и идентификације читаоца и лика. Древна прича је опстала, прича о борби за живот, чак и ако је не листамо, већ покрећемо кликом миша. Врло ефикасан и mudar потез Салмана Руждија који флексибилно прихвата дисперзивно, хипертекстуално читање савременог младог реципијента. Криза читања да се победити тим чудесним магијским средством које ју је и изазвало, али и дало нека нова, луцидна и вивидна решења за причање приче која преносе дете „с оне стране дуге” и позиционирају га у активног и делатног лика, суперхероја.

Приповедање, живот, фантазија

Читање Руждија не даје отворена и коначна значења, захтева снажан теоријски уплив и познавање интертекстуалних веза, ако га читамо као одрасли, или ако стремимо тумачењу. Но, све то није тако битно детињем реципијенту, дете ужива у динамичној, духовитој, забавној и најчешће непредвидљивој потрази, идентификује се са Харуном и Луком и постаје мали подвижник. Празвор прича и дан-данас напада приповедање вечитим темама, општим местима, лутајућим мотивима. Технологија је ипак изменила перципирање приче – некад се улазило у фантазијски свет склапањем очију и замишљањем, а у ери моћних машина читалац се сам нашао пред мрежом прича, улећући из једног у други наративни ток простим кликтањем. Очувати причу као духовни и живот као физички конструкт човека, упркос томе, остају и даље насušна потреба вредна подвига.

Сравњујући теоријске поставке теорија прозе (Принс, Тодоров, Долежал, Проп и др.), неретко смо се позивали на више него драгоцене посредне и непосредне аутопоетичке исказе Салмана Руждија који је путем својих романа за децу изнедрио властиту теоријску поставку, раскошан и уз све интертекстуалне везе, оригиналан приступ наравији и фантазији, односно начинима на који се они преплићу чувајући фину нит човековог постојања. Племените авантуре Харуна и Рашида који полазе у мисију спасавања оца, дар писца својим синовима Зафару и Милану, бива и дар његовом оцу од кога је први пут слушао приче. То је и омаж

свим литерарним утицајима које један приповедач *par excellence*, дивљење како Шехерезади и Харуну ал Рашиду, тако и Луису Керолу и Л. Френку Бауму.

С друге стране, Ружди не одбацује алегорију као део фантазијског¹⁵, како је то учинио Цветан Тодоров, за одраслог читаоца који разуме књигу категорије чудног и чудесног као и Пропове сфере деловања јунака, бајке дају слику потраге за слободом говорења и бивствовања у тоталитарно-технократском свету данашњице. Има ли генијалнијег потеза човека који се скрива под алтер-егом Џозеф Антон да у роману за децу подвуче строгу алегоријску сатиру зла у свету које повећује чисто детиње срце и породична љубав?

Ако се по речима Лубомира Долежала „универзум могућих светова непрестано шири и преображава захваљујући непрекидној конструктивној делатности човековог ума и руку” (Долежал 2008: 8), а „уметност народног приповедача или популарног писца крими-романа ствара нове варијације на теме старих прича и ликова” (Долежал 2008: 8), „приповода” и „пламичак Ватре живота” као тајни зачини у Руждијевој „приповедној граматизи” одражавају чистоту стварања могућег или фантазијског. Јер, без њих приповедати и живети — није могуће.

Литература

Долежал 2008: Л. Долежал, *Хејтерокосмика — фикција и могући светови*, Београд: Службени гласник.

Кољевић 1989: С. Кољевић, *Хиљаду и једна поноћ Салмана Руждија*, у: Р. Салман, *Деца поноћи*, Београд: БИГЗ.

Тодоров 1987: Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Рад.

Ружди 2013: С. Ружди, *Харун и море прича*, Београд: Алнари.

Ружди 2011: С. Ружди, *Лука и ватра живота*, Београд: Алнари, 2011.

Народна бајка у модерној књижевности, Мирјана Дрндарски (прир.), Београд: Полит, 1978.

Проп 1982: В. Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.

Davies, Lane. *Haroun and the Sea of Stories Study Guide & Essays*, <<http://www.gradesaver.com/haroun-and-the-sea-of-stories/>> 14.06.2014.

Lyrie, Alison. *Another dangerous storie from Salman Rushdie* <<http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-haroun.html>> 14.06.2014.

Rushdie, Salman, *On storytelling*. <https://www.youtube.com/watch?v=ud5Wu_D2kVE> 14.06.2014.

Rushdie, Salman, *Interview with Maria Tatar*. <https://www.youtube.com/watch?v=ud5Wu_D2kVE> 14.06.2014.

Rushdie, Salman, *On Luka and Fire of Life*. <<https://www.youtube.com/watch?v=91zGfF2ANdg>> 14.06.2014.

Rushdie, Salman, *Salman Rushdie's Haroun and the Sea of Stories*, literacy <<https://www.youtube.com/watch?v=QW3LiTfN24o>> 14.06.2014.

15 Тим поступком, да подсетимо, служио се и Радоје Домановић када би у сну зашао у Страдију.

THE ELEMENTS OF FANTASY IN RUSHDIE'S NOVEL HAROUN AND THE SEA OF STORIES AND LUKE AND FIRE OF LIFE

Symmary

In this work we discuss elements of fantastic narrative in Salman Rushdie's novels *Haroun and the Sea of Stories* and *Luke and Fire of Life*. Our research is based on theoretical postulates by Gerald Prins, Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, and Lubomir Dolezal. We also analysed author intentions in building its own narrative and fantasy system under the influence of *Arabian nights*, *Lewis Carroll* and *L. Frank Baum*.

Keywords: Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, *Luke and Fire of Life*, narratology, fantasy, story, literature for children, father, son, quest, storyteller

Nataša Kljajić

Никола Маринковић¹*Београд*

РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА РОМАНА *БЕСПУЋЕ* ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА: ЧИТАЊЕ ИЗ УГЛА ИСТОРИЈЕ ЖАНРА, АРХЕТИПСКИХ МОДЕЛА И РАЗВОЈА ПОЕТИЧКИХ ОБРАЗАЦА

У раду смо покушали да реконтекстуализацијом романа *Беспуће* Вељка Петровића, као и детаљном анализом приповедачког дискурса дамо ново, поетички и културолошки утемељеније читање *Беспућа* и друге прозе Вељка Милићевића. Анализа форме и стила приповедања резултовала је откривањем митских подтекста који кореспондирају како са филозофским, тако и са архетипским семантичким структурама битним за разумевање поетичких прелаза на почетку двадесетог века. Роман *Беспуће* тако се показује претечом авангардних романа у српској књижевности. Истовремено, интерпретативни модел заступљен у раду погодан је за анализу других прозних творевина Вељка Милићевића, јер омогућава њихово вредновање са становишта доприноса поетичким сменама у српској књижевности двадесетог века.

Кључне речи: лирско приповедање, фрагментарност, иницијација, bildungsroman, авангарда

Увод

Већ по објављивању првих приповедака (*Мршви животи* и *Нова крв*, обе 1903), као и памфлетско-манифестног списа *Некаваљерске мисли* (1904), Вељко Милићевић је привукао пажњу критике, а врхунац интересовања за дело овога писца пада у године у којима прво у наставцима (у Српском књижевном гласнику 1906), а потом и као засебна књига (1912), излази његово најзначајније дело – роман *Беспуће*. У овом периоду о делу Вељка Милићевића писали су Јован Дучић, Васа Стајић, Павле Поповић, Јован Скерлић и низ других критичара. Основни тон почетној рецепцији Милићевићевог дела свакако је дала Скерлићева оцена *Беспућа*, да је „тешко наћи тако потпуну, удубљену, свестрану анализу безвољности и физиолошког умора од живота” (Скерлић 2000: 189). Битно је нагласити да Васа Стајић, иако негативно оцењује *Беспуће*, верујући, попут Скерлића, да припадају „периоду песимистичке клонулости и неврастеније” (Скерлић 2000: 189), запажа, како преноси Слободанка Пековић, да у роману постоји „стил [...] који је у дивном складу са садржајем” (Пековић 1989: 80). По пишевој смрти, Живко Милићевић сабрао је у две књиге приповетке расуте по ондашњој периодици, а онда је дело творца *Беспућа* прекрио заборав.

У фокусу српске науке о књижевности Вељко Милићевић поново се нашао тек после неколико деценија, када постаје предмет проучавања књижевних историчара, пре свих Велибора Глигорића, који *Беспуће* сматра прозом у којој су „основни елементи оне прозе коју ће касније писати још модернији српски писци”, и покушава да ревалоризује Милићевићев опус (Глигорић 1962: 133–138). Јован

1 marinkovic.nikola@mail.ru

Деретић, такође, примећује сличност *Беспуга* са авангардном прозом, поредећи овај роман са *Дневником о Чарнојевићу* (1921), написавши да је Милићевић у свом најбољем роману „дао један од првих огледа модерне лирско-асоцијативне прозе у нашој књижевности” (Деретић 2007: 1007). После поновног штампања *Беспуга*, (1982, уз обиман поговор Драгише Витошевића), интерпретативни врхунац је био досегнут монографијом Слободанке Пековић *Књижевно дело Вељка Милићевића* (1989). Значајан простор делу Вељка Милићевића посветио је Радован Вучковић у монографији *Модерна српска проза*, који примећује да је у тексту истакнута „појединачна личност, субјективна свест, у којој се збира и прелама стварност” (Вучковић 1990: 445). Тако приповедање, примећује Вучковић, ствара „поетске експресионистичке слике” (Вучковић 1990: 450).

Готово сви тумачи, од Скерлића до Слободанке Пековић, слажу се око типа јунака у *Беспугима* („неврастеник”), као и око типа приповедања („експресионистичке слике”), иако до сада није било детаљнијих анализа самог приповедања из угла поетичке и духовне ситуације времена у којем је Милићевићево кључно дело настало. После Вучковићеве монографије, дело Вељка Милићевића као да је по други пут пало у интерпретативни заборав, иако је роман *Беспуге* постало део академског канона српске књижевности². Стога је умесно поставити питање: због чега роман *Беспуге* и даље остаје незаобилазна књижевноисторијска чињеница и у чему је његов значај? Одговор на ово питање захтева реконтекстуализацију дела Вељка Милићевића и ново, поетички и културолошки утемељеније читање *Беспуга*, оријентисано преваходно на проблеме стила и форме романа.

Сиже Беспуга у књижевноисторијском контексту

Летимичан поглед на сиже романа, упркос његовој сажетости и једноставности, даје нам могућност шире контекстуализације. Разочаран неуспехом да заврши студије у граду, Гавре Ђаковић одлучује да се врати у родно село поред Уне, у покушају да тамо досегне целовитост (чије одсуство је маркирано фрагментарном дескрипцијом урбаног простора на почетку романа, о чему ће касније бити речи). У опустелој родној кући евоцира успомене, не успева да се реинтегрише у сеоску средину, проживљава две неуспешне љубави и одлази у Јужну Америку, попут многих својих сународника. Паралелно са основним наративним током, фрагментарно приповедање преноси сведене информације о социјалним и националним приликама на територији ондашње Бановине Хрватске и бивше Војне Крајине. Тиме се историја Гавре Ђаковића, заправо његова биографија реконструисана из нелинераног приповедања, конституише као недовршени *bildungsroman*, наратив о субјекту који није успео да се интегрише у свет.

Овај сиже није нов ни у српској, ни у хрватској књижевности. У незавршеној поеми Бранка Радичевића, *Безимена*, отворена је тема обескорењивања у градској средини, док је неуспех у интегрисању сеоског човека кроз процес школовања тема хрватских реалиста, можда најдраматичније заступљена у приповеци *Пријан Ловре* Аугуста Шеное, као и у другим делима која тематизују лик „капуташа”. С друге стране, тип „неврастеника”, како га је називао Јован Скерлић, може се пронаћи у прози Јанка Лесковара, Динка Шимуновића или Милутина Ускоковића (Витошевић 1982: 169), тако да, из перспективе тематике,

2 Уврштавање *Беспуга* у канон извршено је, заправо, његовим објављивањем унутар Нолитове библиотеке *Српска књижевност*. Роман 1982, чиме је коначно отворен простор за чвршћу контекстуализацију овог дела у поетичке развојне токове српске књижевности 20. века.

Бесџуће Вељка Милићевића не доноси промену у историји српске, а ни хрватске књижевности, којој је овај роман сродан по поднебљу и културно-политичком контексту у којем настаје и на који реферише. Тим пре, ова оцена важи и за приповетке Вељка Милићевића и роман *Ојсене*, које, слабијег квалитета него *Бесџуће*, још мање носе потенцијал значајног поетичког помака. Због тога је оправдано разлог, што *Бесџуће* ипак јесте носилац помака у књижевноисторијском развоју, тражити у техници приповедања, која, преобликујући већ познати сиже, постаје споменик „светске ситуације” (Слотердијк 1988: 28) из које дело настаје, као и весник авангарде.

Проблем лирског приповедања

Сам почетак романа суочава нас са необичном дескрипцијом, изразите стилске маркације: „Обична и свакидања гунгула у кавани; људи који се мимоилазе и поздрављају; врата која се отварају и затварају са треском; момци што журно пролазе [...]” (Милићевић 1982: 7). После овог описа, који је конституисан као низ обезличених или специјалних реченица без предиката, интересантно је да су радње, које су приписане различитим микро-заједницама (нпр. „ђачко друштво”) такође формулисане обезличеним реченицама, што додатно онеобичава приповедачку перспективу: „Карте се лијено мијешале, немарно узимале, бројиле без занимања, погледи падали на друге столове” (Милићевић 1982: 7–8).

Почетак романа нуди и другачији вид дескрипције, врло близак ритмичкој³ прози: „Топло вјетар дигне покаткад дебелу прашну, завитла је у ваздух и с њом нагло пројури, у неколико махова, улицу; тресне вратима каване, здрма прозоре [...]” (Милићевић 1982: 8). У овом случају, приповедачки дискурс онеобичен је ритмизацијом реченице, чији се синтаксички чланови гомилају (са истим субјектом конгруира више предикатско-објекатских конструкција), чиме комплетно приповедање добија одређен ритам између укидања и пренаглашавања улоге субјекта (од непостојећег до субјекта који је носилац неколико радњи). Слична експресивна стилизација, која динамизује ритам, присутна је и у другим деловима приповедања, поготово када се приповедање приближава перспективи јунака: „Он воли њезин запјенушени бијес кад удара љутито на препреке и уставе око млинова; кад најури на слапове, пршти, пјени се, скаче, тече лагано опијена, спушта се поново, удара о стијење, зашуми, налијеће и баца се доле на главце, заједно с његовом мисли која ју прати и коју вода у себи заноси и утапа” (Милићевић 1982: 34).

Нестабилни статус субјекта унутар реченице протеже се кроз цео текст, попримајући врло упечатљиве облике, поготово када је у питању доживљени говор Гавре Ђаковића. У њему, због начела уверљивости није могуће пронаћи обезличене реченице (оне припадају говору приповедача), али јесте могуће пронаћи објективизацију јунакове (Гаврине) свести: „Гурнули су га у школе да буде господин, одвојили га од земље и народа, спријечили га да ухвати коријена у земљи

3 Радован Вучковић примећује да у описима реке Уне, постоји „експресионистичка стилска динамика” (Вучковић 1990: 448), што се може применити и на описе мотива ветра. Ветар је, иначе, често присутан у приповеткама чији је главни јунак окарактерисан као безвољан, што се види и у истоименој приповеци Лазе Лазаревића. Наведено показује да је Милићевић у своје приповедање инкорпорирао наслеђене приповедне ситуације српског реализма, што овог писца додатно чини споном између традиционалних и експресионистичких приповедачких парадигми у српској књижевности.

из које је изникао, гурнули га у један живот у који кад је загледао, он се згрозио, ужаснуо, тргнуо” (Милићевић 1982: 48). Овај пример је битан јер се кроз наведену динамизовану реченицу мења и перспектива, односно приповедачка инстанца увођењем првог лица једине („Он се згрозио”) као да преузима примат, чиме се остварује врло интересантан ефекат, који, када се упоређи са наведеним примерима, може довести до битних закључака везаних за дубљи смисао дела.

Наведене стратегије десубјективизације (обезличене реченице и објективизација јунака у доживљеном говору) допуштају могућност да постоји мотивисана веза између Ђаковићево судбине као недовршеног bildungsromana и начина приповедања. Класична дефиниција bildungsromana, коју је Лукач извео пишући о *Годинама учења Вилхелма Мајстера*, подразумева да поменути тип романа доноси јунака „изабраног и стављеног у средиште зато што се у његовом тражењу и откривању најјасније испољава тоталитет света” (Лукач 1968: 101). Такав јунак треба да, пролазећи кроз образовни процес као процес савладавања искушења, досегне „идеал слободне људскости”, односно „равнотежу деловања и контемплације” (Лукач 1968: 100, 101). У том смислу, наведени цитат из *Беспуге* отвара питање слике света у који је Гавре Ђаковић погледао и згрозио се.

Урбани простор, из којег Гавре Ђаковић бежи у рурални, као неку врсту утопије⁴, сведен је на неколико слика, које заузимају повлашћено почетно место у наративу. Фрагментарна дескрипција овог простора (у почетку „каване”, да би се фокус приповедања касније померио на улицу), садржи и мотиве значајне за разумевање социјално-политичког контекста, који попут наративне позадине такође учествује у креирању укупног семантичког потенцијала дела. Тако су „стари гости каване [...] заклоњени новинама које су прошаране празним, конфискованим ступцима” (Милићевић 1982: 7), док је расправа пензионера о политичким проблемима проткана „њемачким ријечима” (Милићевић 1982: 7). Социјално-политички контекст владавине туђинаца појачава и „друштво официра који су гласно разговарали њемачки” (Милићевић 1982: 12), чиме се урбани простор конституише и као место којим владају странци, за који осећа „мржњу”, насупротив руралном, којем жели да (поново) припада. Ова разлика наглашена је епитетима уз мотиве који прате делове и представнике руралног света: на станици насупротив официрима „који су говорили њемачки” стоји „гомила његових земљака” (Милићевић 1982: 12).

Употреба епитета који деловима урбаног простора (ентеријера и екстеријера) дају негативну семантику (тако су „сецесионистичке слике” „збркане”), као и уписивање у тај простор мотива који носе традиционално негативно значење (на улицама су „гомила блата”), протежу се на обе приповедачке перспективе, иако их је тешко разлучити, јер се понекад стапају у истој реченици. На тај начин се слика града конституише преко оних његових делова (дакле, метонимијски), које јунак романа својим фокусом истиче. Ова метонимизација, која урбани простор дели на три целине (кафана, улица, станица), мотивисана је преокретом у јунаковој свести, чије разлоге, међутим, није једноставно реконструисати: „И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани, који је, у једном тренутку, изгубио за њега свој обични изглед, као да је било нешто што

4 Могућност да се родно село Гавре Ђаковића посматра као утопија везана је како за етимологију овог термина (утопија као место које не постоји), тако и за начин приповедања, јер идеална слика села постоји заправо само у свести главног јунака („Чинило му се да ће да одахне кад угледа врлетне планине” (Милићевић 1982: 10)), док сусрет са руралним поднебљем демистификује овај топос, попут теме обескрењивања, такође наслеђен из романтизма.

га је скривало, уљепшавало и наједном ишчезнуло; као да се здерао неки вео с тих лица која је он научио да виђа” (Милићевић 1982: 9). Нова перспектива главног јунака стога укључује у себе „чуђење”, које, попут града, и људе у граду посматра метонимијски: „Познавао је те људе по одијелу, шеширима, навикама” (Милићевић 1982: 10).

Овај преокрет јунакове перцепције, описан и као психолошки процес („завитлало се нешто у њему, заиграло, заболило га” (Милићевић 1982: 9)), својом структуром обрта сличан је авангардном поступку „очуђавања”, тим пре што сам приповедач користи реч истог етимолошког корена да објасни нову јунакову перцепцију стварности („чуђење”). У контексту авангардних књижевних поступака, битно је напоменути да епитети који стоје уз именицу „гунгула”, мотив који отвара приповедање, „обична и свакидања”, (а који се, синонимно протежу кроз сео текст), асоцирају на појам *бытш*, срп. „свагдан” (Флакер 1984: 9), а који Јуриј Тињанов одређује као „стихију појавних облика који припадају интелектуалној и естетској човјековој дјелатности” (Флакер 1984: 14). Александар Флакер пак, закључује да овај појам „у структурама које означајемо појмом авангарде добива опће значење статике опстојних форми али и друштвених норми свакодневног понашања” (Флакер 1984: 21), што се може применити на опис како урбаног, тако и руралног простора у *Бесџућа*.

На овај начин сагледан, урбани простор Милићевићевог романа је простор аутоматизације (али и политичке репресије, што је битан предуслов да се у тексту пронађу прото-авангардни поступци), коме се, за разлику од авангардног јунака-револуционара (попут лирског субјекта *Облака у панталонама* В. Мајак-овског), јунак *Бесџућа* не супротставља, већ бежи, у складу са једним од романтичарских топоса, у простор руралног.

Очуђена перспектива, међутим, протеже се и на руралне просторе. Равнодушност, коју Гавре осећа у кафани, протеже се на родну кућу: „лагано је подигао очи, погледавао неколико пута по соби [...] увјерио се да се налазио у својој кући, понављао ту ријеч, наглашавао је, и ништа се у њему није макло” (Милићевић 1982: 10). Сугестија да је појам „куће” изгубио своје значење, јер се у Ђаковићу ништа „није макло”, показује да је из једног *сваздана* јунак *Бесџућа* прешао у други⁵, што у дубљем смислу чини кретање кроз простор беспредметним. Тиме је уједно уведен и поступак изневереног ишчекивања (где је ишчекивање везано за претходно субјективно значење појма *кућа*), јер је родну кућу Ђаковић претходно идеализовао као „кућу које се не тиче спољашњи свијет” (Милићевић 1982: 19), чиме је она у његовој свести фигурирала као место уточишта⁶, односно као простор који „концентрише биће унутар граница које га штите” (Башлар 2005: 23).

Статика уточишта, које се испоставља као место смрти, јер кућу, у којој сем Гавре нема никога, приповедач карактерише као „мртву”, утиче на привремено успоравање реченичног ритма, па тако приповедање постаје ретроспективно, организовано око три битне смрти у јунаковој биографији: смрт оца (представника оних центара моћи које пресудно обликују урбани простор), брата (официра, дакле, такође представника истих центара моћи) и мајке. Ипак, и у ретроспективним деловима присутне су неке од приповедних техника са почетка романа.

5 Као статично место, и родна кућа је место аутоматизованих радњи, па се, из феноменолошке перспективе, она може перципирати и као „група органских навика” (Башлар 2005: 36).

6 У контексту Скерлићевог одређења Гавре Ђаковића као „неврастеника”, тачно је и запажање Слободанке Пековић да се „Милићевићеви јунаци присећају свога завичаја као напуштене оазе. „Своја поља” им се чине као место оздрављења” (Пековић 1989: 122).

После ритмички интониране реченице којом приповедач закључује нову⁷ јунакову позицију („Он је утекао и сакрио се од живота и грчевито се ухватио за ову кућу; оне се боји да га он не нађе са својим помамним, пламеним вјетром [...]” (Милићевић 1982: 21)), уводи се један од стилски најмаркантнијих делова романа: „људи обешени на зидове” (Милићевић 2005: 21). Ова метафора слике, која сугерише и смрт (испоставиће се да је у питању слика покојног брата), својом онеобиченошћу (комбинација метафоре и метонимије) и чињеницом да припада фокализованом говору, показује да и даље постоји потреба за превладавањем *свагдана*, макар кроз очућену перцепцију, те да је, на плану развоја сижеа, присутна могућност динамизације.

Структурално гледано, динамичку улогу у роману имају женски ликови, као могућност да се биографија јунака, односно његов *bildungsroman*, употпуни. За анализу лирских модела приповедања ови ликови су битни, јер се њиховим посредством, у свести јунака поново обликују „поетске експресионистичке слике” (Вучковић, 1990: 450) дубљег значења, које, попут неких дела авангардне књижевности, зазивају древне митске представе.

Ако се при сусрету са кућом у Гаври „ништа није макло”, онда је после састанка са Јеком у њему „било нешто уздрхтало и узнемирено” (Милићевић 1982: 46). За овом битном констатацијом⁸ у приповедању следи песничка слика, идилично-утопијска, Гаврине потпуне симбиозе са земљом: „да и њега пржи сушта и изгара припека, да хлепти као спржена поља за једном кишом, да излијеће пред кућу и да дуго огледа у небо, глатко, плаво и без облака, са којег се просипа огањ. И кад тамо, иза брда, почима да се рађа облак, н у свој поглед меће и љубав, и молбу и преклињање, поздравља га радосно као брата или пријатеља [...] он са скинутом капом пушта нека га бије киша по лицу и по коси, нека му се циједи низ врат и низ прси, он жудно ужива у њој као жедна, одавно ненапојена поља и исушени усјеви [...] у кући би га чекала жена и полетела у сусрет дјеца” (Милићевић 1982: 47). У овој слици сједињују се архетипски мотив оплођавања сушне земље и породична идила, где се јунак и дословце сједињује са сушном земљом, што је од далекосежног значаја.

Јер, ако се пажљивије ишчитају делови романа везани за описе Гавриних односа са Јеком и Иреном, као и поступци карактеризације женских ликова, видеће се учестала употреба придева *свеж*, који се редовно везује за ове ликове или њихов утицај на Гаврин живот: „Гавре Ђаковић посматраше њу пред собом, свјежу и витку”; „И пред њим као да се рађа нови живот о коме није никада мислио ни сновио, млад, свјеж и крјепак” (Милићевић 1982: 64, 68).

Ова подрударност два различита приповедна нивоа (карактеризација женских ликова и песничке слике) не само да показује степен фокализације и приближавања перспектива приповедача и јунака, већ показује да је Гаврина немогућност да испуни сопствени *bildungsroman* и немогућност да се integriше у грађанско друштво (чији облик образовни роман суштински јесте), него и да пређе архетипске обреде иницијације, односно да остави потомство иза себе.

7 Заправо стару позицију, уколико статику схватимо као одлику оба простора кроз које се јунак креће.

8 Наведени цитат указује да је овде присутан говор приповедача који суверено преноси унутрашња стања јунака, што, ако се упореди са претходним цитатом који описује промену (Милићевић 1982: 9), показује и ограниченост лирског приповедања у *Беспућу*. Док се његов обим протеже претежно на дескрипцију, доминанту у оваквом типу романа, ретка места обрта и динамизације припадају надређеном приповедачу.

Сасушени јаблан, који Гавре среће при повратку на село, симбол је јаловости која се протеже кроз архетипски слој дела.

Учестала употреба придева *свеж* за карактеризацију женских ликова успоставља асоцијативни низ, митски по својој природи, река-земља-жена. Овај асоцијативни слој близак је и интимистичком значењу појма кућа, где је могуће причати о „материнству куће” (Башлар 2005: 36), па се асоцијативни митски низ проширује и на комплекс мотива везаних за аграрне култове плодности. Међутим, немогућност да се митски подтекст реализује, и постане доминантни дискурс у приповедању⁹, показује да је немогућност Гавре Ђаковића да оствари иницијацију кроз женидбу закономерна његовом отуђењу, јер „одустајање од иницијације ставља индивидуу ван друштва” (Мелетински 2011: 12). Такође, присуство архаичних приповедних структура показује и да је дисторзија једног цивилизацијски условљеног наративног облика, *bildungsroman*-а, оголила његове сижејне корене¹⁰, који, такође, остају нереализовани.

Наведене семантичке могућности *Бесџућа* једино су биле могуће лирским приповедањем. Како поетска слика „ставља у покрет целу лингвистичку активност”, односно „враћа на сам почетак бића које говори” (Башлар 2005: 12), а свака песничка хипербола, метафора, поређење, не значе само један уметнички облик, него непрестано спајање судбине човека и природе целе” (Петровић 2008: 13), то је проблем односа лирског приповедања и слике света, односно раскорак између формалне новине и сижеа *Бесџућа* као наслеђеног сада јаснији.

Закључак

Ако је лирско приповедање различито од епског због фокуса на самом изразу, онда то подразумева да постоји нешто различито, у односу на свет посредован реалистичким приповедањем, што се жели представити. Сматрамо да је то осећање модерности, коју карактерише свест о распаду, недостатку кохеренције света. Та свест одговара тзв. коперниканском шоку, како га је дефинисао немачки филозоф Петер Слотердијк, а који подразумева „растућу дезинтеграцију димензија истине” (Слотердијк 1988: 25), где „уметност управља оштећеним смислом” (Слотердијк 1988: 26), а „дела сама произилазе из одређене светске ситуације коју карактерише дезинтеграција интегралног појма истинитог” (Слотердијк 1988: 28). Управо је ова ситуација приповедачке перспективе у *Бесџућу* (али и корен Гаврине сумње). Ипак, како је поглед у понор и трпљење понорног погледа (парафразирајући Ничеа) па се Гавре Ђаковић „згрозио”, и јер од „модерне представе о свету” посматрача може да ухвати „потпуна вртоглавица” (Слотердијк 1988: 46), зазивају се дубоки антрополошки, архетипски слојеви као чежња за целином¹¹. Ова чежња, која индукује визију о натапању сасушене земље (толико година пре Елиотове *Пустие земље*), захтева не само разрешење препрека структуре *bildungsroman*-а, већ архетипског продужења вегетативног циклуса, који је такође осујећен.

9 Како је случај, нпр. у поеми *Пустиа земља* Т. С. Елиота.

10 Тако Јелеазар Мелетински примећује: „Још од средњег века, иницијациона искушења су била један од извора такозваног романа о васпитању” (Мелетински 2011: 12).

11 Целину представе уметничком делу, наспрот позитивистичком идеалу Просветитељства, приписују и Хоркхајмер и Адорно: „У смислу је уметничког дјела, естетичког привида, да буде оно што је у чаролији примитивних било ново, страшно, збивање: појављивање цјелине у посебном” (Хоркхајмер, Адорно 1989: 32).

Осујеђеност, међутим, не одређује само судбину Гавре Ђаковића, већ и других ликова, пре свега Ириног, као и Гавриног брата Милана, самоубице. Управо ту се показује свест о сломену епохе, коју је кроз деконструкцију *bildungsromana* Милићевић наслужио много пре него што је Томас Ман, проширивши ову деконструкцију на раван доминантног поступка, написао *Чаробни брећ*.

Бројне приповетке овог писца, иако су наративно и стилски далеко испод уметничке вредности *Беспућа*, такође тематизују немогућност да се оствари интеграција са друштвом и продужење вегетативног циклуса кроз јединство у љубави. Ипак, ниједно од ових дела, ни приповетке, ни роман *Ојсене*, није исприповедано техникама примењеним у *Беспућу*, сем, донекле, приповетка *Мртви животи* (која, осталом, и претходи овом роману).

Ако узмемо за тачну неподељену критичку оцену да је *Беспуће* врхунац Милићевићевог опуса, да ли је бег Гавре Ђаковића у Јужну Америку, на крају романа, знак наративне и поетичке немоћи да се настави приповедање које својом формом отеловљује свест о епохалном расцепу? У том смислу, немогућност да се отрпи ничеански поглед, односно вртоглавица, како пише Петер Слотердијк, Вељка Милићевића је усмерила ка деветнаестовековним приповедачким техникама, које су немогућност иницијације поново сместиле у социјално или психолошки мотивисане контексте. Истовремено, те традиционалније приповедачке технике учиниле су Милићевићева дела анахроним у односу на експресионистички тип приповедања, који „почива на делимичном или радикалном отклону од миметичке *паадијме* приповедања, деградацији фабуле, ликова и релативизовању временско-просторних односа” (Стојановић Пантовић 1998: 89), што су и одлике *Беспућа*.

Као весник експресионистичких прозних техника у српској књижевности, Вељко Милићевић је романом *Беспуће* донео поетичке новине у историји српске књижевности. Технике лирског приповедања у овом роману могу се поредити са приповедним техникама Милоша Црњанског и Станислава Кракова, што би још поузданије и прецизније одредило место аутора *Беспућа* у контексту поетичког развоја српске књижевности двадесетог века. Такве компаративне анализе, иако превазилазе обим овог рада, потребне су да би још увек постојећа интерпретативна празнина, која окружује опус Вељка Милићевића, била смањена, ако не и превладана.

Литература

- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.
- Витошевић 1982: Д. Витошевић, Први српски модерни роман и његов писац, у: В. Милићевић, *Беспуће*, Београд: Нолит. *недостаје бр. страна
- Вучковић 1990: Р. Вучковић, *Модерна српска проза*, Београд: Просвета.
- Глигорић 1962: В. Глигорић, *У вихору: фрагменти, огледи, студије*, Београд: Нолит.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam books.
- Лукач 1968: G. Lukács, *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Мелетински 2011: Ј. Мелетински, *О књижевним архетиповима*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Милићевић 1982: В. Милићевић, *Беспуће*, Београд: Нолит.

- Пековић 1989: С. Пековић, *Књижевно дело Вељка Милићевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 2008: Р. Петровић, *Народна реч и женије хришћанства*, Нови Сад: Solaris.
- Скерлић 2000: Ј. Скерлић, *Писци и књиже I*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Слотердијк 1988: Р. Sloterdijk, *Коперниканса мобилизација и птоломејско razorуџање*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Стојановић Пантовић 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Магица српска.
- Флакер 1984: А. Flaker, *Byt (Svagdan)*, у: Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić (ur.). *Pojmovnik ruske avangarde 2*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.*недостаје бр. страна
- Хоркхајмер, Адорно 1989: М. Horkheimer, Т. Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Svjetlost.

TOWARDS A NEW INTERPRETATIVE APPROACH TO VELJKO MILICEVIC'S PROSE

Summary

In this paper we tried to create new, more poetically and culturologically founded interpretative approach to Veljko Milicevic's prose, by re-contextualization and close reading of *Bespuce* novel. Stylistic and formal analysis of the novel resulted in discovery of various philosophical and mythological pretexts that correspond with structure of crucial paradigms that created poetical shift after the First World War. Therefore, *Bespuce* novel appears as a harbinger of avant-garde novels in Serbian Literature. At the same time, interpretative approach that we used may prove suitable for analysis of other Veljko Milicevic's prose literary works, because it can provide basis for their evaluation given from specific point of view that takes into consideration contribution of each author to the poetical shifts in twentieth-century Serbian Literature.

Keywords: lyrical narration, fragmentariness, initiation, bildungsroman, avant-garde

Nikola Marinković

Оља Василева¹
Београд

ПРИЧА, ТО САВРШЕНО ТЕЛО (НАД)СТВАРНОСТИ (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА ИВЕ АНДРИЋА И БАЛКОН АНТУНА ГУСТАВА МАТОША)

У раду се поставља проблем раслојавања природе имагинације код два аутора различитих поетика који творе јединствено и целовито – биће фикције. Андрић и Матош на сродан, херменеутички могућ и самопромишљајући начин разматрају, загонетају и одгонетају механизме сопствених поетика у оквиру лирских прича чији се дијалог успоставља на вишеструким интерпретацијским нивоима: од философско-идејног, преко нивоа развоја историје свести јунака, па до чистог тематско-мотивског слоја.

Кључне речи: прича, јунак, свест, (само)стварање, жена

Текст као чинилац свести и читаоца, и јунака, и писца упиће у свој простор проблем довршености приче, односно својеврсни феномен природе фикције. С обзиром на то да текст, Долежеловим речима „у исти мах конструише и фикционални свет и причу о његовој конструкцији” (Долежел 2008: 170), ми са посебном намером приступамо делима која промишљају појам приче на више различитих нивоа, који се у једној тачки међусобно налазе. Сама природа фикције је неухватљива онолико колико је присутно поетичко загонетање текста које често условљава постојање дихотомичности стварности и фикције, али је на особен начин и превазилази.

Андрићева поетика добија све квалитете *јединствености која се понавља*, али и изнова контекстуализује у сваком његовом делу, увек на слојевит начин. Лирски потенцијал ћутања као вид (само)изражавања, и код Андрића, и његовог лирског претходника Борисава Станковића, постиже се особенешћу атмосфере која се успоставља под притиском неизреченог, кад се шире оне алегоријске сфере пишчевих дела које поседују све квалитете једне поеме, песме у прози, па чак и трагедије. *Градећи једну нову историју*, његов отклон од историјског хипотекста није потпун. Та нова историја добија посве јединствена устројства која конституишу време када „желимо испричати нешто истинито као причу” (Солар 1980: 92), када постоји намера да се то причање претопи у поље на којем егзистира „*истинитија* прича” (Солар 1980: 92; курзив О. В.). Сходно томе и гласови јунака-наратора² могу бити подвојени с обзиром на причу коју жели да представи.

Са друге стране, јунаке најбољих Матошевих новела повезује, такође, чињеница да промишљају статус приче самообнаживањем, јер „Матошев поетски, артистички стил, сликовит, мелодиозан, лирски спиритуалан и етеричан, достигао је [...] највиши поетски домет” (Глигорић 1965: 123) управо у причи

1 o.vasileva06@gmail.com

2 Ја-форма обе приче својим устројством представља „прави изазов за читаоца, будући да захтева већи степен његовог учешћа у реконструкцији фикционалног света” (Долежел 2008: 163).

Балкон.³ Промишљање приче кроз (ауто)рефлексију јунака у световима прича Иве Андрића и Антуна Густава Матоша, као и функција њене слојевитости остварују се у интерференцији одређених унутрашњих елемената поетика романтизма, реализма, (поетског) симболизма и експресионизма. Зато су стварност и машта код њих некад јако одељене, а чешће изразито међузависне категорије, кад се између јунака, стварности и природе испречила жеља, или сан. Андрићева поетика у причи *Јелена, жена које нема* узима за основу експресионистички импулс поунутрашњених визија, док композиција, као и остали структурни детаљи-симболи (језичко-стилски) упућују на реалистичку поетику. Код Матоша је, са друге стране, успостављена оштрија разлика између поетика, јер ни аутор, ни јунак не допуштају потпуну доминацију унутрашњих стања (присутност дијалога), те поетичка помиреност или контрастност зависи од тематско-мотивског и идејног манира који ће преовладати. Оба писца интерполирају и развијају једно синтетишуће виђење света у виду изазова „нереалистичке форме фантастичне приче као књижевног облика, који попут поезије помаже ослобађању *унутрашње стварности*” (Палавестра 1981: 91) (курзив О. В.). Начини градње овакве стварности нас интересују.

У тренутку кад се велике Андрићеве категорије – етика и епика разлажу ка пољу у којем доминира једна „суспензија етичког” (Кјеркегор 2002: 209), а своју пуноћу добија поовски категоричан отклон од сваког миметизма, на сцену ступа експлицитно загонетање историје прелома појединца који иза себе нема грандиозну, трагичко-историјску позорницу. *Кретање претпања* идентитета јунака еквивалентно је кретању претпања приче, управо у приповеци *Јелена, жена које нема*. Величина ове приповетке доказ је Андрићеве најдубље скриване тајне – демаскирање фикције (маште) значило би самодефинисање сопствене поетике. Приповетке *Јелена, жена које нема* и *Летовање на јуџу*, према Јовану Деретићу (2007: 1077) „спадају у његова [пишчева – О. В.] највећа књижевна достигнућа” управо својим осећањем, необичношћу фикције и стилем који не дозвољава празнину и сувишну реч. Или, другачије речено, и празнина и сувишна реч увек значе нешто, избијају оном позадинском јачином која мења усмереност и фокусираност приче. Стога је једно од дестабилизацијских питања за читаоца загонетка: *Ко или шта је у фокусу Андрићевих прича?* Да ли је то аутор скривен иза маске наратора, или јунак са својим свепрожимајућим и самообнажујућим светом, или је то можда врхунац Приче која се ствара и преузима доминацију у песнички интонираној слици микрокосмоса? Чињеница је да Андрићеве приче понекад гласније говоре о њима што није речено, бар не експлицитно.

Поставићемо и кључно питање које се тиче рецепције Матошевих прича: *Како реакција на изговорено постоје примарни обликостворни и идејни модел приповедања?* Можда је баш у овоме особеност приче *Балкон*, приче која јачином свог осећања тражи свог саговорника управо у лирској приповеци Иве Андрића.

Жеља за повезивањем Андрића и Матоша, писаца-песника, никако није случајна, а могла би бити. Веза између ова два писца је свакако велика, поготово када се има у виду подтекст њиховог (ауто)поетичког израза. Хвалећи апсурдну, дијалектичку, а опет аподиктичку, необориву свест Антуна Густава Матоша, Ан-

3 О кретању Матошевог поетичког кред, од реализма, импресионизма, симболизма, па све до експресионизма, кад се антиномичност простора конституише као залог стварања идентитета у том истом простору погледати више у зборнику: Poznańskie Studia Slawistyczne, nr 7/14 – Antun Gustav Matoš, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014. (Радови Ружице Пшихистал и Горана Рема).

дрић записује:⁴ „Једини од свих, он је господар ријечи [...] њима трује и дарива и рањава...” (Андрић 1976: 214–215). Основна одлика Матоша, писца и песника, јесте то да је он „ослухнуо чудне приче тих старих торњева, заволио полумрак једне прошлости и љепоту онога што је било” (Андрић 1976: 215). Заправо, Андрић, са јаким осећајем, поручује: „Ми га [Матоша – О.В.] само напола разумијемо” (Андрић 1976: 215).

1. Историја једне (не)свести

Оно што прво привлачи читаочеву пажњу у свету прича ова два писца свакако је начин стварања, а први његов део је поступак компоновања текста. *Троделна организација* и једне и друге приче даје илузију протока времена, чиме се тематика још више онеобичава. Андрић, нудећи стварност схваћену у полу-реалистичком кључу, као „стварност нижег реда”⁵, тка историју једне свести, или боље рећи, историју несвести од њеног зачињања, па до самог краја који се, опет, не разликује много од почетка. Андрићева прича је и структурирана по принципу троделне композиције (*Од самог почетка, На њушовању и До дана данашњег*), док је Матошева прича динамизована у истом, троделном кључу. Етапе у Матошевој причи би изгледале овако: први део представља љубав и социјални контекст у јунаковој „*стварности*”; други тематизује алегоризовану, пројектовану љубав у *конструкцији стварности*, односно *надсвести*; док трећи део утврђује аксиом којим се, губљењем стварности, имплицира и губљење стварне љубави. У подтексту приче *Јелена, жена које нема*, као и приче *Балкон*, јесте позиционираниост секундарног текста који се чита као проблематизација стваралачког генија, песничког изопштеника који стоји запитан над сопственим делом.

За разлику од Андрићеве лирско-медитативне прозе (*Ex Ponto, Немири*), прича *Јелена, жена које нема* није компонована по принципу смене фрагмената, већ као *стварносна целина* која добија ново име и нове квалитете. Динамика дијалектике стварности се, како прича одмиче, постепено смањује, па појачава на крају приче, кад стварност настоји да се пробије. Ово је још једна у низу игара очекивања и изневереног очекивања. Све приче нашег писца које су неописиве, невидљиве, које се стапају са свешћу читалаца онако како се илузија стапа са јунаком, формирају један велики, утврђени „принцип онтолошке хомогености” (Долежел 2008: 30). Конструкција *бића фикције* (Јелене), тог тела надстварности, требало би у јунаку да изазове бунт, но он јој се потпуно подређује, те се тако две паралелне стварности стапају у једну једину, целовиту и недељиву. То је *стварности бића фикције*, колико и стварност јунаковог бића.

Матошев реализам (социјални моменат приче у светлу породичног краха јунакове стварне драге) никад није једнозначан и без своје светле стране (хумор), но он је ипак надахнут специфичном атмосфером поовске приче. Као у одређеним, често и најкомплекснијим Поовим делима, кад постоји идеал и његов *нега-*

4 Иво Тартаља у књизи *Приповедачева естетика*, бавећи се између осталог и Андрићевим поетичким сродницима и пишчевим поетичко-естетичким назорима, наводи пишчев запис о Матошу и чињеницу да Андрићева „Симфонија неизбројивих емотивних стања коју је младић [Андрић – О. В.] са дивљењем интерпретирао говорећи о Матошевом смислу за све што је људско – претворила се у унисоно јечање” (Тартаља 1979: 10–12). О утицају Матоша на Андрића писао је и Радован Вучковић, осврћући се, пре свега, на пишчева колебања у синтакси (прелазак са ијекавског на екавски изговор итд.) (в. Вучковић 2011: 219).

5 Цитати из приче биће навођени према издању: Иво Андрић, *Изабране приповешке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

тивни двојник (перципирано очима јунака), тако и у Матошевој причи сукобљеност стварности и *алеџоријске идеализације* (јер прича о балкону, између осталог, може бити начин да се јунакињи исприча могућа историја њихове љубави) бива знатно пооштрена по *поврајку* из света маште – приче конструисане у самој причи. Од двоструке перцепције и рецепције долази се и до *двоструке алеџорије*. Једна њена страна прича причу о јунаковом сензибилитету и сложеној психичкој структури, а друга носи подтекст ангажоване приче која буди свест онога ко је слуша. Обузетост јунака „стварношћу”, коју је имао прилике да живи на далеком месту, у свеопштем пантеистичком расположењу, постаје његова стварност стварности. Другим речима, осећај за лепоту и посебна сензибилност коју у јунаку буди прича о балкону појачава реалну неприлагођеност новонасталом свету, по повратку са „путовања”.

На овај начин аутор кроз приповедача ствара слојевиту (поетичку) *иџру* којом почиње да доминира јунаково понашање у простору где „универзални и реверзибилни семиотички носач” (Шефер 2001: 316) шири своје елементе. Ови знакови, или полови крећу се од екстатичких осећања, до чисто пароксистичког доживљаја света. Цвијетине нахерене ципеле не оличавају само симбол сиромаштва, већ се уздижу до симбола *њене* недовољности. Цвијета са оваквом јунаковом поставком постаје репрезент оне реалности, кад „дијалектика плоти” (Вучковић 2011: 245) нестаје, док је у *причи о балкону* она наговештена и транспонирана, од обожавања, до нечег мрачног и мистичног (као што је појава Мефистофелеса и његове руке). Константност јунакиње у стварности јунак није разумео, ни осетио на начин на који је доживео управо ону исту дијалектику плоти жене са балкона. Његова чежња за нестварним, самим тим и слојевитим, чак и дискурзивним, за општом, симболичком утопијом која се пробија са сваким уздисајем, заправо га конституише као јунака сложене унутрашњости; односно, он своју изразиту поунутрашњеност, коју симболизује алеџоријска прича о балкону („којега знамо као себе”)⁶ није успео да прилагоди њему једностраној садашњости. Исто је и са јунаком приповетке *Јелена, жена које нема*.

Прича *Јелена, жена које нема* спада у приповетке са „затвореном алтернативном формом”, у којој су „интимистички лирски претекст и исповедни тон поверавања помогли (су) да се прича изграђује и својом конструкцијом одржава изнутра” (Палавестра 1981: 120). Стога се и екстеријер, иако му је дата велика улога, представља као трећи део јунака: један део је он сам, други део је он са бићем Јелене, а трећи део је природа која иницира својеврсни интрадијалог оба јунакова стања. Чини се да свевремено питање приче *Јелена, жена које нема* отвара загонетку свести о постојању живота ван јунака. С тим у вези, он као да се пита: „Шта ја имам од тога што ће се други спојити са мном? Видеће и сазнаће само оно што ја видим и знам; само ће у себи поновити безизлаз мог живота” (Бахтин 1991: 96). Ако се Јелена и може схватити као двојник Андрићевог јунака, њихово, управо супротно, паралелно постојање даје му онај потребан *глас* који може помоћи да се живот интерпретира на најмање два начина. У Андрићевом случају (односно у случају његовог јунака-наратора) потребан је један глас да би се створила целина. Код Андрића, као и код Матоша, изнедрава једна историја несвесног која се бори са својим најсвеснијим делом – појавом идеала који ремети то исто стање несвести. Слично као и код Поа, и код Андрића и Матоша

⁶ Сви цитати биће навођени према издању: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, sv. 1, Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti Liber/Mladost, 1973.

постоји доба људског живота кад у сну, несвести и лудилу (што је могући крај приче *Балкон*), ипак постоји још нешто што репрезентује *свести*. Међутим, за разлику од Поа, код кога се тренуци највеће свести откривају само на рубу истог таквог понора, код Андрића се мисао о несвесном делу јунакове личности гаси оног тренутка кад само *шај* начин живота постаје једини и стварни.

Ако узмемо за непобитну чињеницу да Јелена представља несвесни део јунакове личности, ми поништавамо јунакову свест о самом себи као бивствујућем, управо зато што о својим несвесним стањима он сâм проговара („замене чула биле су непрестано и потпуно могућне”) (Андрић 1999: 319); „Био је двосмислени прелазни час између дана и ноћи” и др. (Андрић 1999: 317), док Јелена – *ша реалности* – налази своје место у јунаковом бићу као стварност и као сећање у истом тренутку. Једини разлог због ког приповедач, можда, не поприма обресе трагичког јунака јесте чињеница да је присутно дистанцирање од сопствене *приче о најшириродном*, тако што се ниједног тренутка не зауставља са запитаношћу о узроку појаве нове стварности коју одмах осећа као своју сопствену, исконску. Иако се Јелена јавља као целина, као заокруженост, она постаје део јунаковог *погледа* само на кратко. Њихово привидно постојање је у највећем делу приповетке *паралелно*, на шта смо већ указали. На ову константу утицао је сâм приповедач који не дозвољава поистовећивање са Јеленом-идеалом, јер би то значило укидање живота онемо ко је сâм *животи*, јер „Сав живот је одједном постао чврст, јасан, безимен, осетан само по оном што вреди сам по себи” (Андрић 1999: 318). Јелена је управо тај *животи сам по себи*. Међутим, ако је њихово постојање условљено раздвајањем, шта утиче на степен јунакове везаности за, условно речено, предмет посматрања? Односно, шта је то што креира ауру душевности око угледаног? У исти мах и најједноставнији, али и најкомплекснији одговор јесте – *реч*: „Било је затим једно време [...] Сам не знам да ли да о томе говорим, да ли је то уопште могућно речима казати!” (Андрић 1999: 325). Иницијалном формулом бајке започиње Андрићев јунак нову етапу у исказивању недовољности речи које би описале сензацију тако присну, а недокучиву. Уколико су за *Андрића писца* речи мостови, за *Андрића јунака* ове приче, положај речи се проблематизује у два, супротна смера: у односу јунак-идеал речи доносе смрт пројекцији условљеној самоћом јунака, али у односу јунак-прича, речи су неопходне за пребацивање у његово „око”. И у једном, и у другом случају, императив пасивне и активне позиције јунака (претходно описане), за улогу има један једини аксиом – „преношење преживљеног према другом” (Бахтин 1991: 27). Зато су постојања јунака и Јелене међусобно условљена и реверзибилна, а у њихову игру увучен је и сâм читалац. Јелена иницира и враћа постојање приче, као кад, у тренуцима колебања свести између истине и привида, јунак дневничке прозе *Ex Ponto* ритмички призива једну Јелену чије обресе читалац добија управо у овом делу⁷.

2. Коначност лепоте или почетак фикције

После идејно-симболичког повезивања сада бисмо се задржали на важним детаљима, како композиционим, тако и стилским, које уводе дијалогски, али и дијалектички интонирани тематско-мотивски склопови две приче Иве Андрића

7 „Та жена се је звала Непомућена Радост Живота, али то је језику којим је моја душа говорила с њом била једна једина звонка ријеч. [...] Моје чекање је прелазило у очај. Заклињао сам се да ћу отићи не окренувши се, али сам се са угла враћао: само још једном! И шетао сам поновно” (Андрић 2009: 113).

и Антуна Густава Матоша. Паралелно посматрање алегоријских и високосим-болизованих прича два писца открива многе подударности, али и неке веће различитости.

У једној од ових прича (*Јелена, жена које нема*) примаран је израз којим доминира склоност ка одстрањивању јаче фабулативне везаности, док је основа друге (*Балкон*) алегоријска прича у причи. У првој је освешћивање аутореференцијално (као доказ приближавања постмодернистичкој прози), у другој је оно изазвано постојањем другог, живог бића. У једној, речи другог одзвањају као лирски архетип, у другој је присутно преплитање са речима постојеће жене. У једној је имплицитан дијалог са свеопштом љубављу, у другој свеопшта љубав покушава да се претопи у појединачну, стварну љубав. Наратолошким речником речено, примарна приповест своје постојање обзнањује творећи трагички интониране неспоразуме: јунака и његове свести, као и јунака и његове љубави.

Прича, виђена као идеал и творбени свет оличен у Јелени, код Андрића је непрестано дата у лепоти њеног *ишчекивања*. Јунак се, у основном слоју посматрања онога ко чита, одлучио за неговање идеала коме је дао све црте женског бића. Оно што је најживље у јунаку, то је лепота оличена у речи, а не у слици, иако је основни вид говора, заправо – ћутање, али сартровски самопромишљено, тако конципирано да се и само (ћутање) дефинише у односу на реч. Јер Она-Јелена је једнака речи-ћутању, али и причи, самим тим и животу. Њихово препознавање је на нивоу метафизичког доживљаја стварности и онтологизације стварности фикције. Јелена се зачиње као стварна, жива особа, од самог почетка, док пред крај трећег дела јунаковог „ходочашћа” Њу почиње да претаче у још једну лепоту ишчекивања – лепоту ишчекивања њеног писма. Јелена тек тада постаје имагинарно писмо, реч, живот, и жеља за његовом реконструкцијом. Све везе стварности и живота, маште и реалности имају свој удео у судбинском посматрању Јелене и речитости њеног лица:

„Израз њеног лица бива све речитији. Већ помишљам како ћу се наћи поред ње и како ће ми бар сада рећи све што очекујем и што је одавно требало да ми каже” (Андрић 1999: 324).

Јеленина речитост највише зависи од ширине јунакове имагинације. У аналогном осећању наговештаја се јавља и Јеленина „фигура”, а да читалац има осећај њене потпуности и целовитости. Тако је и са причом коју јунак непрекидно конструише, док се не дође до тачке кад она, чини се, саму себе почиње да одваја од ока наратора. Утицање приче на јунака-приповедача и њено све веће „условљавање” јунакове свести је у вези са Јелениним „одбијањем” да се појави онда када је он највише ишчекује, управо јер се нарушава примарни елемент који краси однос два актера – *елементи игре*⁸. Покренут сопственим новонасталим статусом, јунак врло брзо Јелени даје обресе оне позадинске нарације, архетипа због кога прича и постоји и због кога је она сама свој предмет. Прича о Јелени прераста у *Јелену-причу* (као што од Ђамила постаје Џем-Ђамил). Велика Андрићева игра са стварношћу и реализмом доводи до жеље за експериментом једне „мета-реалистичке приповедачке форме” (Палавистра 1981: 88). Продор

8 Андрић у *Знаковима поред аућа* истиче: „Кад престанемо да се играмо, кад под утицајем година замре у нама потреба за игром и вера у истинитост и 'стварност' игре” (Андрић 2013: 202), тад ће наступити период свеопште малаксалости духа.

фантастике⁹ подразумева повлачење реалистичке поетике, самим тим и интензивно промишљање статуса приче као стварности.

Код Матоша је ситуација унеколико другачија. Оштра одвојеност реалности и фикције у свести јунака се усложњава чињеницом да *речи* – од интенције опијања свих чула (и јунакињиног и јунаковог) – долазе до функције у којој се постављају као његов највећи непријатељ. Питање је да ли балкон има метонимијску улогу у причи: ако је он само ту да одреди и упути асоцијативну мисао јунака на дом и жену која се јавља на балкону, онда не би дао свеопшту слику пажљиво организованог пантеистичког микросвета који наратор ствара посредством своје имагинације. Линија дескрипције балкона креће се од фантастично-необјашњивих, самим тим и узнемирујућих представа, до његовог чистог антропоморфизовања, а наведени поступак је, заправо, увод у кратко, али сублимно појављивање Непознате жене на балкону. Балкон, као „лепеза пуна младости” (Матош 1973: 196) јесте простор барокне раскоши, коме јунак постепено уткива елементе живога, дишућег, кад машта и достиже свој врхунац:

„Привукао се, допузао, дошуљао се [зимзелен – О. В.] до насмијаног, до безбрижног мог балкона, саплео му од зелених *својих срдаца* брачну хаљину [...] и прионуо балкону око *исцучених ирсију* као безброј тананих, саревњивих *змија*, те задрљемаше, отровне и сите, на хладној жртви” (Матош 1973: 197; курзив О. В.).

И један и други јунак две приче стварају свет у коме „није прави приповедач онај који од свог живота ствара причу, али би то могао бити онај који у причи свој прави живот налази” (Тартаља 1979: 309). Антун Густав Матош твори једну велику романтичарско-симболичку размахнутост која собом носи уживљавање у предмет описивања: „Зашто толико волим сиве, немирне облаке, задовољни дим, послану маглу, трагове од птичјих ножица на првом прехењавом снијегу, мртве мухе у мртвим дворанама?” (Матош 1973: 196). Повезивањем овог чистог узлета душе којим почиње своју причу Еуген, са мрачним мотивима и речју *мршво* долази се до постепеног асимиловања атмосфере тајанства јунаковој перцепцији и рецепцији непознатог.

„На путу симболизма” Матош је дошао до „појаве Непознате жене, оне жене у поезији симболиста која је сва мистерија и злослуђе за живот човеков” (Глигорић 1965: 120–121). Њен химнични опис, нагост и ванредна појава одговара и библијском приказивању жене, жене-прочишћеног идеала, међутим, ни већ споменута дијалектика плоти не изостаје. У Матошевом опису преовладава она поовска контрадикторност која њеном лику даје тако узвишену улогу, јер је Жена са Балкона и богиња, али и она у којој се крије „бакља нових Абела и нових Каина” (Матош 1973: 199). Чак и Андрићев јунак, опчињен појавом женског бића (које се, као и јунаку приче *Балкон* привиђа на тераси, балкону), не може а да не обзнани свој тренутни страх од „створења које је и жена и авет” (Андрић 1999: 310), како наводи приповедач.

У вези са разгртањем слојева душе пред идеалом јесте и *светлост* са годишњим добима која играју значајну улогу и у Андрићевој, и у Матошевој причи. Матошев јунак је у непознату земљу „дошао” у зиму, док му се у лето јавља женска фигура (као и Јелена Андрићевом јунаку) на том истом балкону, обавијена препознатљивом атмосфером тајанства. Јунак Андрићеве приче свесно одбацује сва годишња доба сем лета, када је од свих појава у природи најживље управо

⁹ Више о прегледу типова фантастике која је у вези са Андрићевом поетиком погледати у: Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik*, Beograd: Slovo ljubve, 1981, 91–93.

сунце. Уколико је сунце врло значајан мотив у Андрићевом стваралаштву, посебно у причама са елементима игре стварности и привида, и представља границу између њега-јунака и њих-привида стварности, ко то сунце заправо види? У међупростору света финог ткања нашла се Јелена, а њу виде и јунак, и обичан, неописан свет, или нам се бар тако сугерише, како би јунак конституисао себе као поузданог приповедача. Соба у којој Јелена даје прве знаке свог присуства, као најхерметичнији простор од свих, у играма светлости и сенке, где се лако преиспитује подсвесно, а психолошки процеси у највећој мери траже објашњење, јунаку допушта Јеленина вишеструка „јављања”. Она се налази на балкону, пред вратима, на прагу (као и жена у *Балкону*), затим се у игри пригрене светлости појављује у окамењеном, плачном положају (као Богородица) на јунаковим коферима; њену влас златну и сунчану види на истим оним вратима која остају одшкринута иза жене у Матошевој причи. Тако је и са вишесмисленом улогом речи које у одблесцима чује: „визон’, ’визон сафир’, ’визон саго’, ’индијско јагње’, ’астрахан’, ’пантера’, ’хермелин’, ’самуровина’. А уз свако од тих имена додавао је једну једину реч: ‘фино!’ [...] тврде, убедљиве речи падале су заједно са крзнима и све више расле тоном и значењем, а он их је изговарао у побожном заносу, као да говори: ‘Небеско сунце!’, ‘Бог Саваот!’, ‘Богородица пречиста!’” (Андрић 1999: 322). Чини се да сврха овог композиционог сегмента постаје изједначавање *погледа у језик и природу са погледом у Јелену*, јер „Зар онда није свеједно гледати у далеку тачку на обзорју или у лице жени која нестаје преда мном?” (Андрић 1999: 316). Несагледивост природе и вишезначност речи доводе се у аналогију са Јелениним бићем као симболом свеопште невидимости „у срећи која је изнад изненађења” (Андрић 1999: 309).

Ако се Јеленино нестајање стави на исти ниво рађања смрти јунака, онда би индикативан, циклични завршетак приче био непотребан; уколико јунак завршава онако како почиње, зашто би се описани круг схватио као његово нестајање, поготову ако ишчекивање са почетка приче, на свом крају не доживљава никакав другачији конструкт? Чак се дах јунака не губи ни на самом крају, али је трагично интониран:

„Сад је пролеће. Опет пролеће! Преда мном је сто и осамдесет сунчаних дана. Чини ми се да су ми прегршти пуне неких чудесних златника, сваки као сунце. Сви су путеви отворени. Дах је слободан” (Андрић 1999: 328).

Кулминација која се постиже коначним изговарањем Јелениног пуног имена, у исто време тако смисленог и тако парадоксалног (јунак је „приземљио” чињеницом да је назвао релативно обичним именом – Јелена, а уздигао сталним атрибутом који иде уз њу, а то је да ње, заправо, нема), само је још један знак, још једно упућивање у двосмисленост нараторових речи. Наиме, прво изговарање Јелениног пуног „имена” може бити знак приближавања њеног краја и коначног нестајања, али осећање природе које је она измамила не нестаје на крају приче, напротив, још је згуснутије и неописљивије. Живот постаје песма меланхоличне, али евокативне интонације; песма која зазива Јелену и све оно што такво биће (стварно или не) симболизује, али призива и самог аутора, јер и аутор постаје на неки начин читалац јунакове приче. Покретом мисли и руке врши се продубљивање сопства.

Мотив *руке*, тако, уоквирује карактеризацију јунака и код Андрића и код Матоша. У причи *Балкон*, овај мотив добија две веома различите функције које су носиоци контрастних симбола. Динамика приче коју прича јунак Еуген остварује се увођењем оне хтонске, већ споменуте, опомињуће руке Мефиста иза леђа

драге која изгледа исто тако нестварно. Рука Мефиста, „једна жута, љута, кошћуњава шака” (Матош 1973: 199) жели да одвоји јунакова два света, да обзнани опомену онемо ко се усуди да претвори сан у јаву, и то још са жељом да *йоседује* тај сан. Цела слика приповедача који посматра приказ као да се одиграва на једној од позорница-кругова Дантеовог *Пакла*, када три пса углас завијају свако своју демонску песму, док се дан у лику драге повлачи пред надмоћи демона који је упија у своју утробу, утробу мрака, свакако је драматична. Једино блистава белина хаљине драге са њеним исто таквим, „рукама slabим и блиједим” (Матош 1973: 199) грчевито покушава да задржи време у којем ће тренутак лепоте трајати вечно, предосећајући и антиципирајући следећи моменат у коме ће нестварно морати да доживи нестанак. Овим и јунак, и нестварна јунакиња из приче, као и стварна драга суделују у сложено конципираном односу између стварности и фикције, о коме се интензивније говори при сваком продору ирационалног у примарни текст. Јеленина рука, са друге стране, као знак јединственог „општег постојања”, и Јелена „са телом које се покорава некој мени непознатој потреби” (Андрић 1999: 321), њен покрет и присутност постају само могући у својој целовитости: „И Јелена је присутна, али само утолико што знам да негде пружа руку којом хоће нешто да ми дода” (Андрић 1999: 323). Прича јунаку даје стварност.

Са друге стране, нагли повратак у реалност у причи *Балкон* неминовно собом носи велики дестабилизацијски потенцијал, поготову кад је, макар речима и причом, Еуген искусио *илузију кохерентности* коју прича пружа. Кад схвата да „Моја се љубав одједаред раздерала, накривила, нахерила налијево” (Матош 1973: 201), јунак смехом над сопственим животом откључава свест које се у потпуности подредила *иџри*. За наратора који носи „на лијевој ноzi црну, на десној црвену чарапу” (Матош 1973: 201), изопштеноst не подноси присутност – духом и телом. Игра свешћу, самозапочета јунаковом причом даје другу жртву: то су његова садашњост и будућност, те потпуно преовладавање игре наставља да управља јунаковом свешћу тако што призива једино што се још није жртвовало – *прошлост*.

Питање које се природно намеће на крају ових прича јесте: *Зашто жене не стијају са позорнице живошта?*

Одговор на ово питање крије се у дубокој психолошкој *иџри* коју све време прате оба јунака ове две приче. *Симболи почетка* постепено се трансформишу у *симболе краја*. Један израз, један поглед и један поетички оквир не опстају. На крају се „лица” која опседају јунаке ових прича повлаче, али никад не ишчезавају, те се на тај начин читаоци претварају у писца-слушаоца, а јунаци постају причаоци, као у Андрићевој збирци *Кућа на осами*. Матошев јунак у својој конструкцији приче, химничну атмосферу величања балкона и жене која га је обележила супротставља приземности своје улоге пред Цвијетом. Нуди себе као кловна како би извршио и завршио недостојну улогу у том реалном свету где га љубав тек чека. Међутим, тамо где је ту исту љубав безусловно добио – у причи – не мора скоро уопште да се труди да придобије у стварности, управо зато што је њихов дијалог прећутан. Химнична атмосфера којом исписује странице своје приче о балкону наговештена је почетком приче: „И ја сам љубио” (Матош 1973: 194), чиме се само једним везником сугестивно исказује положај јунака. Овај везник је доказ да је прича настављена, а да оно што постоји у делу пре самог текста причи није неопходно. Међутим, почетак „И ја сам љубио” призива у читалачку свест на почетке библијских прича („И би вече и би јутро”; „И зачуше глас Господа Бога”, итд.). Наиме, библијски претекст је све време инкорпориран

у само језгро приче: од демонске снаге балкона и онога што се везује за њега, преко аветињске и амбивалентне улоге оне-коју-чека, па све до отварања једног круга пакла који вуче и јунака, и стварност, и причу. Као у причама *Јелена, жена које нема* и *Балкон*, и у Поовој причи о обузетом уметнику (*Овални портрет*), уметност је надвладала осећај за реалност и остваривост стварне љубави:

„Али, најзад, пошто се рад приближавао крају, никоме није допуштано да уђе у кулу, јер је сликар био ван себе од жестоког рада; и ретко је скретао поглед са платна, чак и да би погледао лице своје жене. Није хтео да види да боје којима премазује платно црпе са образа оне која је седела крај њега. [...] Сликара је стајао опчињен пред делом које је створио; али потом, док је још зурio у њега, он поче да дрхти и бледи, и престрављен, крикнувши из свег гласа: 'Ово је збиља живот сам!' Окрене се изненада да погледа вођену: - БИЛА ЈЕ МРТВА” (По 2011: 128).

Изненадно појављивање, па исто такво Јеленино нестајање проблематизује *положај стваралачког* у свакој причи, као и у животу. С обзиром на то да је приповедање и у једној, и у другој причи „било нека врста варке, више или мање прерушено и прикривено поверавање”, (Палавестра 1981: 85) (поверавање читаоцу или другом јунаку) стваралачки импулс и једног и другог приповедача зрачи одређеним, јаким трагизмом, који је самоупућивачки (као код Андрића) или окренут и себи и другом (као код Матоша).

Зато се на крају питамо: *Шта то илузија жртвује?*

Ако илузија жртвује стварност, онда не би било фикције, самим тим ни књижевности. Међутим, илузија може жртвовати специфичан однос који се ствара између аутора и јунака, а онда и јунака као аутора онога што је у оквирима његовог погледа. Плурализам метода и циљева које илузија треба да пружи, врло често захтева одређена жртвовања. Ако се жртвује илузија илузије (а то је случај са причом *Јелена, жена које нема*, односно са самом Јеленом) она престаје да буде део нове стварности коју је јунак саобликовао (у константном дијалогу са речима као таквим). Уколико илузија жртвује разум онога ко ствара илузију, онда јунак и предмет посматрања не би постојали паралелно; исто тако, ако илузија жртвује реалност, јунак не би могао да исприча причу. *Илузија жртвује саму себе.*

Извори

- Андрић 1976: И. Андрић, *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 13, (*Есеји II*), Београд: Просвета.
- Андрић 1999: И. Андрић, *Изабрane приповећке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Андрић 2009: И. Андрић, *Проклећа авлија; Мост на Жейи; Ex Ponto*, Нови Сад: Школска књига.
- Андрић 2013: И. Андрић, *Знакови поред пушта*, Нови Сад: Школска књига.
- Матош 1973: А. G. Matoš, *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, sv. 1 (*Iverje; Novo iverje; Umorne priče*), Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umetnosti, Liber/Mladost.
- Po, E. A. *Pripovetke*. <[https://sr.scribd.com/doc/213074190/Edgar Alan Po-Pripovetke](https://sr.scribd.com/doc/213074190/Edgar-Alan-Po-Pripovetke)> 13.04.2011.

Литература

- Бахтин 1991: М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

- Вучковић, 2011: Р. Вучковић, *Велика синџеза: О Иви Андрићу*, Београд: Алтера, Ниш: Филозофски факултет.
- Глигорић 1965: В. Глогорић, Један вид Матошеве приповедачке прозе, у: В. Ђурић (ред.), *Антун Густав Матош*, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 118–132.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, Београд: Službeni glasnik.
- Кјеркегор 2002: С. Кјеркегор, *Сјрах и дрхтање*, Београд: Плато.
- Палавестра 1981: Р. Palavestra, *Skriveni pesnik*, Београд: Slovo ljubve.
- Poznańskie Studia Slawistyczne, nr 7/14 – *Antun Gustav Matoš* (зборник), Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014.
- Принс 2011: Ц. Принс, *Наратолошки речник*, Београд: Службени гласник.
- Солар 1980: М. Solar, *Ideja i priča*, Zagreb: Znanje.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
- Шефер 2001: Ж.М. Šefer, *Zašto fikcija?*, Novi Sad: Svetovi.

РАСКАЗ, ЭТО СОВЕРШЕННОЕ ТЕЛО (ИЗ)РЕАЛЬНОСТИ

Резюме

В работе рассматривается проблем природы фикции в двух делах сербского и хорватского автора различных образов действия творения которые связывают главные поетические нити: движение от реализма, символизма, до экспрессионизма. Андрич и Матош в двух рассказах, которые находятся в центре нашего исследования (Јелена, женщина которой нет и Балкон), ставят проблем сущности творения и жизни их мечтательных героев, между кем находится загадочная женская фигура. В этом своеобразном лирическом синтезе авторы откывают свое воспоминание и фантазию.

Ключевые речи: рассказ, герой, сознание, творение, женщина

Оља Василева

Ивана Ковачевић¹*Нови Саг*

НАРАТИВНА АНАЛИЗА РОМАНА РАФИКА ШАМИЈА *EINE HAND VOLLER STERNE*

Рад се бави приповједачком анализом романа, при чему се посебна пажња посвећује појму времена. На самом почетку рада се анализира врста романа, будући да се ради о роману дневнику, као и аутобиографска позадина која је у овом случају пресудна за овакав избор врсте романа. У наративној анализи романа обрађује се структура времена, односно три аспекта ове структуре: редослијед, трајање и фреквентност. Под редослиједом се подразумијева низање догађаја и њихово представљање на нивоу приче и приповиједања. Трајање означава приповједачки темпо, односно дужину трајања одређених радњи у оквиру реалног времена у коме се нешто десило и времена приповиједања, те њихов узajамни однос. Као посљедњи аспект биће представљена наративна фреквентност, односно учесталост понављања догађаја на нивоу приче и приповиједања.

Кључне ријечи: Рафик Шами, роман-дневник, вријеме приче, вријеме приповиједања

Када је прије четрдесетак година одлучио да напусти Сирију и родни Дамаск, Рафик Шами вјероватно није ни слутио какву ће популарност стећи у земљи која је тада наизглед представљала његов једини спас. Незадовољство политичком ситуацијом у отаџбини, немогућност наставка студија хемије, љубавно разочарење, као и немогућност слободног стварања на пољу књижевности због прејакe цензуре, кључни су разлози његовог одласка у егзил гдје ће пронаћи све оно што није имао у земљи у којој су његови коријени.

Рафик Шами данас са сигурношћу представља једног од најчитанијих и најпопуларнијих писаца у Њемачкој, али и шире. У његовом опусу проналазимо мноштво занимљивих тема које привлаче публику различите старосне доби. Разлог томе је вјероватно Шамијев приповједачки таленат за стварање како литературе за одрасле, тако и за оне најмлађе. Тако ћемо у Шамијевој библиографији пронаћи мноштво наслова који говоре о његовој родној Сирији, о животу у Њемачкој, али и оних које можемо да уврстимо у ред дјечије књижевности.

Једно од таквих дијела јесте и роман *Eine Hand voller Sterne*. Роман који је најприје замишљен као дјечији роман прерастао је у дјело за којим радо посежу и одрасли препознајући у њему једну другу димензију, ону која говори о борби за демократију и људска права, а не како се на први поглед чини о пустим сновима једног дјечака.

Главни јунак романа је 14-годишњи дјечак, син познатог пекара, који се жарко опире очевој жељи да ради у пекари, борећи се на тај начин да оствари свој велики сан да се школује и постане новинар и да тако стекне што веће знање, по угледу на чика Салима. Уз помоћ неколико пријатеља дјечак оснива банду „Schwarze Hand” која се тајно бори против неправди које се свакодневно дешавају у њиховом граду. Покретањем часописа „Sockenzeitung” најзад долази до остварења дјечаковог сна, гдје ће имати прилику да се окуша као но-

1 ivana_ica86@yahoo.com

винар и не слутећи коју дозу опасности са собом носи тај позив. У жељи да своја размишљања овјековјечи, дјечак почиње да пише дневник у који биљежи најзначајније доживљаје из свог живота и живота његових најближих.

Ово је уско повезано и са пишчевом недоумицом који приповједачки облик би био најприкладнији за ово дјело. Примарна идеја је била да роман буде написан у епистоларној форми, затим у трећем лицу, да би најзад дошао до закључка да је приповиједање у првом лицу за ову врсту романа највјеродостојнија приповједачка форма. Ради се о дјечаку који прича о свом животу, а најбољи начин да пружи што објективнију слику своје свакодневнице јесте управо у томе ако је он сâм исприча у виду дневника.²

Као књижевни облик који може, а и не мора, да се окарактерише умјетничком прозом, дневник представља низ свакодневних, сегментираних, најчешће личних и интимних записа из живота неког појединца. Он често може да буде прожет и обојен политичким, културним и социјалним нотама савремених збивања. Линеарном и отвореном формом монолошког карактера, свједочећи о искуствима, запажањима, осјећајима, сновима и мноштву других тема, ова књижевна форма ипак пружа драж непосредности и субјективности, покушавајући да објасни живот као феномен и превазилазећи контрадикторности које се јављају у личности њеног аутора (уп. Фон Вилперт 2001: 808).

Анализирајући Шамијев роман према претходној дефиницији, уочљиво је да он садржи све наведене елементе релевантне за један дневник. Он не само да представља личну причу овог анонимног јунака, него нам одаје и слику друштва и средине у којој главни јунак одраста.

На самом почетку, када одлучи да пише дневник, „Jeden Tag will ich schreiben“³(Шами 1992: 9), дјечак почиње интензивно да размишља о дневнику као писаном документу једног времена, о његовој вјеродостојности.

„’Ein Tagebuch ist ein Rückspiegel.’ [...] In dem Artikel [...] stand auch, dass nur wenige Menschen ein ehrliches Tagebuch schreiben. Die anderen lügen, aber auch der schlimmste Lügner unter ihnen hat später einen Spiegel. Es ist dann ein verzerrender Spiegel wie auf dem Jahrmarkt und man kann darüber lachen. Ich lüge nie ohne Grund. Meistens nur, weil die Erwachsenen mich nicht verstehen“⁴ (Шами 1992:10).

Будући да је дјечак у центру приповиједања роман може и да се окарактерише појмом *Ich*-романа. Према Ромбергу, аутор романа који се ограничава на представљање једне или више фигура, има, граматички гледано, двије могућности. Он своје приповиједање може да спроведе у трећем или у првом лицу. Као „first person novel“ Ромберг дефинише роман који је све вријеме причан од стране једне особе, тако да стварни творац приче у очима читаоца нестаје. Фраза „све вријеме“ на тај начин разликује *Ich*-роман од оних наративних текстова, у којима *Ich*-приповиједачи наступају као подређени посредници, који своје приче у том случају причају у трећем лицу. Ромберг разликује двије врсте *Ich*-романа, у зависности од тога да ли је приповиједач замишљен као главна или споредна

2 Више информација о настанку романа као и о његовом успјеху забиљежено је у интервјуу Кристофа Лангекера са писцем 13.09. 2012. год. који се налази у оквиру овог издања.

3 „Сваки дан желим писати.“ Све цитате превела И. К.

4 „’Дневник је као ретровизор.’ У оном чланку [...] је такође стајало, да само неки људи пишу искрен дневник. Други лажу, али чак и најгори лажов међу њима касније погледа у огледало. То онда изгледа као искривљен одраз на вашару и само му се може смијати. Ја никад не лажем без разлога. Углавном само јер ме одрасли не разумију.”

улога. При томе, споредна улога представља онда свједока, што упућује на Фридманову дистинкцију између „I as protagonist” и „I as witness” (уп. Бауер 2005: 82).

Шамијев јунак се у овом случају јавља као главна улога, дакле, као протагонист. Његово приповиједање само повремено бива прекинуто дијалогом са трећим лицима. Монолошки карактер романа бива консеквентно задржан, а главни јунак остаје анониман до краја.

Вријеме

Као и свака друга радња и чин приповиједања је сâм по себи временски феномен. У теорији књижевности временски аспекти се посматрају двојачко при чему разликујемо вријеме приповиједања и вријеме приче (њем. *Erzählzeit* vs. *erzählte Zeit*). Под првим појмом се подразумемијева вријеме које је аутору потребно да исприча своју причу, док се други појам односи на дужину трајања приче о којој се приповиједа (в. Мартинез/Шефел 2009: 30–31).

Радња Шамијевог романа се протеже на отприлике три године, односно почиње од оног момента када дјечак одлучи да почне да пише дневник, „Ich bin vierzehn Jahre alt [...]”⁵ (Шами 1992: 10), а завршава убрзо након смрти чика Салима. У том периоду читалац прати дјечаково сазријевање и пут ка остварењу сна. Како је могуће закључити из интервјуа са аутором, роман који се протеже на око двјестопедесет страна настао је за вријеме пишевог путовања, током кога је публици представљао своја друга дјела⁶. Из овог можемо само претпоставити да је вријеме приче у роману знатно дуже од времена приповиједања које можемо да мјеримо на основу броја страница, ријечи и сл. Вријеме приповиједања, дакле, можемо само да наслућујемо уколико није конкретнo наглашено од стране приповједача или на њега индиректно указано у оквиру приче.

Слиједeћи Женетов однос времена и наратије, Мартинез/Шефел своју анализу заснивају на три аспекта: редослијед, трајање и фреквентност.⁷ У наставку рада ће бити направљен теоријски осврт на ова три аспекта, а затим ће бити указано на најрепрезентативније дијелове романа који говоре о односу времена и наратије.

Редослијед

Говорити о временском редослиједу приче значи поредити догађаје или временске сегменате у оквиру наративног дискурса са редослиједом истих тих догађаја или временских сегмената у причи, уколико се он на основу приче може експлицитно прочитати или на неки други начин закључити. Организацију сижеа, односно дисонанце између редослиједâ приче и редослиједâ приповиједања, Женет назива наративном анахронијом (в. Женет 2010: 18). Унутар анахроније он разликује два типа, аналепсу и пролепсу. Под аналепсом, уједно најсавршенијом и најједноставнијом наративном структуром, подразумемијева се низање догађаја хронолошким редослиједом што читаоцу додатно олакшава разумијевање

5 „Имам четрнаест година [...]”

6 Ријеч је о путовању на коме је писац публици читао своје оријенталне приче да би пробудио интересовање за своја дјела која тада још нису била нарочито популарна. Током путовања писац је водио разговоре са омладином која му је често постављала питање како се живи у Дамаску, те стога настаје ово дјело.

7 Мартинез/Шефел се у својој анализи ослањају на теорију Жерара Женета и дјело *Die Erzählung*.

и тумачење текста. Као други тип наративне анахроније Женет наводи пролепсу, односно наративни облик према коме приповједач говори о неком догађају чија је реализација смјештена у ближу или даљу будућност (в. Женет 2010: 27–48).

Будући да је Шамијев роман замишљен као роман дневник, из тога прои- зилази да је већ самом формом предодређен за хронолошки редослијед догађаја, односно за аналепсу. Догађаји у роману су записани непосредно након што су се заиста одиграли, што потврђује и честа употреба прилошких одредби за вријеме на почетку великог броја записа.

„Heute⁸ habe ich meinem Vater in der Bäckerei geholfen.“⁹ „Heute ist unter den Nachbarn ein Streit ausgebrochen.“¹⁰ „Vor fünf Tagen hat mir Onkel Salim geholfen [...]“¹¹ „Gestern Nacht habe ich den Zettel an die Tür geklebt“¹² (Шама 1992: 10–49).

Карактеристично за дневник јесте и навођење датума или дана у седмици прије сваког записа што додатно потврђује употребу аналепсе у овом роману. Она такође доприноси бољем разумијевању радње што читаоцу додатно олакшава поређење различитих догађаја као и праћење њихове реализације, те извођење узрочно-посљедичних закључака.

Пролепса се у роману препознаје у дјечаковим размишљањима, жељама и маштањима о остварењу планова чији исход остаје углавном неизвијестан до одређеног момента.

„Morgen gehe ich mit ihr zu der Frau und hole die Schlüssel. Ich werde dann ein frisch gebackener Student sein und mein Vater ein reicher Bauer im Norden“¹³ (Шама 1992: 255).

Појава пролепсе није уобичајена у роману *Eine Hand voller Sterne*, али је с времена на вријеме заступљена, при чему је додатно препознатљива приповједачева увјереност у реализацију унапријед испричаног догађаја. Употребом пролепсе постиже се да читалац стекне што бољи утисак о личности главног јунака, као и да прати његов развој чиме уједно доприноси бољем разумијевању неких каснијих поступака.

Трајање

Други битан аспект у оквиру анализе времена прозног дјела јесте трајање, односно уска корелација између дужине трајања приче и трајања приповиједања. Овакав однос је у теорији књижевности познат под називом изохронија¹⁴. Теоретичари указују на то да је готово немогуће остварити исту дужину трајања у оквиру приче и приповиједања с обзиром на различитости у темпу, односно ритму говора, те да најчешће долази до размимоилажења, односно различитости у трајању¹⁵. Ослањајући се на Женета и Лемерта, Мартинез/Шефел разликују пет основних облика брзине приповиједања: сцена, одуговлачење, резиме, елипса

8 Сва наглашавања италиком су ауторова.

9 „Данас сам помогао оцу у пекари.“

10 „Данас је међу комшијама дошло до свађе.“

11 „Прије пет дана чика Салим ми је помогао [...]“

12 „Синоћ сам залијепио цедуљу на врата.“

13 „Сутра идем с њом код госпође и преузећу кључеве. Онда ћу бити новопечени студент, а мој отац богати сељак на сјеверу.“

14 Мартинез/Шефел преузимају овај појам од Женета.

15 Овакву појаву Женет назива анизохронија.

и пауза.¹⁶ Док је код прва три облика однос времена приповиједања и приче у узајамној зависности, елипса и пауза се сматрају екстремним, јер драстично убрзавају, односно заустављају вријеме приче. Под сценом се подразумева да су вријеме приче и вријеме приповиједања једнаки. Одуговлачење указује на то да је вријеме приповиједања знатно дуже од времена приче, односно да је наратору потребно много више времена да исприча неки догађај, него што он реално траје. Резиме је супротан одуговлачењу, што значи да је вријеме приповиједања краће од времена приче. Код елипсе имамо ситуацију да вријеме приповиједања стоји, а прича тече даље, док пауза зауставља причу, а приповиједање још тече (в. Мартинез/Шефел 2009: 39–44).

У Шамијевом роману су заступљени различити временски аспекти. Будући да је у овој врсти романа јако тешко говорити о изохронији, јер његов садржај представља само резиме реалних или фиктивних догађаја, пажња ће бити усмјерена на претходно поменуте типове анизохроније, односно на најрепрезентативније дијелове романа у којима се они јављају.

Посматрамо ли сâм почетак романа долазимо до закључка да приповједач већ након првих записа прекида ток радње, што можемо да окарактеришемо **паузом**. На свега неколико страница он даје неку врсту увода у даљи ток приче, упознајући читаоца са главним ликовима, њиховим карактеристикама и судбинама, као и са средином у којој се налази, износећи само најбитније чињенице и избјегавајући детаљне описе.

„Ich will kurz festhalten, wie unser Viertel hier aussieht. Dreimal sind meine Eltern seit meiner Geburt in Damaskus umgezogen, und ich weiß nicht mehr genau, wie die früheren Häuser aussahen. Unsere Straße ist ziemlich schmal. Sie liegt im Ostteil der Stadt Damaskus. In der Nähe meines Hauses ist die Paulus-Kirche. Viele Touristen besuchen die Stelle, von wo aus Paulus abgehauen und nach Europa gegangen ist.

Die Häuser sind aus Lehm gebaut. In jedem leben mehrere Familien, und jedes Haus hat einen Innenhof, der allen Nachbarn gehört, sie zusammenbringt und streiten lässt”¹⁷ (Шама 1992: 11).

Из наведеног примјера видимо да приповједач користи паузу да би указао на социјални положај, инфраструктуру, животни стандард и многе друге факторе који имају утицаја на развој и поступке јунака овог романа. На самом почетку цитата приповједач и сâм наглашава да жели само „укратко” дати опис своје четврти, што је и потврђено. Он прави осврт на најзначајније карактеристике насеља, објашњавајући појединачне сегменте у свега једној до двије реченице и прелазећи одмах на наредну мисао.

Резиме кога карактерише веома висок темпо приповиједања је најзаступљенији наративни облик у Шамијевом роману. Њиме приповједач указује на, према сопственом нахођењу, најзначајнија дешавања и запажања из свог живота која сажима у већи или мањи број реченица, у зависности од интензитета и значаја.

16 Мартинез/Шефел у даљој анализи користе Лемертове појмове: zeitdeckendes Erzählen, zeitdehnendes Erzählen, zeitraffendes/summarisches Erzählen, Zeitsprung и Pause. Будући да су за превођење на српски језик прихватљиви Женетови појмови они ће у даљем раду бити кориштени.

17 „Желим укратко забиљежити како наша четврт овдје изгледа. Моји родитељи су се од рођења у Дамаску три пута селили и ја више не знам како су изгледале пријашње куће. Наша улица је веома уска. Налази се у источном дијелу града Дамаска. У близини моје куће је Павлова црква. Многи туристи посјећују ово мјесто, одакле је Павле побјегао и отишао у Европу. Куће су саграђене од глине. У свакој живи више породица и свака кућа има једно двориште које припада свим комшијама, у коме се окупљају и свађају.”

„Heute ist unter den Nachbarn ein Streit ausgebrochen. Josef schlug beim Ballspielen die Fensterscheibe von einer Nachbarin ein. Die Frau von dem Blumenverkäufer Nuri beschimpfte ihn und seine Familie. Schon nach ein paar Minuten stritten sich die ganzen Nachbarinnen über alles Mögliche, die Fensterscheibe war schon längst vergessen. Nach einer Stunde saßen dann alle bei meiner Mutter und tranken einträchtig Kaffee“¹⁸ (Шами 1992: 33).

Из наведеног цитата можемо да закључимо какви међуљудски односи владају у дјечаковом насељу, али и уопште, и која структура људи је заступљена. Рјешавање проблема псовкама и свађом указује на веома необразован, и у неку руку примитиван сталеж, изнад кога дјечак жели да се уздигне.

Премда се највећи дио романа може посматрати са аспекта резимеа, у оквиру појединих записа препознајемо и **сцену**. Овакви прекиди, односно појава сцене унутар резимеа, повремено су уочљиви код Шамија. Сцена се код Шамија најчешће јавља када приповједач жели да истакне значај неког дешавања, најчешће пресудног за даљи ток приче, или да уз помоћ дијалога што прецизније дочара неку атмосферу, лична запажања, међуљудске односе у средини у којој живи и сл.

„Bei uns“, sagte Onkel Salim, „bei uns wäre der Journalist schon lange tot.“

„Was ist eigentlich ein Journalist?“, fragte ich, da ich nur wusste, dass diese Leute irgendwie eine Zeitung machen.

„Oh, ein Journalist“, stöhnte Onkel Salim. „Das ist ein kluger und mutiger Mensch. Er hat nur ein Stück Papier und einen Bleistift und damit machte er einer Regierung mit ihrer Armee und der Polizei Angst.“

„Mit Bleistift und Papier?“, staunte ich, denn jeder Schüler besitzt das, und wir schinden damit nicht einmal beim Pförtner in der Schule Eindruck.

„Ja, er macht der Regierung Angst, weil er immer auf der Suche nach der Wahrheit ist, und alle Regierungen bemühen sich, sie zu verstecken. Er ist ein freier Mensch wie ein Kutscher und lebt genau wie dieser in Gefahr“¹⁹ (Шами 1992: 19).

Иако споредни ликови у овом роману ријетко имају прилику да говоре, повремено се појављује и понеки дијалог. Најчешће су то они са чика Салимом чији су савјети дјечаку од великог значаја, те их стога и истиче. У наведеном примјеру, који се јавља већ на првим страницама романа, огледа се комплетан дјечаков будући живот. У њему је садржано све оно с чим ће се дјечак касније сучити, па бисмо могли да га окарактеришемо неком врстом поуке или упозорења на оно што му тек предстоји. Појава сцене у Шамијевом роману је прилично ријетка, али као што се види из претходног примјера није у потпуности изостављена. Разлог томе јесте заправо врста романа и форма приповједачевих записа. Он се одлучује за резиме, да би у што краћем облику записао што већи број запажања, избегавајући дословно биљежење дијалога карактеристично за сцену и остављајући на тај начин простора за своје коментаре.

18 „Данас је међу комшијама избила свађа. Играјући се лоптом Јозеф је разбио стакло на прозору једне комшинице. Супруга цвјећара, Нурија, псовала је њега и његову породицу. Већ након неколико минута све комшинице су се свађале око свега могућег, а стакло на прозору је већ одавно било заборављено. Након сат времена све су сједиле код моје мајке и мирно испилале кафу.“

19 „Код нас“, рече чика Салим, „код нас би новинар већ одавно био мртав.“ „Шта је заправо новинар?“, питао сам, јер сам само знао да ти људи некако праве новине. „О, новинар“, уздахну чика Салим. „То је један паметан и храбар човјек. Он има само комад папира и оловку, и тиме плаши владу са њеном армијом и полицију.“ „Оловком и папиром?“, зачудио сам се, јер то има сваки ученик и тиме не успијевамо оставити утисак ни на школског стражара. „Да, он плаши власт, јер је увијек у потрази за истином, а све власти се труде да ју сакрију. Он је слободан човјек као кочијаш, и живи као и он у тој опасности.“

О **одуговлачењу** (њем. *Dehnung*) говоримо када је вријеме које је потребно да би се представило неко дешавање знатно дуже од реалног времена у коме се оно десило. Оно се карактерише детаљним описима, дигресијама и личним запажањима приповједача (в. Мартинез/Шефел 2009: 43–44). Ова појава је код Шамија примјетна само дјелимично, тако да је веома тешко пронаћи примјере који се подударују са дефиницијом овог наративног облика. Један од записа који би могао да иде у прилог овој дефиницији је опис дјечаковог одласка с мајком на тржницу.

„Mit meiner Mutter einkaufen zu gehen ist ein Erlebnis! Ich gehe selten mit ihr zum recht weit entfernten Basar, weil das immer sehr lange dauert. Heute aber habe ich sie begleitet. Ich wundere mich immer darüber, wie die Händler meine Mutter unter tausenden von Kunden, die im Basar Monat für Monat einkaufen, wieder erkennen. Sie fragten sie nach meinem Vater und und sie fragt nach ihren Frauen und Kindern. [...] Meine Mutter fand einen guten Stoff und fragte, was der laufende Meter davon koste. Der Händler nannte einen Preis und betonte, er sei nur deshalb so billig, weil meine Mutter eine Stammkundin sei. Statt sich zu freuen, wurde sie zornig und bot die Hälfte der Summe. Der Händler räumte den Stoff weg und schimpfte, er sei doch kein Dummkopf, der seinen besten Stoff mit Verlust verkauft“²⁰ (Шама 1992: 175–176).

Поредећи овај примјер са остатком романа примјећујемо да је приповједач утрошио много више простора на опис једне уобичајене сцене, него што то иначе ради. Он много простора поклања осјећајима који обустимају његове ликове у одређеним ситуацијама и настоји да што прецизније опише све околности које су из различитих разлога значајне за саму радњу. Тако је овдје описана мајчина љутња због високе цијене материјала, али и њен однос према новцу до кога се веома тешко долази. Оваква штедљивост је препознатљива и код дјечака кад год би дошао у додир с новцем.

Изостављајући поједине временске секвенце приповједач заправо прави селекцију садржаја који заузимају мјесто у његовој причи. Мартинез/Шефел (2009: 43) истичу да је оваква наративна појава, звана **елипса**, карактеристична за она дешавања која нису од пресудног значаја за причу. Женет (2010: 66–69) разликује одређену или експлицитну, односно, неодређену или имплицитну елипсу, у зависности од тога да ли је изостављени период наглашен или не. У роману *Eine Hand voller Sterne* превладава експлицитна елипса, будући да приповједач тежи да очува хронолошки поредак дешавања. Овоме у прилог иде и наглашавање датума, односно дана у седмици на почетку записа. Интересантно је да су у роману наведени само дан и мјесец, док су године у потпуности изостављене. Тако нпр. имамо запис од 24.11. („Seit zwei Tagen kann ich an nichts anderes denken als an Habib.“²¹), затим *Donnerstag* („Sechs Tage sind nun vergangen und Habib ist immer noch im Gefängnis.“²²), а потом 1.12. (Nadia arbeitet seit einer Woche im Büro.“²³)

20 „Одлазак у куповину с мојом мајком је доживљај. Ријетко идем с њом до стварно удаљеног базара, јер то увијек дуго траје. Али данас сам ју пратио. Увијек се чудим како трговци увијек препознају моју мајку, међу хиљадама муштерија који из мјесеца у мјесец купују на базару. Питају је за мог оца, а она њих за њихове жене и дјецу. [...] Моја мајка је пронашла један добар материјал и питала колико кошта дужни метар. Трговац је навео једну цијену и нагласио да је тако повољан само зато што је моја мајка стална муштерија. Умјесто да се обрадује она се наљутила и понудила половину износа. Трговац је покупио материјал и љутито рекао како није глуп да на свом најбољем материјалу губи.“

21 „Већ два дана не могу мислити ни на шта, осим на Хабиба.“

22 „Прошло је већ шест дана, а Хабиб је још увијек у затвору.“

23 „Надја ради већ седам дана у бироу.“

(Шама 1992: 173–175), при чему само на основу комплетног текста можемо да закључимо да је у питању иста година. Из наведених примјера уочавамо да приповједач увијек настоји да нагласи временски период у коме се нешто десило, док саму радњу, односно, све оно што се у том периоду десило, своди на минимум. Тиме указује на интензитет развоја догађаја у свом и животу својих пријатеља.

Фреквентност

Под појмом фреквентност подразумијева се учесталост понављања неког дешавања на нивоу приче и на нивоу приповиједања. Ослањајући се на претходно дефинисане категорије фреквентности код Женета (2010: 73–99), Мартинез/Шефел разликују три типа наративне фреквентности и то **сингуларно, репетитивно и итеративно** приповиједање.

Сингуларно приповиједање подразумијева да се једном исприповиједа оно што се једном десило. Уколико се више пута приповиједа нешто што се једном десило, ријеч је о **репетитивном** приповиједању, док се појам **итеративно** приповиједање односи на оно што се десило више пута, а приповиједа се искључиво једном (в. Мартинез/Шефел 2009: 45–47).

У роману *Eine Hand voller Sterne* заступљена су сва три типа наративне фреквентности, с тим да су неки уочљиви у већој, а неки у мањој мјери. Као основни и најчешћи облик среће се сингуларно приповиједање. Овај облик приповиједања је најзаступљенији, јер се приповједач у својим записима осврће на најзначајнија дешавања из свог живота, и то најчешће на она која су се десила једном, те самим тим представљају одређену прекретницу на нивоу цијеле приче. „Wir haben uns bei Mahmud getroffen. [...] Wir, die unzertrennlichen drei, wollen eine Bande gründen, die für die Gerechtigkeit kämpft“²⁴ (Шама 1999: 48). Оснивање банде, како се наводи у цитату, јесте нешто што се дешава само једном, што има пресудну улогу у дјечаковом животу, јер ће му помоћи у остварењу његових снова. У даљем тексту се говори о активностима банде и њеној функцији, али сâм процес оснивања се не понавља, што је само по себи и разумљиво.

Нешто мало рјеђе од сингуларног, заступљено је репетитивно приповиједање. Оно је нарочито изражено у опису смрти чика Салима. „Onkel Salim, dieser tapfere und edle Mensch, ist gestorben“²⁵ (Шама 1992: 239). Након констатације смрти, приповједач с времена на вријеме увијек изнова прави осврт на овај тужни догађај. „Die Tage vergehen und doch kann ich Onkel Salim nicht vergessen. Er fehlt mir sehr. [...] Ich weiß, dass er gestorben ist, und doch passiert es mir immer wieder“²⁶ (Шама 1992: 244). Сасвим је јасно да је смрт чика Салима могла да се деси само једном, међутим, због трага који је овај догађај оставио на дјечака, он, приповједач има сталну потребу да поново говори о њему.

Као трећи облик наративне фреквентности јавља се итеративно приповиједање. Оно није тако често у Шамајевом роману, с обзиром на чињеницу да приповједач готово увијек прави кратак осврт на претходна дешавања, чак и ако су се више пута понављала. Међутим, без обзира на ову чињеницу, у роману је могуће препознати и итеративни наративни облик као у наредном примје-

24 „Састали смо се код Махмуда. [...] Ми, нераздвојива тројка, желимо основати банду која се бори за правду.”

25 „Чика Салим, тај храбри и племенити човјек је умро.”

26 „Дани пролазе, а ја ипак не могу заборавити чика Салима. Недостаје ми много. [...] Знам да је умро, али ми се то дешава увијек изнова.”

пу: „Gegen neun Uhr trat der Schulleiter in unsere Klasse. Jedes Jahr übergibt er uns persönlich die Abschlusszeugnisse“²⁷ (Шама 1992: 24).

Као што се може примијетити и сâм приповједач наглашава да је „додјела свједочанстава“ нешто што се дешава сваке године, али у његовом приповиједању оно је споменуто само једном.

„Ich wusste schon, dass ich gute Noten haben würde, aber nie hätte ich gedacht, dass ich der Klassenbeste sein würde. [...] Die aus meiner Klasse hörten ihm wie jedes Jahr ungeduldig zu, sie wollten nach Hause [...]“²⁸ (Шама 1992: 25).

Из наведеног примјера видимо да приповједач истиче баш овогодишњу додјелу свједочанстава, стављајући у први план сâм тај чин и његов ток, а уједно указујући на постигнути успјех у школи, о коме и касније говори. Овај успјех представља, заправо, једну од главних прекретница, како у дјечаковом животу, тако и у роману одређујући његов даљи ток.

Закључак

На основу извршене анализе романа *Eine Hand voller Sterne* може се рећи да роман не представља само интересантно штиво за читање, него пружа веома богату подлогу за вишеструку анализу. Одлучујући се за роман-дневник, аутору полази за руком да на веома вјеродостојан начин представи главног јунака свог дјела, пружајући му могућност да сâм о себи проговори, а у једно и да прикаже слику друштва у коме његов јунак одраста. Надмоћ диктатуре, а самим тим и недостатак демократије, као и лош социјални положај становништва веома често могу да се уоче на страницама овог романа.

У оквиру наративне анализе долазимо до закључка да се радња романа протеже на један дужи временски период, на приближно три године, у којима је сажет један веома битан период у животу једног младића, односно период његовог сазријевања и самосталног доношења одлука. Истовремено можемо да закључимо да је вријеме приче много дуже од времена приповиједања, што потврђују и подаци из поменутог интервјуа са аутором. У цјелокупном дјелу је очуван хронолошки ток дешавања. Наративни облици који су заступљени у дјелу у потпуности одговарају жанру коме оно припада, што се потврђује честом употребом аналепсе, резимеа и синуларног облика приповиједања. Остали облици приповиједања су препознатљиви, али им је заступљеност знатно мања.

Литература

Примарна литература

Шама 1992: R. Schami, *Eine hand voller Sterne*, Weinheim Basel: Beltz & Geldberg.

27 „Око девет сати је директор школе ушао у наш разред. Сваке године нам лично уручује свједочанства.“

28 „Већ сам знао да имам добре оцјене, али никад не бих помислио да сам најбољи у разреду. [...] Ови из мог разреда су га [директора] нестрпљиво слушали као и сваке године, жељели су кући [...]“

Секундарна литература

Бауер ²2005: M. Bauer, *Romantheorie und Erzählforschung: Eine Einführung*, Weimar: J. B. Metzler.

Вилперт ⁸2001: G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner.

Женет ³2010: G. Genette, *Die Erzählung*, Paderborn: Wilhelm Fink.

Мартинез, Шефел ⁸2009: M. Martinez, M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C. H. Beck.

**NARRATIVE ANALYSE DES ROMANS RAFIK SCHAMIS EINE HAND VOLLER
STERNE**

Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit der narrativen Analyse des Romans, wobei man in erster Linie die Kategorie der Zeit beachtet. Am Anfang wird die Form des Romans bestimmt. Da es hier um einen Tagebuchroman geht, wird auch der autobiographische Hintergrund berücksichtigt, der für diese Romanform die wichtigste Bedeutung hat. Bei der narrativen Analyse wird die Struktur der Zeit analysiert, genauer gesagt drei Kategorien der Zeit: Ordnung, Dauer und Frequenz. Unter der Kategorie der Ordnung versteht man die Abfolge der Ereignisse und ihre Darstellung in der erzählten Zeit und in der Erzählzeit. Die Dauer stellt das Erzähltempo dar, beziehungsweise die Dauer der Ereignisse in der erzählten Zeit und der Erzählzeit im Verhältnis zueinander. Als letzter Teil dieser Arbeit wird die narrative Frequenz dargestellt, d.h. die Frequenz der Wiederholungen der Ereignisse im Rahmen des erzählten Geschehens und der Erzählung.

Schlüsselwörter: Rafik Schami, Tagebuchroman, Erzählzeit, erzählte Zeit

Ivana Kovačević

Стефан П. Пајовић¹
Нови Саг

ПОСТМОДЕРНИ РОМАН: ИСТОРИЈА У КЊИЖЕВНОСТИ ИЛИ КЊИЖЕВНОСТ У ИСТОРИЈИ?

У раду се износи ново теоретско виђење односа постмодерног романа и историје. Како историја књижевности није историјска дисциплина већ књижевнотеоријска, однос историје и књижевности се нужно мора проматрати мултидисциплинарно. Прво се наводи шта је историјски роман, његов зачетник Волтер Скот и околности настанка почетком 19. века. Затим се у раду представља савремено теоријско схватање постмодерног романа и историографске метафикције коју је дефинисала Линда Хачен. На послетку се, на основу два примера, закључује да је удео историјске грађе у постмодерном роману знатан, и поред вишегласја коме савремени аутори теже. У закључку се констатује да је баланс нарушен до те мере да се роман као форма фикције може у потпуности изгубити у фактографији.

Кључне речи: роман, историја, Волтер Скот, постмодернизам, фикција

Увод

Књижевност не би могла да постоји да нема историје књижевности, науке чији задатак није само да периодизује књижевност, већ да прикаже да је она аморфна, односно да постоји у времену и да се са протоком истог мења. Историја књижевности за предмет проучавања има саму књижевност, док је „историја” једноставно реч која описује трајање књижевности у времену и њен континуитет. Ова наука потпада под науку о књижевности, а не о историји, па ћемо податке о књижевним делима из прошлих векова пре пронаћи у теорији књижевности него у некој историјској читанци. Самим тим, иако садржи реч „историја” у свом називу, историја књижевности се не бави односом историје у ширем смислу речи и књижевности, већ је уско сконцентрисана само на потоњу. Иако не постоји посебна наука која би се бавила односом историје и књижевности, то не значи да је ова корелација небитна и занемарљива. Напротив, на прагу 21. века од изузетне је важности промотрити како се писци, а пре свих романописци, односе према историји и да ли следе постулате постмодернизма који се пола века раније започео поигравати са званичном верзијом историје.

У овом раду смо издвојили књижевну форму романа као репрезентативни узорак на коме ћемо промотрити сложен однос наратије и историје.

Историјски роман и Волтер Скот

Како Ђерђ Лукач (1958: 9) пише, „историјски роман је настао почетком XIX века, отприлике у време пада Наполеона”. Почетак 19. века је период за који се већина аутора слаже да је време када се из романа издвојила књижевна подврста историјског романа. Писац који се сматра зачетником историјског романа је сер Валтер Скот (1772–1832). Овај Британац шкотског порекла био је први

1 stefan@capsred.com

романописац на енглеском језику који је истински иступио из европских литерарних оквира, пре свега захваљујући својим историјским романима од којих се посебно издвајају: *Вејверли*, *Роб Рој*, *Ајванхо*, *Вереница из Ламермура* и други.

Када је по среди сâм историјски роман, онда је Скотов допринос најуочљивији у сфери психологије ликова, односно историјских личности. Лукач пише да је „Скотова величина у људском оваплоћењу историјско-социјалних типова. Пре Волтера Скота нико није тако широко, јасно и упечатљиво приказао типично људске црте у којима се велика историјска струјања осетно испољавају (Лукач 1958: 24). Не само да су јунаци витешких романа енглеског писца били „уроњени” у историју, већ се она пробила и до психологије самих ликова, директно утичући на њихове поступке. Тиме су историјски догађаји у којима су они узимали учешће попримили посве личну ноту коју ће писац вешто умети да стави у први план или је прикаже напоредо са историјским дешавањима. Заправо, оваква матрица ће доживети своју другу ренесансу у филмској индустрији 20. века. Небројани холивудски блокбастери, попут *Троје* Волфганга Питерсена или *Титаника* Џејмса Камерона, свој синопсис заснивају на истом оном преплету личне и колективне историје, односно фикције и стварности који је у књижевност увео Волтер Скот два века раније.

Наравно, и пре овога доба писани су романи који су за тематику имали историјске догађаје, али „такозваном историјском роману пре Валтера Скота недостаје управо оно што је специфично историјско: мотивисање особености јунака историјским својствима њиховог времена” (Лукач 1958: 9). Другим речима, пре Скота историја је коришћена као својеврсна кулиса која је била одвојена од радње. Тек почетком 19. века историјске чињенице постају равноправни учесници заплета и долазе у исту раван са психологијом ликова, на махове је и мењајући. Наравно, не смемо заборавити ни Скотов допринос на популаризацији новоформираног жанра као угледне књижевне врсте (Вуковић 2009: 6–7).

Линда Хачен (2004: 113) пишући о историјској фикцији 19. века говори о „историји као покретачкој сили” романа. Касније ће историја у књижевности изгубити овакав статус у постмодерном роману, али то не значи да су савремени аутори престали да пишу о њој. Напротив, савремени роман има присан однос са историјом и обилато се служи њоме, иако је подозрив према њеној једнообразности.

Роман у постмодернизму

Историјски роман је у постмодернизму доживео толико значајну промену да је постало упитно да ли се још увек ради о јасно дефинисаном жанру. Пуко нагомилавање историјских података који су били неопходни за формирање заплета истинског историјског романа временом је прерасло у обесмишљавање самог жанра, односно стварања новог. Шкловски је још при настанку историјског романа описао овај механизам у коме „квантитативне појаве прелазе у квалитативне, и то је тренутак у коме настаје нови жанр. Нови се жанр појављује из недара старог жанра, помоћу оног нагомилавања нових детаља које се у почетку не узима у обзир” (Шкловски 1984: 303). Управо је бројност „нових детаља” временом изобличила историјски роман и хронолошки га гурнула у постмодернистичку регресију ка уопштениости.

Према Хаченовој (2004: 114), главна разлика између историјске фикције коју можемо изједначити са историјским романом и хисториографске метафикције,

како она назива опхођење према историји у постмодерном роману, јесте пре свега *намера* с којом писац користи историјске податке у роману који је, не смемо заборавити, дело фикције. Писци историјских романа су пре свега користили историјске податке као залог веродостојности заплета које су испредали.

Ваља истаћи да је и готски роман који се формирао у другој половини 18. века из готово истог разлога прибегао историји или барем сврсисходном патворењу исте. Први готски роман *Ошранишки замак* Хораса Волпола из 1764. године још на првој страници посеже за историјском веродостојнишћу: прича је наводно превод рукописа који је настао у Напуљу почетком 16. века. Ова Волполова фабрикација је доказ да је историја писцима пре Валтера Скота више служила као апологија фикције (у случају готског романа фанастике), него као саставни и равноправни део заплета.

У историографској метафикцији својственој постмодернизму историја бива уведена у заплет из потпуно другачијих побуда. Аутори немају више императив веродостојности, јер су и они сами посведочено непоуздани. Ролан Барт (1986: 180) пише о „смрти аутора” која је по његовом мишљењу неопходна за рођење читаоца. Акцент се пребацује са процеса писања на процес читања, јер само мноштво читалачких мишљења може објективизирати изнете историјске податке до те мере да они буду опште прихваћени. Аутор у том процесу треба да обезбеди што више материјала како би читалац могао да донесе ваљан закључак. Он, као што смо већ истакли, ово чини увођењем вишегласја у свој роман, а приори одбацујући замисао јединственог наратива. Он се усложњава увођењем више приповедача од којих сваки има *сојствену* историју.

Постмодерни романописци првасходно посежу за историјским чињеницама како би могли да пруже више углова гледања на исте. Уместо веродостојности и окренутости ка једној наравији, акценат се премешта на полифонију, односно вишегласје које је инхерентно непоуздано. Заправо, овакав поступак је у самом срцу постмодернизма који изражава неповерење према метанарацијама (Лиотар 1988: 6), односно сумњу у могућност постојања крвног историјског наратива који би задовољио потребе за објективношћу свих својих људских чинилаца. Техника којом се ово постиже захтева разликовање између догађаја и чињеница (Хачен 2004: 122). Није спорно да се историја *догађа*, али јесте проблематично који ће њен део и на који начин прећи у чињенично стање. Како се она увек налази у прошлом времену и није могуће непосредно јој приступити, историју увек морамо спознавати из секундарних извора, неретко писаних. Овакво сазнавање уводи поприличан број варијабли попут времена писања, очуваности записа, личности писца и околности под којима су догађаји записани итд. Који год да је од ових медија употребљен за бележење историје, он већ својим постојањем уноси знатну дозу неповерења према подацима које треба да пренесе. Како сама историја није поуздана, јер нам се увек представља посредно, још је мање веродостојна књижевна представа историје у роману.

Роман у постмодернизму више никако не може бити историјски, јер се фактографија до те мере сјединила са заплетом да их је више немогуће раздвојити. Ауторе више не занима приказивање догађаја, већ њихово различито *шумачење*, односно углови из којих се они могу приказати.

Књижевност у историји: два примера

Иако смо видели да веродостојност није од важности у постмодернизму, постоји један квантитативни аспект уношења историје у фикцију који није изгубио на интензитету током протекла два века. Наиме, и поред тога што их настоје промотрити из више углова, постмодерни аутори и даље *уносе* историјске податке у своје романи. Штавише, они су у великом броју случајева веродостојнији и интимнији него у 19. веку. Навешћемо само два кратка примера по једног романа Дона ДеЛила и Курта Вонегута.

Прво поглавље *Подземља* (1997) Дона ДеЛила је насловљено „Тријумф смрти” и за тематику има бејзбол меч између њујоршких Џајантса и бруклиншких Доџерса које се одиграо 3. октобра 1951. године. Овај пролог роману објављен је пет година раније као сепарат под насловом „Пафко на зиду”. Писац је највећу пажњу посветио бејзбол лоптици која је у деветом инингу завршила у публици. Читав заплет пре тога је дословно преписан из историје спорта, о чему сведочи и поднаслов „Ударац који је одјекнуо широм света”, како су навијачи касније прозвали то победничко ударање палицом Бобија Томсона. Делилова интервенција за огледа уношењу лика дечака Котона Мартина који успева да приграби лоптицу за себе и потоња судбина лоптице и њених власника. Оваква наративна стратегија је савршен пример раздвајања историје од књижевности: тек када дечак напусти стадион креће истински *фиктивни* део романа, на моменте и даље прожет историјским ликовима попут водитеља Џекија Глисона, певача Френка Синатре и директора Еф-Би-Аја Џ. Едгара Хувера.

Сатирични роман америчког писца Курта Вонегута, *Кланица њети*, садржи описе савезничког бомбардовања Дрездена запаљивим бомбама током Другог светског рата. Писац није морао да буде превише маштовит при опису овог дела романа, јер је он сам био војник који је био заробљеник у истој оној кланици о којој пише у свом роману (Kurt Vonnegut 2010). За разлику од ДеЛила који користи историју спорта да потакне заплет свога романа, Вонегут посеже за сопственим искуством које се поклапа са историјским дешавањима, у овом случају глобалном сукобу, који својим значајем и разорношћу далеко надилази све оне походе чији је савременик могао бити Валтер Скот. Штавише, Вонегут у поднаслову *Дечји крстишки раи* имплицира на измењену природу ратних похода у односу на средњи век и изобличавање витештва. Како би нагласио осећај отуђења код војника и протагнисте свог романа, писац нема превелику потребу да преувеличава историју: тродневно бомбардовање којим је практично „Венеција на Елби” савршена са земљом довољно је страхан чин сам по себи. Оваква наративна стратегија је својеврсна Вонегутова ода моћи људске историје да напише заплете које не треба мењати, већ се само на њих *надовезати*.

Квантитативно посматрано, у наведеним примерима историја има примат над књижевношћу, односно фикција се убацује у историјске догађаје који се не мењају. За разлику од Скотових јунака који су имали мало и небитно, али *активно* место у историјским догађајима који чине заплет романа, у постмодернизму дописани делови историје су само *пасивни* сегменти дешавања и представљају више карниж него одраз историјске величине. Акцент је на њиховој фокализацији, односно погледу на историју, пре него на ангажовању да се она и најмање измени. Заправо, врло је могуће да историју и не треба мењати, јер је она о концу свега „наш изгубљени референцијал” (Бодријар 1991: 44), односно једна врста мита чија тачност не подлеже провери.

Закључак

Након што смо укратко представили историју романа, с посебним освртом на историјски роман који је настао у 19. веку, долазимо до одређених закључака о будућности романа. Ипак се прво морамо оградити од апсолутне природе овога рада како је његов корпус књижевних дела непостојећи и тиме не може полагати право на откривање законитости које би обухватале читаву форму романа, нити жанр историјске и историографске фикције. Узорак у раду чинили су делови одређених постмодерних романа који ни на који начин не могу бити репрезентативни за читав жанр, али су ипак валидни, јер представљају делове који су читалачкој публици и критици најинтересантнији.

Поновићемо да је у доба Волтера Скота историја први пут истински ушла у књижевност и постала равноправни део заплета, до те мере да се из романа издвојила категорија историјског романа, која је до дана данашњег актуелна, додуше у знатно измењеном облику. Ова промена се, пре свега, огледа у начину приступа самој историји, где се кроз књижевност настоји евоцирати вишегласје историјских чињеница и тиме оповргнути њихова једнообразност. У позадини овог процеса по среди смо приметили један други процес, који се чини да промиче како аутору, тако и читаоцима и критичарима. Наиме, како би што веродостојније и објективније приказали догађаје, аутори приступају све већем броју повести, било личних, било колективних. Све оне у себи носе трагове историје у много већем уделу него што је то био случај са историјским романом, који је посезао за само једним наративом. Уколико једну причу приповеда више особа, онда се и број информација пропорционално увећава, проширујући ионако велики нефиктивни корпус романа као дела фикције.

Процентуално посматрано, наша је оцена да овај процес на махове прети да угрози онтолошку природу романа, као пре свега књижевног дела, које је као такво раздвојено од фактографских писаних форми, попут стенографске белешке. Уколико аутори постмодернизма све учесталије уврштавају у своја дела историјска документа, говоре или преписке, јавља се питање колико њима као *стивараоцима* остаје простора да развију заплет који би се истински могао назвати фиктивним. Њихова жеља да на што објективнији начин сагледају историју растаче саму форму романа, претварајући га у живописну историјску читанку, која пре може бити учило него дело фикције.

Литература

- Барт 1986: R. Barthes, Smrt autora, u: Miroslav Beker (red.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL, 176–180.
- Бодријар 1991: Ž. Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, Frida Flipović (prev.), Novi Sad: Svetovi.
- Вуковић 2009: Ђ. Вуковић, *Историјски роман*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Kurt Vonnegut Tour, 2010, <http://www.kurtvonnegut-tour.com/neu.html>.
- Лиотар 1988: Ž. Liotar, *Postmoderno stanje*, Frida Flipović (prev.), Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Лукач 1958: Ђ. Лукач, *Istorijski roman*, Frida Flipović (prev.), Beograd: Kultura.
- Хачен 2004: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London; New York: Routledge.
- Шкловски 1984: V. Šklovski, *Grada i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*, Biserka Rajčić (prev.), redakcija prevoda i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.

THE POSTMODERN NOVEL: HISTORY IN LITERATURE OR LITERATURE IN HISTORY?

Summary

The paper provides a new theoretical framework for examining the relationship between the post-modern novel and history. Since the history of literature is not a historical discipline, rather belonging to literary theory, the relationship between literature and history must be examined multidisciplinary. Firstly, an overview of the historical novel is given, its founder Sir Walter Scott and its beginnings at the start of the 19th century. Secondly, the contemporary understanding of the novel is introduced, alongside the concept of historiographic metafiction as defined by Linda Hutcheon. In the end, based on the two examples provided, we claim that the percent of historical data in a novel is immense, despite the polyphony every novel strives to achieve. The very conclusion of the paper argues that the balance had been disturbed to such an extent that there is a danger of history engulfing the fictional form of the novel in entirety.

Keywords: Novel, History, Walter Scott, Postmodernism, Fiction

Stefan P. Pajović

Јована Срећковић¹

Београд

ЕЛЕМЕНТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА У РОМАНУ СУБОТА ИЈАНА МАКЈУАНА

Овај рад има за циљ анализу романа *Субота* Ијана Макјуана насталог 2005. године, из угла постмодернизма. Како термин постмодернизам, тако се и Макјуанова дела сматрају поприлично комплексним и тешким за дефинисање. Стога, како би се на прави начин приступило анализи поменутог романа и открила његова веза са разним одликама постмодернизма, коришћена су дела истакнутих теоретичара, попут Кристофера Батлера и Линде Хачион, преко којих су најпостојаније постмодернистичке одлике и идеје кључне за анализу датог дела јасно издвојене. Међу њима се налазе мешање фикције и стварности, неповерење према метанарацијама, интертекстуалност, наративизација, као и остављање романа без закључка. С обзиром на то да је *Субота* настала почетком 21. века, неминовно је да у себи носи комплексност новог доба, чијој анализи се, како ће рад на крају и показати, најбоље може приступити управо помоћу елемената постмодернизма.

Кључне речи: постмодернизам, Ијан Макјуан, *Субота*, интертекстуалност, наративизација, подривање метанарација, мешање фикције и стварности

Од свих термина присутних у савременим теоријама културе, постмодернизам се сматра изузетно компликованим за дефинисање и чак се говори да има онолико различитих дефиниција колико има мислилаца (Кларк, Гордон 2003: 29). С обзиром на то да не постоји једна јединствена одредница овог појма око које се сви слажу, приликом дефинисања једино је могуће окренути се оним карактеристикама овог термина, које су најдуже опстале и које су нам уједно и највидљивије. Макјуанова *Субота*, подједнако комплексна као и постмодернизам, у први план истиче замагљивање границе реалности и фикције, интертекстуалност, приче и конструисање истих, затим подривање метанарације прогреса, као и постмодернистички завршетак романа, о чему ће надаље бити речи.

Замагљивање границе између реалности и света фикције

Својим деветим романом, објављеним 2005. године, који говори о једном дану у животу јунака Хенрија Периона од раних јутарњих часова суботе до сванућа недеље, Макјуан је потврдио позицију најзначајнијег романописца своје генерације (Чајлдс 2006: 144, 145). У једном интервјуу, који је дао поводом објављивања овог романа, сâм Макјуан је истакао чињеницу да је увек волео да уграђује стварност у фикцију, али да никада то није урадио у толикој мери, као што је то случај са *Суботом*.² Прво, радња романа се одиграва 15. фебруара 2003. године и окреће се око стварног догађаја који се одиграо тог дана, протестног марша против предстојећег рата са Ираком (Чајлдс 2006: 144). За ове антиратне демонстрације, које су се заиста одиграле поменутог датума у Лондону, сазнајемо када

1 jocika_89@yahoo.com

2 Gregg, A. (2011), Author Ian McEwan on his latest novel „Saturday” full show [Video file], интервју са Ијаном Макјуаном, превела: Јована Срећковић.

Хенри рано ујутру гледа телевизор ишчекујући своју причу о запаљеном авиону. Поменути „снимак француског министра иностраних послова, месје Де Вилпена, како прима аплаузе у УН-овој дебатној сали” док одбацује резолуцију о Ираку, не служи томе да позајми осећај веродостојности фикцији, већ да типично постмодернистички преиспитује границу између стварности и света фикције (Макјуан 2008: 32).

Осим протестног марша и поменутог министра, у исте сврхе је послужио и Роберт Адам на почетку романа, о коме Хенри размишља док посматра околину са свог прозора, након што се изненада буди хладног фебруарског јутра у три и четрдесет. Занимљиво је истаћи чињеницу да је Пероунова кућа обликована управо према дому Ијана Макјуана у Фицровији, где је он заиста и живео (Чајлдс 2006: 145). Заправо, цео сквер (на коме је лоцирана Пероунова кућа у Фицровији) дизајнирао је овај реномирани шкотски архитекта кога чак и Граматикус, Хенријев таст, помиње на завршним странама романа: „Адам би био запањен ружноћом овог стакленог чуда [Поштански торањ]. Нељудске пропорције. Масиван при врху. Без склада, без топлине. Улио би му страх у душу” (Макјуан 2008: 184).³

Што се више прича развија, у све већој мери се стапају чињенице са фикцијом. Дobar пример за то су подаци везани за децу Хенрија Пероуна, Дејзи и Теа. Тео, Хенријев осамнаестогодишњи син, је блуз гитариста и у једном тренутку сазнајемо да га је за четрнаести рођендан деда Граматикус „одвезао у Тулуз да чује Џона Лија Хукера на једном од његових последњих наступа” (Макјуан 2008: 122). На тај начин су Макјуанова два измишљена јунака присуствовала наступу стварног блуз музичара. Поврх тога, Тео је ишао на часове „код знаменитих фигура британске блуз сцене”, међу којима је најимпресивнији свакако био Џек Брус „зато што је имао формално музичко образовање, свирао неколико инструмената, [...] и снимао са свима живима током херојског раздобља британског блуза, почетком шездесетих [...]. Уз то је, по Теовим речима, био стрпљивији од осталих, и веома благ” (Макјуан 2008: 122). И, док се Хенри чуди како „један великан попут Бруса уопште налази времена да се бакће с подучавањем једног обичног клинца”, читаоци се питају како стварна особа може да подучава фикционалну (Макјуан 2008: 122–123). Према Линди Хачион (Linda Hutcheon), управо ова примена стварних историјских личности у постмодернистичким романима служи сврси преиспитивања разлика између реалности и фикционалног света (Хачион 1988: 114).

Поред Теа, ова граница је замагљена и помоћу Хенријеве двадесетрогодишње ћерке, Дејзи, која је након своје прве године на Оксфорду, написала песму захваљујући којој је освојила награду Њудигејт. Награда заиста постоји и годишње се додељује студентима оксфордског универзитета за најбољу песму, а оно што је занимљиво додати јесте да је Дејзи наводно освојила награду у периоду када она никоме није додељена у стварности – прецизније речено, од 1996. до 1999. године нико није освојио поменути награду.⁴ Што се Дејзине песме тиче, Граматикус је рекао да није оригинална, као и да је „једна мање позната али даровита песникиња [која је притом и стварна личност], Пат Џордан, жена из ливерпулске школе, обрадила [...] сличну идеју шездесетих година – [о] крај[у]

3 Adam, Robert. *Encyclopaedia Britannica*.

4 Nelson, G. Appendix 2: The Newdigate Prize. *Oxford Poetry*.

љубавне везе [и] призор[у] обртања чаршава у перионици пред замишљеном песникињом” (Макјуан 2008: 127).

Мешање стварности и фикције се наставља при Хенријевом сусрету са премијером Тонијем Блером у мају 2000. године на свечаном отварању Тејт Модерна, где је четири хиљаде званица било присутно. Следећи догађај је посебно интересантан:

„Директор је повео Блера око цигала и онда су се запутили кроз салу према Пероуновима, а за њима и цела ужурбана свита, фотографи с приправним и упереним камерама, колумнисти са својим нотесима за случај да се коначно догоди и нешто занимљиво. Беспомоћни, Пероунови су гледали како им сви ти људи прилазе. У изненадној тисци тела, представили су их премијеру. Премијер је прво прихватио Розалиндину руку, затим Хенријеву. [...] Блер га је гледао с препознавањем и интересовањем. [...] Рекао је: „Искрено се дивим вашем раду.” Пероун је аутоматски одговорио: „Хвала” (Макјуан 2008: 133).

Већина наведеног се заиста одиграла – Тејт је отворен 12. маја помену-те године, при чему је било присутно четири хиљаде званица, укључујући и премијера Блера који је међу првима дошао, али се затим сусретом и кратком разменом између Блера и Хенрија читав овај догађај успешно деконструираше.⁵ Као прави постмодерниста, Макјуан је прво успео да угради стварне догађаје и личности у своје дело, а затим додајући имагинарне сегменте и да замагли границу између истих.

Интертекстуалност

При дискусији о постмодернизму, интертекстуалност је незаобилазан термин. Он подразумева континуитет са свим осталим текстовима, тј. за текстове се тврди да се пре односе једни на друге, него на неку спољашњу стварност (Батлер 2002: 31, 32). Ни *Субоџа* није изузетак, с обзиром на то да у великој мери одаје почаст одређеним делима других писаца. На првом месту је Кафкина *Мешаморфоза*, у којој, такоређи, обичан наратор доживљава необичну промену, чиме можемо повући паралелу са главним јунаком, Хенријем Пероуном, који пролази кроз велику трансформацију од почетка до краја романа – тј. од осећаја мира и пријатности током суботњег јутра до његових осећања страха, рањивости и анксиозности двадесет четири сата касније (Чајлдс 2006: 145; Кларк, Гордон 2003: 61). На тим завршним страницама „[с]лабић је и незналица, плаши га то како се последице неког поступка отимају контроли и рађају нове догађаје, нове последице, све док не стигнеш до места о коме никад ниси ни сањао и које никад не би изабрао – нож под грлом” (Макјуан 2008: 261). Док ужива у миру и тишини на почетку романа, Хенри непрестано понавља једну фразу „*има неке величине у њом погледу на животи*”, преко које имамо референцу на *Порекло врста* Чарлса Дарвина (Макјуан 2008: 53). За ово дело Пероун каже: „Тих пет стотина страница заслужују само један закључак: бескрајни и прелепи облици живота, препознатљиви и у најскромнијој живици, а међу њима и узвишена бића попут нас, потекли су из физичких закона, из рата природе, глади и смрти. Ето у чему је величина” (Макјуан 2008: 53–54). Међу мањим текстуалним утицајима налазимо и песника Филипа Ларкина, као и енглеског филозофа Томаса Хобза и његово дело *Левијатан*, настало средином седамнаестог века. Макјуан наводи свог

⁵ Sillito, D. Glittering start for Tate Modern. *BBC News*, чланак преузет са Интернета, превела: Јована Срећковић.

јунака да размишља о овој Хобзовој политичко-филозофској расправи, према којој је човек „себично биће, а свет [...] место у коме свако ратује против свакога. Рат, страх и разарање су природна човекова средина. Зато је потребно да се људи подвргну снажној централној, апсолутној власти која би их приморала да поштују основне законе заједничког битисања” (Ковачевић и др. 1991: 341). Пероун се присећа *Левијатана* управо при сусрету са Бакстером, када помишља на могућност туче: „Зауздавање непокорних, разбојника, она чувена „заједничка власт” кадра да сваком човеку улије страхопоштовање – владајуће тело, рука државе, којој је слободном вољом дат монопол на легитимну употребу насиља. Али наркодилери и макрои, као и мноштво других који живе изван закона, не показују жељу да окрену девет-девет-девет и попричају са Левијатаном; они спорове решавају на свој начин” (Макјуан 2008: 82–83).

Сам Макјуан је, у једном интервјуу, изјавио да постоје сличности између његове *Субоше* и друга два изванредна романа – *Госпође Даловеј* Вирџиније Вулф, као и *Уликса* Џејмса Џојса – међу којима је она главна да пратимо дешавања у оквиру двадесет и четири часа.⁶ Поред овога, постоји веза и са Џојсовим делом *Даблинци*, чија последња прича у низу, ’Мртви’, одзвања на закључним страницама Макјуанове *Субоше* – Хенри попут Габријела Конроја, завршава дан стојећи на прозору, притом размишљајући о будућности (Чајлдс 2006: 149):

„Кад се врати у собу, чује удаљено брујање неког авиона, првог гласника, претпоставља, јутарњег шпица на Хитроу и, привучен тим звуком, одлази до истог оног прозора и раствара капке. Боље да ту стоји неколико минута и гледа кроз прозор него да лежи у кревету непокретан, силећи се да заспи. Тихо подиже прозор. [...] Недеља не одзвања истим обећањем и бодрином као претходни дан. Сквер испод њега, пуст и непомичан, не даје никакве путоказе за будућност” (Макјуан 2008: 256, 257).

Потребно је споменути још два значајна интертекстуална утицаја, од којих се један среће пре првог поглавља *Субоше* – Макјуан цитира дело Сола Белоуа, *Херцога*: „Па ето, као на пример, шта значи бити човек. У једном граду. У једном веку. [...] У маси. [...] Изложен суманутом надзору. [...] У друштву које није заједница [...] И које троши војне милијарде за борбу против спољашњег непријатеља али му на памет не пада да плати за ред код куће. [...] И уза све то, притисак људских милиона који су открили шта могу да постигну удруженим напорима и мислима” (Макјуан 2008: 7). Ове речи одзвањају кроз роман док Хенри Пероун размишља о рату, као и масовној демонстрацији која је ујединила људе и његовом ставу према целој тој ситуацији. Песма Метјуа Арнолда „Доверска плажа”, настала средином деветнаестог века, која говори о размишљању и сумњи, док се говорник налази заробљен између два света, има паралеле са Хенријем који је ухваћен на граници безбрижне среће која обележава његову суботу и предстојећег мрачног света недеље (Чајлдс 2006: 146). Баш као и у датој Арнолдовој песми, љубав представља бег од несигурности и опасности света – стога се Хенри припија уз Розалинд са једном од преосталих мисли: „Увек постоји ово [...] А потом: постоји само ово. И напokon, тихо, док пада: овај дан је прошао” (Макјуан 2008: 263).

6 Gregg, A. (2011), Author Ian McEwan on his latest novel "Saturday" full show [Video file], интервју са Ијаном Макјуаном, превела: Јована Срећковић.

Приче и конструисање прича као саставни део романа

Према постмодернизму, ми не живимо у стварности, већ у нашој репрезентацији исте, а управо градимо ту стварност тако што додељујемо значење догађајима, притом конструишући приче (Батлер 2002: 21). Занимљиво је истаћи да је Хенријева тврдња како је он живи доказ да људи могу живети без прича, подривена на скоро свакој страници романа. Сматрајући себе изузетим од насила на улицама, које посматра са прозора своје собе или од страха света о којима чита у новинама, а затим и захваљујући својој равнодушности према протестантима, за Хенрија се може рећи да живи у реалности коју је створио сам за себе: „Највећи људски скуп у острвској историји, једва три километра даље, не нарушава спокојство Мерилебона” (Чајлдс 2006: 147; Маџуан 2008: 118). Поврх тога, током целог дана, своју пажњу усмерава на нарацију која се плете око запаљеног авиона, чије је принудно слетање на аеродром Хитроу посматрао са прозора спаваће собе. Маџуан наводи читаоце да сумњају у могућност спознаје стварности овог догађаја на више начина – поред алузије на 11. септембар када су срушене Куле близнакиње („у тој сцени [...] има и нечег познатог. Прошло је скоро осамнаест месеци откад је пола планете посматрало [...] оне невидљиве заточенике који су кроз ваздух гурнути у смрт”), Хенри нас упозорава да је приказ „налик на сан који се понавља”, као и да сумња да „сања или хода у сну” (Маџуан 2008: 9, 19, 20). Све док прича не одјекне на вестима, Хенри и сам тврди да „догађај остаје непоуздан и субјективан”, а читаоци остају крајње сумњичави (Маџуан 2008: 32).

Роман још открива и да улога медија није занемарљива при конструисању стварности, као и да у ери у којој смо окружени разним средствима информисања не можемо остати имуни на приче, ма колико то порицали, попут Хенрија Пероуна. У првом извештавању медија, када и добијамо потврду о принудном слетању авиона, сазнајемо: „Посреди је карго авион, руски тупољев [...], на једном мотору је избио пожар. [...] Ниједан од двојице пилота није повређен. Садржина карга се не наводи, али један његов део, за који се претпоставља да је углавном пошта, потпуно је уништен” (Маџуан 2008: 38). Од овог тренутка, као Пероун, тако и читаоци почињу да прате развој приче о запаљеном авиону. Читаоци су чак, у једном делу, упозорени на способност медија да успешно конструишу причу ни из чега: „Авион, Хенријев авион, сада је друга вест по реду. Исти снимци, уз само два-три нова детаља [...] Прича на издисају, разочаравајућа вест – без зликоваца, без смрти, без чекања на исход – враћена је у живот дозом вештачке контроверзе”, под коју је спала изјава стручњака за авијацију „како је недопустиво летети запаљеним авионом изнад густо насељеног појаса ако већ постоје и друге могућности”, док је представник управе аеродрома тврдио „да Лондонцима није претила никаква опасност” (Маџуан 2008: 66). Међутим, током партије сквоша са специјалистом за анестезију, Страусом, Хенри сазнаје да су два пилота ухапшена: „Нешто се догодило”, а ми тек треба да откријемо шта (Маџуан 2008: 102). Након одигране партије, Пероун у свом аутомобилу слуша радио: „Следи прича коју Хенри већ сматра својом. Пилот и копилот задржани су због истраге на различитим локацијама у Лондону. Полиција одбија да каже више од тога. Али зашто? [...] Сада званични портпарол аеродрома признаје да је један од пилота чеченског порекла, али демантује гласине о Курану пронађеном у пилотској кабини” (Маџуан 2008: 117). Када се вратио кући, Хенри, који све време за себе тврди да је живи доказ да особа може

живети без прича, пита свог сина, Теа: „Има ли неких вести о авиону? Чуо сам за хапшења.“, након чега сазнајемо да „гласине круже Интернетом” да су пилоти „радикални исламисти. Један је Чечен, други Алжирац” (Макјуан 2008: 141). Међутим, склонији смо томе да не поверујемо у изречено, поготово када Пероун каже да „прича није онаква каква изгледа” и да „ако гласине о авиону потичу с Интернета, већи су изгледи да су нетачне” (Макјуан 2008: 141). Хенријева прича, чији развој пратимо већи део романа, наизглед кулминира током његове посете мајци (Лили), која пати од Алцхајмерове болести: „Онда полицијска станица у Паддингтону – наводно обезбеђена против терористичких напада. Репортер стоји испред зграде и говори у микрофон. Саопштава нешто ново. Јесу ли руски пилоти заиста радикални муслимани?” (Макјуан 2008: 157). На крају, расплет не испуњава Хенријева очекивања, али ни очекивања читалаца након тако помног праћења, а истовремено долазимо до закључка да нико није имун на приче, а поготово не у ери масовних медија:

„[Н]аилази прича о авиону, четврта вест. [...] Четврто место би могло значити да нема нових детаља, или пак да власти злослутно ћуте, али прича је у ствари доживела колапс – у уводном тексту готово се чује и водитељев ожалошћени тон. А онда се појављује посада, пилот [...] и његов буцмасти копилот, стоје испред неког хотела на Хитроу. Њих двојица, објашњава пилот преко преводиоца, нису ни Чечени ни Алжирци, нису чак ни муслимани, они су хришћани [...] Пуштени су на слободу без оптужнице, и чим добију дозволу од Цивилне авијације, враћају се у Ригу” (Макјуан 2008: 166–167).

Оно што је битно напоменути јесте да људи имају потребу за нарацијом и обликовањем догађаја, због вечите потраге за смислом – Бакстеров упад у Хенријеву кућу наводи га да помисли: „Бакстеров долазак је, наравно, логичан. На секунду-две, то је, глупаво, и једина Пероунова мисао: *наравно*. Све се уклапа. Готово сви елементи његовог дана сложили су се и легли на место” (Макјуан 2008: 194).⁷ Линда Хачион је искористила термин 'наративизација' (енгл. *narrativization*) како би описала обликовање догађаја и искустава у приче или, прецизније како би описала додељивање значења 'хаосу догађаја', тј. самој стварности (Кларк, Гордон 2003: 42, 44). Последње поглавље читаоцу управо делује као да Хенри не може да прихвати да све што се догађа око нас нема само по себи неко значење и смисао, него смо управо ми ти који тај смисао конструишемо и додељујемо. Овим се у први план истиче човекова константна потреба за смислом и истовремено деконструише како реалност, тако и фикција.

Подривање метанарације прогреса

Често се говори да се у основи постмодернизма налази скептичан став према метанарацијама, а за анализу датог романа најважнија метанарација је она која тврди да су историја и човечанство напредовали (Батлер 2002: 13). Међутим, Лиотар (Lyotard) сматра да бројни страшни догађаји двадесетог века (попут Холокауста и Аушвица) доводе у сумњу овакву тврдњу, што роман *Субота* и потврђује (Кларк, Гордон 2003: 29). Евоцирани напад на Куле близнакиње 11. септембра, као и предстојећи рат са Ираком око кога се гради радња романа, говоре у прилог Лиотарове тврдње: „Колају приче о глади и три милиона избеглица, и већ се припремају прихватни логори у Сирији и Ирану. УН предвиђају

⁷ Knapp, P. A. Ian McEwan's Saturday and the Aesthetics of Prose. *NOVEL: A Forum on Fiction*. 41.1, 121–143.

стотине хиљада погинулих Ирачана. Могући су осветнички напади на Лондон” (Маџуан 2008: 134–135).

Хенри се често бави овом темом напретка, заједно са питањима глади, сиромаштва и свега осталог док слуша Шуберта у свом сребрном мерцедесу С500 са крем седиштима. Према њему: „Улица је у одличном стању, као и град, то велико достигнуће живих и свих умрлих који су икада у њему живели – и он је у одличном стању, и робустан. [...] За већину људи живот се већ вековима стално побољшава, упркос овим данашњим џанкијима и просјацима. [...] У сваком могућем погледу, материјалном, медицинском, интелектуалном, чулном, већини људи је боље” (Маџуан 2008: 72, 73). Али, иако Хенри наизглед уочава напредак, по његовим речима можемо закључити да се идеја прогреса не примењује на човечанство у целини. Поред тога, „[п]рофесори који су образовали Дејзи на факултету сматрали су да је идеја о напретку застарела и смешна”, а Хенри је запазио да „[т]амошњи млади предавачи воле да драматизују модеран живот представљајући га као низ катастрофа” (Маџуан 2008: 73). Међутим, имајући у виду да Хенри представља метоним за материјални Запад, његово мишљење може бити само супротно, јер како и сам каже: „Ако би тренутни поредак овог часа био збрисан с лица земље, будућност би нас памтила као богове, у овом граду несумњиво, срећне богове којима је припала благодет обиља у самопослугама, поплаве доступних информација, топле одеће лаке као перо, продуженог животног века, чудесних машина” (Маџуан 2008: 73). Стога, док је Пероун с једне стране задовољан својим достигнућима и знањем, при чему још и „бесрамно, ужива у граду из унутрашњости свог аутомобила, где је ваздух филтриран” и сматра да „сви поред којих сада пролази овом дражесно задовољно оронилом улицом изгледају прилично срећно, или бар исто толико задовољно колико и он сам”, с друге стране „за професоре универзитета, и уопште људе који се баве хуманистичким наукама, несрећа је захвалнија за анализу: срећа је тврђи орах” (Маџуан 2008: 72, 73).

Хенријево веровање у метанарацију прогреса Маџуан је подрио на занимљив начин, убацивањем ироничних супротности напретка – и то, Бакстера који пати од дегенеративног поремећаја, Хантингтонове болести, као и Пероунове мајке, Лили, са узнатредовалим Алцхајмером (Чајлдс 2006: 150). Иронија је присутна и у говору једне усхићене демонстранткиње која је „изјавила како никад у историји Британских острва није забележен тако огроман скуп. Сви они који се овог суботњег јутра излежавају у кревету једног дана ће проклињати сами себе што нису били с нама” (Маџуан 2008: 117). Маџуан и Хенри нам скрећу пажњу на чињеницу да је цитиран „Шекспиров говор на дан св. Криспина, Хенри Пети уочи битке код Аженкура”, што је иронично, јер зашто би „неко ко протестује у име мира пожелело да цитира једног ратоборног краља?”, чиме је метанарација напретка директно подривена (Маџуан 2008: 117). Стога, може се увидети да је целокупна идеја напретка релативна, с обзиром на то да се можемо са њом играти деконструкцијски и доћи до њеног скривеног парадокса, тј. може се рећи да у данашње доба истовремено имамо како напредовање, тако и назадовање ка агресији, насиљу, па чак и рату.

Након свега, Хенри Пероун пред свануће недеље, са новим осећањима страха и рањивости схвата опасност метанарација, с обзиром на то да воде тоталитарности, одговорној за бројна угњетавања, насиља и ратове (Батлер 2002: 14). Ово се може приметити на завршним страницама романа где Хенри размишља о особи сличној њему самом, која је живела почетком претходног века (Чајлдс 2006: 149). Он каже:

„Пре сто година, неки средовечан доктор [...] можда би размишљао о будућности новог века. Фебруар 1903. Том едвардијанском центлмену могло би се позавидети на ономе што још не зна. Ако има младе синове, лако би могао да их изгуби кроз десетак година, на Соми. И колико су људи побили они други, Хитлер, Стаљин, Мао? Педесет милиона, сто? Кад би пробао да опишеш шта тек предстоји, кад би пробао да га упозориш, тај добри доктор – [...] не би ти поверовао. Чувај се утописта, острашњених људи сигурних у пут до идеалног друштвеног поретка. А сада опет јашу, тоталитаристи у другачијем облику, још увек раштркани и слаби, али бујају, и води их бес, и жеђ за новим масовним покољем” (Макјуан 2008: 260–261).

Постмодернистички завршетак романа или не?

Након трагања за елементима постмодернизма који се налазе унутар романа *Субоџа*, на самом крају је битно одредити да ли се за завршетак може рећи да има постмодернистичке одлике. Према мишљењу теоретичара, постмодернистички романи се генерално противе завршетку (енгл. closure). Разлог томе је чињеница да у стварном животу не добија све свој епilog и проблеми често остају нерешени (Кларк, Гордон 2003: 40). Поједини критичари сматрају да завршне странице романа заокружују причу у потпуности, притом изазивајући у читаоцу ехо уводне сцене романа, с обзиром да Хенри поново размишља о животу и проблемима у свету (Чајлдс 2006: 145). Међутим, да се књига завршила неких осамдесетак страница пре свог правог завршетка, онда не би било сумње да *Субоџа* има 'closure' у правом смислу те речи:

„Пероун се препушта благом таласу дисоцијације. [...] Шта год да га је бринуло разрешава се на благотворан начин. Они пилоти су безбесни Руси, Лили има добру негу, Дејзи се врагала кући са својом књигом, оних два милиона демонстраната су добре душе, Тео и Час су написали диван сонг, Розалинд ће у понедељак добити спор и само што није стигла, статистички је невероватно да ће терористи ноћас поубијати његову породицу, [...] сви пацијенти са листе за идућу недељу успеће да се извуку, Граматикус је у суштини добронамеран, а сутра – у недељу – Хенрија и Розалинд очекује јутро посвећено сну и чулности” (Макјуан 2008: 189).

Претпостављајући да прави крај романа оставља бар један проблем неразјашњеним, може се рећи да има нечег постмодернистичког у себи. Парадоксално, у *Субоџином* завршетку, имамо такође и почетак, ако ништа друго недеље и њене стварности, ма колико тамна изгледала.

Закључак

Након детаљне анализе романа *Субоџа* може се извести закључак да је постмодернизам, захваљујући својој отворености према различитим видовима интерпретације, идеалан за анализу Макјуанових комплексних романа. Управо нам елементи постмодернизма омогућавају да се чак деконструкцијски играмо са романом и откријемо и његова најскривенија значења. Међу бројним битним одликама постмодернизма, нашли су се, како је анализа показала, мешање фикције и стварности, затим неповерење према метанарацијама, интертекстуалност, наративизација, и на крају остављање романа без закључка. Стога, оно што је сигурно јесте да приликом анализирања овако садржајног аутора, кога притом сматрају једним од најзначајнијих савремених британских писаца, постмодернизам и његови елементи дефинитивно постају кључно средство приступања романима.

Литература

- Adam, Robert. *Encyclopaedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/4975/Robert-Adam>>. 20.07.2013.
- Батлер 2002: C. Butler, *Postmodernism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Чайлдс 2006: P. Childs (ed.), *The Fiction of Ian McEwan*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gregg, A. Author Ian McEwan on his latest novel "Saturday" full show [Video file]. Video posted to <<http://www.youtube.com/watch?v=pGIIBlhiXIo>>. 2.04.2013.
- Хачион 1988: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, Oxon: Routledge.
- Кларк, Гордон 2003: R. Clark, A. Gordon, *Ian McEwan's Enduring Love: a reader's guide*, London and New York: Continuum.
- Кнарп, P.A. Ian McEwan's Saturday and the Aesthetics of Prose. *NOVEL: A Forum on Fiction*. 41.1, 121-143. <<http://www.jstor.org/stable/40267721>>. 25.04.2013.
- Ковачевић 1991: I. Kovačević и др., *Engleska književnost (650–1700), knj. I*, Sarajevo: Svjetlost.
- Макјуан 2008: I. Makjuan, *Subota*, Beograd: Paideia.
- Nelson, G. Appendix 2: The Newdigate Prize. *Oxford Poetry*. <<http://www.gnelson.demon.co.uk/oxpoetry/index/inewd.html>>. 25.07.2013.
- Sillito, D. Glittering start for Tate Modern. *BBC News*. February 2000. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/744405.stm>. 21.07.2013.

THE CHARACTERISTICS OF POSTMODERNISM IN IAN MCEWAN'S NOVEL *SATURDAY*

Summary

This thesis aims to analyze Ian McEwan's novel, *Saturday* made in 2005, in the light of postmodernism. Both the term postmodernism and McEwan's works are considered to be rather complex and difficult to define. Thus, so as to ease *Saturday's* analysis and reveal its relations to different characteristics of postmodernism, by using the theoretical books on postmodernism by Christopher Butler and Linda Hutcheon mainly, the most viable characteristics and ideas of postmodernism (vital for the analysis of the present novel) have been clearly delineated. Among them are blurring the line between fiction and reality, distrust towards grand/meta narratives, intertextuality, narrativization, and final pages left without a closure. Since *Saturday* was written at the beginning of the 21st century, it is inevitable that it encompasses the complexity of the new age, which can be analyzed best with the help of different characteristics of postmodernism precisely, as the present paper will eventually show.

Key words: postmodernism, Ian McEwan, *Saturday*, intertextuality, narrativization, distrust towards grand / meta narratives, blurring the line between fiction and reality

Jovana Srećković

Невена Банковић¹*Београд*

ЕЛЕМЕНТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА У РОМАНУ ТОМАСА ПИНЧОНА ОБЈАВА БРОЈА 49

Циљ рада је да прикаже елементе постмодернизма у роману Томаса Пинчона *Објава броја 49*, ослањајући се на дела и идеје постмодерних и постструктуралистичких критичара и теоретичара. Стога, рад неизоставно говори о жанру историографске метафикције, пародији и пастишу, симулакрумском свету, параноји и осталим постмодерним темама. Један од циљева рада је и да укаже на значај дискурса науке који Томас Пинчон уводи у роман, као и да покаже да се поменути дискурс, такође, може сматрати постмодерним елементом, јер је повезивање различитих области знања и дискурса својствено постмодерној књижевности.

Кључне речи: Томас Пинчон, постмодернизам, ЛСД, симулакрум, дискурс науке

Увод

Роман Томаса Пинчона *Објава броја 49* скоро пола века након појављивања пред читалачком публиком наставља да интригира питањима које поставља, темама које дотиче, као и поетским елементима и наративним техникама које чине његову фабулу. Роман пружа много могућности за анализу било да је у питању сагледавање његових одлика у оквиру неког правца, као што је случај у овом раду, или се разматрају везе романа са популарном културом, или пак његове сличности, тематске и структуралне, са осталим Пинчоновим делима. Из поменутих разлога *Објава броја 49* остаје популаран роман и наставља да буде тема проучавања у академским круговима.

Роман који анализирамо је други Пинчонов роман. Објављен је 1966. године и сматра се постмодерним делом јер у себи садржи готово све елементе који се у литератури називају постмодерним – он припада жанру историографске метафикције, у њему се употребљавају пародија и пастиш, ствара симулакрумски свет, а сâм текст је у интертекстуалној вези са другим књижевним делима.

У поменутом роману, писац описује америчко друштво шездесетих година прошлог века и говори о популарној култури тог доба, употреби дрога, капиталистичкој владајућој идеологији, великим системима и корпорацијама и позицији појединца у систему. Шездесете се и сматрају годинама када су настала прва постмодерна дела, попут поменутог романа². Те године су биле политички турбулентне и у свету и у Северној Америци, а америчку историју и културу су обележили велики догађаји – борба за људска права, рат у Вијетнаму и каснији антиратни протести, убиство Џона Кенедија, Малкома Икса, Мартина Лутера Кинга, појава хипи покрета и психоделичне музике, распрострањена употреба дрога и друго (Луис 2011: 121–133).

¹ nevenabankovic@gmail.com

² Многи критичари се противе временском одређивању постмодернизма као правца, али има и оних који сматрају да је постмодернизам дао најдрагоценија дела у периоду од шездесетих до деведесетих година прошлог века (Луис 2011: 121–133).

Читањем романа осетићемо пишчево незадовољство системом у којем живи и о којем пише, и чути његову критику америчког друштва. Тиме анализи- рани роман добија још једну постмодерну одлику – друштвену и политичку ан- гажованост кроз критику потрошачког друштва, владавине капитала, контроле медија, владајућих идеологија и друго. Пинчон показује благу наклоност према мањинским групама које чине разнолико „подземље” романа, и у пар наврата у роману бави се питањима револуције, анархизма и консензуса. Политичка ди- мензија овог дела није изражена, као у стваралаштву појединих постмодерних и постколонијалних писаца, али је свакако присутна.

У раду се, поред анализе постмодерних елемената, прави осврт и на дискурс науке који Томас Пинчон уводи у готово сва своја дела. Увођење поменутог ди- скурса у књижевност омогућила је појава постмодерног жанра историографске метафикције у којем је уобичајено преплитање књижевности са дискурсом исто- рије, теорије, теологије и осталим дискурсима.

Дискурс науке, иако уобичајен у научној фантастици, није својствен књи- жевности која не припада поменутом жанру. Зато терминологија науке остаје нешто особено по чему се стваралаштво Томаса Пинчона разликује.

Пародија и пастиш у роману *Објава броја 49*

Пародија и пастиш су типични постмодерни облици. Пародија је присутна у постмодерној књижевности у опонашању популарних жанрова – детективске приче, научне фантастике и вестерна, али и као начин да се да шаљива, иронична и сатирична критика друштва. Пародија се показала као „савршен постмодерни облик, пошто она на парадоксалан начин и укључује у себе и изазива оно што пародира” (Хачн 1996: 29). С друге стране, пастиш, како га је дефинисао Фредрик Џејмсон, јесте празна пародија, пародија која је изгубила смисао за хумор (Хачн 1996: 55). Пастиш за разлику од пародије нема критички однос према ономе што опонаша, већ се његовом употребом репродукују одлике неког жанра, стила или аутора из чисте наклоности према истом (Хачн 1996: 55; уп. 2011: 15–27).

Томас Пинчон је од првих списатељских дана показао склоност ка пародији и иронији кроз приче *Глас хрчка* (*Voice of the Hamster*) и *Леџенда о Сер Глујом и Љубичастом витезу* (*Ye Legend of Sir Stupid and the Purple Knight*)³, и тенденцију ка претераним описима и раскошним именима (Херман 2012: 19–29). Склоност ка пародији пратиће Пинчона кроз читав његов опус.

У роману *Објава броја 49* Пинчон пре свега пародира жанр детективног романа, свој омиљени жанр из детињства и ране младости. Нетипичним одабиром главне јунакиње Едипе Мас, домаћице из предрагађа градића Кинерет- међу-боровима, пародира улогу детектива; а читав ток радње се, уместо ка разрешењу и закључку, креће од једне странпутице ка другој, не водећи ника- квом циљу. Главни разлог томе је мањак, можда чак и потпуно непостојање цел- лисходности. Уместо да се држи свог задатка – улоге суизвршитељке тестаментa свог бившег љубавника могла Пирса Инвереритија – Едипа Мас као лист на ве- тру лута пратећи траг насумичних спољних стимуланса, без јасног критеријума на основу којег врши селекцију и разлучивање података на које наилази⁴.

3 Друго поменута прича је пародија приче о Сер Гавејну и Зеленом витезу, једне од познатих прича о краљу Артуру и витезовима Округлог стола.

4 Зашто је одабрана Едипа за тај задатак? Да ли се све то догодило, или је све плод Едипине маште, која досаду монотоног живота разбија халуцинацијом?

Узрок мањка логике и резоновања Едипе Маскао и њене способности да схвати свет око себе делом лежи у чињеници да она није „права” детективка, али и у наговештају, који писац даје на почетку романа и потврђује у даљем току радње, да је међу Американцима шездесетих година била уобичајена употреба алкохола и других опијата, нарочито дроге ЛСД. Како би појачао психичку нестабилност главне јунакиње, коју читалац види као „скоро па типичну америчку домаћицу”, писац додељује Едипи психотерапеута др Хиларијуса. На жалост, роман показује да њему прилично мањка здрав разум.

Поврх свега поменутог, на почетку романа Едипа страхује да учествује у експерименту – тестирању нових лекова, у чему се може видети алузија на тајно тестирање дроге ЛСД у Америци педесетих и шездесетих година прошлог века – тестирање о којем ни учесници у експерименту ништа нису знали (Савиц 2012).

ЛСД, параноја, шизофренија и децентрирање субјекта у роману **Објава броја 49**

Озлоглашена дрога ЛСД која се помиње у роману доживљава врхунац у опису Муча Маса, Едипиног супруга, кога Едипа „привремено” напушта током вршења улоге детективке. При наредном сусрету са Мучо Масом, Едипа сазнаје да је њен слаби муж, прогоњен сликама прошлости и њиховим симболичним значењима⁵, подлегао утицају психотерапеута Хиларијуса и на његов савет почео да користи ЛСД.

Мучо није једини несрећан лик у роману. Заправо, у роману не постоји неко ко је срећан или задовољан, већ ликове разједају унутрашње борбе и неспокојство. На крају романа Мучо саопштава Едипи да је нашао смирај тако што је изгубио свој јединствен идентитет и расуо се у мноштво гласова и особа које чује у својој глави. У постмодернизму, овај феномен се зове „децентрирање субјекта” и подразумева да индивидуа нема непроменљив, јединствен идентитет, већ да обухвата супротстављене концепте. Индивидуа истовремено представља и мноштво и јединку (Мекхејл 2012: 97–111), а такве особе се приближавају шизофренији.

Шизофренија не заобилази ни поменутог психотерапеута, др Хиларијуса. Пред крај романа њега обузима потпуно лудило. Он започиње паљбу против људи око себе доживљавајући их као непријатеље. Приликом тог инцидента, др Хиларијус се присетио рада у концентрационом логору у Немачкој за време Другог светског рата. Вреди напоменути да су први циљеви тестирања дроге ЛСД у Сједињеним Државама вршени у циљу да се добије материјал који би помогао у контролисању и мучењу политичких непријатеља, нарочито током Хладног рата, као и да су многи бивши Хитлерови људи ангажовани од стране Сједињених Држава. Одатле толико немачких имена у роману и алузија на нацисте, Други светски рат и концентрационе логоре.

5 У питању је сервис половних аутомобила по имену N.A.D.A, што на шпанском значи „ништа” на којем је Мучо радио. Никада није могао да заборави искуства са тог радног места. Са ужасом се сећао „људи сиромашнијих од себе, црнаца, Мексиканаца, белаца, који су доносили најужаснију стару робу: своје моторизоване, металне продужетке, продужетке својих породица и можда целих својих живота” (Пинчон 1992: 9), да би заменили „улубљену, неисправну верзију самога себе за другу аутомобилску пројекцију нечијег живота, подједанко лишена будућности” (Пинчон 1992: 10). Мучо не мисли да су сви у Сједињеним Државама лишени будућности, али они најсиромашнији свакако јесу.

Пинчон веома вешто повезује различите појмове и теме у целину, тако да све поприма нов смисао. У повезивању поштанских система са јакобинском драмом освете, концентрационим логорима и нацистима, капиталистичком културом и контракултуром, рађа се ново значење. Макар је то случај код Пинчона. Поигравајући се асоцијацијама које попут бујице покрећу нове асоцијације, Пинчон дира и у подсвест читаоца који почиње да претражује свест и покушава да се присети филмова о поштанском системима и вредним поштанским маркама и да покуша да на тај начин дође до нових информација, јер је овај роман чудновато повезан и са светом филма⁶.

Пинчон успешно прави везу између дроге ЛСД, шизофреније и рушења субјекта на фрагменте. Свему томе је блиска и Едипина параноја да је све око ње завера. У покушају да разреши мистерију тајног поштанског система *Тристеро*, чији је симбол запушена труба, Едипа увиђа да је све у свету око ње међусобно повезано. Знак запушене трубе, који прате натписи W.A.S.T.E. (отпад, пустош) и D.E.A.T.H. (смрт) ју је одвео у гигантску корпорацију Јојодин где је упозала Стенија Котекса и први пут чула за Максвеловог демона; Фангосо Лагуну где је срела Манија ди Преса и сазнала да разгледање костију погинулих војника на дну језера представља атракцију; Тенк позориште у којем је одгледала представу *Курирова прагеђија*; Запфову антикварницу у којој је купила *Јакобејске драме освете*; Весперхејенов дом за пензионере у којем је разговарала са старцем Тотом; колеџ на којем је радио Емори Борц. Поврх свега тога, све набројано је било власништво Пирса Инвереритија. Све што је окруживало Едипу припадало је Пирсу и у свему томе се скривала и мистерија *Тристеро*.

Невероватна је била повезаност свега. Едипа од збуњене главне јунакиње постаје уморна сломљена марионета. Тај утисак Пинчон појачава у последњој сцени у роману, у којој Едипу смешта међу публику, поред читаоца, и додељује јој улогу посматрача. Едипа одустаје од своје активне и узима пасивну улогу гледаоца, јер више није била у стању да обрађује информације којима је била бомадрована. Према речима Давида Албахарија, преводиоца романа, последња сцена којом се роман заваршава (у питању је аукција на којој се продају поштанске марке Пирса Инвереритија) подсећа на представу:

„На крају романа налазимо се у гледалишту: аукција наликује позоришној представи, а аукционар изгледа као свештеник, али и као луткар. Ништа се не дешава. Текст се напросто завршава, и ми нисмо сигурни где су кулисе, не знамо ко је њихов творац. Иако Пинчон не нуди одговор, читалац ипак осећа наговештај открићења. Неће умети да каже шта је то, али знаће да зна нешто што никада није знао” (Албахари 1992: 176).

Смештањем Едипе поред читаоца, писац изједначава то двоје. Завера, параноја и сценске кулисе важе и за једне и за друге.

Симулације и симулакруми у роману *Објава броја 49*

Француски филозоф и теоретичар културе Жан Бодријар проучавао је прелазак друштва у постмодерно, потрошачко, медијско и високотехнолошко друштво, као и утицај тих промена на појединца. У делу *Симулакруми и симулација* из 1985. године Бодријар говори о утицају медија на друштво и запажа

6 Роман алудира на серијал из 1942. године под именом *Слање поштом којном* (*Overland mail*) помињањем белаца, плачкаша кочија са поштом, који су били прерушени у Индијанце. Ово није једини случај, роман обилује таквим алузијама.

да су медији створили читав један нови свет који опонаша стварност. Такав свет Бодријар назива хиперреалним⁷, а опонашање симулацијом и симулакрумом. Према Бодријару, симулација је „производња, помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног” (Бодријар 1991: 5). Симулација „поставља питање разлике између „истинитог” и „лажног”, „стварног” и имагинарног”; она поставља питање да ли су „истина, референција, објективни узрок престали да постоје” (Бодријар 1991: 5). „За Бодријара постмодерни свет је свет симулакрума, у којем више није могуће направити разлику између стварности и симулације. Симулакрум не представља ништа до себе самог: не постоји друга реалност на коју се односи” (Сим 2011: 3–14). Модел уз помоћ којег се долази до нечег надстварног је увек упрошћен, редукован. Променом параметара у моделу добија се друга виртуелна стварност, други симулакрум. Примена симулације из природних наука прелази и у друштвене, а изградом модела друштва једне државе и процесом симулације добија се ново виртуелно друштво – симулакрум (Бодријар 1991).

По мишљењу Жана Бодријара Сједињене Државе су прави пример симулакрума, нарочито Калифорнија. Бодријар то објашњава на примеру Дизниленда: „Дизниленд је постављен као имагинаран, како би подржао веровање да је све остало стварно, мада Лос Анђелес и Америка, који га окружују, више нису стварни, него спадају у врсту надстварног и симулације. Не ради се више о некој лажној представи стварности (идеологији), ради се о прикривању да стварно више није стварно, дакле, о спасавању принципа стварности” (Бодријар 1991: 16).

Нису надстварни само објекти, већ и људи. Бодријар указује на творца и разлог стварања симулакрума. Творац је капитал, а разлог профит. Бодријар наглашава да капитал нема друштвени уговор, што значи да нема обавезу према социјалним функцијама државе, и да му нису потребни грађани, већ потрошачи.

Такав приказ Сједињених Држава је присутан и у Пинчоновом роману. Симулакрумски свет испуњава странице овог романа почевши од сцене с почетка романа када се Едипа по први пут сусреће са Мецгером, другим суизвршитељем тестаментa, који је адвокат, а некада је био глумац. Док Едипа разговара са њим, упоредо на телевизији се приказује филм у којем глуми Мецгер када је био дечак. Мецгер понавља речи које изговара дечак у филму и тиме доприноси мешању стварности и фикције (филма) и постепеном брисању граница ова два појма. Сцена је нестварна и халуциногена. Едипа, попут Алисе која пролази кроз огледало и ступа у нестварни свет, улази у свет сумулакрума. И у поменутој сцени у роману се помиње огледало које Едипа случајно разбија.

Сусрећући се са различитим ликовима у роману, Едипа примећује такозвану „пермутацију медија”; наиме, Едипа упознаје адвоката који је био глумац, глумца који је био адвокат и менаџера хотела који је у ствари певач. Чак и њен пријатељ, адвокат из Кинерета, покреће тужбу против имагинарног лика из ТВ сапунице на кога је био љубоморан. Није ли то апсурд! Ликови у роману подсећају на ликове из серија и филмова, тако да много тога „новог” личи на „већ виђено”. Сцена у Фангосо лагуни је нестварна и подсећа на сцену из акционог филма, али и на сан у којем се повезује неспојиво. Поред мноштва ликова који не личе на себе, већ на неке друге, и приче у роману подсећају једна на другу. Прича о костима

7 У социологији и филозофији *хиперреалности* се односи на слику или симулацију која или изобличава стварност коју наводно описује, или представља нешто што заправо не постоји, али свеједно, представља/чини део стварности: <http://www.thefreedictionary.com/hyperreality>.

америчких војника, које људи из забаве могу разгледати на дну лагуне, подсећа на представу *Курирова шрагеџија* која је пак урађена по јакобинској драми старој стотинама година. Пинчон на невероватан и интригантан начин, а ипак неоптерећујућ, повезује све ове појединости у савршену целину и својим писањем открива скривене делове слагалице.

Чини се да Пинчон види опасност и претњу коју симулација и симулакрум представљају у модерном друштву. Они лако воде у параноју која је према речима Патрика О'Донела била једино заједничко искуство Американаца шездесетих година двадесетог века (О'Донел 1991: 1–16). Ширењу параноје доприносе мас-медији који утичу на свест појединца и усмеравају читаво потрашачко друштво. Медији као дрога доводе до стања наркозе, а телевизија, приказана као опијат, у тој мери контролише потрашачко друштво да му је могуће продати готово све (нацистичке униформе, кукасти крст, разгледање костију погинулих америчких војника из разоноде и друго).

Симулирањем стварности не само да се доприноси одржавању статуса кво у друштву, већ се омогућује и једноставније и делотворније владање друштвом. Пинчон то показује на примеру појединаца који губе контролу над собом и постају лаке мете за контролу.

Дискурс науке: ентропија и теорија информација у роману Објава броја 49

Ентропија је појам који се користи у физици, тачније термодинамици, да опише систем. Ентропија означава тежњу затвореног система да пређе у стање веће неуређености. Дакле, ентропија је мера неуређености система. Хаос је више вероватан од реда. Такође, ентропија је повезана са идејом да је ред у систему повезан са бројем начина на који његови делови (елементи) могу бити распоређени, а да се сâм систем не промени.

Едипа, напуштајући мирно окружење, предграђе у којем је живела једноличним животом домаћице улази у оно што јој се чини као хаос – сусреће се и судара са разноликим друштвеним групама Сједињених Држава шездесетих година. По речима Џефа Бејкера, одласком из предграђа Едипа напушта свој једнодимензионални свет, одбацује своју егоцентричност и престаје да се идентификује са капиталистичком културом Инвереритија, због које није могла да види отуђеност, пустош и смрт које карактеришу обесправљене у Сједињеним Државама (Бејкер 2012: 136–145).

Без обзира на позиције које Едипа заузима, систем остаје непромењен. Едипа и не покушава да промени систем, али жели да га разуме. Питање система је важно зато што постоје различити системи – друштвени, политички, правни и други, и сви они указују на извесну уређеност (Шоти 1978: 7–21). Доминантна култура и капиталистичко уређење су уређен систем који ради у корист малог броја људи и у који остали морају да се уклопе. Маргинализоване групе са којима се Едипа сусреће – становници гета, хомосексуалци, ментално оболели – чине контракултуру коју представља запушена труба. Залушена труба, у физичком смислу, такође је систем, али бескористан и неупотребљив. Труба престаје да буде музички инструмент и постаје само комад месинга који ничему не служи. На тај начин Пинчон указује на позицију и улогу контракултуре у Сједињеним Државама.

Поред знака запушене, неме трубе, контракултуру Сједињених Држава означавају акроними W.A.S.T.E. (пустош, отпад) и D.E.A.T.H. (смрт). Не можемо беспоговорно тврдити да се буквално значење ових појмова односи на контракултуру, јер писац нуди више могућности, али се свакако наслућује Пинчонов став да су други и различити неправедно скрајнути и маргинализоване. Према речима Давида Албахарија, Пинчон је у својим делима увек показивао наклоност према губитницима и одбаченима (Албахари 1992: 173–176).

Поред термодинамике, појам ентропије се користи и у теорији информација која представља математичку дисциплину и део кибернетике, науке о управљању системима. У теорији информација, ентропија представља супротност информацији. Информација је саопштење, порука, садржајно значење знакова који доносе нова сазнања. Свака вест не садржи појединачну информацију за свакога, информација не зависи од тога какви нам знаци доносе нова сазнања, али је важно да знаци за нас буду разумљиви. Информација није идентична са знацима, подацима или вестима, податак и вест само садрже информацију (Ђорђевић 1979: 16). Што су информације мање разумљиве, расте ентропија. У роману, Едипа не зна који канал информација да прати, велика количина непотребних и бескорисних информација отежава закључивање, а максималан број информација ствара хаос (Хејлс 1991: 97–125). Едипа и читалац што више сазнају мање знају, јер их мноштво насумичних, непроверених и непоузданих информација не води никуда. Не треба ни пренебрегнути чињеницу да се у „доба и друштву информација“ већини информација не може веровати, „јер су оне чешће усмерене ка манипулативном креирању имица оних који су на власти него ка ширењу знања. Звон тога је постмодернистичка позиција позиција сумње, која се каткад граничи с паранојом“ (Батлер 2012: 11).

Зашто Пинчон у роман уводи научни дискурс? Да ли то ради да би повезао постулате природних и друштвених наука и показао да је у физичком и друштвеном свету све повезано и да се може поредити? Или у духу постмодернизма меша књижевни дискурс са научним, зарад стварања оригиналног стила и дела? Да ли ентропију информација треба схватити буквално – као чињеницу да нас много делимичних и непоузданих информација неће одвести никуда? С порастом информација мистерија звана *Тристеро* непрекидно измиче, а Едипа тоне у све већи хаос и параноју. Или Пинчон показује да је упркос порасту доступних информација и средстава информисања у двадесетом веку, човек и даље осуђен на парцијалну, фрагментарну визију, на незнање или само делимично знање?!

У *Објави броја 49*, Пинчон више пута назначавала да бекство из система (како физичког, тако и друштвеног) није могуће. Једини излазак из система су наркотици (Мучо Мас – ЛСД), лудило (др Хиларијус) и смрт (Дриблет, режисер представе *Курирова трагедија*) што и не представља неку могућност. У првом поглављу романа читалац сазнаје да је Едипа схватила да бекство из система није могуће, гледајући слику Ремедиос Варо⁸.

8 Ремедиос Варо је шпанско-мексичка сликарка које се сматра анархистом. Поменута слика *Bordando el Manto Terrestre (Embroidering Earth's Mantle)* је триптих, и на једној од слика су приказане девојке, заточене у кули, које везу таписерију. Таписерија представља спољни свет што и њено име каже – *Вежење земљиног плашића*. Рад девојака надгледају две мрачне фигуре чија су лица скривена, нејасна. Трећа слика триптиха приказује бекство из куле. Поменут триптих Едипа је видела приликом једне посете Мексику. Слику је доживела бурно и тада је схватила да упркос томе што је напустила Калифорнију да се ни од чега није удаљила, да није побегла, и да бекство из система није могуће.

Саморефлексивност и историографска метафикција у роману *Објава броја 49*

Постмодерна уметност је дубоко саморефлексивна и пародијска, „а ипак себе покушава да укорени у ономе што се са рефлексивношћу и пародијом налази у кратком споју: у историјском свету” (Хачн 1996: 9). Саморефлексивност подразумева да дело, на пример роман, указује на сопствени статус текста. У роману *Објава броја 49*, књижевник у текст романа веома инвентивно уноси још један текст – пародију на јакобинску драму, популаран жанр из 17. века. Тиме он потврђује да је пред читаоцем фикција. Поред повезивања елемената и мотива романа и драме-у-роману, Пинчон прави алузије и на филмове, песме, поменути слику уметнице Варо, и низ књижевних дела. Тиме, бартовски појачава идеју да је сва уметност међусобно повезана.

Анализирани роман припада жанру историографске метафикције – типичном постмодерном жанру у којем се преиспитују и мењају форме и садржаји прошлости и мешају различити дискурси – књижевни, историјски, теоријски, теолошки, културолошки, научни и други. Поменути жанр карактерише другачији приступ историји до којег је дошло када је човек увидео да су историја и фикција, као творевине човека, међусобно блиске, зато што су и једна и друга човеку доступне као текстови (Хачн 1996: 20). У *Објави броја 49*, Пинчон преплиће најмање три дискурса – књижевни, историјски и дискурс науке. Историја није приказана прецизно, егзактно, већ кроз мноштво алузија на Други светски рат (кроз помињање нациста и нацистичких униформи, кукастог крста, геноцида над Јеврејима и концентрационог логора), поштанске системе у Европи и Северној Америци (*Турн и шаксис* и *Пони шејл*) и друго. Дискурс науке књижевник уводи коришћењем појмова – ентропија, теорија информација и Максвелов демон.

Пинчон завршава роман сценом у којој је главна јунакиња смештена у фотељу као посматрач, а пред њом је сцена која подсећа на позоришну. Тиме писац поставља главну јунакињу поред читаоца и потврђује је пред њима уметничко дело, представа, фикција, а не стварност!

Закључак

Томас Пинчон је успео да вешто пренесе симулакрумски свет у роману *Објава броја 49*. Сам роман, као постмодерно дело, не изриче једну универзалну истину, нити има једно значење чије би разоткривање демистификовало поенту и суштину дела. Имајући на уму *Смрт аутора* Ролана Барта, отклањањем ауторитета аутора из тумачења романа онемогућује се свако крајње одређивање поруке романа. У Пинчоновом случају то је нарочито лако, зато што је аутор одлучио да живи животом усамљеника и тиме, према речима Албахарија, остварио постмодернистичку идеју о „смрти аутора” препустивши да се писање и текст сажму у читаоцу (Албахари 1992: 173–176).

Такође, овај, као и остали постмодерни романи темељи се на постструктуралистичким идејама да не постоји систем на којем почива све знање и уметност, и да универзалне теорије западне цивилизације треба одбацити зато што су изгубиле веродостојност. У роману, књижевник се противи доминантној капиталистичкој идеологији и фукоовски пропагира диверзитет – прихватање и давање гласа другим и другачијим. Деридијански, значење романа није стално ни трајно, већ променљиво у односу на време, место и публику. Новим генерација-

ма анализирани роман ће донети нова сазнања, а нека претходна, стара ће можда бити изгубљена.

Иако циљ овог рада није да открива тајну романа и тиме одговори на њега, већ да анализира постмодерне елементе присутне у њему, намеће се један утисак, а то је Пинчоново разочарење америчким друштвом као системом. *Објава броја 49* није једини роман у којем се Пинчон бавио идејама које су водиле Сједињене Државе⁹. Чини се да Пинчон, као и Лиотар, верује у мале нарације које одржавају маргинализоване културе као што је разнолико подземље у *Објави броја 49* (Мекхејл 2012: 97–111).

Можемо претпоставити да се Пинчоново незадовољство открива у начину живота који је одабрао (он живи анонимно), а у једном кратком пасусу којим описује Јужну Калифорнију он каже:

„Едипа је веровала у неки принцип мора као искупљења за Јужну Калифорнију, у неку неизречену идеју да истински Пацифик, без обзира шта учинили његовим ивицама, увек остаје неповређен и нетакнут или пак прихвата ружноћу на некој својој ивици као део општије истине” (Пинчон 1992: 50).

Тиме Пинчон потврђује да је друштво Сједињених Држава далеко од савршеног, идеалног, демократског друштва једнаких и равноправних, већ да је друштво које гуши или маргинализује различитост, упркос пропаганди да је промовише, а шансу даје само оним изузетним који ће послужити капиталу.

Чини се да Пинчон поставља низ питања на које не даје одговоре. Он заправо указује на питања која поставља друштво, сâм живот. С обзиром на то да аутор не поставља питања, од њега се не очекује ни да даје одговоре, већ, бартовски, сви одговори остају на читаоцу. Свако даје свој одговор и за себе.

Литература

- Албахари 1992: D. Albahari, Tomas Pinčon, u: T. Pinčon, *Objava broja 49*, Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
- Барт 1967: R. Barthes, *The Death of the Author*, http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf 10.02.2015.
- Батлер 2012: K. Butler, *Postmodernizam. Sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni Glasnik.
- Бејкер 2012: J. Baker, Politics, in: I. H. Dalsgaard et al. (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge: Cambridge Univerisy Press, 136–145.
- Бодријар 1991: Ž. Boudrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: IP Svetovi.
- Ђорђевић 1979: Т. Ђорђевић, *Теорија информација – Теорија масовних комуникација*. Beograd: Partizanska knjiga, 1–50.
- Истхоуп 2011: A. Easthope, Postmodernism and Critical and Cultural Theory, in: S. Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge, 15–27.
- Луис 2011: B. Lewis, Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960–90), in: S. Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge, 121–133.
- Мекхејл: 2012: B. McHale, Pynchon's postmodernism, in: I. H. Dalsgaard et al. (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge: Cambridge Univerisy Press, 97–111.

9 Пинчон промишља о просветитељству у *Мејсону и Диксону* (аутор пише о периоду колонизације Америке и разматра које су то одлуке које су послале Америку на погрешан пут), технолошком и научном напретку у *Дуги гравитације* (нуклеарно оружје, рат) и либералном оптимизму и дијалектичности историје у роману *В*. (Мекхејл 2012: 97–111).

- О'Донел 1991: P. O'Donnell, Introduction, in: P. O'Donnell (ed.), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-16.
- Пинчон 1992: Т. Pinčon, *Objava broja 49*, Novi Sad: Svetovi.
- Пинчон 1966: Т. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, New York: J. B. Lippincott Company.
- Салавиц 2012: М. Szalavitz, *The Legacy of the CIA's Secret LSD Experiments on America*, <http://healthland.time.com/2012/03/23/the-legacy-of-the-cias-secret-bsd-experiments-on-america/20.02.2015>.
- Сим 2011: S. Sim, Postmodernism and Philosophy, in: S. Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London: Routledge, 3–14.
- Хачн 1996: L. Наџион, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Хејлс 1991: N. K. Hayles, A Metaphor of God Knew How Many Parts: The Engine that Drives The Crying of Lot 49, in: P. O'Donnell (ed.), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press, 97–125.
- Херман 2012: L. Herman, Early Pynchon, in: I. H. Dalsgaard et al. (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge: Cambridge Univerisy Press, 19–29.
- Хиперреалност. *The Free Dictionary*.<http://www.thefreedictionary.com/hyperreality> 10.03.2015.
- Шоти 1978: F. Šoti, *Uvod u kibernetiku – Osnovi teorija sistema i informacija*, Novi Sad: Radnički univerzitet.

Elements of Postmodernism in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*

Summary

The paper is based on the work and ideas of postmodern and post-structuralist critics and theorists, and aims to show the postmodern elements in Thomas Pynchon's novel *The Crying of Lot 49*. Thus, the paper explores the genre of historiographical metafiction, parody and pastiche, simulacral world, paranoia and other postmodern themes. One of the goals of the analysis is to emphasize the importance of the scientific-discourse introduced by Thomas Pynchon to the novel, and to show that the mentioned discourse can be seen as a postmodern element, since the connection of different areas of knowledge and discourse is common in postmodern literature.

Keywords: Thomas Pynchon, postmodernism, LSD, simulacrum, scientific discourse

Nevena Banković

Радојка Јевтић¹*Београд*

ОПАСНЕ ИНФОРМАЦИЈЕ: ЕДИПА МАС И ДЕТЕКТИВСКА ПРИЧА БЕЗ ПОЧЕТКА И КРАЈА

Може се рећи да романи Томаса Пинчона потпуно отеловљују тежњу постмодерног дела: да се сложеност мреже стимуланса и одговора, узрока и последица, која дела у стварности, верно представи у писању. Зато је постмодерни роман понекад опчињавајуће несхватљив. *Објава броја 49* представља својеврсни изазов за анализу утицаја који ови упади стварности имају на ликове у роману. Неспорно брз развој технологије и свеопштег друштвеног поретка након Другог светског рата налази своје место у овом делу служећи као знак и окидач много дубљег индивидуалног душевног немира. Након разматрања суптилног начина на који су шездесете године двадесетог века представљене, разматраћемо могућу повезаност између тадашњих промена у друштвеним и културним структурама и индивидуалних реакција ликова на те структуре. Користећи се теоријама угледног психолога Харија Стака Саливена, намеравамо да откријемо психолошку позадину Едипине реакције када је преплављена информацијама, тј. када открива бесконачан низ трагова који изгледа да не воде никуда; Мучове реакције када се бори са страхом од ништавила и реакције Едипиног доктора када се бори са теретом колективне и индивидуалне прошлости.

Кључне речи: утицај, развој, промене друштвених и културних структура, информације

Увод

У овом раду ћемо се бавити романом *Објава броја 49*, романом који описује тешкоће са којима се људи сусрећу у свету пуном несигурности. Саме те тешкоће могу се повезати са правцем у ком су друштво и култура кренули након Другог светског рата и променљивим значењима које су људи извлачили из своје околине и свог историјског периода.

Скоро опипљиви упади стварног света испрва су вешто уклопљени са огромном количином информација у којима се налазе ликови, да би затим постали нераздвојиви. Едипа Мас, Пинчонов постмодерни Шерлок, лута кроз Америку шездесетих година прошлог века тражећи истину, све време насумично откривајући нове нивое друштва вешто уметнуте у општи заплет као одрази стварности. Аутор приморава читаоца да размишља о граници и раздаљини између текста и реалности када их на моменте спаја, а затим насилно раздваја, све у циљу допуштања тексту да се отргне од аутора и да, заједно са читаоцем, ствара сопствену истину.

Такође, игре речи и ума неопходни су алат којим постмодерни текст измешта традиционалну везу између аутора, читаоца и текста. Никада више неће истина бити јасно исказана и дата, а речи моносемичне. Читалац, као и Едипа, у сталној је потрази да се одвоји од традиције, да нађе нове форме и истине. У овом раду бавићемо се ауторовим дискурсом, супкултурним групама приказаним у роману, ентропијом као начином изражавања критике и Едипином реакцијом на привидну бесмисленост њене потраге.

¹ green.piano.in.blue@gmail.com

Игре речима и умовима

У роману *Објава броја 49* Пинчон исказује скоро дечију склоност ка игри. Аутор се игра речима, значењима, самим ликовима и читаоцима. Кроз ове фри-волности он привлачи читаочеву пажњу и од њега тражи да преиспитује основне претпоставке преовладавајућих културних образаца.

Игре речима, полисемија и флексибилност који се могу наћи у његовом делу део су отпора строгиости књижевног језика и предвидљивости, присутној у традиционалним романима. Читалац осећа потребу да изнова и изнова чита Пинчоново дело у намери да одгонетне значење које оно носи. Ипак, одгонетање овог романа може бити само илузија. Како Фиск (2010: 87) тврди, први је Де Серто открио дешифровање, тј. одгонетање језика као притајени начин да се читалац потчини ауторитету текста, да се текст чита по условима које је поставио неко други. И то дешифровање, такође, део је друштвених сила које контролишу лингвистички систем. Пинчон од нас, ипак, не тражи да одгонетне значење његових речи. Као прави постмодерниста, он од нас само тражи да текст читамо под својим условима, да извлачимо сопствена значења из њега, да избегавамо канон и уђемо у неочекиваност текста. Његова непрекидна игра заправо спречава постизање сталности која се обично повезује са значењем.

Пинчоново дело има за циљ да имитира битку присутну у свакодневици, битку између једног јединог значења које се надноси над осталима и различитих значења које га изазивају и крње. Често користи игру речима и иронију да измени читаочев фокус и узрокује даља размишљања. Назива своју хероину Едипа и приморава читаоца да размишља о томе да ли то има неке везе са грчком драмом. Њеног доктора назива Хиларијус (пресмешни), што је потпуно непримерено за бившег нацисту који је изумео израз лица који узрокује ментални слом пацијентата. Име Едипиног мужа, Мучо Мас (много више), одговара његовим тежњама, али је у супротности са његовом стварношћу где је он само водитељ на радију. Едипа одлази у град који се зове Сан Нарцисо, назив који опет превише подсећа на лика из грчке митологије.

Акронима који носе (или наводно носе) одређено значење на претек је у роману. Мучо сања плац на коме се продају аутомобили и изнад види знак на коме пише *N.A.D.A.* (што значи „ништа” на шпанском језику). Људи који одбијају да шаљу пошту преко обичне поштанске службе раде то преко *W.A.S.T.E.*-а (што значи „отпад” на енглеском језику). Све ове речи подсећају на неке друге, али читалац никада не може бити потпуно сигуран какво значење оне носе у самом роману. Читаоци могу изгубити много времена размишљајући о овој пролиферацији трагова којима га аутор обасипа, а достићи не морају ништа јер, аутор нам поверава тајну. Саме речи су те које спречавају да се дође до чврстих закључака и позивају читаоца да деле њихову флексибилност, да и они постану нестални.

Читалац, ако је на почетку и помислио да ће овај роман бити типична детективска прича, убрзо ће схватити да се преварио. Као што Менделсон (1978: 123) тврди:

„Пинчонов роман користи механизме који су позајмљени из детективске приче да би произвео резултате потпуно супротне од оног из модела. Иако је предмет детективске приче да упрости сложену и несређену ситуацију [...] *Објава броја 49* почиње релативно једноставном ситуацијом која затим измиче главној јунакињи из руку;

просто постаје сложено [...] појединачни трагови су неважни јер се ни њима нити дедукцијом може доћи до решења.²

Судар култура

У многим уџбеницима се тврди да је након Другог светског рата Америка ушла у раздобље обиља и да је тада заправо и највише напредовала. Наиме, друштво је морало да се изгради из рушевина које је оставио рат, а status quo је морао поново да се успостави. Такво стање релативне хармоније било је превалентно све до шездесетих година двадесетог века, када је омладина прозрела илузорну копрену која им је стављана на очи. Они су тражили да се ослободе традиционалних стега и идеала својих родитеља, те су покушавали да пронађу бољи живот за себе. Остаци старог друштва морали су да се растворе, а нови облици друштва изашли су на површину. Сваки од њих имао је сопствену идеју о томе какав живот мора да буде, сваки је тражио свој амерички сан. И баш из тог разлога борили су се против неједнакости, ратова, против *убичајеног* и *исправног* у животима генерација пре њих.

Такав је и свет у којем читалац налази госпођу Едипу Мас. То су узбудљиве шездесете, када САД буја од младалачке енергије и плуралности. Из овог периода Пинчон је и највише позајмљивао фрагменте реалности. Он често спаја три аспекта времена, те се често дешава да у једном пасусу читалац уочи део прошлости, садашњости и будућности. Тако он уме да обухвати временски период од преко три деценије. Ипак, мора се напоменути да су ови фрагменти врло индивидуализовани, управо зато што су Едипини фрагменти, а сâм читалац никада не може бити сигуран да ли су они истинити или не.

Иако су прошлост и Други светски рат, као теме, дубље истраживане и приказане у Пинчоновом каснијем роману, *Дуга гравитације*, у роману *Објава броја 49* он ипак реферира на њих, користећи се суптилним траговима да имплицира да је прошлост ипак у мислима главних ликова: када Пирс зове, он Едипи звучи као Гестапо официр; када доктор Хиларијус прича, он звучи као Пирс који звучи као Гестапо официр; кости које се користе за прављење филтера за цигарете припадају палим војницима из Другог светског рата; у причи господина Тота, име коња је Адолф; доктор Хиларијус, Едипин психијатар, имао је праксу у Бухенвалду, итд. Прошлост се враћа у интервалима да подсети ликове и читаоце на ужасавајућу историју света. Иако је до тада већ двадесет година прошло, иако су многи могли наизглед да забораве и „да воze 'фолксвагене', да носе транзисторе марке 'сони' у џепу од кошуље” (Пинчон 1992: 69) и даље их део њихове свести приморава да се сете. С времена на време извиру слике рата и уништења из тог времена.

Пинчон врло кратко, али ефектно, излаже читаоца поређењу између педесетих и шездесетих година двадесетог века. Само једном ће такозвани просперитет и обиље педесетих година продрети у Едипину свест. Када она дође у Беркли средином шездесетих и када се суочи са свим алтернативним универзумима модерног доба, са свим контракултурним идејама које бујају на кампусима, она се

2 Pynchon's novel uses mechanisms borrowed from the detective story to produce results precisely the opposite of those in the model. Where the object of a detective story is to reduce a complex and disordered situation to simplicity and clarity [...] *The Crying of Lot 49* starts with a relatively simple situation, and then lets it get out of the heroine's control: the simple becomes complex [...] individual clues are unimportant because neither clues nor deduction can lead to the solution.

присећа свог образовања и читалац добија спонтани контраст ова два периода, не толико удаљена временски, колико по своме духу:

„Јер она је кроз своје образовање прошла у време нервозе, благодсти и повлачења не само њених колега, већ и већег дела видљиве структуре око њих и испред њих [...] а овај Беркли није уопште личио на дремљиви Сиваш из њене прошлости [...] Где су секретари Џејмс и Фостер и сенатор Џозеф, ти драги будаласти духови-чувари који су бдели над Едипином тако умереном младошћу?“ (Пинчон 1992: 96)

Наводно, како нам ова слика сугерише, Едипа, неко ко је заправо живео у тој деценији, не сећа је се као раздобља обиља, већ као доба умерености. Разлог за овакав приказ и поглед на ту деценију коју нам даје хероина може се наћи у самој стварности. Историја ће нам рећи да је та деценија заглављена између две веома значајне: једне, у којој се десио највећи рат који је свет икада видео, и друге, деценије друштвених немира у Америци. Може се чак тврдити да су педесете године прошлог века време пата у Америци. Никаква узбудљива партија шаха није се играла, пијуни нису нападали свемоћне краљеве и краљице. Пијуни су се примирили, савршено ускладили да не би пореметили нежну равнотежу. Након бурне декаде, систем се смирио, да би га се Едипа само сећала као део своје *умерене младосћи*.

Шездесете године, ипак, представљају потпуно другачију ситуацију будући обележене друштвеним немирима, отвореним испитивањем устаљених норми и младалачким коришћењем свих права и слобода. Пинчон алудира на многе аспекте и наличја контракултурног покрета када описује *Параноике* и њихово коришћење наркотика, експерименте које доктор Хиларијус спроводи са дрогама и многобројне супкултурне групе са којима се Едипа среће. Културу су обележили нови, експериментални изрази, нове форме метности, иновативна литература, музика, итд. А нигде није ова културна промена толико очита као у домену музике. *Битлси* су предводили још једну инвазију на Америку, али не инвазију која води ка уништењу, већ ка стварању. У овом роману можемо наћи јасне референце на ову групу у *Параноицима* (чланови групе чак и певају са британским акцентом), а не само на њих, већ и на цео сегмент друштва, младе, који су били зачетници овог великог изазова са којим се друштво суочавало. Они испољавају друштвено неприхватљиво понашање, пуше траву, краду чамце, траће дане. Одбијају да постану користан део друштва и да попуне своје предвиђено место. Немају одређени циљ и заправо уживају у траћењу свог времена, а не желе да стварају нешто што би било корисно за друштво. Млади и групе на маргинама друштва у роману представљају појединце који су окусили систем и одлучили да му се супротставе сопственим средствима. Појединци који одбацују званичну поштанску службу Сједињених Држава и шаљу пошту преко сопствене службе, иако немају ништа да кажу. Постоје, поред многих других, и чланови групе *Инаморајти анонимус*, који се намерно искључују из друштва и до којих се само може доћи телефоном. Све ове примере Пинчон користи да прикаже дух времена – борбу против онога што се сматра прихватљивим и пролиферацијом личних идеја о ономе што је *исправно*. Хиљаду различитих светова који постоје у општеприхваћеној култури и око ње, а који некако избегавају њен стисак. То јесте заправо, како то Едипа каже, „прорачунато повлачење из живота Републике, из њене машинерије“ (Пинчон 1992: 116).

Када Мучо покуша да објасни свој нови увид, узрокован редовном употребом дроге, у стварну вредност једне од најпопуларнијих песама групе *Битлс*, он описује какав је свет тада био за младе људе и сумира суштину идеја спонтаних

контракултурних идеја које ће очарати свет – љубав и мноштво. Сва друштвена ограничења из претходних времена падају у заборав и остављају само ове основне идеје:

„Када они клинци запевају 'Она те воли', онда те она, овај, стварно воли, знаш, она је колико год хоћеш људи, широм света, уназад у времену, разних боја, величина, година, облика, на разним удаљеностима од смрти, али она воли. А оно 'тебе', оно 'ти', то је свако” (Пинчон 1992: 134).

Контракултурна ентропија

Такође се мора узети у обзир један наизглед насумичан траг којем нас Пинчон излаже – ентропија, а са њим и Максвелов Демон. Максвелов Демон је, наводно, једина машина на свету која је способна да изведе *perpetuum mobile*; машина којој не би требао константни уплив енергије да би радила. Демон би сортирао брзе и споре молекуле и тако повећао ред у кутији, а смањено ентропију, тј. количину нереда у једном систему.

Може се повући паралела између Едипе и Максвеловог Демона. Док Демон покушава да донесе ред у систем тако што сортира молекуле, Едипа покушава да донесе ред у своја искуства, тако што покушава да сортира информације које је засипају. И ту Пинчон умешно спаја друштво и Едипину потрагу. Сваки нови траг открива још један облик друштва, још један део за који она није знала. Коришћењем супкултура као неких облика трагова, он је у могућности да представи деликатан пресек људи који се неће повинovati норми.

Ако узмемо Пинчово коришћење ентропије у роману као метафору ширег друштва, можемо доћи до неких врло занимљивих закључака. Да би систем радио ефикасно, мора бити уређен, тј. мора постојати равнотежа између брзих и спорих молекула. Али ако систем ради, он стално губи енергију, док је не истроши и дође у стање максималне ентропије. Молекулима је у природи да теже да достигну ентропију, тј. температурну равнотежу.

Ова чињеница, ипак, не предвиђа светлу будућност контракултурним покретима. Ако Пинчон ентропију користи као метфору која представља културну и друштвену матицу и контракултурне покрете, нажалост, то значи да су контракултурни покрети осуђени на пропаст. Њихова енергија ће се расипати све док се систем и сви молекули у њему не зауставе. Како Браунли (2000: 57) тврди: „Енергија која је потребна да би један систем радио ка друштвеној промени стално се расипа, а чланови тог система увек теже униформности – тј. прихватању свог стања.”³ Стога, Едипина немогућност да сортира информације могла би да представља још један посмртни марш за контракултурни сан. Сви покрети изгубиће своју енергију и помирити се са судбином, на овај или онај начин.

Потрошачка култура

Пинчон на много начина представља једног проницљивог пророка. Наиме, у роману *Објава броја 49* можемо видети прве призоре на(д)илазеће потрошачке културе. Испрва нас Пинчон излаже једном скоро гротескном чину: узнемиравању онога што се до тада сматрало светим – људским остацима. Када

3 The energy necessary to perform the work of social change is always running down, the members of the system always tending towards uniformity – that is, acceptance of their lot.

разматрамо обим Пинчонове критике, морамо да обратимо пажњу на два фактора: вредност самог људског живота, и вредност *херојског* живота. Сам људски живот је важан и свака смрт је трагедија. У складу са тим, кроз историју човечанства, људски остаци имали су скоро мистичну вредност и веома су се поштовали. У смрти, људски живот се поштовао. Ипак, хероји, које друштво обично ставља на пиједестал због њихових дела, увек су имали посебно место и у животу, и у смрти. У њихово име праве се позоришта, музеји, итд. Ова константа руши се у роману када се кости војника који су се борили у Другом светском рату, војника који су се борили за очување слободе, користе да би се од њих направио угаљ, који ће се касније користити за филтере за цигарете. Имплицитно се тиме да се овим чином, чином који занемарује векове поштовања мртвих, уништава и претпоставка која стоји иза поштовања мртвих и смрти уопште – да живот има значење. Тривијализацијом карактеристичном за свет из друге половине двадесетог века, људи су продали значење живота за цигарете. Као што Браунли (2000: 47) тврди:

„Наратор Американце сматра потрошачима који се могу убедити у куповину скоро свега. То што војници заврше као филтери за цигарете имплицира да барем неки Американци више воле профит од части и поштовања [...] све што од њих траје јесте њихова корист као производа.”⁴

Реченица која прати потпуно пословни разговор између Мецгера и Ди Преса сумира колико пажње људи из шездесетих година двадесетог века посвећују части и поштовању: „Требало је уклонити стара гробља [...] Као оно које се нашло на траси аутопута за Сан Нарцисо, и пошто није имало никаква права да се ту налази, ми смо га једноставно прокопали, без проблема” (Пинчон 1992: 46). Ноншалантна, бесмислена смрт значи ноншалантан, бесмислени живот. На овај начин, Пинчон нас упозорава на неизбежну опасност коју са собом носи потрошачко друштво капитализма: да то што губимо поштовање за нешто што се толико дуго сматрало светим води губљењу поштовања за саме себе. Човек, без поштовања, постаће производ као и сваки други, а то је највећа претња потрошачке културе.

Предатор и плен

На људска бића неумитно утиче њихова околина. Раније је та околина била огољена дивљина, али сада је та дивљина претворена у сложenu мрежу људских творевина. Једино што се није променило може бити чињеница да су људи и даље под њеним утицајем. Према мишљењу еминентног психолога, Харија Стака Саливена, *социство* је отворени систем који је у суделству са околином, а свака особа је производ ових међусобних утицаја. Иако се човекова околина променила, а човек еволуирао, и даље један део његовог бића реагује на исти, прастари начин. Реакције које људи имају када су изложени претњама остају, у својој сржи, физиолошке. Суочен са претњом, човек реагује на један од три начина, на један од три механизма који су га увек штитили од непријатељског утицаја природе. Или се бори, или побегне, или се замрзне. Питање које се поставља у постмодерно доба јесте: „Како човек реагује на непријатељски настројену око-

4 The narrator sees Americans as consumers who can be persuaded to buy almost anything. The fact that the soldiers end up as cigarette filters implies that at least some Americans prefer profit than honor and respect [...] all that lasts is their usefulness as products.

лину када та околина није природна, када је потпуно вештачка?” Пинчон нас излаже и пуном удару Едипине муке да би приказао немерљиви ефекат који модерни свет и његов слављени проток информација имају на јединку, коју тај исти свет и те исте информације преплављују. Едипа, која под теретом трагова пати, коначно се замрзне и сломи. Откривање супкултурних покрета и њихових трагова узроковало је да она пожели да одустане и довело је у положај у коме ће се вероватно вратити свом претходном, неукљученом, досадном животу. Само зато што је тако лакше и зато што се њена енергија трошила и она нагиње ка униформности, ка равнотежи.

Као што Бренан (2003: 156) тврди, један од најчувенијих психолога двадесетог века, Ерих Фром, пружио је нови увид у егзистенцијалне проблеме са којима се суочавају модерни људи и претпоставио да је човек у сталној потрази за сигурношћу, а да модерни свет не може то да му пружи, те се човек осећа усамљено и беспомоћно. Он је претпоставио да постоји пет основних потреба, од којих је на две – потребу за укореењеношћу (да човек припада и постане део своје околине) и потребу за сталном оријентацијом (због које можемо да разумемо саме себе и нашу околину) обраћена пажња у роману *Објава броја 49*. Едипа очајнички покушава да се сједини са њеном новом околином, да је разуме, али сав њен труд остаје ненаграђен.

Када Едипа уђе у мистерију коју је створио Пирс, и читалац се нађе у њеним мислима, постаје јасно у једном тренутку да се оно што она осећа једино може назвати страхом. Сама количина њених открића изгледа да је превише за њу. Пре катализатора, пре Пирсове смрти, она је живела нормалним животом домаћице која размишља о простим стварима. А затим ненамерно улази у мистерију која ће узроковати да она почне да губи делове себе. „Ствари су постајале све нејасније. У једном тренутку отишла је у купатило, покушала да пронађе свој лик у огледалу, али није могла. Начас ју је обузео готово чист ужас” (Пинчон 1992: 36). Фиск (2010: 41) тврди да један од начина на који се може избећи идеологија јесте губљење *сојства*. *Сојство* је простор идеолошке продукције и репродукције, па Едипа заправо, у том тренутку, губи *сојство* које је створило друштво и на тај начин избегава идеологију.

Информације, трагови које ова неискусна детективка проналази, само узрокују појаву нових трагова, а њихово сортирање и потрага за коначним значењем ускоро постају немогући. Она остаје заглављена у бесконачном процесу који не може да заустави, њена потрага се само наставља, а трагови гомилају. Бесмисленост и неповезаност, али и истовремени смисао и повезаност њихова стално се понављају и она схвата да она коначну истину не може да досегне.

„Едипа се питала да ли ће и она, на крају свега овога (уколико то треба да се заврши), такође остати само са накупљеним успоменама на трагове, најаве, наговештаје, али не и са самом средишњом истином, која је сваки пут сигурно и сувише светла да би је њено памћење задржало, која увек сигурно сагорева и неповратно уништава своју поруку, остављајући преосветљену празнину кад се врати обични свет” (Пинчон 1992: 88).

Постепено појачавање њених емоција повезано је са процесом примања превише података. Пинчон нам кроз представљање информацијске ентропије наговештава да ови трагови можда ни неће довести до коначног значења. У овом смислу ентропија је повећавање информација које коначно води до буке, тј. вишка информација од којих се не може извести никакво значење. Едипу притиска та чудна ситуација у којој се нашла; она смисао тражи тамо где га можда неће бити, те ће њена потрага можда бити бесмислена.

Она се ипак држи за идеју о значењу и коначном смислу: „Намењено ми је да све то упамтим. Сваки путоказ који се појављује треба да има своју јасност, своје fine шансе за постојаност” (Пинчон 1992: 110). Али шта се дешава када не постоји то *шреба*? Јасна је карактеристика људи да траже значење, али када такво значење Едипа не може да пронађе, она упада у скоро психотично стање. Она почиње да види знакове свуда. „Свако отуђење, сваку врсту повлачења увек је красила њена поштанска труба, у облику дугмета за манжетне, налепнице, бесциљне жврљотине” (Пинчон 1992: 115). Бодријар (1994: 79) ефектно излаже ситуацију у којој се налазе људи модерног доба, ситуацију која је јасно илустрована у овом роману: „Ми живимо у свету где има све више и више информација а све мање и мање значења.”⁵ И сâм читалац је запањен и нервозан услед Едипине потраге.

На крају она доживљава катартичан тренутак, али катарза након које не следи традиционалан расплет. „Јер је то, о боже, била празнина. Нико није могао да јој помогне. Нико на свету. Сви су били на нечему, људи, можда непријатељи, мртви” (Пинчон 1992: 160). Ако узмемо у обзир Фромове основне потребе за повезаносту и сталном оријентацијом, схватићемо да, у Едипином случају, ниједна од њих није задовољена. Најближе је изгубила у модерном свету, а поред тога изгубила је саму себе у свету у ком се насукала, свету који јој није логичан. Онда постаје јасно зашто се осећа изгубљеном.

Ипак, Пинчон на крају, када се чини да је све изгубљено, понавља своју игру, даје њој, и читаоцу, наду. „Ипак је знала, повијене главе, док је посртала преко насипа и његових старих спавача, да и даље постоји она друга могућност. Да је све тачно” (Пинчон 1992: 168).

Закључак

Едипа је неискусни детектив из шездесетих година прошлог века који, упоредо са контракултурним покретима и постмодерним читаоцем, тражи коначни смисао само да би открила да га можда и нема. Иако се она труди да избегне такву судбину, на крају, преплављена информацијама, траговима, постмодерним светом, она се препушта таласу свемоћног механизма. Пинчон суптилно критикује машинерију, али и беспомоћност свих оних који покушавају да се са њом носе кроз своју инсинуацију да се сви приближавамо температурној смрти. Он критикује шта је модерно друштво урадило човеку и указује на то да смо ми, заправо, сведоци једне чудне појаве. Људско друштво као да више не напредује.

Како је друштво неспособно да подмири основне људске потребе и не може човеку пружити сигурност, протагонисти ове приче постају изгубљени и збуњени, а са њима и читаоци. У роману *Објава броја 49* ликови и читаоци изложени су огромној количини информација. Пародирајући хваљени проток информација и представљајући га као непријатеља, као предатора, Пинчон нам показује до чега може довести овај вишак – томе да се људи повуку, затворе своје системе, док не достигну неизбежно стање температурне (и друге) смрти.

Основна порука овог Пинчоновог дела може бити највећа туга људског стања: сви смо у некој врсти потраге, али се све потраге морају завршити. Све се чешће дешава да се заврше неиспуњеношћу. Али, као што се туга завршава прихватањем, тако наша хероина дочекује своју судбину смирена, очекујући објаву броја 49.

5 We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning.

Литература

- Бодријар 1994: J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Бренан 2003: J.F. Brennan, *History and Systems of Psychology*, New Jersey: Pearson Education.
- Браунли 2000: A. W. Brownlie, *Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and the Problems of Knowing*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Фиск 2010: J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, New York: Routledge.
- Мангел 1971: A. Mangel, Maxwell's Demon, Entropy, Information: The Crying of Lot 49, *TriQuarterly*, 20, Evanston, 194–208.
- Менделсон 1978: E. Mendelson, The Sacred, the Profane and the Crying of Lot 49, in: E. Mendelson (ed.), *Pynchon: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 112–146.
- Пинчон 1992: Т. Пинчон, *Објава броја 49*, Београд: Култура.

DANGEROUS INFORMATION: OEDIPA MAAS AND A DETECTIVE STORY WITH NO BEGINNING OR END

Summary

The novels of Thomas Pynchon can be said to fully embody the urge of the postmodern novel: that the intricacy of the interweaving web of stimuli and responses, cause and effect which lingers in the phenomenal world be faithfully represented in writing. That is why the postmodern novel is at times mesmerizingly incomprehensible. *The Crying of Lot 49* presents a particular analytic challenge when it comes to discerning the effect these incursions of reality have on the characters. The incontestably rapid post-World War Two advancements of the human environment, that is, society and technology, find their place in this novel by serving as signs and triggers of much deeper personal turmoil. After considering the subtle way in which the riotous 1960s are presented, we will ponder on the possible interconnections between the nascent social and cultural structures of the particular time period and the individual responses of the characters to those structures. Using the theories of the eminent psychologist Harry Stack Sullivan we intend to uncover the psychological background of Oedipa's reaction when she is flooded by information, that is, when she discovers an endless stream of clues which seem to lead nowhere; Mucho's reaction when he fights his fear of nothingness and the reaction of Oedipa's doctor when he struggles with the burden of collective and individual past.

Key words: influence, development, social and cultural shifts, information

Radojka Jevtić

Миломир Гавриловић¹*Београд*

БУРЛЕСКА ГОСПОДИНА ПЕРУНА БОГА ГРОМА: ПОСТУПЦИ, СТИЛ, ПОЕТИКА

Рад представља анализу романа *Бурлеска господина Перуна бога грома* – преvasходно анализу употребљених поступака (монтажа, слободна асоцијативност, просторни и временски симултанитет), затим, и читавог низа стилских, синтаксичких и језичких одлика романа, и, коначно, идеолошких, поетичких и субверзивних исходишта тумаченог романа. Посебна пажња аутора је усмерена ка позиционирању романа Растка Петровића у оквиру авангардне поетике и *zeitgeist*-а.

Кључне речи: Растко Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, авангарда, поступак, стил

1. *Бурлеска господина Перуна бога грома* је у потпуности одређена авангардним *zeitgeist*-ом, односно духом антитрадиције, како га је Марино (1998: 7–9) и одредио. Растков, и не само његов спор са традицијом, који је у његовом случају био много толерантнији, него што је био код, рецимо, његових колега надреалиста, остварен је у оквирима преvasходно књижевног деловања, кроз сукобљавање са естаблираним грађанским вредностима. Растков авангардни пројекат представља покушај рекреирања не само одређених књижевних, већ и естетских и етичких категорија. Познат је Биргеров (1998: 30–40) став да се авангарда остварује као самокритика уметности у грађанском друштву, што је проширена парафраза Марксовог становишта о књижевности чија је основна улога самокритика садашњице. У авангарди, естаблишмент и институције су на удару, свакако и доминантни уметнички производ, у нашим условима поглавито песничтво модерне, као и друштвени апарат који је одређен чврстим рецептивним ставом и читалачким навикама, који је у изразитом диспуту са оним што презентује дело авангардних стваралаца. Растково стварање се подудара са поменутиим тенденцијама, које Пођоли (1975: 99–102) прикупља под одредницом антагонизам. Књижевно дело делује као шок, шамар публици, дело које проналази различите моделе комуникације са публиком са једне стране, а са друге, дело преко којег је преформулисан однос према традицији. Растково авангардно књижевно деловање претпоставља управо поменути поетички модел. *Бурлеска* је изазвала својеврсни шок и неверицу публике, што је ишло дотле да су многи куповали *Бурлеску* само да се начуде или да се јавно исмевају написаном.² *Бурлеска* представља производ самокритике уметности у једном историјском тренутку, које је резултовало одређеном аутономношћу, одвајањем од традиционалне слике света (модерна, реализам) и актуелних политичких ставова. Авангарда се

1 gasha88gm@gmail.com

2 Петровићева збирка песама из 1922, *Ошкровење*, такође је наишла на негативан став критике и публике или на неразумевање. Значајан је текст Милоша Црњанског (1923: 385), у којем је, приметивши и неколико слабијих места *Ошкровења*, аутор *Дневника о Чарнојевићу* први указао да је појављивање те збирке значајан датум у развоју наше поезије.

често остварује као негација или разарање/пародирање конвенционалног самим субверзивним односом према друштву, што се поред антагонизма, очитује и у појавама које Поћoли назива агонизмом и, за Растков случај важнијим, ниҳилизмом. Авангардна мисao се очитује и кроз корените промене у структури дела. Бурлеска јесте пројекат којим се једна књижевност измешта из познатих оквира и из почетне позиције на неколико нивоa, самим тим и остварење које производи субверзивни ефекат у односу према традицији.

2. Стваралачки, а уједно и субверзивни моменат је значајно поетско полазиште Бурлеске. Субверзивно у Растковом делу подразумева, пре свега, промену у начину конститивисања слике света и човекове позиције у њему; затим, промене у стилском и жанровском комплексу, развијен систем цитата и новостворени однос према њима, као и процес разграђивања дискурса и кодова. Превасходно, анализираћемо стилске и композиционе одлике Бурлеске.

Монтажа је један од поступака којим је обликована структура Бурлеске. Биргерово одређење монтаже,³ засновано на фону Бенјаминових ставова о алегорији, претпоставља модел поступка о којем се пише у овом раду – монтажни поступак у Бурлесци је адекватно тумачен у критици (Петровић 2008: 221–267). Предраг Петровић, ослањајући се на Биргерово тумачење Бенјамина, износи примере монтажног и колажног поступка у Бурлесци, пре свега у поступку конструкције прве главе, *О распуштености богова*. Петровићевом тумачењу можемо додати следеће: монтажни поступак, у биргеровском смислу, у самој Бурлесци, упркос повезивању фрагмената у надређену конструкцију поступком монтаже, делимично је остварен. Пре свега, Биргеровско схватање монтаже заснива се на алегоријској природи самог поступка: фрагменти су истргнути из одређеног контекста и сачињавају нову слику света. Међутим, фрагменти прве главе Бурлеске су сви истог тематског регистра, приказују распуштеност словенских богова. Фрагменти јесу постављени техником монтаже, али су и мотивски блиски – сви су примери једног тематског оквира, дакле, нису истргнути, већ су сви преузети из јединственог почетног контекста, који је, техником монтаже, на

3 Бенјаминово схватање алегорије коси се са разумевањем симбола као појма: симбол је увек одређен контекстом из којег црпи значење, ефекат симболичности је увек одређен комбинацијом контекста и перцепције читаоца упућеног у материју. Алегоријски приказ представља другачији однос: „Алегоричар издваја један елемент из тоталитета животног контекста. Он га изолује лишавајући га његове функције. Алегорија је, дакле, суштински фрагмент органском симболу” (Биргер 1998: 106). Према томе, алегорија претпоставља истргнути материјал из одређеног контекста, чиме се губи информативни значај контекста, преостаје испражњени знак на који се додаје нови смисао, према намери ствараоца. Алегорија представља почетну изолованост мотива, али и нову отвореност за значења – алегорија најављује поступак фрагментарности и дело које настаје спајањем фрагмената који, у заједничком и новом саодносном, презентују нови смисао и контекст. Тај поступак Биргер назива монтажом; његово одређење монтажног поступка је блиско поступку монтаже изведеном у Бурлесци (в. Петровић 2008: 221–267). Према Биргеру (1988: 111): „Монтирано дело указује да је састављено од фрагмената стварности; оно разбија свој привид тоталитета”. Према томе, контекст из којих су истргнути различити фрагменти губи на значају, стварају се нови контексти и нова значења. Текст је пројектован, тачније монтиран, да обезбеди нову, уметнички интегралну слику света, радикално другачију од претходне, али ништа мање уверљивију – у смислу аутономности новопроектваног поетског света, свакако не у смислу подражавајућег мимезиса. „Авангардна интенција уништавања институције уметности на тај начин се парадоксално реализује у уметничком делу” (Биргер 1988: 111). Дакле, монтажа и фрагментарност, иако елементи алегоријског приказа, представљају не само естетску провокацију, већ и стилски резултат ефектног неприхватања постојеће слике света: мотиви преузети из стварности више је не презентују, већ приказују неку другу уметничку стварност, одређену релацијама новог и неочекиваног квалитета.

квалитативно нов и другачији начин уобличен. Такав поступак јесте монтажни, али се више приближава Бенјаминовом схватању симбола него алегорије. Монтажним поступком, прва књига *Бурлеске* се заокружује мотивом распуштености у љубави и хронотопом словенског раја, док наративе у другој књизи повезује Наборова љубавна судбина и, до Наборове наводне смрти, хронотоп словенског села. Чини се да је Растко за потребе писања прозе, модификовао пуни облик монтажног поступка примењеног у поезији.⁴ Монтажа је у потпуности остварена у трећој књизи романа, у који је поред два основна наратива, о Набору и о Богородичином путу у рај, имплементиран фрагмент о Винсенту ван Гогу, у који је унет фрагмент о човеку из Гренвила; први је одличан пример за поступак монтирања додатног прозног материјала у већ постојећи наратив. Истргнут из неког другог контекста, фрагмент о Ван Гогу се, на различитим поетичким нивоима, накнадно усклађује са контекстом у који је унет (в. Петровић 2008: 254–255).

Монтажни поступак усмерава читаоца да уочи структурне односе део – целина и део – део. Према Биргеру, дати однос је потребно поштовати и проучити да би се сагледао могући смисао књижевног дела (в. Биргер 1988: 120–125). При том, како Биргер упозорава, треба имати на уму да авангардно дело нема тенденцију да створи целину која би омогућила разумевање смисла дела, нити да се тај смисао очитује у деловима, јер они нису подређени „интенцији дела” (в. Биргер 1988: 121). Иако се са тим ставом може полемисати, посебно ако се односи на *Бурлеску*, Биргер (1988: 123) предочава да није основна тенденција авангардног дела да пласира смисао који се може разумети, већ да оствари нови тип рецепције читаоца. „Пажња реципијента се не усмерава више на смисао дела, који се не може више схватити тумачењем његових делова, него на поступак конструкције”. У *Бурлесци* се могу приметити поступци монтаже, слободне асоцијативности, временског и просторног симултанитета и других – на тај начин се поступак употребљен у самом делу поставља у први план, а смисао дела доводи у везу са артифицијалношћу, односно тематизовањем поступка у авангарди.

Песнички поступак слободне асоцијативности изискује потискивање узрочно-последичних веза и миметичности, што се огледа у активираним поступку темпоралног и просторног симултанитета. Неспутана асоцијативност омогућава повезивање временски и просторно неспојивих појмова. Поступак слободне асоцијативности остварен у *Бурлесци* можемо означити флакеровским термином – ђавољим симултанизмом, који је, како временски, тако и просторни, ефектно остварен у оквирима прве књиге *Бурлеске*, повезивањем различитих наратива у једну целину. Љубавна чежња сина Перуновог, Дажбогов подвиг и венчање Мануса и Сорје представљају примере, између осталих, насловне теме прве главе, који припадају како другом временском тренутку, тако и другом простору. Одигравају се у неисторијском времену, самим тим и неодређивом временском тренутку и митском простору који није географски одређен, осим топонимима који су унети само да би задовољили одређену уверљивост представљене слике света. У првој глави романа мотивски регистар којим је приказана распуштеност богова обухваћен је митским и неисторијских хронотопом који сабира све наративне токове те целине. Минијатурна визија остварења света и космогонијски и апокалиптични призори се одигравају пред очима умирућег Богољуба Марковића, који, попут Стевана Катића, јунака *Дана шестог*, пред смрт доживљава

4 Поменимо, као ефектне примере, две песме које отварају *Ошкровење: Пуштолов у кавезу и Пушкик*.

визијско искуство (в. Петровић 2008: 242), остварено поступком симултанитета: „Све се изнова или пре времена зби у исти мах стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, пакао, убиства, средњи век, религије, револуције, комарци, улице, улице...све се зби и умре у том тренутку” (Петровић 2003: 162). Модел света у *Бурлесци* замишљен је као пропустљиви опсег (в. Петровић 2008: 239), који садржи различите просторне димензије у оквиру једног модуса постојања: душе из словенског раја посматрају кроз ограду деволске сељаке, могућ је поморски сусрет Богородичиног и чамца Светог Петра са бродом Набора Деволца. У трећој књизи је најефектније остварен диспут временских и просторних равни: морска пучина, кругови пакла, Ван Гогова Холандија и неименовани манастир у којем Набор служи постављени су међу оквире једне надређене текстуалне и тематско-мотивске целине. Централни догађаји у роману, богоубиство и Наборова свадба која потом следи, приказани су кроз смењивање неколиких временских и просторних планова. Словенски рај, неименовани бајколики простор у којем се налази невестина колиба и место свадбе, замењени су околином града Патраса, којег су опселе варварске хорде. Од самих приказаних догађаја значајније је шта представљају – прелом у дијахронији. Словенска идила, својеврсна *aurea aetas*, и митско време постојања трансформишу се у историјско време, око 800. године нове ере (в. Петровић 2008: 246–248). Богоубиство и бег из раја су свакако узроци драматичног преклапања два временска слоја. Симултаним приказивањем више временских категорија или различитих просторних одредница руши се конвенционална слика света коју подразумева поетика прозе модерне, делимично реализма – пројектује се један алтернативни представљени простор пропустљивих димензија. Чини се да значај и улогу поступка симултанитета у *Бурлесци* најбоље одређује лик Светог Петра: „[...] били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи [...]” (Петровић 2003: 109, в. и Петровић 2008: 23, 255–256). Тиме је разумљивија тежња наратора да преклапања временске и просторне димензије донекле спута тенденцијом да се изнесе целовити наратив, или барем да се оствари илузија целовитости исприповеданог.

Као дело авангардне поетике превредновања, *Бурлеска* претпоставља контекст оспоравања постојећих поетичких начела, жанровских структура и тематско-мотивских регистара. Један од ефектнијих поступака за исказивање ставова о традицији, кроз негацију или пак, превредновање, јесте поступак цитатности. Интертекстуалним везама ствара се компликован низ корелација између дела у које су унети цитати и дела из којих потичу. Авангардни стваралац се не либи да у своје дело имплементира многобројне интертекстуалне везе, на тај начин дезинтегришући слику света остварених и неочекиваних значења – што је очигледно када се сагледа структура *Бурлеске*. Сложени цитатни слој *Бурлеске* је адекватно прогумачен у студији Предрага Петровића (2008: 152, 259–262), чему треба додати да је цитатност изразита одлика и Расткове поезије, пре свега *Ошкровења*.⁵ Не можемо говорити о мотивској, а да не узмемо у обзир жанровску цитатност, о чему се пак не може говорити, без кратког осврта на поетику жанра у авангарди. Експериментисање у оквиру жанрова, карактеристично за авангарду, део је свеопштег процеса естетичког и поетичког превредновања и изналажења нових ко-

5 Само у једној песми *Ошкровења*, песми *Пушник*, Растко је искористио читав низ интертекстуалних веза и вантекстуалних одредница: кнез Потемкин, хајдук Вељко Петровић, Наполеон, Ханибал, Одисеј, Кохови баџили, Сибињанин Јанко, Дмитар Јакшић, Каравађо, Бранко Радичевић, Радјард Киплинг, Коштана, Борислав Станковић и Шарло, чувени тужни лик којег је глумио Чарли Чаплин.

дова и књижевних облика. Иако се за авангарду не може рећи да претпоставља чврст систем структура и форми, она је свакако одређена специфичним списком позитивних и негативних категорија, које је прикупио и тумачио Марино (1998). Поетички аксиом авангардног стварања јесте, барем што се жанрова и родова тиче, слобода при приступању некој устаљеној форми. Ослобођење од устаљених жанровских форми води ка експерименту, ка хибридном спојевима различитих жанрова и врста, као и родовских прерогатива. Претходница таквих промена је свакако поезија, која се најбрже прилагођава авангардним експериментима и у којој су најјасније видљиве новаторске измене. Преко поезије, експериментално проналази пут до есејистике, драме, кратких прозних форми попут кратких романа авангарде. *Бурлеска* је у потпуности резултат жанровског експеримента: у њој проналазимо, често пародирани, елементе народних форми, од најкраћих форми до елемената народних бајки. *Бурлеска* сабира поједине жанровске одлике мита, биографије, апокрифа, ратне прозе, научних списа, па су и одређене песме имплементирани у прозни текст (в. Петровић 2008: 227). Сматрамо да су дела попут *Бурлеске*, свакако, недовршена, али не у смислу уметничког ангажмана у виду писања једне коначне верзије, већ више у могућности да сопственом отвореном структуром не наговесте једно могуће исходиште, већ да упуте ка многим. *Бурлеска* се, преко монтаже, симултаности, фрагментарности, пометње у наративним инстанцама⁶ и преко изразите жанровске хетерогености приближава моделу дела одређеног могућношћу читаваг низа интерпретативних исходишта. Отвореност је омогућена самим тим што постоји несклад (или *vice versa*, потенцијални склад) различитих структурних елемената: однос дела и целине, а посебно делова између себе, резултује вишесмисленошћу идејних исходишта. *Бурлеска* представља алегоријски монтажни пројекат који се приближава структури отвореног дела управо на местима на којима су искоришћени поступци које примећујемо и у Растковој поезији (слободна асоцијативност, фрагментарност, симултанитет, монтажа, колаж). Авангардна тежња да се било који утемељени поступак или облик измени или унесе у, до тог тренутка у развоју књижевности, нетипичан жанр, управо је омогућила ефектно приближавање прозе и поезије. Жеља за експериментом и новином, или потреба да се стваралац, самим тим и његово дело, да искористимо Винаверов појам (према Христић 1972: 200–202) не *укристалише* у одређеним (поетичким) оквирима, омогућили су и проток поступака и тенденција из *Ошкровења* ка *Бурлесци*, и *vice versa*, што, уопште, и јесте један од ретких аксиома авангардног стварања. Граница између прозе и поезије је смањена, транспоновани поступци и одлике поезије, пружају Растковој прози лирски карактер, који се очитује у већ описаним поступцима, потом и у нараторским несугласницама, монтажној и фрагментарној природи дела, колажној нестабилности прве књиге, као и бројним поетским исказима. Кад у тексту једног романа наиђемо на реченицу попут: „Младић седе; устаде; седе, устаде; још једном седе, још једном устаде, па пође даље путем.” јасно је да та реченица првенствено није написана са циљем да објасни шта чини јунак, већ да укаже да је улога језика другачија него пре, да је дошло до одређене контаминације кодова и да је прозни израз преобликован лирским уделом. Од ове минијатурне форме, преко имплементираних песме *Јади јунакови*, па све до фрагментарне целине, *Бурлеска* се одликује лирским тенденцијама.

6 Неколико наративних инстанци се појављује у *Бурлесци*: свезнајући наратор у првом лицу, наратор у првом лицу, наратор коментатор који проговара кроз друге ликове. Препознавање нараторских инстанци је донекле отежано симултаномшћу одређених временских и просторних равни.

Концепција авангардног дела подразумева две важне релације: однос интертекстуалних веза, о чему је било речи, и однос структурних елемената дела, већ названих фрагментима. Однос фрагмената у једном књижевном делу, па и у *Бурлесци*, стоји у динамичном односу, па чак и у сукобу, док заједно, свакако, чине целину. Остварује се „фрагментација чији се низ распрснуо” (Веззан и др. 2001: 63), односно однос између фрагмената и целине не мора бити смислен „што никако не значи да је смисао уништен, нити да је значењски ниво поништен” (Веззан и др. 2001: 63). Уношење прозног сегмента о Ван Гогу у *Бурлесци* није мотивисано ни тематско-мотивски, па чак ни идејно – барем у замишљеном третирању инкорпорирања фрагмента у текст *Бурлеске* можемо изнети претпоставку сматрати тачном, будући да се тек по уносу сегмента у дело стварају везе између њега и остатка дела. Растко је унео сегмент о Ван Гогу првенствено вођен поетичким начелима, потребом да истакне не само поступак, већ и да створи аутономно књижевно дело на основу тог поступка. Монтажа је заиста најефектније остварена поменути примером, али је сам поступак мотивисан самоостварујућом потребом – остале поетичке, тематске и идејне везе су резултат доцнијег тумачења и усклађивања сегмената *Бурлеске* у јединствену уметничку целину. Исходишта авангардног дела се остварују превасходно кроз индивидуалну читалачку рецепцију дела односно структуре настале од интертекстуалних веза, монтираних фрагмената, употребљених поступака, жанровских експеримената, а тек онда преко тематско-мотивске грађе. Исходишта таквог дела се свакако не доводе у питање, али је пажња читаоца усмерена на композицију, поступке, раскид са старим дискурсом и утирање пута новом. Смисао се усклађује са новином, а свака новина, ако заиста претендује на обновљивост и оригиналност, не сме бити *укришћалисана*, односно статична, и не сме остати заробљена у форми.

3. Поетски квалитети *Бурлеске* су пре свега присутни у оквиру одређене стилске расплутости, као и кроз ритмичке и мелодијске покушаје. Што се стилског поступка тиче, текст *Бурлеске* је презасићен фигурама које превасходно очуђују мотив или представу. Стилски апарат учествује у промени перспектива, односа између различитих елемената – читаоцу се нуди једна другачија, промењена перцепција стварности. Онеобичавање путем стилских поступака не само што учествује у разарању реалистичких концепција, већ пројектује другачију, посве авангардну слику света.

Променом перспективе између како језичких средстава, тако и мотивских јединица, очуђује се не само свет дела, већ се стварају и неочекивани односи који приказују различиту, а опет аутономну механику односа. Главни јунак, Набор, приказан је док контемплира у природи: „Шума са њеним крчкањем уђе у уво, затим један коњ ржући, затим један чамац ударајући веслом у воду. Читава поворка чудноватости уђе му у уво” (Петровић 2003: 55). Информативни смисао реченице је јасан: умиравши се, Набор послушкује звукове из природе. Механика односа једне регуларне сцене у роману постављена је тако да очуди ситуацију: нису приказани звукови како допиру до Набора, односно јесу, али персонификовањем појмова који их производе. Пре него што прихватимо информирацију да Набор чује одређене звукове, на трен замишљамо веома чудну поворку која улази у његово ухо. Треба приметити и да је однос агенс – пацијенс измењен, као и у поезији Дисовој, Настасијевићевој и ређе, Црњанског, о чему је писао Новица Петковић (1999: 7–66, 67–118, 119–145, 147–186). Набор и звукови које послушкује заменили су улоге агенса и пацијенса; поремећене релације су омогућене употребом персонификације. Персониковани извори звука се крећу

ка јунаку, као да звуци обликују јунакову перцепцију сопственим самовољним деловањем и самосталним кретањем, иако је управо Наборова перцепција одређена пасивним ослушкивањем околине. Такав однос ће зачудити и самог јунака: „Тако се изненади да све то постоји да му срце престаде да ради. Кад све изађе што се увукло, настаде тишина” (Петровић 2003: 55). Не само читалац, већ и јунак може да појми и схвати одређена својства механике света у којем се обрео, и да то подреди сопственом искуству. Такво сазнање носи снагу епифанијског открића: „Шума се поклони дубоко као сеоски кнез и заспа; коњ откаса подврискујући; леже на земљу и заспа; заспа и чамац. Затим, звучан као сребро, зазвижда шумски ваздух. Набор затрепти и сâм и затеже јаче удицу, хтеде да се обезнани” (Петровић 2003: 55). Јунак разуме и односе у простору у којем се обрео, као и скривено, анимистичко начело према којем је организован свет у том тренутку продубљеног разумевања. Дакле, уз помоћ стилских и језичких измена, персонификације и промене односа агенс – пацијенс, мења се перцепцијска слика света у којој ће једном ефектном синестезијом: *звучан као сребро*, границе представљеног простора су довољно проширене да открију, на тренутак, суштинске односе који конституишу слику света у *Бурлески*.⁷

Другачији тип односа представљен је у следећем пасажу: „Девојкама поможе да конопљино класје вежу. Од девојака се издвојише растељиве, покретљиве усне, крупни сочни млади јаки зуби испод усана, затим нос, око кога се набраше образи, и очи, мокре светле извијене издигнуте обрве; кад се издвојише, разлетеше се по простору, и заситише га, и умножише се: на свакој је грани висило ко грожђе” (Петровић 2003: 30). Набор посматра девојачка лица и тај приказ му доноси одређену сатисфакцију. Међутим, синегдотским раздвајањем, делови лица поступком умножавања и фрагментације граде у потпуности другачији тип представљања, који се заокружује бизарним приказом донекле гротескног квалитета, обogaћеним симболиком плодности преко мотива грожђа. Поново је јунак у прилици да појми односе који одређују простор у којем се обрео и опет је слика света коју појми изненађујућег квалитета. Сексуална мотивација главног лика повезана је са фрагментарним рашчлањавањем призора којем присуствује: путем смеле упоредбе множине делова женских тела и мотива грожђа пројектује се симболика плодности.

Описана употреба стилских средстава свакако доводи до испољавања зачуђујућих односа и успостављања неочекиване слике света. Једна од очигледних последица је свеопшта персонификација деволског простора: „Зора свану; шума се протегли, зевну, поклони се дубоко пред небесима” (Петровић 2003: 56), или „[...] то се природи врло допаде, зеленој лепотици, одмах заглапа у узбуђењу” (Петровић 2003: 60). Понекад је свеопшти анимизам развијен и до пародичног значења: „Један јеж прошета, поклони се месечини. Један слепи миш састави песму о космичкој срећи” (Петровић 2003: 64). Анимистичко осећање

7 Поменути пример није усамљен, описани односи се активирају на многим другим местима романа: „Ноћ. Иза је горела ватра, и ватра је упијала звезде, сисала им крв; тако су звезде бледеле” (Петровић 2003: 64). Ефектном персонификацијом и додељивањем улоге агенса ватри, на свим неочекиван начин, сутерисан је долазак зоре. Слично и: „У то прође Управа са карлицама. Набор је пропрати погледом; она му поглед однесе до куће” (Петровић 2003: 82). У првом делу реченице, Набор је агенс, док у другом делу више реченице, осим што се синегдотски своди на поглед, предаје функцију агенса другом лику, Управди, а сâм преузима улогу пацијенса. Простор је неочекиван сличним принципом и у следећем примеру: „Остали су прскали, мокри се гласови обесили на дрво, гране се на њих устрептале” (Петровић 2003: 50).

света постаје свеопшти *modus vivendi* прве две књиге – природа не само што учествује у радњи, она кореспондира и са осећањима јунака, усклађује се са Наборовим расположењем.

Мелодијски и ритмички квалитети *Бурлеске* пре свега подразумевају кратке реченице, које се брзо смеђују и настављају у убрзаном ритму. Чест је случај да реченице које стоје једна поред друге или у релативној близини садрже поновљене речи или целе синтагме. Мноштво мањих реченица се уланчава у исказ. Многе реченице започињу везником, што подсећа на континуирану нарацију у *Библији*. Прозни ток *Бурлеске* оплемењен је израженим ритамским квалитетом; понекад се, кроз одређене пасаже, примећује да је текст организован попут песме у прози. Томе доприноси бројна понављања, набрајања и имплементирани микро-поетски жанрови. Понављања су честа и у појединачним случајевима организују ритам близак поетском: „Младић седе, устаде; седе, устаде; још једном седе и устаде, па пође даље путем” (Петровић 2003: 6), или „Ти си мој брат; је л’ могућно да си ти мој брат! Ти си мој брат; да си ти мој брат је л’ могућно” (Петровић 2003: 38), или „Пију бози из широких дрвених чаша. Великим гутљајима пију бози [...]” (Петровић 2003: 81). Наведене реченице су превасходно резултат ритмичког експеримента. Многе реченице широм *Бурлеске* компоноване су према принципу (делимичног) понављања ритамских деоница. Одређени удео реченица у *Бурлесци*, почевши са наведеним примерима, може се замислити и остварити у поетској структури. Поетским квалитетима *Бурлеске* доприноси и бројни микрожанрови унети у текст, попут бајалице, здравице, тужбалице или молитве (в. Петровић 2008: 227–228). У тексту се истичу кратке форме истакнуте понављањем или варирањем, попут „О, нека је победно, нека је победно, јунаци се љубе” (Петровић 2003: 50), или „очи су ти козје, уши су ти јареће, руке су ти као јаблани, дођи” (Петровић 2003: 10). Вишеструким понављањем ритмичких целина у оквиру различитих текстуалних пасажа, текст добија значајне ритмичке квалитете. Набрајања често могу убрзати ритам нарације и указати на очигледне лирске квалитете прозе, попут пасажа који започиње са „Купало је на самрти” и завршава се са „Оздравио Купало” (Петровић 2003: 17–18). У оквиру тог сегмента, лирски ритам се успоставља понављањем одређених синтаксичких конструкција: „[...] киша из облака га умива, поји га соко сива тица, милује га сунце са висине, походе га мравићи из траве [...]” (Петровић 2003: 18). Други каталози, пак, доносе сасвим другачији ритам, који се не усклађује са лирским, већ са елементима мемоарске прозе, попут набрајања места које настајују варварска племена, набрајања села из којих су свадбари на Наборовом венчању или набрајања Наборових потомака, завршно са Богољубом Марковићем. Узевши све изнето у обзир, јасно је да *Бурлеска* није ритмички статичан текст, већ су у њој извршени бројни ритмички експерименти. Примећујемо да се само тражење новог прозног ритма, обогаћеног лирским одликама, намеће као поступак који постаје једна од тема романа.

Ритам је умногоме одређен уносом микрожанрова, међутим, на неколиким местима у роману (69–70, 142–143, 158–160) део текста се одваја у потпуности од прозног дискурса и претвара у песму у прози или чак, у случају песме *Јаги јунакови*, у потпуно самосталну лирску песму. Потоња песма је организована по принципу двоструког понављања: пре свега, понављају се речи, најчешће придеви и глаголи, у оквиру једног стиха. У песми се одређени стихови понављају на два места која су обликована огледалским понављањем. Конструкција песме је таква да се од прве строфе, испеване у тринаестерцу, стих своди до

једносложног у шестој строфи, па поново до тринаестерца у једанаестој песми. Пажњу привлаче и два прозна пасажа која се могу назвати песмама у прози: парафраза *Слова љубве* Стефана Лазаревића, која гради са цитираним текстом низ пародијских значења и својеврсна ода Набору Деволцу и његовој судбини, завршена слављењем досаде, која, заједно са ставом да је баналност Наборова одредила судбину света, јасно указује на пародијски смисао концепта историјског процеса (в. Петровић 2008: 242–243). Значајно за обе поменути песме јесте да су издвојене у краће прозне пасаже, каткад само реченице, који симулирају стиховну одвојеност. Када би се ти одломци спојили у целовит прозни текст без пакуса, добили бисмо текст који у многومه подсећа на остатак *Бурлеске*, што само доказује да је роман писан са намером да се граница између прозног и поетског што више релативизује.

4. Матеј Калинеску (1988: 123–128), заснивајући сопствене ставове на Ничеовим идејама, пише о крају идеологије у доба авангарде и о процесу дехуманизације. Поменути процес, којим је одредио идеолошке поставке авангарде, достиже свој врхунац демитологизацијом човека, разарањем конвенционалне визије човека, самим тим и слике света и човека у њој (предавангардна мисао). Ниче најављује коначну смрт човека и рађање натчовека, пад Бога или свих богова. Концепција хуманизма се деградира: „хуманизам је као доктрина постао неодржив” (Калинеску 1988: 124) „човек” (и Бог – МГ) „мора нестати” (Калинеску (1988: 124). Цитираним ставом конципирани антихуманизам најављује нихилизам онако као га је разумео Марино (1998: 38–42), као негирање, субверзију, одбијање одређених вредности, самим тим и Бога, а и сваке друге институције, и човека и свега онога што га таквим одређује: традиције, етике, филозофских идеја, хуманизма и других категорија. Антихуманизам не подразумева само пад човека, већ негативну слику света и улоге човека у њему. Нихилистичко виђење света, било да говоримо о ничеовском антихуманизму или Мариновом разумевању субверзивности и побуне, остварено је и у *Бурлесци* и у *Ошкровењу*. Криза човека, а и богова, велика је тема *Бурлеске* – централни догађај романа свакако је богоубиство. Из идиличног времена и простора, човек се преноси у историјски контекст, који је вреднован искључиво негативно. Историјски процес у *Бурлесци* је недвосмислено одређен као производ баналности и досаде једог појединца, што субверзивно унижава целокупно историјско постојање човека (в. Петровић 2008: 242–243). Човек у *Бурлесци* успева да убије бога, али не постаје натчовек, већ је деградиран. Постоје и други знаци кризе човека: понашање свадбара, опсада Патраса, кланица у манастиру, Богољубова предсмртна манија; као и кризе богова, како словенских, тако и хришћанских: сексуално безакоње у словенском рају, беда словенских богова у паклу, перверзне тежње Богородице, ценкање Исуса и Симона. У *Бурлесци* је описан пад и Бога (односно богова) и човека, па и самог света, јер последњи пасуси као да најављују апокалипсу (уп. са Петровић 2008: 266).

Субверзивни *zeitgeist* авангарде увек подразумева побуну против већ утврђених вредности. Побуна је битно стање духа усмереног на рушење или замену једног утврђеног *Weltenschaunga*: „Без побуне не може бити поезије, закључује Адријан Марино (1998: 12). Субверзија постаје „темељно начело” (Марино 1998: 12), док се побуна може схватити као „извор и услов поезије” (Исто, 12) – обриси цитираних Маринових ставова се могу препознати у оквиру Пођолијеве одреднице *антиагонизам* (в. Пођоли 1975: 68–78). Дакле, према Марину (1998: 1) авангардна „поезија је побуна, а свака побуна је поезија”, што постаје опште

авангардно начело којим је поетички детерминисано књижевно дело. На тематском плану *Бурлеске* очигледна је побуна човека против бога – централно место романа представља приказ богоубиства. На плану поступака, можемо рећи да већина већ тумачених поступака припада субверзивним стратегијама оствареним у *Бурлесци*. Употпунили бисмо рад са још неколико стилских категорија и поступака којима је изражена побуна превасходно против естетских и књижевних мерила. Ако се узму у обзир етичка и естетска мерила тадашњег грађанског естаблишмента, *Бурлеска* садржи читав низ провокативних сцена: перверзне жеље Богородичине, ценкање Исуса и Симона, сексуална жеља мајке за сином и остали односи у словенском рају, однос бика и девојака које жуде за њим, опис свадбе који може гротескним квалитетом унеколико антиципирати свадбу из Булатовићевог *Црвеног џетла који лећи према небу*, клање монаха Јеротија и његову перверзну самртну мотивацију, помињање мајке божје која доји сина, и то у словенском рају, довођење у везу Косовског боја и обилног мачјег оброка. Многе од ових сцена су остварене снажним гротескним обликовањем кајзеровског типа (в. Петровић 2008: 264–266). Растко користи и пародију, често кроз преобликовање и искривљење имплементираних жанрова, а понекад и кроз саме мотиве, као што је мотив златне јабуке која расте на храсту. Хумор који проистиче из поменутих слика има чисто субверзивни, понекад и цинични квалитет. У гротескним сценама основна естетска категорија је ружно: изглед свадбара, словенских богова у паклу, изглед искасапљених монаха. Гротескно и пародично обликовање мотива представља ефектне начине испољавања авангардног и субверзивног zeitgeist-a.

И на тематско-мотивском плану су очигледне субверзивне тенденције. Пародирају се или урушавају историјски, верски, естетски и етички модели, урушавају се категорије Бога, односно богова, и човека. Потреба авангардних стваралаца да се приближе примарном, примитивизму и праоблицима уметности, присутна је и у Растковом делу. У *Бурлесци* се повратак на почело не манифестује превасходно кроз култ телесног, као у *Ойкровењу*, мада је мотивација попут сексуалне у основи делања многих ликова: словенских богова, Набора, Управде, Јеротија, Богородице итд. Примарно се у *Бурлесци* превасходно достиже у два смера – у цивилизацијском смислу и путем покрета. Радња романа започиње у предисторијској ери, у простору који је моделован према моделу старословенског друштва, било да је реч о рају, станишту словенских богова, било да је у питању Деволска долина (в. Петровић 2008: 239). Представљен је својеврсни архепростор словенског друштва, агеа аetas словенске и опште људске цивилизације, који је онемогућен како божјим хибрисом, прељубом, тако и човековим, убиством. Историјски процес је искључиво негативан одређен у роману (в. Петровић 2008: 241–248). Са друге стране, телесност се у Деволу не слави само сексуалном жељом, која је карактеристична за богове. Телесни принцип се испољава преко бројних игри, како језичких, тако и телесних, понављања, усклика, песми, покрета, рада у пољу, у шуми, лову, кроз животни елан који настаје као рефлекс постојања у простору који је моделован по мерилима предисторијске/ митске заједнице. Једина нерегулисана норма – сексуално безакоње богова, доводи не само до цивилизацијског урушавања, већ и до губљења идеалног облика живота. Уласком у историју, достигнути примарни видови постојања су изгубљени и заувек измењени. Веселе на Наборовој свадби не представља донекле наивну животну срећу Деволаца, већ травестиран и дивљачки облик некадашњег понашања. У цивилизацијском смислу, негативније вредносно одређење од

постојања у деволској долини свакако носе призори клања у манастиру или последњих дана Богољуба Марковића, као и повод његовог рањавања. Тим контрастним самеравањем неисторијског и историјског процеса, у *Бурлесци* се уједно и остварују и самеравају цивилизацијски потенцијали и утопијског и антиутопијског модела света, упоредо са деструирањем могућег утопијског модела.

Литература

- Биргер 1998: П. Биргер, *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Врезан и др. 2001: Ф. Врезан и др, *Књижевни жанрови и технике авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Марино 1998: А. Марино, *Поетика авангарде*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Калинеску 1988: М. Calinescu, *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*, Zagreb: Stvarnost.
- Петковић 1999: Н. Петковић: *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Петровић 2003: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Нолит.
- Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пођоли 1975: Р. Пођоли, *Теорија авангардне уметности*, Београд: Нолит.
- Црњански 1923: М. Црњански, Откровење Растка Петровића, Београд: *СКГ*, 5, Београд, 385.
- Христић 1972: Ј. Христић, Станислав Винавер или искушење озбиљног, у: С. Велмар Јанковић (прир.), *Књижевности између два рата. Књ. 1*, Београд: Нолит, 200–215.

THE BURLESQUE OF MR. PERUN THE GOD OF THUNDER: METHODS, STYLE, POETICS

Summary

This work represents novel analysis *The Burlesque of Mr. Perun the God of Thunder* by Rastko Petrović – primarily the analysis of already used procedure: editing, free associativity, spatial and temporal simultaneity; the whole range of stylistic, syntactic and linguistic characteristics, and finally, ideological, poetic and subversive outcomes of the interpreted novel. The author's attention is focused on the positioning the interpreted novel by Rastko Petrović into the frames of avant-garde poetics and zeitgeist.

Key words: Rastko Petrović, *The Burlesque of Mr. Perun the God of Thunder*, vanguard, methods, style

Milomir Gavrilović

Александра Д. Матић¹
Крађујевац

ПОЕТИЧКИ АСПЕКТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ У БУРЛЕСЦИ ГОСПОДИНА ПЕРУНА БОГА ГРОМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У раду су представљени резултати интертекстуалне анализе романа *Бурлеска господина Перуна бога грома* у коме се сусичу различите авангардне уметничке тенденције. Циљ рада је да се кроз концепт интертекстуалности у *Бурлесци господина Перуна бога грома* осветли поетика Растка Петровића, а затим да се дефинише и позиционира Петровићево дело у оквиру европске авангардне праксе. Главни део анализе обухвата тумачење интертекстуалности, која се остварује у два вида: илустративном и илуминативном. Корелација са књижевним и некњижевним текстовима, као и са другим уметностима, остварује се најпре техникама монтаже, колажа и каталогизације. У раду је закључено да интертекстуалност има поетичку функцију, тј. да се поставља као свестан ауторски поступак за остваривање синтезе поларизованих авангардних тенденција.

Кључне речи: интертекстуалност, авангарда, цитатност, конструктивизам, палимпсест

Бурлеска господина Перуна бога грома Растка Петровића представља авангардни кратки роман заснован на интензивној интертекстуалној комуникацији са низом других књижевних дела, документарном грађом, филозофским и историографским списима, као и тековинама усменог стваралаштва. Многобројна досадашња истраживања Петровићевог књижевног опуса показала су да је у свом стваралачком раду надахнуће подједнако црпео из националног и европског културног наслеђа, али тако да при обликовању наслеђене грађе, као авангардни уметник, примењује модерне песничке поступке (Матицки 1989: 8–9). Петровићев однос према традицији умногоме подсећа на концепцију традиције Т. С. Елиота. Модификујући класичне појмове утицаја и традиције, као непосредног преношења, Т. С. Елиот, у есеју *Традиција и индивидуални џеленати* (1919), поезију сматра креативним и инспиративним дијалогом индивидуалног ствараоца са традицијом. Наиме, песник није пуки настављач, већ медијум који заузима став према претходницима, спајајући ванвременско и временско, прошлост и садашњост. Традиција постоји као мера према којој се одређује значај уметника и његовог дела, јер писац сам за себе не може постојати, он се исправно перципира тек у ширем историјском контексту (Елиот 1963: 35). Елиотова концепција традиције, коју учожавамо и у роману Растка Петровића, представља прекретницу у разумевању односа утицај – интертекстуалност. Везе између писаца, традиционално означаване као „утицаји”, бивају деперсонализоване појмом „интертекстуалност”. Уместо узрочно-последичног односа између утицајног аутора и онога на кога се врши утицај, са интертекстуалношћу се афирмише интеракција између књижевних дела, која творе синхрони систем (Јуван 2013: 65–80).

Интертекстуалност, у значењу које је овом термину дала Јулија Кристева, претпоставља концепцију према којој сваки књижевни текст апсорбује у себе

1 matic.aleksandra@yahoo.com

раније текстове, тако да представља мрежу различитих позајмица које су се у њему наслагале. Следи да је један књижевни текст систем „знакова културе” и да, као својеврстан „мозаик цитата”, представља тоталитет поетичких релација с другим књижевноуметничким текстовима, стилским парадигмама и, уопште, вредносним садржајима културе и традиције. То значи да се књижевне појаве не могу разматрати изван система њихових узajамних односа, а задатак интертекстуалне анализе јесте да издвоји те релације, тумачећи процес настајања текста. Концепција интертекстуалности је из основа променила погледе на изворе књижевности, супротставивши се идејама миметичности и интересубјективности. Интертекстуално проучавање намеће се као нужност у савременој науци о књижевности, јер се текст не посматра као заокружена, аутономна целина, већ књижевно стварање подразумева мноштво текстова на које се писци стваралачки надовезују.

У студији *Теорија цитатности* Дубравка Ораић Толић предочава свој поглед на цитатност, као вид експлицитне интертекстуалности. Ауторка под цитатношћу не подразумева само књижевни поступак, већ „шире онтолошко и семиотичко начело, карактеристично за поједине текстове, ауторске идиолекте, умјетничке стилове и цијеле културе. У том смислу можемо говорити о цитатним текстовима, цитатним писцима, цитатним стиливима и цитатним културама” (Ораић Толић 1990: 11). Цитатност се посматра кроз њена два основна вида: илустративну и илуминативну цитатност. У првом случају, цитатност поступа са туђим текстовима као са ризницом, имитирајући њихов смисао и водећи рачуна о строгој хијерархији вредности, док у другом случају туђи текстови представљају повод за креирање новог и неочекиваног смисла, с текстовима се ступа у равноправан интертекстуални дијалог или се посматрају као празне плоче у које се учитава нови смисао (Ораић Толић 1990: 45). Ауторка сматра да у авангардној књижевности превладава илуминативна цитатност, док постмодернистичкој књижевности приписује илустративну цитатност. Међутим, авангардни писци двадесетих година, и поред програмски оштрог супротстављања традицији, у процесу естетичког превредновања увек су успостављали и неку врсту корелације са њом, јер „да би се нешто оспорило, оспоравано мора бити означено или бар назочно у рецепијентовој свести” (Флакер 1984: 27). Романи који су објављени двадесетих година прошлог века, отварањем текста за различите могућности приповедања и остваривањем веза са другим књижевним формама, па и другим уметностима, утицали су на афирмацију интертекстуалних поступака. Огољавањем романеског поступка, путем различитих авангардних техника, постиже се преиспитивање жанровских конвенција, приповедачких поступака и изражајних могућности. Анализом различитих типова дискурса утканих у роман *Бурлеска господина Перуна бога грома* у раду се тежи доказати да постоји прожимање илустративног и илуминативног типа цитатности, нихилистичке и конструктивистичке струје.

По обиму и структурној сложености интертекстуалних појава *Бурлеска господина Перуна бога грома* спада у групу књижевних текстова чија је структура изузетно комплексна, јер су готово цели изведени из предлогака. *Бурлеска* представља авангардни текст у коме се остварује пародијски преглед предања, космогоничких митова, легенди, бајки, епских и лирских песама; средњовековних житија, параболо, апокалиптике и апокрифа; аутобиографске прозе, сеоске приповетке до експресионистичке ратне прозе и конструктивистичке поезије. Светлана Слaпшaк у есеју *Митурџија Расика Петровића* запажа да је Петровић

у свом роману користио све облике цитатности: интерлитерарна цитатност (из других књижевних текстова), аутоцитатност (понављање исказа из сопствених, првенствено есејистичких текстова), метацитатност (навођење исказа из програма и манифеста), интермедијална цитатност (усмереност на друге уметности) и „ванестетска” цитатност (цитирање научне, документарне, новинске грађе) (Слапшак 1989: 168). У питању је типологија коју уводи Дубравка Ораић Толић, али је у случају романа *Бурлеска ђосџодина Перуна боџа ѓрома* погоднија општија подела на: интрасемиотичке, интерсемиотичке и транссемиотичке цитате (Ораић Толић 1990: 21), јер строго разграничење често није могућно. Осим наведене поделе, у којој се као критеријум поставља врста подтекста из којег су преузети цитати, посматра се и опсег подударња, семантичка функција цитата у склопу текста, као и цитатни сигнали којима се у тексту упућује на постојање интертекстуалне везе (Ораић Толић 1990: 17). Поетика Петровићевог текста осветљава се кроз стваралачки процес, кроз саме поступке, текстуру, стил и друге аспекте који осветљавају функционалност интертекстуалних веза у делу.

1.

У предавању одржаном 1922. године Станислав Винавер наводи да је то „стваралачко доба”, у коме се на све стране гради, а и ако се руши, то није последица песимистичког ината, већ опет из жеље да се поново ствара:

„Велики моменат који је очекивао Ниче дошао је. Он се зове: преоцењивање, поновна процена свих вредности (Umwertung aller Werte). Није обарање свих вредности. То би била само револуција. Не би се видела конструктивна страна овога што се око нас збива. Данашња конструкција, стварање, грађење, дух конструкције је баш у томе да се испитује материјал помоћу кога смо досада градили. Испитује се да бисмо знали како даље да градимо” (Винавер 2002: 7).

Морфолошки и наративни аспекти Петровићевог романа *Бурлеска ђосџодина Перуна боџа ѓрома* илуструју концепцију коју Винавер излаже. Роман се обликује на изразито антимиетичким принципима, у складу са поетичким захтевима авангарде, што подразумева негацију узрочно-последичног, логичког тока и психолошке мотивације, односно афирмацију асоцијативне повезаности текста, фрагментарности и дефабуларизације, те истицање конструктивистичког принципа грађења романа. Роман карактерише и појава дехијерархизације жанрова, међусобно прожимање епског, лирског и драмског. Основни организациони принцип текста тако постаје монтажа и колаж. Школе објективне конструкције, како наводи Винавер, стварају „мртве зграде”, које имитирају целину, али не носе дух целине. Да би се створио дух целине, морају се узети детаљи, одредити им вредности и ускладити их у целину (Винавер 2002: 10). Страст за тоталитетом не може се, дакле, занемарити и поред фрагментаризације и разарања принципа подражавања стварности. Тотализација се постиже другачијим механизмима².

Разарајући традиционалне појмове централне перспективе и кохерентности, авангардни аутори у први план стављају начело монтаже. Начело монтаже подразумева компоновање тематски супротстављених мотивских низова, исказа, слика и сегмената у једну динамичну целину, чији су почетак и крај отворени (Стојановић Пантовић 2003: 57). У авангардним кратким романима поступак

2 О тоталитету у романима Растка Петровића у: Предраг Петровић, *Ошкривање шошалишета*, Београд: Службени гласник, 2013.

монтаже остварује се на различите начине. Код Растка Петровића реч је о уметничким поступцима који су блиски дадаистичким колажима. Петер Биргер монтажу изједначава са поступком колажа насталим у Пикасовим и Браковим делима двадесетих година прошлога века, којима се демистификује и разара модел подражавања стварности (Биргер 1998: 113). Најважније теоријско уприште за такво одређење монтаже, као кључног поступка у конструисању авангардног, неорганичног уметничког дела, Биргер (1998: 108) налази у Бењаминовом концепту алегорије. Аутор најпре издваја фрагменте из њиховог изворног контекста, а потом их спаја, дајући им нова значења и смисаони оквир. Тако и монтажа, не само да разара композицију и јединство традиционалног романа, већ отвара и нове смисаоне могућности. Монтажом сегмената са супротним семантичким предзнаком, приповедач трагичне догађаје приказује као веселе или неважне, нпр. необавезно или комично приказивање смрти. На тај начин, за разлику од традиционалног, авангардно уметничко дело не прикрива свој поступак, већ управо настоји да буде препознато као уметнички артефакт конструисан од фрагмената.

Уткивање документарног материјала, цитата из научних или историографских дела различитим облицима монтаже, у вези је са транссемиотичком природом Петровићевог романа. Први део *Бурлеске*, „О распуштености богова”, изузетан је пример авангардне технике монтаже књижевног текста. Своју интерпретацију словенског мита Петровић формира поступком монтаже митолошке грађе, односно поступком митургије, како то назива Светлана Слапшак, што подразумева више 'рад' на миту него 'стварање' мита (Слапшак 1989: 162). Како је намера Р. Петровића била да онеобичи устаљене начине обликовања мита и виђење културе и историје, отуда се уз цитатног у роману јављају и коментари којима се подрива и изневерава смисао уметнуте приче.

Како се Р. Петровић у париским библиотекама опсежно бавио словенском митологијом, и у роману се могу наћи бројни цитати Лежеове *Словенске митологије*, *Словенске старине* Лубора Нидерлеа, потом и домаћих аутора и проучавалаца етнологије, понајвише Чајкановића, Богишића, али и записи из Вуковог *Рјечника* и Милићевићеве *Кнежевине Србије*. Ипак, подаци о словенској митологији у Петровићевим изворима у великој мери су фрагментарни, тако да је словенски мит, као отворена структура, постао погодан за различите реинтерпретације. У роману *Бурлеска гошћодина Перуна бога грома* Петровић је створио сопствену визију словенског пантеона, слободно комбинујући различите изворе и фикцију. Цитатни суоднос са грађом народне уметности постиже се поступком „геолошког приступа фолклору” у потрази за суштином колективног бића. На основу Петровићевих есеја о народном стваралаштву могуће је из *Бурлеске* издвојити материјал који је аутор користио у поступку монтаже, а то су, пре свега, народне епске форме (*У цара Тројана козије уши*, *Злаћна јабука и девет ђауница*, *Аждаја и царев син...*) које носе митско језгро. Геолошки приступ фолклору, који подразумева проналажење митских слојева народних бајки, омогућава писцу да потом тако огољене мотиве искористи као грађу за роман. Пример за његов геолошки приступ је балада *Женидба Милића барјакџара*. У есеју *Младићство народнога генија* Петровић проналази као предложак баладе мит о хиерос гамосу (светој свадби), који је сачуван као литванска народна песма о свадби Сунца и Месеца. Откривени митски предложак Петровић уноси у свој роман. Да Расткова намера није стварање мита, већ слављење младихства народног духа говори завршетак ове приче: „Манус је месец, Аухрена је зора,

Сорја је сунце, Перун је киша огњена јутарња. Него то је споредно, главно је да је младост у мени и двадесет и две године” (Петровић 1985: 22). Наглим преношењем на виши наративни ниво, у којем се приповедач оглашава у првом лицу, нагашавајући свој субјективитет, демистификује се прича и нуклеус текста, те и мења смисао подтекста. Растко Петровић задржава структуру и, углавном, садржај предлошка, али мења исход, модификујући га у складу са својом поетиком. У питању је, дакле, „шифрирана цитатност” (Ораић Толић 1990: 17), јер Петровић у свом тексту не упућује на изворе и литературу којом се служи, већ се усмерава на властити предмет, а читаоца усмерава на сопствено тумачење, о чему ће писати у есеју „Стварност у старој и нашој књижевности”:

„Читаоц је феномен, књига је један други феномен, а оно што читаоц налази да је остварено у књици јесте трећи феномен који везује она прва два. [...] Пре него што кажемо да свака књига мора носити у себи једну стварност, морамо такође напоменути да ни та стварност није статичка апсолутна стварност, већ да њена вредност зависи од индивидуалног, социјалног и тренутног комплекса читаоца који јој иде” (Петровић 1974: 220).

Шифрована цитатност сенчи и причу о три стазе које се пред Набора Деволца постављају као загонетка, а заправо представљају сегмент руског херојског епа *Три похода Илије Муромца*: „Ако кренеш првим, погинућеш / Кренеш другим – чека те женидба / Кренеш трећим – обогатићеш се” (Руске народне пјесме 1960: 45). С друге стране, измењен исход: „И био, и није погинуо”, „Био, није се оженио”, „И није се обогатио”, омогућује другачију рецепцију текста у складу са филозофском концепцијом Фридриха Ничеа, прихваћеном код експресионистичких песника у различитим варијантама од филозофије уживања живота до филозофије борбе за живот, тј. активизам у уметности. Како Ничеов витализам пресудно утиче на напуштање идеје о „затвореним структурама и фиксираним центру” и препуштање хаосу мноштву, Љиља Илић види блискост и између Заратустре, који тражи да се старе таблице разбију и замене новим, и Набора Деволца, јунака *Бурлеске*, који, нашавши се на раскрсници, похара све путеве и преиначи таблице.

Монтажа, као повезивање различитих слика у неочекиван динамички однос који производи ново значење, и дадаистички колаж, повезивање хибридних материја у неконзистентно дело, доминантни су поступци Петровићевог романа. Принцип колажа одговара дадаистичком погледу на свет, у којем влада хаотични језик, као пројекција односа који владају у емпиријској реалности. Дадаистичка техника колажа у Петровићевом делу остварује се на два начина: кроз немотивисане промене приповедача и кроз разбијање логичке целине текста уметањем разних неуметничких садржаја. Интертекстуалне референце у Петровићевом делу тако се не ограничавају само на књижевне текстове, већ као знакови културе представљају транссемиотичке садржаје – енциклопедијске податке, историјске и географске референце, каталоге, речничке одреднице, рожданик итд. У питању је поступак деструирања жанра, у коме највећу улогу има каталогизација, односно набрајање, као „потирање сваке приче, сваке организације сижеа” (Слапшак 1989: 169). Први каталог набраја пределе које су насељавали Словени почетком осмог века и важан је у смислу просторног расипања, а други, с почетка четврте књиге, износи родослов Набора Деволца, и он је важнији као пародија родослова из библијске *Књиге поштовања*, те представља изразито деструктиван поступак, који се завршава деловима из рожданика уз коментар: „Оваквом је снагом деловала васиона на његово биће” (Петровић 1985: 159). Светлана

Слапшак у поступку каталогизације види изразит пример полемичког одговора на породични роман или сентиментализовано рођаштво сеоске приповетке. У питању је, дакле, не само деструкција структуре, већ и тематска деструкција традиционалне епске форме романа и приповетке.

Заснован на постуцима монтаже и колажног уткивања у причу одломака из аутентичних документарних извора, фолклорне грађе, исписа из родослова јунака, мешању различитих жанрова и њиховом пародирању, Растково дело на први поглед делује хаотично и неповезано, али *Бурлеска* заправо представља поетичку, аксиолошку и композиционо јасно осмишљену визију новог авангардног романа.

2.

Велики цитатни дијалог и велика цитатна полемика као два облика комуникације текста са подтекстом остварују се напореда у Петровићевом роману *Бурлеска господина Перуна бога грома* у функцији паралелног процеса деконструкције и преврата, односно разградње старих и успостављања нових вредности. Цитатна полемика као комуникација са културним и уметничким текovinaма, које се посматрају као „репресивна институција туђега мишљења и туђега изражавања” (Ораић Толић 1990: 98), представља један од суштинских стубова авангардне поетике. Како се код различитих аутора остварује кроз различите појмове, Василије Милновић подводи ову круцијалну особину авангарде под појам „оптималне пројекције” Александра Флакера. Како утврђује Флакер, авангарда се декларативно залаже за потпуну метаморфозу друштва, културе и уметности, у правцу свеобухватне естетске револуције, те у том смислу има пројективно-футуролошки призив. „Оно што је суштински битно јесте да они свој темељ и своју снагу проналазе у специфичном доживљају традиције и самим тим историје, доживљају заснованом на ономе што можемо назвати ’култура тоталног раскида’ с традиционалним парадигмама који би се по својим основним карактеристикама с пуним правом могао назвати ничеанским” (Милновић 2013: 309). У Петровићевом роману цитатном полемиком постиже се деструкција и деканонизација жанрова, пародирање националних и историјских митова, иронијско обртање вредносног поретка и гради експресионистичка, гротескна слика света. У непосредној вези са техником гротеског изобличења и демистификовања свих националних, религиозних, историјских и књижевних митова су експресионистички топоси у Растковом роману: топос тела, смрти, рата, апокалипсе, новог човека, бога, космоса.

Многе мотивске, стилске, па и композиционе везе са *Библијом*, нарочито на оквиринама текста који опцртавају временски распон од прича о постању света до наговештаја наступајуће апокалипсе, заснивају се на пародијском изобличавању. Осим тога, делови романа означени су као књиге, што би, према Предрагу Петровићу, такође могло да подсети на библијске књиге, односно неку врсту пародијских „светих” књига (Петровић 2008: 230). На духовну кризу савременог човека аутор је одговорио побуном против Бога. Тако се у Петровићевом роману, као што је то случај и међу народом, библијски списи налазе у сенци апокрифних у којима има доста фолклора, фантастике, а такође и због тежње да ликове сакралних писа, апстрактне и идеализоване, „спусти на земљу”, да им прида људске особине, попут слике невесте божије која машта о Ђаволу. Богородица је у роману представљена као жена изражене сексуалности и чулне

природе. У питању је укрштање мотива ероса и Богородице, карактеристично за експресионистичку поезију Растка Петровића, као и Милоша Црњанског. У питању је двоструко кодирање фигуре мајке, као митолошке Мајке Земље и хришћанског идеала Божје мајке. Директна пародија на *Нови Завети* јесте прича о Генезаретском језеру које отац Симеон претаче у вез. Према *Јеванђељу по Матјеју*, Симон Петар и његов брат Андрија ловили су рибу по Генезаретском језеру, где их је Исус спазио и позвао их да буду његови ученици – „Хајдете за мном и учинићу вас ловцима људи”. Поступком реализације метафоре Растко Петровић описује како се Исус и Петар ценкају око броја душа које би Петру обезбедиле боравак у рају. Пародизацију Петровић често постиже и довођењем у везу мотива из паганске и хришћанске религије. Предраг Петровић наводи као очигледну реминисценцију на *Библију* проливање свете крви која треба да искупи грехе: „Света крв потече да освети прељубу људи” (Петровић 1985: 22). Како у претходној слици Набор затиче своју жену у превари са паганским богом, алудирањем на проливање свете Христове крви која треба да искупи грехе, аксиолошки статус жртве се умањује и чини смешним. Свој најпотпунији израз поетика Растка Петровића проналази управо у карневалском изокретању слике света, славећи „ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привилегија, норми, забрана” (Бахтин 1978: 16). Карневалско обележје свргавања нарочито се исказује у другом делу романа. Наспрам слике светилишта, у коме се налазио величанствен Перунов кип коме су приносили жртве, описује се свргавање идола у блато и јадање Перуна на загробни положај. Сличне судбине су и остали богови: „славни бог међу Словенима” Сварог кога у ланцима бацају у ватру, а у паклу га „вашке спадаше”, и „млитава телесина са три главе”, што сада представља бога Триглава. Мотив силаска у пакао јавља се у многим апокрифима о Богородици, али и у Дантеовом *Паклу*, кога ђаво препоручује Богородици у роману. Петровићев извор је заправо у Лежеовој *Словенској митологији*, где се детаљно описује један грчки апокриф у чији је старословенски превод преписивач унео сопствени коментар о палим паганским боговима који се муче у паклу. „Тако се Растков роман доследно приповедачки обликује као палимпсест у коме се открива неколико текстуалних нивоа и низ укрштених значења” (Петровић 2008: 261), који се могу открити у самом процесу читања, али се никада не могу поуздано утврдити, јер означитељ непрестано кружи око никада фиксираног означеног. Полазећи од тематски и литерарно већ уобличених садржаја и придодавањем различитих књижевних и културолошких наноса, аутор тежи да постигне апсолутну креацију, али свој естетски учинак роман постиже управо тиме што се обзнањује као полемика или дијалог са постојећим текстовима.

Вечити дијалог Петровићевог текста са другим текстовима и са самим собом доводи у питање апсолутну супротстављеност традицији. Светлана Слапшак Петровићев роман посматра као менипеју, изражавајући нарочито њен карневалски карактер³, чија је намера да начини смешним сакрализаторски однос према традицији (Слапшак 1989: 162–164). Међутим, природа карневализације је амбивалентна, па се неприкладни спојеви и логика изокренутости, као доминантне карактеристике *Бурлеске*, најбоље изражене на систему митских

3 Карневал је транспонован у књижевну уметност најпре преко менипске сатире или менипеје и Сократског дијалога, али је поступак карневализације ипак доживео пуну утилитарност специфично уметничког поступка у модерном роману, као продукту великих историјских и друштвених преокрета.

опозиција: горе/доле, светло/тамно, дан/ноћ, богови/људи, свето/профано, немају само негаторски карактер, већ су и у функцији стварања новог. Изражен елемент игре, који претпоставља испољавање нагонског дела људског бића и истовремено карневалског схватања света, заузима значајно место у Петровићевом роману *Бурлеска господина Перуна бога грома*. Игра се као својство Старих Словена редовно јавља у Петровићевим делима, а потврђује се и кроз есеје о народном стваралаштву. У свом есеју *Шта све може послужити за будући наш народни балет* Петровић истиче чулност наших игара, посебно се осврћући на игру кнежева Павла и Баторија са непријатељским телом у зубима, сличну „црначким фетишистичким играма”. Иста сцена посведочена је и у нашој писаној традицији – у *Хроникама Ђорђа Бранковића*. Младост расе, према Растку Петровићу, када је спречена да избије као веселост, мора избити у виду чулности. Управо тако се посматра трансформација феномена игре у роману: весела, стваралачка енергија се у другом делу романа изврће у деструктивну слику разбојништва и покоља, крваве гозбе и осветничке игре кнеза Павла и Баторија, чинећи гротескну слику света и спону између смрти, хаоса и рађања у новом. У томе се Петровићева поетика приближава зенитизму Љубомира Мицића, који у *Манифесту зенитизма* узвикује: „Ми путујемо из Хаоса да створимо Дело”. Набор Деволац постаје авангардни нови варварин, односно Барбарогеније – уништитељ и стваралац истовремено.

3.

Посматран у синхронијској равни, Петровићев роман *Бурлеска господина Перуна бога грома* показује значајно присуство идеја савременика, а нарочито се истиче утицај француских песника и сликара тога доба. Кубистичко поимање прожимања простора и времена, Аполинерове спекулације о четвртој димензији, па и Ајнштајнова теорија релативитета могу се схватити као израз духа епохе, а у контексту Петровићевог романа представљају значајан допринос схватању књижевног уобличавања и чина писања. Простирање три познате димензије у бескрај у сликарству је уродило идејом симултанитета, те се *Бурлеска* у књижевном смислу може сматрати изразом тадашњих Петровићевих интересовања за кубистичко сликарство. Извесне сличности постоје са поезијом Аполинера који је песмама давао графичке облике, што се види на крају романа у песми *Јади јунакови*, која има облик пешчаног сата. Осим поступцима интерсемиотичке цитатности, Аполинер је свакако утицао на Растка Петровића у смислу трагања за прамелодијом, односно обраћања пажње на фолклорне творевине, али се утицај односи и на разграђивање класичне строфе и устаљених стихова, те песма *Јади јунакови* више подсећа на усмене бројанице, засноване на поетским асоцијацијама.

Растко свој роман заснива не само као интертекстуално, већ и интеркултурално дело у коме проговарају и сукобљавају се гласови из различитих времена. *Бурлеска*, као „паганско-хришћанска пародија на свету књигу” (Петровић 2008: 241), обухвата распон од првобитних, митских времена, па до доласка апокалипсе, наговештавајући есхатолошку концепцију историје. У последњем поглављу романа, „Шта је било напоследку” у уводу долази до сажимања времена, тако што Петровић у једној реченици прелази много векова: „довде прејурio живот од деветог до двадесетог и четврт века” (Петровић 1985: 160), али и у свести самог јунака. У четири поглавља романа Петровић представља четири

синхронијска пресека културе и одговарајуће духовно-историјске свести која је обликује: културу и свест архаичног човека из времена његовог општења са боговима, културу и свест паганско-митолошке концепције света и живота, културу и свест човека хришћанске традиције, културу и свест модерног човека 20. века (Марковић 2011: 21).

У „Апокрифној књизи” Свети Петар наглашава просторну и временску мобилност, као једно од кључних места за откривање пишчевог односа према логици хронотопа. На питање Богородице како може пушити дуван у 14. веку, кад није пронађен, он јој одговара: „Слушај, сестро, били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба, земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи” (Петровић 1985: 117). Симултаност временских планова на појединим местима прелази у потпуно поништавање времена. У *Апокрифној књизи*, приликом Богородичине посете паклу, указује се на непостојање времена у паклу, тј. на застрашујућу визију вечности казне коју трпе грешници и којој нема краја.

Свети Петар објашњава позицију приповедача у роману, али и нека општа схватања авангардног уметничког стварања, те се у његовим речима препознаје аутопоетичност. Програмски ставови Растка Петровића препознају се и када Ван Гог у *Бурлесци* објашњава однос уметности и стварности. Кроз речи Ван Гога Р. Петровић ће потврдити циљ свог стварања: „да се потврди прво стварање и сва стварања могућна, да им се присуствује завраћањем времена”, али тако да се бивства постављају у нове односе, да се присуствује стварању нове васионе, „друкчије, али исте вредности као она стара” (Петровић 1985: 137). Питање смисла поезије песници схватају месијански, као последњу могућност спаса и избављења од бесмисла и хаоса који их окружује. Наиме, у свеопштем расулу света једина преостала вера је вера у моћ песничке речи, која може створити нове светове. Ван Гог је користио различите технике у свом раду, као и стара платна на којима је стварао нова дела, остварујући на тај начин један палимпсестни поступак, који и сам Петровић користи у свом роману. Петровићева схватања ликовних уметности најчешће су довођена у везу са кубистичком теоријом. Радови и идеје сликара кубиста, погледи Гијома Аполинера, Макса Жакоба, Пјера Ревердија, били су без сумње веома блиски Петровићевим ставовима. Он критикује импресионистичке уметнике због бележења исечака из природе, односно због представљања личних и тренутних доживљаја, истичући сложеност виђења објекта код модерног човека, као и тежњу уметника да обухвати и сва могућа просторно-временска премештања предмета. И текст постаје место дотицања садашњости, прошлости и будућности, синтеза свих прича и искустава, палимпсестно ткиво у које се укључују и преплићу различити временски и просторни токови.

Процесом разградње и пародизације традиционалне структуре романа *Бурлеска гошћодина Перуна бога грома* успоставља нов тип односа према постојећем канону, тако да се текст мора читати на интертекстуалној равни значења. Петровићев роман се заснива на сложеној интертекстуалној комуникацији са митолошким, историјским, биографским, легендарним, песничким, религиозним дискурсом српске и европске књижевне традиције, од антике до савременог доба. Кроз интертекстуалне везе остварује се полемика и дијалог, на шта најчешће указује приповедач кроз коментаре или, пак, кроз адаптације

предложака у духу авангардне поетике. Петровић користи предлошке управо да би успоставио своју поетику преиспитивања, а не укидања традиционалних образаца, због чега се илудинативни и илустративни вид интертекстуалности у роману непрестано укршта. Узимајући фрагменте из других дискурса Петровић их у свој роман инкорпорира авангардним техникама монтаже, колажа и каталогизације. Циљ оваквог стварања је формирање аутентичног дела на постојећем материјалу, те је присутна и дубока ауторова свест о неопходности успостављања везе са традицијом, али не у виду њеног опонашања, већ стварања новог. Такво стварање у вези је са Петровићевом виталистичком концепцијом, коју преузима од Анрија Бергсона, али и са Ничеовом идејом нач човека, обликованом као превазилажење граница уметности, живота, света. Експресионистички топос новог човека и смрти бога у вези је са авангардном тенденцијом укидања логоцентризма, те позивања на ирационално и нагонско, које се налази у самим изворима човековог постојања, у примитивном менталитету. Све то наводи аутора на уношење многобројних фолклорних творевина у свој роман, али и фрагмената мита од којих твори нову митологију, али са обртањем система вредности, укидањем вертикалног космичког модела и довођењем у исту раван богова и људи. Симултаним приказивањем простора и времена аутор се ослања на своје кубистичке узоре, пре свега на Аполинера, од кога преузима и технику асоцијативног низања насупрот узрочно-последичној концепцији реалистичког романа. Традиционални канонски текстови подрвргнути су пародији, а на првом месту у питању су реминисценције на библијски текст, те се у литератури *Бурлеска* одређује као романескни апокриф. Растко Петровић кроз авангардне технике и стратегије доводи у питање концепцију дела као завршеног, затвореног и аутономног објекта, односно формира текст као отворену мрежу кодова, као разуђени сплет, у коме се ново поставља поред старог, као бескрајну игру означитеља, које никада не можемо до краја превести у једно значење.

Литература

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Београд: Nolit.
- Биргер 1998: Р. Биргер, *Teorija avangarde*, Београд: Narodna knjiga.
- Винавер 2002: С. Винавер, *Проблеми нове естетике*, Београд: Народна књига.
- Елиот 1963: Т. С. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Београд: Prosvet.
- Илић 2002: Љ. Илић, *Српска књижевност и Ниче*, Београд: Конрас.
- Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Леже 1984: Л. Леже, *Словенска митологија*, Београд: Графос.
- Марковић 2011: А. Марковић, Поступак митологизма Растка Петровића у светлу савремених књижевних теорија, Београд: *Речи: часопис за језик, књижевност и културолошке студије*, 4, 20–36.
- Милновић 2013: В. Милновић, Кооптација и алтернатива: концепт авангарде у дискурсу студија књижевности, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, књ. 492, св. 3, 296–316.
- Ораић Толић 1990: Д. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Петровић 1964: Р. Petrović, *Poezija*, Београд: Prosveta.
- Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.
- Петровић 1985: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић”.

Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа. Поетика крајког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Руске народне пјесме 1960: Prevod i prejev: Blažo Vukićević Sarap, Sarajevo: „Veselin Masleša”.

Слапшак 1989: С. Слапшак, Митургија Растка Петровића, у: Ђ. Вуковић (ред.), *Књижевно дело Растка Петровића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 161–170.

Стојановић Пантовић 2003: В. Stojanović Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Београд: Atrist.

Флакер 1984: А. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga.

POETICAL ASPECTS OF INTERTEXTUALITY IN *THE BURLESQUE OF MR. PERUN THE GOD OF THUNDER*

Summary

In the paper we are presenting the results of intertextual analysis of novel *The Burlesque of Mr. Perun the God of Thunder* in which different avant garde tendencies are being expressed. The object of the paper is to represent the poetics of Rastko Petrovic by using the concept of intertextuality in *The Burlesque*, then to define and position Petrovics' work in the context of European avant garde praxis. The central part of the analysis focus on the interpretation of intertextuality, which is realized in two ways: illustrative and illuminative. The correlation with literary and non-literary texts, as well as other forms of art, is being achieved with technics of montage, collage and inventory technic. In the paper we are concluding that intertextuality has a poetic function, i.e. that is being used as an intentional auctorial act for accomplishing synthesis of polarized avant garde tendencies.

Key words: intertextuality, avant garde, citation, constructivism, palimpsest

Aleksandra Matić

Виктор Шкорић¹
Нови Саг

МИТ И СУМАТРАИЗАМ: КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У нашем раду покушали смо да пронађемо и протумачимо које су то карактеристике које су заједничке за суматраизам Милоша Црњанског и митског модела света на којима се темељи његово жанровски хибридно дело *Код Хиперборејаца*. Поред упутнице у наслову дела, покушали смо да у самом тексту нађемо друге референце које би нас усмериле на старогрчки мит и његову улогу у делу, као и његову коегзистенцију са суматраистичким светоназором Милоша Црњанског. Установили смо да су многе одлике мита сродне суматраизму, првенствено у слици света, ликовима и техници приповедања. Циљ рада јесте објашњавање уочених карактеристика и тумачење њихових функција у делу.

Кључне речи: Милош Црњански, мит, суматраизам, *Код Хиперборејаца*

Готово сто година након што је наша књижевност обогаћена једним лирско-интуитивним песничким програмом – суматраизмом – не можемо још увек са тачношћу утврдити које су његове главне црте, примарне и секундарне одлике, његово извориште и увир. Многи ови проблеми заправо не подлежу рационалном образложењу: песничка мисао Милоша Црњанског, ма колико се сâм аутор трудио да јој избори општеважећи поетички статус и програмски карактер, била је заправо једна врста личног светог грала. Питање порекла и генезе суматраизма чини нам се зато излишним из више разлога: он је строго лирског и неодређивог карактера, и његова генеза могла би се пратити од почетака ентузијастичког песништва и песништва уопште. Одређивати суматраизам као експресионистичку варијанту поезије, витменовски дериват космополитизма, романтичарски занос за бескрајем или старокинески светоназор, не осветљава нити приближава његову суштину. Како за „окидач” суматраизма узимамо страхоте Првог светског рата, тачније покушај бекства од њих, не треба да нас чуди индивидуалистичка димензија овог ескапизма. Међутим, како је дело које је наша главна тема, *Код Хиперборејаца*, настало са жаришта и пепела једног другачијег рата, глобалнијег и крвавијег – мада не и философски револуционарнијег – мора се имати у виду да симбол Суматре бива замењен једним ширим, општијим, античким, симболом – Хиперборејом. Разлоге за ову замену морамо тражити у самој основи мита о Хипербореји, његовој природи, као и улози у самом књижевном делу Милоша Црњанског.

Антички мит о Хиперборејцима јесте својеврсна представа земаљског раја код старих Грка. Хипербореја је земља северних људи, иза северних ветрова, на рубу океана; земља мира, здравља и благостања, чији је заштитник Аполон и који у земљи вечног Сунца обитава зими, долазећи до ње колима са упрегнутим лабудовима. Код Роберта Гревса налазимо трагове Хипербореје у причању Силена, Дионисовог сатирског пратиоца:

1 skoricv01@yahoo.com

„Силен исприча изванредне приче о огромном континенту што лежи преко океановог корита, сасвим одвојен од спојеног копна Европе, Азије и Африке, и на коме има сјајних градова насељених срећним становницима циновског стаса, који дуго живе и имају изванредно друштвено и правно уређење. Огромна експедиција – најмање десет милиона људи – крену оданде бродовима преко океана у походе Хиперборейцима; али схвативши да је њихова земља лепша и боља од свега што стари свет може да понуди, повукоше се незадовољни и разочарани. Међу осталим чудима Силен помену и страшну јаму преко које ниједан путник не може да пређе. [...] Плодови са обале друге реке враћају младост, чак и у позно доба човеково, у ствари, пошто се пређу уназад средње године, младост и младихство, човек постаје поново дете, затим новорођенче, и најзад ишчезава” (Гревс 1995: 162).

Хиперборейство Црњанског из римских дана (1938–1941) описаних у делу „Код Хиперборейца” заснива се на удвајању стварности, односно њеног превладавања. Ратом захваћена Италија, а са њом и Рим, разломљена је и распарчана у свести наратора, односно главног јунака. Поводе и разлоге Црњансковог посезања за Хиперборејом, како се каже у делу, налазимо у његовом путовању по скандинавским пределима, налажењу *нејосматраних веза* и снажно осећање ослобођења и мира које северне земље могу да понуде. Тако се стварност Рима заправо представља као бледа варијанта митске приче. Заправо, представа простора мита, коју код Црњанског налазимо, блиска је онаком каквог га тумачи Мирче Елијаде у својим изучавањима света архајског човека. Црњанскова Хипербореја је „гачка ослонца”, „Центар”, „хомоген” (све су ово термини Мирча Елијадеа).

„Подсетимо да прво искуство [искуство човека сакрализованог света – прим. В.Ш.] подразумева да испољавање светог простора омогућава задобијање ’гачке ослонца’, оријентисање у хаотичној хомогености, ’заснивање Света’, и *стварно* живљење. Напротив, профано искуство подражава хомогеност и, дакле, релативност простора. Ишчезава свака *права* оријентација, јер ’гачка ослонца’ нема више јединствени онтолошки статус: она се јавља и нестаје према потребама свакодневног живота” (Елијаде 1986: 62–63).

Елијаде ове речи наводи за архајског, свакако предисторијског човека; али то не укида могућност да Црњански, писац XX века митопоетизује свој сакрални свет Хипербореје на сличан начин. Напротив, у прилог валоризацији имамо мноштво цитата, па ћемо навести један.

„Са Талијанима имам односе, у служби коју вршим у Риму, реалне, конкретне. А стварност, у оваквим временима, није, ни пријатна, ни лака. Па се зато радо враћам, у сећању, у те хладне, али лепе, северне, земље, кроз које сам прошао, безбрижан. Општим, у мислима, са тамошњим познаницима, људима и женама, да заборавим ово, што се у Риму чека. Зато седим и на том тргу, и код те фонтане, и чекам.

Бесмисао онога што се, знам, спрема, некако ми је тамо лакши” (Црњански 2008б: 19).

Време не постоји као целина, већ у овом жанровски хибридном делу Милоша Црњанског налазимо распоред временских етапа у виду нивоа: стварности, сећања и сна, односно мита. На парадигматском нивоу оно се може поделити на две равни: „неостварено” или „недоживљено” са једне стране и „заустављено” са друге, при чему би прве две одговарале равни стварности, а „заустављено”, односно „остварено” време делимично равни сећања и у потпуности равни сна – мита.

Значај који Црњански даје сну доказујемо на више начина. У првој глави „Римске ноћи и дани” Црњански се поставља као апологета идеалистичких философија и поборник ониричког схватања човекова живота:

„Ја се онда браним, да је та мисао, да је живот сан, присутна у целој историји света и човечанства. Шекспир каже да је наш живот 'од сна саткан'. Сан, кажу немачки философи. Сан, кажу и грчки философи. Сан, каже и Сократ, тај најчеститији човек Атине – који је највећа утеха, бар мени. Сан, кажу и кинеске таоисте. Сан, кажу и на Тахитију. Свуд то кажу, где људска нога крочи” (Црњански 2008а: 21).

Међутим, како ратна стварности Рима није занемарљива, додаје:

„У сваком случају, знам већ да стварност није нимало једноставна. Она долази и испред, и иза, сна” (Црњански 2008а: 33).

Како бисмо разумели однос између митског и конкретног света – *свето* и *профано* – самим тим и доказали комплексност њиховог међуодноса, неопходно нам је наћи референце митског света у живљеном добу (будући да се наратор поставља као записивач својих сећања, дакле, као мемоарист, сведок живљеног). Мит одликује карактеристична слика света, одређено схватање живота, ликови јунака и техника приповедања и за тим одликама ми ћемо трагати.

Како не бисмо могли без остатка да жанровски одредимо књигу „Код Хиперборцејаца”, задовољићемо се напоменом да оно у себи садржи одлике романа, мемоара, есеја, аутобиографије, путописа. Управо одлике последњег жанра творе слику света: у путописном делу „Чупави коњи са Исланда” представљен је свет који није уско везан само за ову острвску земљу, него и за целу Хипербореју. Приметне су спољне ознаке митског света и његови ентитети: мрачно, несигурно време и простор смрти (зима од осам месеци) наспрам „вечног пролећа” Италије – *Perpetuum ver est*, цитираће Црњански римске песнике; затим, животињски свет снажног симболичног набоја, тј. коњ и лабуд, који су чврсто везани за антички мит, за Аполона и соларни принцип². Из приповедања о леду севера извиру и нордијске саге које употпуњују слику света херојима: хероји попут Флокија Вилгердарсона, безимених јунака који имају функцију као библијски Ноје, антички пар Деукалион и Пира итд. Чак и нордијски свет има своје митске песнике, Гунлаугура и Храфна. Напоследку, и глечери, вулкани и језера митским призвучком својих имена (Краљев глечер, Бломстранд глечер, глечер Луја Тинера, глечер Луј Мајер) носиоци су митологизације књижевног дела. Пренети на простор приповедања, ови митски модели чине митски простор који је дисконтинуиран, знакован и скучен; скуп појединих објеката који имају властита имена; колажно је организован и располаже способношћу да моделује друге, непросторне односе. То је ограничен, мален и затворен простор, мада има способност ширења, и он то чини на рачун стварности.

2 О архетипу лабуда могло би се нарочито говорити у овом делу Црњанског, поготову што он долази логично као симбол Хипербореје. Лабуд је првенствено везан за женски принцип и зато га и Црњански везује за жене. Током разговора са трудницом, Црњански ће рећи да му она личи на црног лабуда; маркиза, заљубљена у папу, такође ће му се у једном тренутку причинити као лабуд. Приповедајући о свом боравку у Данској, Црњански ће испричати судбину и удес једног брачног пара који је изгубио дете. Са мушкарцем Црњански ће проговорити и сазнати за њихову злосрећу; жена ће остати далека, недоступна у свом болу; при ватри у камину учиниће један покрет који ће Црњанском личити на покрет црног лабуда.

Ако бисмо повезали мотив лабуда са ширим стваралаштвом Црњанског, сетимо се да је у „Ламенту над Београдом” лабуд један од главних позитивно конотираних симбола. Није случајно да је та поема названа његовом „лабудово песмом”.

„Стварност и сан биће увек, у животу људском, помешани, а кад човек почиње да стари, стварност слаби, а сан јача”, каже Црњански (Црњански 2008а: 28).

Овај принцип саображавања налазимо и у суматраизму двадесетих година код Милоша Црњанског, тада као бекство од рата. Такође је значајно рећи да се врши и обратни процес саображавања, те јунаци стварности постају митски: Нобиле (пилот), Тригве Гран (истраживач), Бле (картограф), Амундсен, Елсворт, Малмгрен, експедиција Андреа, Стриндберга и Френклена, Левањевски, руски пилот који се изгубио на северу и од кога је остао само одјек дозивајућих Морзеових сигнала...

Као у свом роману првенцу „Дневнику о Чарнојевићу”, Црњански се и у свом делу из шездесетих година служи мотивом двојника. Двојнички пар, готово аналоган Рајићу и Чарнојевићу, чине у овом случају Црњански и Иперборео. Већ је Петар Цацић упутио на структурални значај двојника у романима Црњанског³. Парцелисање јунака неизбежно са собом имагинирајућу свест доводи до уобличавања у поредак друге стварности; те две стварности – назвали бисмо их ратна и насупрот јој суматраистичка – антиподне су. Када митопоетски јунак превлада у роману, настаје удаљавање од стварности Италије. Занимљиво је којим речима Црњански одређује Рим: он Рим са својим рушевинама види као гробницу, а од биљног света за њега везује кипарисе (чемпресе) и пиније, античке симболе Хадовог царства и симболе за тугу. Будући да је простор свог обитавања Црњански назвао гробницом, не чуди што се у Риму он осећа као сенка:

„Кроз цео месец август, те године, нека ме меланхолија, као сенка, пратила, кроз палату Боргезе. Чујем је како ми шапуће у уши, да је моја земља сваким даном све даље од мене, и да сам у туђини, уочи рата, а да је то своје врсте несећа у људском животу. Мени није непозната. Мени се то по други пут догађа” (Црњански 2008б: 19).

С друге стране, чини се да приповедач постаје најживљи управо онда када његова ипербореовска природа превлада, тј. када својим слушаоцима приповеда⁴ о северним земљама или приказује фотографије начињених током свог боравка у Скандинавији.

Тако се отвара поглед на схватање живота у делу „Код Хиперборејаца”. Оно је преваходно митопоетско. Уочавамо паралелност и кореспонденцију стварности, сећања и сна. Симбол тих односа свакако је купола базилике Светог Петра или, како је Црњански назива „Микеланђелова купола”. Као конкретно, материјално здање, оно је истовремено сећање које чува наслеђе прошлости, као небо наткриљује Рим и у исто време фигурира као Сунце. У Микеланђеловој куполи долази до преплета светова из којих се рађа схватање живота као вечности којој човека душа тежи; та вечност свакако се налази у загледаности човека у небеска, суматраистичка пространства, која су пандан митским валхалама и другим облицима (не)земаљског раја. Суматраизам и хиперборејски мит, рећи ћемо, сусрећу се у куполи Микеланђеловој; она чини *axis mundi* тог света.

Напослетку, важно је рећи да и поимање времена у „Хиперборејцима” јесте један компромис митског, тј. цикличног и линеарног или историјског времена, и по томе је Црњански модерни писац, а не митски приповедач. Могућно је пра-

3 Видети: Петар Цацић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*.

4 Мирче Елијаде у својој књизи „Свето и профано” указује на првобитну потребу архајског човека да својим гестовима подражавају дела богова која су довела до стварања света. У том смислу човек чини и *приповеда*.

тити године, па чак и месеце романескне радње, али честим реминисценцијама, поступком есејизације и фрагментаризације прозног текста, као и доследним понављањем читавих мисаоних склопова или карактеристичних реченичних обрта, ствара се утисак циклизације, познат још из ранијих Црњанских дела. Четвороструко понављање мотива сломљеног галебовог крила и сенке коју камера хвата при његовом фотографисању лајтмотив је књижевног дела:

„Ја сам у Скагену, из хотела, ишао обалом, све док песак не прелази у море. На песку сам наишао на скрхано крило једног галеба. Хтео сам да то фотографишем, не знам зашто, а случајно сам, са тим, снимео, и моју сенку на песку. Била је опомена” (Црњански 2008а: 51).

Касније, готово идентичан пасус се понавља два пута, да би четврти био експлицитна мисао о смрти у Риму:

„Приметио сам на песку једно, скрхано, крило галеба, са трагом крви, и решио сам се да га снимим. У журби, да ме не стигну таласи, случајно сам снимео, са тим крилом, и своју сенку, која је на њега била пала. Не могу то да заборавим. Та успомена ме је допратила до Рима” (Црњански 2008б: 378).

Уопште, мотив сенке опсесивни је мотив Црњанског, са свим њеним митским, архетипским и поетским слојевима, она је стални нагавештај постојања неког злокобног другог света у свакодневном, неке тамне претње која се људима јавља у виду злоћудних, „фатаморгана и снова” које расту у страшним размерама. Поред тога што сенка може да буде сигнал опасности, она је такође и обрис конкретне особе, из прошлости (римски цар Тиберије или Микеланђело, који је „сенка светлости и дим на ветру”) или садашњости (отуд се и сам Црњански понекад осећа као сенка и своје луталаштво тако карактерише; сенке су и људи који у кафићу Валади), најубедљивије, чини се, Црњански сенку везује за прошлост у виду злочина или трауме скандинавских писаца. Сенка чини још једну везу између суматраизма, односно ранијих романа Милоша Црњанског („Дневник о Чарнојевићу” и „Сеоба”) и Хипербореје. Одмак од сунчаног ореола Хипербореје, са друге стране, представља стално присуство смрти, у свој њеној многострукости. Тешко је и побројати све смрти које Црњански помиње, али чињеница је да она прати јунака још од првих страница⁵. Била она лагано и природно умирање као код старца на северу, било да сазрева као крушка, у очајању и самоћи као што је Кјеркегор види, бесмислена као смрт мајке и детета приликом порођаја, Црњанском се чини да једино смрт на леду делује као *величанствени сан*:

„Кад причам тој, трудној, госпи, о свом излету на Шпицберген, ја заступам мишљење, да тамо, у царству вечног леда, смрт мора бити, као неки величанствени сан” (Црњански 2008а: 78).

Представа о смрти као у сну није изворног митског порекла, већ књишка. Ипак, не може се порећи да се она дотиче и представе о смрти највећих хероја митског света. Зато можемо рећи да и поимање смрти јесте још једна тачка у којој се мит и суматраизам сусрећу.

Милош Црњански, велики сањар и трагалац непосматраних веза, покушаће да кроз суматраистичку призму реконструише прошли свет Хипербореје, било путем уметности, археологије, геологије, ботанике или на неки други начин.

5 Мислимо на болест Црњанског „од ногу” и његову посету лекару са почетка књиге. Зар се не би могло у кључу ироније, па и пародије, тумачити та болест Црњанског наспрам вечног здравља у Хипербореји?

Сретен Марић примећује да су многи научници и мислиоци мит покушавали да сведу на свој систем:

„И друго, научници и мислиоци пре свега теже да мит сведу на свој систем. Од К. Милера до Фројда, Јунга, Леви-Строса, мит је присиљаван да се повинује, да буде милеровски, фројдовски, јунговски, стросовски. Доказ његове слободне довитљивости је и чињеница да је он у многоме то и бивао. Из простог разлога што је мит – митско биће, па може да поприми разне облике, а да остане што јесте и да се, на крају баладе, измигољи из система и опет слободно заигра” (Марић 1986: 12).

Дакле, и Црњански, за разлику од претходних као писац, имаће своје свођење мита на сопствени „систем”. Више је него очигледно да се у наведеним наукама у научним дисциплинама налази суматраистичко тражење непосредних веза:

„Све је у вези, кажем, и Скитија Словена и песници Рима” (Црњански 2008а: 173).

У поглављу „Вергилије код Скита” Црњански износи своје тумачење Хипербореје код старих Римљана, као и њихову везу са Скитима (које сматра за своје претке, Словене). Међутим, то није крај паралела Рима и Хипербореје, стварности и мита. Црњански „Хиперборејцима” зове велике скандинавске писце – Стриндберга, Ибзена, Андерсена, Кјеркегора, па чак и Гогоља. По виђењу Црњанског, они ће тек постати Хиперборејци након искуства Рима. (Зато и у једној својој сентеници Црњански каже да бити Хиперборејцем није ствар рођења или поднебља; Хиперборејцем се постаје!) Другим речима, мора постојати један духовни контакт између људи и култура, између материјалне датости и идеалистичке пројекције на стварност. И битно је напоменути да фреске на зидовима кућа у Херкулануму које као да су дело неког давног кинеског сликара, не сведоче о утицајима, већ о досад непосредним везама које кроје суматраистички, а и митски свет⁶, те самим тим омогућавају, шире посматрано, Хипербореју у Риму.

Иако за „Суматру” и суматраизам првенствено везујемо експресионистичке боје – црвена, бела и плава – не може се порећи да се небо Црњанског увек смеши другачијом бојом. Метафором *неба* заправо желимо да представимо свет суматраизма у овом књижевном делу. Лед митског света севера у књизи „Код Хиперборејаца” попримио је зелену, плаву и црвену боју, поред своје светлосне белине. Сматрамо да би се и у том погледу могло говорити о додиру суматраизма и мита; овога пута други члан је тај који је оплемењен песничким колоритом.

Можемо рећи да у епохално бурном невремену четрдесетих година XX века, Црњански налази начина да паралелно постави стварност и мит из категорије *aura aetas*. Решење историјско-поетског сукоба које нам се намеће при читању дела „Код Хиперборејаца” јесте својеврсна коезистенција јаве и мита, односно метеорске кише рата и суматраистичког светоназора. Дакле, у делу се не може говорити о тематској и проблемској подударности са митом, нити о ослонцу на митску грађу, али се може говорити о приближавању и срastaњу ових двају митопоетских модела. Речима Црњанског:

„Лепо ми је Стриндберг говорио, да има нечега у свету, што није стварност. Није ни сан. Него сан на јави” (Црњански 2008б: 398).

Управо сан на јави је принцип по коме оживљава суматраистичка поетска идеологија, баш на исти начин на који се и Хипербореја остварује у мемоарској прози римског доба нашег писца. Исто као и Суматра, и Хипербореја, ма коли-

6 Као што и сличност митова и бајки сведочи о прамитском синкретизму.

ко жуђена, остаје недостижна за његовог јединог следбеника, тачније сневача. Са том свешћу, и јасном представом да је између античког мита и песничког (животног) програма Милоша Црњанског дошло до извесних и изврских поклапања, закључујемо да се у делу „Код Хиперборејаца” ради о суматраизму нових висина и димензија, племенитим, колико својом доследношћу, толико и ширином и укорененошћу у западноевропску културну и књижевну традицију. „Код Хиперборејаца” је, у том погледу, *summa sumatraistica*.

Литература

- Гревс ⁶1995: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Gordana Mitrinović-Omčikus (prev.), Beograd: Nolit.
- Елијаде 1986: М. Елијаде, *Свешћо и профано*, Зоран Стојановић (prev.), Нови Сад: Књижевна заједница.
- Марић 1986: С. Марић, Архајски човек и мит, у: М. Елијаде, *Свешћо и профано*, Нови Сад: Књижевна заједница, 7–48.
- Црњански 2008а: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Мило Ломпар (прир.), Београд: Штампар Макарије, Октоих.
- Црњански 2008б: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Мило Ломпар (прир.), Београд: Штампар Макарије, Октоих.
- Црњански 2008в: М. Црњански, *Есеји*, Мило Ломпар (прир.), Београд: Штампар Макарије, Октоих.
- Џаџић 1995: П. Џаџић, *Повлашћени просјори Милоша Црњанског*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шевалије, Гербран 2009: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos art, Kiša.

MYTH AND SUMATRAISM: KOD HIPERBOREJACA OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

This paper is an attempt to identify and interpret the common features of Crnjanski's Sumatraism and the mythical model of the world on which his hybrid work 'Kod Hiperborejaca' is based on. Besides the hint in the title of the work, this paper attempts to identify other references in the text that would refer to Ancient Greek mythology and its role in the text, as well as its coexistence with Crnjanski's sumatramisical philosophy. This paper has established that many of the features of mythology are akin to Sumatraism, especially its view of the world, characters, and narration. The goal of this paper is to explain the identified features and to interpret their role in Crnjanski's work and creative outlet.

Keywords: Miloš Crnjanski, myth, Sumatraism, *Kod Hiperborejaca*

Viktor Škorić

Снежана Туцаковић¹
Нови Саг

ЛИК ЖЕНЕ ВЛАДАРА У ДЕЛИМА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА *СМРТ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ И ЛАХАН*

Предмет анализе овог рада јесте лик жене владара у Стеријиним „жалосним позорјима” *Смрти Стефана Дечанског и Лахан*. На адекватним примерима је показано да обе Марије својим потезима одређују судбине других актера и представљају главни узрок покретања стравичних злочина који ће задесити српски и бугарски двор. Наспрам идеализованих, племенитих и пожртвованих владара стоје две жене, две Марије, због којих се губе тронови, а напослетку и животи. Српска краљица и бугарска царица доиста подсећају на Шекспирову јунакињу, леди Магбет. Међутим, оно што наше јунакиње свакако разликује од леди Магбет, јесте свест о почињеним греховима и покајање.

Кључне речи: Марија, жена владара, историјска драма, власт

У време настанка наших првих професионалних позоришта, па све до краја деветнаестог века, највећа амбиција наших драматичара 19. века и најпопуларнији жанр у Срба била је историјска драма. То је био век обнављања националне државе, распаламсавања осећања народности и буђења националне свести, а „историјска драма требало је да у нашој драмској књижевности што се рађала буде исто оно што је народна песма била у нашој поезији: израз снажних колективних осећања што одржава будном историјску и националну свест свог народа” (Христић 2006: 191). Четрдесетих година деветнаестог века, појављују се најзначајније историјске драме² Јована Стерије Поповића, под називом *Смрти Стефана Дечанског и Лахан*. За драмску радњу, Стерија је често узимао преломне догађаје из прошлости, када су се мењале личности на престолоима, мењала државна политика и њен правац. Такве драме су *Смрти Стефана Дечанског и Лахан*, које се према наводима Вученова (1964: 37) сврставају „међу наше најбоље драме XIX века”³.

У историјским драмама *Смрти Стефана Дечанског и Лахан* Стерија јесте величао ликове владара. Они су идеализовани ликови и апсолутни хероји.

1 snezana.tucakovic@yahoo.com

2 Подсећамо да је у науци добро позната неусаглашеност када је реч о дефинисању историјске драме. Марта Фрајнд је овај жанр дефинисала на следећи начин: „Историјска драма била би она драма која узима причу о догађајима и личностима из прошлости, непосредно из историографије или већ интерпретирану и измењену у националним легендама или општијим митовима, па онда путем обраде, засноване на извесној националној, политичкој или друштвеној идеји, тој причи даје облик осмишљеног драмског заплета и тиме појединачно претаче у опште историографско у историјско и поетско” (Фрајнд 1996: 65). Међутим, познато је да је Херберт Линденбергер, доказао да се „по стриктној дефиницији историјска драма уопште не може категорисати као жанр, али се може говорити о специфичним облицима историјских комада, који су превлађивали у извесним тренуцима у историји” (Линденбергер према Вајсштајн 1982: 299).

3 „Оживљавајући у својим трагедијама националну прошлост, величајући стару српску државу и њене владаре, истичући косовски мит и његову моралну величину, Стерија је будио утрнулу националну свест и у својим сународницима јачао веру у бољу будућност српског народа и обновљене српске државе” (Милинчевић 1985: 101).

Међутим, са драмским портретима њихових жена, ствари нису тако једноставне. Наиме, представа о жени као демонском бићу потиче из најранијих периода. „Опште је мишљење да средњи век није био наклоњен женама. Веома често у литератури жена је приказана крајње негативно – она је оличење зла, продужена рука ђавола, спремна да учини или наговори на зло дело” (Томин 2011: 7). Поступак ком Јован Стерија Поповић прибегава у својим драмама *Смрт Стефана Дечанског* и *Лахан*, управо је увођење мотива о жени као узроку страдања. Наиме, трагична судбина владара у Стеријиним трагедијама узрокована је присуством и потезима њихових жена. Наспрам идеализованих, благопохвалних, племенитих и пожртвованих владара стоје две жене, две Марије, због којих се губе тронове, а напоследку и животи.

У драми о једној од најтрагичнијих личности српске средњовековне историје, Стефану Дечанском⁴, Стерија није штедео оштро перо приликом осликавања жене му Марије, кћерке румунског владара Влајка Басарабе. Међутим, иако Рајићева *Историја* казује да је Марија била кћер Влајка Басарабе⁵, данас се поуздано може тврдити да је краљица Марија била византијског порекла. Маријин отац био је паниперсеваст, касније кесар, Јован Палеолог, син Константина Порфирогенита Палеолога, брата цара Андроника II, а мајка Ирина, кћерка великог логотета Теодора Метохита. Григорије Цамблак у *Жицију краља Стефана Дечанског* о венчању српског краља и Марије Палеологине скромно истиче: „Пошто беше лепо да он има и помоћницу ка богољубазним делима, онај који у свему промишља њему корисно, изабра такову мужу достојну, која од града солунскога од царскога корена будући дође на царско, блажена Палеологина” (Цамблак 1975: 216). Византијски извори такође доносе корисне податке о склапању њиховог брака. Наиме, након одломка посвећеног крунисању Андроника III за цара и автократора Ромеја, 2. фебруара осмог индикта, 1325. године,

4 Стерија је своју одушевљеност овим српским владарем давно исказао: „На сваки начин дакле остаје Дечански као један од најбољих српских владатеља, који се није лако мио са туђим, отуда се пре или после рђава следства рађају; но који је сваког свога и своје земље напасника умео сатрти” (Стерија Поповић 2001: 154). Трагична судбина Стефана Дечанског, опседао је Стерију од ране младости, неки критичари спомињу чак 1826. годину, као почетак ове опсесије, одмах након приказивања Стефановићеве трагедије *Смрт Уроша Пешић*, у време док је још радио на свом првом жалосном позорју *Светислав и Милева*, с тим да је 1830. начинио прве нацрте и концепте (в. Лешић 1998: 132–133). У предговору је Стерија истакао своје недоумице по питању објављивања овог *жалосног позорја*: „Дуго сам се предомишљао, хоћу ли позорје ово, којим се новозаведено у години 1842-гој позориште српско у Београду отворило, на свет пустити највише због тога, што је међутим епос истог садржаја од г. дра Суботића издан, и што нисам желио читаоцима оно впечатленије, које је Суботићево дело код њих произвело, ослабити, или укинути; јер ја никако не одобравам, да се један исти предмет на сто начина описује, као Видовдан, Бој на Косову, Цар Лазар, Милошчијада, Лазарица и о.п. тако да читаатељ у забуну не зна, шта ће о томе да мисли, и коме да верује. Склонио сам се пак дело моје печатати из две поглавито причине: прво, што је увек представљано бивало на особито задовољство гледаоца; друго, што се у плану са епосом г. Суботића прилично слаже, а у форми и тако мора да је позоришни састав од епичког различан. Да би се пак веће једнообразије привело, гледао сам имена дејствујућих лица по могућству изједначити. Сочинио сам” (Стерија Поповић 2006: 410).

5 Наш писац, дакле, при писању, несумњиво користи поменути историјски извор. Важно је истаћи да је Стерија имао три извора информација о средњовековној књижевности, који се избором из садржаја средњовековне књижевности и степеном њене интерпретације знатно разликују међу собом. Реч је о религиозној литератури црквене праксе, усменој књижевности и историографији барокно-просветитељског типа (в. Маринковић 1981: 147). Давно је Стерија посведочио да „најчистији и најпоузданији извори за историју јесу дипломе, повеље и записи стари; јер куд веће вероватности, него кад човек сам о себи говори, кад другоме пише, са њим се разговара, уговоре прави, даје му што, или му пребацује за учињена дела” (Стерија Поповић 2001: 149).

Нићифор Григора наводи: „Следеће године отпутовала је кћерка паниперсеваста да би постала супруга краља Србије (τῷ Κράτῳ Σερβίας)” (*Византијски извори за историју народа Југославије* 1986: 195). У складу са наведеним подацима, Иларион Руварац (1934: 20) је прецизно закључио да се „Гркињом Дечански оженио око г. 1326.”⁶ У њиховом браку, рођен је син Сениша. Међутим, не постоје аутентични историјски подаци, који дарују тачан податак о потомству Марије и Стефана Дечанског. Но, средњовековни литерарни списи нам указују на некакве назнаке: „А зато нађе догодно време син, а уједно и нападач и напрасно дође са многим силама и имађаше у рукама оца са женом и децом, и њих даде чувати у другом граду, а њега посла у тако звани град Звечан, и после неколико дана осуди га на најгачу смрт удављења” (Цамблак 1975: 221). Архиепископ Данило II истиче да је Дечански утекавши испред сина Душана у град звани Петрич, са нешто мало своје властеле оставио у двору „жену своју благочастиву краљицу са децом својом” (Данило II 1935: 160). Руварац (1934: 21) са извесном дозом огорчености спомиње само Сенишу: „Марија Палеологиња родила је Стефану Сенишу. Но, о овом погрченем Немањићу и о његовој љуби нећу ни речи проговорити.”

Као што смо већ напоменули, у трагедији Јована Стерије Поповића, Марија Палеологина је у потпуности негативно осликана. Први сусрет са краљицом Маријом јасно нам наговештава мотивисаност њених деструктивних поступака. Моменат у ком она с материнском, безграничном љубављу, посматра свог младолетног Сенишу, делује посве идилично. Међутим, дирљиву сцену у којој доминира дећа невиност и нежност, прекинуће глас о Стефановој одлуци да „определи свом старијем сину Зенту на ужитак, наменује га младим краљем и обећа му круну дати још за живота свога” (Стерија Поповић 2006: 413). Тада нам се Стеријина јунакиња приказује у правом светлу. Истичући своје племенито покрло, неспокојна и изреволтирана Марија казује:

„Мени се соба окреће. Јесу ли то оне лепе надежде, онај лепо санак о будућности сина мога. Душану круну, па још за живота! Куд ћу после ја, куд ли мој Сениша; зар лоза Влајкова да иструне без плода? [...] Ко је Влајко Бесараба, приповедају Маџари и данас, опомињући се штете, коју су у бици с власима искусили. Ја сам се у колеџци играла са круном, а сад да не будем краљица” (Стерија Поповић 2006: 413–414).

Властољубива, злонамерна и бескрупулозна маћеха постаје главни виновник заплета и свих зала на двору. Све своје снаге, Марија и Теофил, главни јој саветник, усмериће ка реализацији плана, по коме би требало уклонити законитог наследника круне. Завадити оца и сина, постаје њихова главна преокупација.

Овом приликом је неизоставно поменути Теофилове⁷ речи, које могу бити кључне за разумевање и расветљавање лика Стеријине јунакиње: „Тако и треба; ја сам одавно говорио да наши престолонаследници узимају Српкиње за жене. Туђинка остаје туђа крв, па како била. Наш стари краљ не би страдао да је Симонида била Српкиња” (Стерија Поповић 2006: 427). Стерија, дакле, пажљиво уводи лик туђинке, Симониде Палеологине, тачније мотив Стефановог страдања из Цамблаковог *Житија*. Поређење са Симонидом није случајно. Симонида је у *Житију* у потпуности негативно обојена и приказана као зла, бестидна, склона

6 „Када је Марија пошла за педесетогодишњег Стефана Дечанског имала је дванаест година” (Ласкарис 1926: 87). Убрзо након Маријиног доласка у Србију, за њом је пошла и мајка Ирина, као и отац Јован.

7 Дволичност, притворност и самољубље Теофилово, на сваком кораку долази до изражаја. Ходајући на прстима, шуња се ходницима двора, кује планове, све са циљем уништења породице Стефана Дечанског. У његовом присуству нико није безбедан, па чак ни Марија.

сплеткарењима, злонамерна и лукава маћеха. Цамблук је Симониду представио као главног узрочника Стефановог ослепљења. Наиме, Милутин је заведен и заслепљен, подлегао страстима своје младе жене Симониде⁸. Млада краљица је окарактерисана као ђавољи изасланик, а њена негативна природа посебно се истиче карактеристикама: женска превара, женске сплетке, бестидност, слабост, лукавство, што, дакле, и јесу основне карактеристике краљице Марије. Но, Стерија иде и корак даље. Како би додатно подвукао Маријину злу природу, наш писац позива у помоћ и Далилу, библијско лице из *Књиге о судијама*⁹. Марија ће, дакле, попут Симониде и Далиле, младошћу, лепотом и кокетирањем искушаваати Стефана и његово срце одвраћати од сина.

Властољубље, као једну од основних карактеристика Марије Палеологине и логотета Теофила, приписујемо и лику зетског властелина Светковића. У жељи да себи обезбеди повољнији положај на двору, Светковић руку своје невине и послушне кћерке даје Душану. Круну и моћ, неумољиви отац ставља испред кћеркине жеље да живот проведе са вољеним Милорадом¹⁰, чиме делимично и доприноси њеном трагичном крају. Душанову љубав према милој Анђелији, нареченој Зорки, Марија и саветник Теофил препознају као потенцијално средство путем ког ће завадити оца и сина. С лакоћом Теофил проналази начин да Дечанског увери у неисправност синовљеве одлуке. Ово и јесте моменат када се први пут сусрећемо са краљем Стефаном Дечанским. Наспрам краљице, стоји њен муж, који одаје утисак поштеног, честитог, мудрог и пријатељски настројеног човека. Но, у исто време, Дечански је лаковеран, недовољно пронициљив и огорчен. Управо су ове црте Стефановог карактера, како би рекао Леших (1998: 137) условиле његову „пасивну улогу у трагичној радњи, тако да он углавном трпи а не покреће догађања, па је и његово присуство ограничено”. Драмски лик Стефана Дечанског у савршеном је складу са Стеријиним текстом *Карактеристике Стефана Дечанског*:

„Дечански је био воспитан управо калуђерски, при том је био човек поштен и добра срца [...]. Члавнија черта Стефановог темперамента била је, колико се из свог живота његовога види, меланхолија. Људи овакови имају здраво расуђеније и чувствително срце, ал су и раздражљиви и немају брзу проницателност. Они су постојани у пријатељству и лако другоме верују” (Стерија Поповић 2006: 155–156).

- 8 „Но, како пострада? Ђаво, који увек мрзи на добро, подиже завист. А услужитељ такову служењу била је његова жена. О мојих суза, што женска превара савлада прародитељеву у рају велику мудрост! Шта овде није хтела завист учинити ревнима [...] А шта је било даље? Надвлада женска превара достојна умиљења и повест за сузе, победи се царева премудрост женским сплеткама, поклони се очинска мудрост женској слабости, угаси се родитељска топлота женском бестидношћу! Праведни би ухваћен неправедно, незлобиви љутом замком, милостиви немилостиво, и, о неумесности, би лишен очију” (Цамблук 1975: 206–207).
- 9 Филитејски кнезови, чувши за љубав коју Самсон осећа према Далили, пронађоше је и рекоше: „Превари га и искушај где му стоји велика снага и како бисмо му доскочили да га свежемо и савладамо. А ми ћемо ти дати сваки по хиљаду и сто сребрника” (*Књига о судијама*: 16, 5). Опчињен и занесен, Самсон јој је отворио своје срце и открио да је извор његове снаге у дугој коси. „А она га успава на крилу своме. И дозвољава човека те му обрија седам прамена косе с главе, и она га прва савлада кад га остави снага његова” (*Књига о судијама*: 16, 20). Тако је Самсон страдао због зле жене. Филитејци су га заробили, окованог га одвели у тамницу и ископали му очи.
- 10 У лику Милорада Виловића, Михаиловић препознаје Шекспиров утицај „Несрећни војвода, нада и узданица земље, полудео је због љубави. Његов пријатељ и неразводни дуг, царевих Душан, узео му је Анђелију, наречену Зорку, кћер Жарка Светковића, жупана у Зенти. Милорад је полудео због љубави попут Офелије, блуди степом као Лир” (Михаиловић 1984: 124).

Лаковерни отац, уверен у речи превртљивог саветника, запечатиће судбину младог Душана: „као неискусан и малоуман јуноша, који се на сплетке наговарати дајет, престаје бити краљем од Зенте, и повељевајем да отцу својему вратит се” (Стерија Поповић 2006: 439). Да зло буде горе, недуго затим, Дечански неправедно бива окривљен за Зоркину смрт, што ће резултирати стравичним исходом. Маријине интриге и сплетке доводе до потпуног урушавања хармоничних односа између оца и сина. Душан, након овог сазнања, одбацује сваку помисао о потенцијалном помирењу и покоравану, чиме свесно свога оца излаже опасности. Разгневлен младић, ни у једном тренутку неће посумњати у очеву невиност, већ ће узвикнути: „Да освета! – Раскините се и ви последњи ланци чувства и љубави, који сте сина к оцу привезивали. Не заслужује никакву наклоност, никакво почитаније онај, који невиност тако бездушно коље” (Стерија Поповић 2006: 449).

Свакако, Маријино кајање и признање гнусних подвала, доводи до неочекиваног преокрета.¹¹ Тада ће млади Душан дићи глас и покушати да заустави крволочне потезе масе, али касно, на сцени се у том моменту појављују војници са краљевим мртвим телом. „Побуњеној маси, ни Душан, њен покретач, не може се више супротставити. И управо зато и Душан постаје трагична личност, мада остаје у животу. Он је у ствари тај трагични јунак борбе за власт, јер онога часа када је престо задобио, он није у могућности ни оца да спасе од смрти, испред те неразумне и колебљиве гомиле која га је на престо и попела” (Маринковић 1981: 155).

Очевидно, увођењем мотива зле маћехе, која својим кобним плановима у потпуности упропашћује великог Стефана Дечанског, Стерија је у духу средњовековних писаца, попут Цамблака, или Теодосија, желео да оправда Душанове поступке. Али „писац историјске драме не жели да опише стварност једног тренутка, реалност догађаја или личности. Њему је далеко важније да изложи своје виђење дате реалности онако како је она већ описана или протумачена, тачније речено измењена у историјском приказу” (Фрајнд 1996: 13). Тако и Стерија у потпуности одступа од аутентичних историјских података када је реч о обликовању лика жене Стефана Дечанског. Марија, у драми означена као главни кривац за Душанову побуну на оца, у историји није представљена као преамбициозна и зла маћеха. Душан је према удовици свога оца исказивао велико поштовање. Након стишавања буре која је заплуснула српски двор, Маријином сину Синиши, нови владар Србије додељује титулу деспота и поставља га за намесника у Епиру 1346. године. О судбини Марије Палеолог и њеном односу према Душану, можда највише казује део надгробног натписа из 1355. године, у којем Душана назива сином својим. У краљичином епитафу стоји:

„Из царског руха проистекох и у царско опет стигох, која у овом свету милошћу оног ко ме сазда владарком звана бејак Марија. Монашког удостојих се образа и у њему наречена бејак Марта кад смртни час на ме дође. И земљи бејак предата у лето 6863, месеца априла у седми дан, док царствова премили мој син свим Србљима и Грцима,

11 „Стани, Душане, и саслушај глас твоје несрећне маћије. Дечански је невин, невин као сунце што над грешницима сија. Све невоље, које си од оца искусио, није причинио нико други него твоја бездушна маћија [...] Ја и проклети Теофило; нас обману пакао да по Србији починимо толику несрећу. Избављај, избављај крв свету, а мене предај каквој муци хоћеш” (Стерија Поповић 2006: 462).

самодржавни цар Стефан и премили мој унук, краљ Урош. А вас, оци и браћо у Господу, молим помените ме у молитвама својим”¹² (*Писах и пошписах* 1996: 140).

Међутим, бугарска царица Марија, жена бугарског цара Константина Тиха¹³, јунакиња Стеријине трагедије *Лахан*, за разлику од жене Стефана Дечанског, остала је упамћена као једна од најомраженијих фигура у средњовековној бугарској историји. Царица Марија је била кћерка Јована Кантакузина и Ирине Палеологине, сестре императора Михаила VIII Палеолога и трећа Константинова жена, са којом је ступио у брак након Иринеине смрти, 1270. године (в. Иречек 1999: 284). Бугарска царица је упамћена као изузетно подмукла и лукава, жена која је имала изузетно велик утицај у друштву, посебно међу црквеним круговима.¹⁴

Марија је у Стеријиној драми *Лахан*, сасвим у складу са историјским изворима, у потпуности негативно осликана и приказана као изузетно зла и крвољачна царица. Попут српске краљице и Константинова жена је окривљена за многе неповољне догађаје који су задесили двор цара Константина. Она је демонизована и веома амбициозна, жена од чијег се имена и каменог срца леди крв у жилама. Притом, страно порекло омражене царице се посебно подвлачи. Црна магија, према мишљењу Трновљана, Марију из другог, страног, белог света доводи у царство, претварајући га у демонски простор. Због Маријине зверске нарави, себичности, тиранства и свирепости, пролива се крв, кољу се невини. Њено управљање државом из сенке болесног цара на престолу, сликовито је представљено описом природе. Драму и отвара ишчекивање пролећа, које би симболично требало да наговести рађање новог периода, без Марије као царице. Њена смрт се прижељкује, али нико нема довољно храбрости да отворено иступи против ње, јер она своју страховладу утемељује на интелигентном извргавању основних континуитета правне државе (в. Несторовић 2007: 132).

Нит која повезује српску краљицу и бугарску царицу Марију свакако јесте мајчинство. Марија ће, такође, покушавати да на све начине обезбеди своме сину

12 Марија је, након смрти свог супруга, за разлику од тетке Симониде остала у Србији. Оправдање за овакав Маријин поступак треба потражити у чињеници да је у владајућим круговима и даље познат велеиздајнички поступак њеног оца Јована. Притом, једини Маријини рођаци, Метохити, били су у великој невољи. Теодору Метохиту, одузето је цело имање, а после извесног времена бива приморан да се повуче у цариградски манастир. Марија је умрла у Скопљу 1355. године као монахиња Марта. У поменику манастира Дечана помиње се одмах иза краља Стефана Дечанског „и его краљица монахи а Марџа”, а за њом непосредно цар Стефан Душан и његова жена (в. Ласкарис 1926: 88).

13 У науци постоје претпоставке да је бугарски цар био српског порекла. „Изгледа да је једна Немањина кћи, чије име исто тако не знамо била удата за Тиха, с којим је родила доцнијег бугарског цара Константина Тиха (1258–1277) о чијем је пореклу вођена жива дискусија. За Константина Тиха, византијски историчар Пахимер каже да је упола српског порекла. У својој повељи за манастир Св. Ђорђа Горга на Серави код Скопља, цар Константин зове Немању дедом” (Пурковић 1996: 17).

14 Један од Маријиних неопростивих злочина, у Орбиновој *Историји* је описан на следећи начин: „После Тертерове смрти, још увек је међу Бугарима било метежа. Стога им је цар упутио једног поклизара позивајући их да изаберу за свога краља Михаила, сина Марије и Константина, бившег бугарског краља. Обећао је, ако то учине, да ће им убудуће бити још наклоњенији. Но Бугари се нису могли никакo сложити, јер једни су пристајали уз цара, а други уз Светислава, првог великаша тога краљевства и човека веома искусног у ратовима. На крају, Марија се решила да посени Светислава, и то је учинила јавно у цркви, заогрунувши једним делом свога плашта Светислава, а другим свога сина Михаила [...] Константинова жена Марија, која је увек тражила прилику – која је (како се обично каже) душа људског деловања – да подигне на краљевски престо сина Михаила, искористила је тада ту побуну Бугара. Она је после кратког времена мучки убила Светислава захваљујући кнезу Кефалоније, и уједно деспоту Етолије и Акарнаније, Светислављевом крвном рођаку” (Орбин 2006: 283–284).

Мијаилу круну¹⁵. Но, за разлику од жене Стефана Дечанског, у *Лахану* зла царица проналази начин да уклони законитог наследника краљевства, Јасеновог унука, Светислава. Неке од главних карактеристика царице Марије, биле су управо домишљатост и успешност да надмудри, а потом и оствари своје злочиначке намере. Марија успева да превари деспота Светислава. Деспот, који би Марији могао бити отац, постаје њен син. У цркви пред олтаром, загрнуће царица своју *дечицу* порфиром, Мијаила с десне, са Светислава с леве стране. Да ли је Светислав луђи, или је Марија лукава, било је главно питање које је кружило дворским одајама. Ипак, породична идилла неће дуго потрајати, јер ће крволочна Марија, попут леди Магбет, одмах након Михаиловог проглашења за савладара¹⁶, деспота и његове поданике прво омамити вином, а потом наредити њихово убиство. Доиста је током развоја комада, како би рекао Михаиловић (1984: 210), ова жена без гриже савести постајала „крволочнија и окорелија и од саме леди Магбет”.

Попут Стефана Дечанског и бугарски цар Константин Теша је за разлику од своје властољубиве жене, осликан као мудар, храбар, племенит, савестан и предан свом народу. Једина царева мана, беше Марија. Моћна Марија, као главни Константинов саветник преузима кормило земље, те постаје задужена за готово све државничке послове. Скривајући се иза царског закона и суда, окреће воду на сопствену воденицу, те непрестано изриче строге и застрашујуће казне. Константин, пак, заслепљен, потпуно верује у женину вештину владања и беспогорно се покорава свим њеним захтевима.

Дворски поданици су свесни да је Маријино присуство узрок свих несрећа на трновском двору. Стога, окрећу се *Лахану*¹⁷, митском јунаку, човеку ослободитељу, највећем и најмудријем у читавој земљи, који би требало да се супротстави царичиним злоделима. Животни пут *Лахана-Ивајла*, редак је пример у историји средњовековне Европе, „који, слично Спартаку, из редова понижених обичних људи, од свињара уздиже се до вође народа и постаје и више – поглавар државе, цар. Својом мистичном вером да је богом изабран да заустави и победи завојеваче – Татаре и Грке – *Лахан-Ивајло* подсећа на *Јованку Орлеанку*”¹⁸ (Игњатовић 1956: 57).

Побуњеници, на челу са *Лаханом*, добијају битку, те заробљавају чланове царске породице. За наш предмет истраживања, посебну пажњу привлачи сцена

15 Мијаило јесте једини смисао њеног живота, али, примећујемо, и средство путем ког манипулише поступцима свог супруга. „Куку мени, шта се од мога Теше учини! Слатко моје чедо Мијаило, шта ће бити од тебе, кад рођени отац за тебе не мари” (Стерија Поповић 2004: 160).

16 „Марија окурни свог Мијаила торожествено у цркви, узме од народа присегу и заповеди да се на служби божијој спомиње после својих родитеља и потписује у повећама царским као цар млађи” (Стерија Поповић 2004: 137).

17 *Лахан* је човек који поседује снагу надљудских сразмера, човек који је са шаком простих људи, уништио читаву татарску војску. Стерија нам открива, да у *Лахану* тече царска крв. Син *Јована Асена* и јесте најподеснија личност да завлада. Главно одступање од историјских списа у овој драми управо је *Лаханово* порекло, али и начин на који *Лахан* губи живот.

18 „За Константинова владања у Бугарској подигао је устанак *Лахана*, којег су (према Георгију Пахимеру) Бугари на свом језику звали *Кордуква*. Он се родио од оца пастира, а био је веома памет човек. Окупивши, на име, око себе неке лопове и друге зликовце, проводио је дане с њима, живећи од грабежи. За кратко време, сакупио је велика богатства и саставио праву војску, с којом је робио Константиновој области. Константин није нипошто хтео трпети толика пустошења, па је решио да се зато освети. Припремио је, дакле, све потребно за рат и заметнуо с њиме битку у којој је изгубио не само краљевство, него и живот. Добивши *Лахана*, преко сваког очекивања, поред краљевства и Константинову жену, према њој је, због њеног претерано удобног живота, рђаво поступао” (Орбин 2006: 281).

која се одвија у царичиним одајама. Побуњеници се приближавају, а уплашена Марија, огорчена на свог супруга, узвикује: „Ах! Зашто није одавно преминуо, кад није био за владање” (Стерија Поповић 2004: 193). Горду и поносну царицу разуруна маса након неколико момената ставља у подређен положај. Марија ће безуспешно молити за милост и трпети увреде. Она је за Бугаре, ништа друго, до *скојска душа, крвоиџа, рис, прождрљива зверка*.

Но, и у Лахану Стерија прави неочекивани обрт. Лахан је тај који ће Марију спасити из руку побуњених и сурових бољара. Царичина фаталност, бескрајна лепота и еротска заводљивост, очараће и јунака попут Лахана, пастирског краља, о чијим се подвизима, памети и храбрости надалеко прочуло. „Јесам ли се могао надати да ће ме то снаћи у Трнову? Марија, онако описана Марија, да ми памет занесе! Ја је љубим, добро! И она ће примити љубов од новог цара” (Стерија Поповић 2004: 198). При првом сусрету са Лаханом, Маријин лик доживљава велику трансформацију. Царица се претвара у скрушену, слаткоречиву и нежну жену, која се непрестано умиљава и моли Лахана сузама да је у своје снажно закриље узме. „Сусрет Лахана и Марије спада у најуспешније сцене Стеријиног жалосног позорја, како по психолошкој мотивацији, тако и по поступности којом Марија опчињава новог краља” (Лешић 1998: 193). Као потврду своје оданости, Марија пружа Лахану писму, упућено Палеологу, у ком одбија сваку врсту помоћи. Ипак, остаје отворено питање, ли су поступци и емоције бугарске царице Марије доиста искрени, или пак, вешти Стерија скрива жељу превртљиве мајке, која и даље, посредством удаје за побуњеника, попут лавице покушава да осигура своју и синовљеву моћ?

Лаханова одлука да ожени Марију, означена је као нечиста, срамна и непристојна, те узрокује нове побуне, које ће и новог владара коштати живота. Због Марије и Лахан, попут Константина, губи поверење својих поданика, а потом живот. Касно ће бугарска царица постати свесна почињених злочина:

„Теша је погинуо и ја сам се избавила, али могу ли спасти, ако Лахан падне? Та и онда и сада буна се саплела само мене ради. О! зашто не идо' путем благочестивим, путем на ком у подне, у поноћи, на чистини, или у шуми спокојно лећи можеш да те глава не заболи! [...] Милост, боже, милост! Та ја сам створење слабо, дао си ми више жучи, а мање памети; више ватре, мало расужденија; више наглости, ни мало разлога” (Стерија Поповић 2004: 218).

Последња сцена открива, да иако је Марија у неповољном положају, иако су угрожени и она и њено нерођено дете, народ и даље стрепи од ње. Протераној краљици, забрањен је и последњи пољубац којим је хтела да целива вољеног Лахана, као и последњи поздрав. Ни реч не сме изустити, јер она „је зверка опасна” (Стерија Поповић 2004: 225).

Две Марије, јунакиње Стеријиних историјских драма, покретачи су драмске радње. Оне својим поступцима одређују судбине других актера и главни су узрочници стравичних злочина који ће задесити српски и бугарски двор. Могло би се закључити да је мајчинство црта која повезује ове две јунакиње. Две Марије су зарад синовљевих тронов спремне да почине и најгнусније злочине. Ове две амбициозне жене нису бирале средства којима ће уклонити своје непријатеље. Међутим, морамо истаћи да је лик бугарске царице развијенији и активнији у односу на лик српске краљице. Притом, посебно указујемо на мотив фаталне лепоте, који је у *Лахану* значајно развијенији. Бугарска царица, несумњиво припада типу фаталне жене, која у европској књижевности има дугу традицију и многобројне варијанте. „Овај тип одликује се специфичном, судбинском природом одређеним

физичким и психичким особинама из којих произилази њен однос у љубави према мушкарцу. Ради се о сладострасници опседнутој властољубљем, о демонској заводници неодољиве еротске привлачности и јединствене егзотичне лепоте, која у себи крије безосећајност и хладноћу. Заводи мушки свет, доноси му несрећу и материјалну и моралну пропаст да би остварила своје егоистичне амбиције, али на крају бива и сама сурово кажњена” (Ellermeyer-Животић 2004: 360).

Литература

Примарна:

Стерија Поповић 2006: Ј. Стерија Поповић, Смрт Стефана Дечанског, у: Н. Грдинић (прир.), *Дела Јована Стерије Поповића*, Београд: Драганић, 409–463.

Стерија Поповић 2004: Ј. Стерија Поповић, Лахан, у: З. Несторовић (избор и предговор), *Жалостна позорја, књ. 2*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 132–226.

Секундарна:

Библија 2005: *Светло писмо Старог и Новог завета*, Ђ. Даничић, В. Караџић (прев.), Шабац – Ваљево – Београд: Глас Цркве.

Вајсштајн 1982: У. Вајсштајн, Облици историјске драме у: *Трећи програм Радио Београда*, 52, 298–319.

Вученов 1964: Д. Вученов, *Јован Стерија Поповић*, Београд: Рад.

Византијски извори за историју народа Југославије, том 6 1986: Ф. Баришић и Б. Ферјанчић (ред.), Београд: Византолошки институт Српске академије наука и уметности.

Данило II архиепископ 1935: *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ellermeyer-Животић 2004: О. Ellermeyer-Животић, *Femme fatale* у роману „Кап шпанске крви” Милоша Црњанског, Београд: *Научни састајак слависта у Вукове дане*, 33/2, Београд, 359–373.

Игњатовић 1956: Ђ. Игњатовић, Јован Ст. Поповић и Бугари, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*; књ. 22, св. 1–2, 54–62.

Иречек 1999: К. Иречек, *Историја на бџлџарије*, Софија: Корени.

Ласкарис 1926: М. Ласкарис, *Византијске принцезе у средњовековној Србији*, Подгорица: Униречек.

Лешић 1998: Ј. Лешић, *Стерија драмски писац*, Нови Сад: Стеријино позорје, Прометеј.

Маринковић 1982: Р. Маринковић, Јован Стерија Поповић и српска књижевност средњег века, у: *Научни састајак слависта у Вукове дане*, 11/1: *реферати и саопштења: Јован Стерија Поповић*, Београд: МСЦ, 145–156.

Милинчевић 1985: В. Милинчевић, *Српска драма до Нушића*, Београд: Рад.

Михаиловић 1984: Д. Михаиловић, *Шекспир и српска драма у XIX веку*, Београд: Универзитет уметности; Нови Сад: Академија уметности.

Несторовић 2007: З. Несторовић, *Богови, цареви и људи: шрагишни јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја штампа.

Орбин 2006: М. Орбин, *Краљевство Словена*, З. Шундрица (прев.), Зрењанин: Sezam book.

Писах и пошписах 1996: Р. Маринковић (прир.), Београд: Нолит.

Пурковић 1996: М. Пурковић, *Принцезе из куће Немањића*, Р. Михаљчић (поговор), Београд: Пешић и синови.

Руварац 1934: И. Руварац, Краљице и царице српске, у: Н. Радојчић (ред.), *Зборник Илариона Руварца: одабрани историјски радови*, Београд: Српска краљевска академија, 1–35.

Стерија Поповић 2001: Ј. Стерија Поповић, *Кришике, полемике, писма*, Д. Иванић (прир.), Вршац: Књижевна општина Вршац.

Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји: огледи о српској историјској драми*, Нови Сад: Прометеј – Стеријино позорје; Београд: Институт за књижевност.

Христић 2006: Ј. Христић, *Есеји о драми*, Београд: Српска књижевна задруга.

Џамблак 1975: Г. Џамблак, *Житије краља Стефана Дечанског*, у: Д. Богдановић (ред.), *Старе српске биографије*, Београд: Просвета.

CHARACTER OF A WIFE OF THE RULER IN JOVAN STERIJA POPOVIC'S *THE DEATH OF STEFAN OF DECANI AND LAHAN*

Summary

This paper analyses character of a wife of the ruler in Sterija's „sad theater”, *The death of Stefan of Decani and Lahan*. It is shown, on adequate examples, that both Maries are determining faith of other people and are the main cause of scary crimes on serbian and bulgarian throne. Two women are standing in opposition to poetic, noble and dedicated rulers, two Maries, because of whom thrones and lives are lost. Serbian queen and bulgarian empress resemble to Shakespeare's Lady Macbeth, but the thing that differs them from Lady Macbeth is the awareness of the sins committed and remorse.

Key words: Mary, wife of the ruler, historical drama, power

Snežana Tucaković

Марија Булатовић¹

Београд

ДИЈАЛЕКТИКА ОДНОСА ЈЕЗИКА И НАСИЉА: ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКО ЧИТАЊЕ РАСИНОВИХ ТРАГЕДИЈА

Имајући у виду жираровску тезу о фундаменталном насиљу као феномену који прожима бројне друштвене структуре, Расинова трагедија указује се као прави књижевни пример комплексне природе насиља и односа тиранина и трпљеника. Циљ овог рада јесте да преиспита насиље у језику у оквиру одабраног корпуса Расинових трагедија, односно, психолошку формулу насиља у Расиновом трагичком свету, која је у тесној вези са језичком делатношћу. Фукоовски појам *управљања дискурсом*, као и појам *забране* помоћи ће нам да промотримо природу везе дискурса, моћи и феномена насиља.

Кључне речи: Расин, насиље, језик, моћ, забрана

Психолошки механизам насиља Расинове трагедије

Расиново позориште страсти, жестине и силовитости своди радњу на „кризу” (Русе 1998: 237), а дивља природа Расинових јунака преображава театар љубави у театар окрутности, осиноности и прекомерног насиља. Трагедија као жанр, по свом садржају и спектру тема, уско је повезана са насиљем (Жирар 1990: 74), а језгро Расинове трагедије чини тесна веза насиља и дискурса. Феномен насиља, његов психолошки механизам и најопаснији, најскривенији вид насиља које ескалира у дискурсу расиновског јунака, предмет су разматрања овог рада.

Свет Расинових трагедија дубоко је насилан², што се најпре потврђује најчесталијим речима његовог театра као што су: крв (*sang*), мржња (*haine*), сузе (*larmes*), плач (*pleurs*), бес (*colère*), бол (*douleur*), злочин (*crime*). Психолошки механизам фундаменталног насиља (*la violence fondatrice*, Жирар 1990: 337) које лежи у коренима људског друштва, према Жирару, чини дијалектика целата и жртве, тиранина и потчињеног, оног ко има „потребу за насиљем” (Жирар 1990: 10) и трпљеника, оног који насиље проживљава. Суштину дијалектике тиранина и жртве код Расина могли бисмо свести на структуралну схему: „А има апсолутну моћ над Б. А воли Б, али Б не воли А” (Барт 1963: 35). Означитељ А упућује скоро у свим трагедијама на централну фигуру, на доминантни лик око когем се ствара трагичка мрежа, владоаца, монарха, оца. То су Пир, Нерон, Тит, Агамемнон, Тезеј. Графемом Б Барт је означио све ликове драме који представљају „предмет жеље” (*l'objet du désir*, Mauron 1986: 62). Објект жеље увек пружа отпор свом тлачитељу (Mauron 1986: 62). Отпор се показује као одређујућа разлика моћи која регулише односе између ликова, били ти односи љубавни, пријатељски, породични или политички. Сузама, молбама и прекором женски ликови, Андромаха, Јунија, Береника, пркосе својим тиранима. Андромахина „јадиковка” (*la plainte*) биће модел расиновске жалбе која оличава кињење и презир,

¹ bmarija90@gmail.com

² „Son théâtre est un théâtre de la violence” (Барт 1963: 36).

притом маскирајући агресивност жртве у нарицање (Барт 1963: 40). Јасно нам је да је субјекатска позиција расиновског човека двосмислена *par excellence*. Колико год тиранин био окрутан и осион, трпљеник узвраћа истом мером – вербално, насиљем које почива у изговореном, у дискурсу. Питање које можемо поставити расиновском театру јесте: каква опасност почива у језику уопште – у изреченом или, пак, невербалном, прећутаном (*non-dit*)? Шта је толико опасно у дискурсу и његовом „разузданом зујању” (Фуко 2007: 38)? Одговор је једноставан: у основи лежи страх од „маса изречених ствари, свега што може бити насилно, дисконти-нуирано, борбено, хаотично” (Фуко 2007: 38), а чему је човек често склон.

Када је Расин у питању, поступак испитивања најперфиднијег и најсофистициранијег насиља у области језика сасвим је легитиман. Расин у својој трагичкој поезији износи на видело зрелост и универзалност језика, „véritable universalité du langage” (Барт 1963: 66). Елеганцијом александринца и упрошћеношћу израза, Расинови јунаци кажу много у мало речи (Русе 1998: 236). Понашање расиновског човека у својој основи је вербално (Барт 1963: 65). Расиновски јунаци се све време испитују, узајамно траже, унакажавају, вређају, ћуте. Они не умиру, јер не могу да престану да говоре: у основи трагичког поретка лежи језик као вербално и невербално понашање (Барт 1963: 18). Језик је витални центар расиновског бића (Барт 1963: 27). Радња трагедије испољава се пре кроз речи, наратив, монологе, дијалоге, него кроз само делање (Phillips 1989: 41). То је узајамно, „дијалогско насиље”, које раздваја и уништава (Жирар 1990: 135). Однос насиља и језика покушаћемо да сагледамо из различитих слојева расиновског бића и самог трагичког хабитуса.

Вербални садизам Расиновог човека

Речи повређују³ расиновског човека, сеју зло, али такође, лече. Антиох каже да у његовим речима „никаквог зла нема” (*Береника*, I, 2, 39) и да у само једној туђој речи, Береникиној, лежи лек свих његових боли (*Береника*, III, 2, 800). Речи су нападачка акција, „action offensive” (Mauron 1986: 37), али и одбрамбена реакција, „réaction défensive” (Mauron 1986: 37). Вербални садизам, „sadisme oral” (Mauron 1986: 38), код Расина представља дијалектику две главне технике вербалне агресије: претње (*menace*) целата и жалбе (*plainte*) жртве. Целат упућује претњу жртви, док жртви преостаје ламент, жалба, проклињање и презир према агресору. Трагичка расправа представља вербални еквивалент физичке борбе (Жирар 1990: 81). Расиновска трагедија се очитује у дискурсу, а не у суровим догађајима. Дијалог постаје језичка игра, агон, след маневара, а „говорити је исто што и борити се, у смислу игре” (Белзијева цитира Лиотара 2003: 100). Међутим, у расиновском дијалогу играчки карактер замењује насиље. Агон два лика оличава „двобој” у којем су речи замениле оружје, физичко насиље преображено је у виши степен: вербално, психичко, оком невидљиво, са подједнаким трагичким исходом (Жирар 1990: 53). Својим презиром и жалбом жртва изазива злобу тиранина, чинећи да унутрашње насиље агресора дође до кулминаторне тачке и доведе до трагичних последица. Ликови унакажавају једни друге, траже од других да се унакаже и не покушавају да прекину круг насиља. Насиље карактерише његова ланчаност, а специфичност трагичке радње, какву нам Расин представља,

3 „К’о огањ ме ваше речи пеку!” (*Береника*, IV, 5, 1153); „Знате ли колико то боли, / Како је окрутна та реч кад се воли?” (*Береника*, IV, 5, 1111–1112).

јесте присуство закона одмазде, односно непрекидног „подражавања у насиљу” (Жиран 1990: 56). На насиље се одговара насиљем. Пример таквог агона јесте дијалог Нерона и Британика:

„Британик: Шта је мета среће ваше?
 Нерон: Несрећни ил срећни – сви да ме се плаше!
 Британик: Кол’ко срце моје Јунију познаје,
 Она на страх своју наклоност не даје.
 Нерон: Ако не знам начин да њој ја се свидим,
 да такмаца казним, пут и начин видим.
 Британик: Ја само њен презир издржао не би’.
 Нерон: Да сте мудри, ви би’ желели га себи!”

(*Британик*, III, 8, 1062–1068)

Премда је примарна функција језика споразумевање (Хајдегер 1982: 134), између два принца нема праве комуникације⁴. Британик вешто изазива Нерона, али на свако питање младог престолонаследника, Неронов одговор делује опресивно и изазивачки (Бре 1947: 217). Језик је дијалог, али правог дијалога између Нерона и Британика нема. Британик је Неронов супарник, па отуда предмет Неронове жеље вреди двоструко више, што разбуктава страсти и трагичка расправа бива све напетија. Савршена симетрија вербалног сукоба изражава се „стихомитијом” (Жиран 1990: 53), кратким и оштрим вербалним опаскама које два брата упућују један другом. Комуникација тече језиком агресије, језиком тиранина и језиком жртве стварајући раскол и илузорно цепање трагичког света на победнике и побеђене (Барг 1963: 67). Кажемо илузорно, јер се јасна линија између та два света не може повући, као што се, услед реципроцитета насиља, не могу јасно одредити улоге тиранина и жртве. У Расиновом трагичком свету победници у правом смислу речи не постоје.⁵ Вербални агон Британика и Нерона се наставља у истом тону:

„Британик: Да ли свест ми може другу жељу крити,
 да њој сам мио?
 Нерон: Увек ћете бити.
 Њену реч имате...
 Британик: Ја бар речи њене
 не уходим. За све што се тиче мене
 увек ми је сама тумачење дала.
 Не скривам се да би ућутала.
 Нерон: Разумем вас сасвим. Стражо!”

(*Британик*, III, 8, 1069–1074)

Нерон не воли да се расправља, он избегава сукоб и даљу комуникацију. Он убија (Бре 1947: 217). Нерон покушава да стекне моћ над сваким бићем, почев од своје мајке, преко брата, до Јуније. Разговор Јуније и Британика пропраћен је Нероновим будним оком (*Британик*, II, 4, 691–692). Тиранин покушава да насилнички стекне контролу над другим, тако што ће стећи моћ над његовим говором. Имати контролу над дискурсом другог значи имати потпуну контролу над тим бићем, јер се човеково биће истински утемељује у језику који се догађа тек у говору (Хајдегер 1982: 135). Управљање језиком, контрола туђег дискурса, сурово надгледање, догађа се кроз невербалну технику агресије – **поглед**. Поглед

4 „De Britannicus à Néron, dans cette scène, nulle communication ne s’établira” (Бре 1947: 216).

5 „Ифигенија: Нек страда Троја, урок муке нам свеколике! / Агамемнон: Њен пад превише суза коштаће победнике” (*Ифигенија*, II, 2, 569–570).

жртве изазива агresiју тиранина, док он сам упућује жртви свој окуртни поглед који тежи да постане реч (Старобински 2004: 9). У расиновском погледу почива сва окуртност која излази из оквира језика. Јунијини одговори постају наметнути и лажни, јер су под строгим надзором агресора који њима манипулише. Нерон као принцип „дискурзивне полиције” (Фуко 2007: 27) врши контролу над Јунијим говором, односно продукцијом дискурса. Јунија је потчињена Нероновој самовољи, а дискурс „проређен” (*rarefaction*, Фуко 2007: 20), то јест ограничен и контролисан у таквом „ритуалу” (*société de discours*, Фуко 2007: 30). Агрипина ће се пожалити како су њени разговори са сином јавни и да „наметнути тада буду одговори” (*Бришаник*, I, 1, 122), како „надгледана чак су и ћутања сама” (*Бришаник*, I, 1, 123). Тлачитељи расиновског универзума зарад политичких или љубавних разлога управљају и господаре туђим говором.

Језик као слуга и господар: манипулација језиком и манипулација језика

Расинов човек се понаша као да је он творац и господар језика, покушавајући да, кроз манипулацију језиком, стекне власт и контролу над другима. За Расиновог јунака језик је инструмент манипулације и насиља, који му омогућава да стекне жељену моћ. У *Поретку дискурса* Фуко дефинише дискурс као насиље које вршимо над стварима⁶. У лингвистичком погледу, човек бира речи, намеће им извештан поредак, али кроз њихову експресивну функцију дискурс постаје моћно оружје. Дискурс је објекат жеље, јер оличава моћ коју треба задобити (Фуко 2007: 9), али та моћ је мобилна, флексибилна и преносива. Агрипина, пред Нероновим вратима, осећа да губи своју моћ, односно да се њена реч, која је некада била закон у сенату, више не поштује. Хермиона, знајући да је Орест воли, манипулише њиме, хушкајући га да убије Пира. Нарцис, Неронов шпијун и повереник, покушава да окрене Нерона против мајке:

„Нарцис: Ви сте јој господар. Што, за име неба,
вечито дрхтите под окриљем њеним?
Живите! Владајте рукама гвозденим!
Доста владе за њу... да се не плашите?
Ма не! Рим сте смели ви да ускратите
Паласу, а она безочност му штити.”

(*Бришаник*, II, 2, 488–493)

Кроз своју перфидну моћ мимикрије, способност да кроз емпатију замисли себе у улози другог, Нарцис, иако обичан дворанин, вештом језичком манипулацијом стиче моћ над Нероном, потпирујући његове страсти, жеље и страхове. Колико год јасан био расиновски говор, он увек оставља утисак сумње да се мисли једно, а говори друго, да постоји скривени психолошки слој (Старобински 2004: 78) који се не открива у изреченом, већ у нереченом, прећутаном. Хермиона ће оптужити Ореста да изриче мрачне речи (*Андромаха*, II, 2, 505), а у завршном чину замериће му да није приметио да јој, у бесу, „срце речи стално лажним чини” (*Андромаха*, V, 3, 1548). Речи расиновског дискурса су мрачне, лажне, замаглене. Мисли се неречено, а говори се немишљено. Системом доминације над дискурсом и његовом вештим управљањем остварује се, кроз насиље, свесно или несвесно, моћ и контрола над другим бићем.

6 „Морамо поимати дискурс као насиље које чинимо над стварима; у сваком случају као праксу коју им намећемо” (Фуко 2007: 40).

Језик је разум и логос (Хајдегер 1982: 172), а расиновски човек врло лако поклекне пред слепом силом и разум подреди несавладаивој страсти. Језик је заправо „најопасније добро” дато човеку (Хајдегер 1982: 133), јер представља ред и рационалност у којој се биће конституише, али, несвестан његове моћи, човек сматра да је контрола над језиком потпуна. Испоставља се да је језик господар над човеком, а не обрнуто (Хајдегер 1982: 85). Расиновски јунаци мисле да владају језиком, док, у ствари, постају жртве властитог говора (Phillips 1989: 46). „Понекад изгледа да језик живи свој живот” (Белзи 2003: 4). „Речи су непослушне” (Белзи 2003:4). Јунија постаје жртва свог разговора са Британиком који Нерон помно слуша, властите речи је пеку, јер су туђе:

„Јунија: Да л' знате колико то боли
бити нем пред срцем што нежно се воли,
гледати му патњу, ћутати, а знати
да утеха скупа не сме му се дати.”

(Британик, III, 7, 1007–1010)

Хермиона ће зажалити због оштрих речи којима је осудила Пира на смрт, а Федра што је говором обелоданила своју љубав према Хиполиту и симболички га осудила. Обе су, извршивши самоубиство, постале жртве својих речи. Тит неће моћи да опрости себи одбијање Беренике. Када се Береника буде осетила изневерено, одбачено и невољно за комуникацију, Тит ће схватити да је постао жртва свог говора, односно ћутње као одређујуће разлике говора. Недостатак комуникације између Тита и Беренике подсећа на неразумевање Нерона и Британика:

„Тит: Смилујте се, чујте.
Береника: За то није време.
Тит: Једну реч, госпо.
Береника: Не.”

(Береника, V, 5, 1307–1310)

У дискурсу постоје одређени „поступци искључивања” од којих је најочигледнији – „забрана” (Фуко 2007: 8). Забрана сведочи о моћи коју дискурс има и његовој упућености на жељу (Фуко 2007: 8). Забрана изриче да се не може говорити о било чему у било којим околностима, о субјекатском привилегованом и искључивом праву да о појединим стварима напросто не сме говорити у одређеном ритуалу околности говора (Фуко 2007: 8). Хермионино позивање на убиство, Федрино признање инцестуозне љубави, Титово огрешење о љубавни завет, Антиохово признање љубави Береники представљају преступе над забранама у дискурсу. Кршењем забране, јунаци постају жртве свог језика, у чему се огледа сва његова моћ. Расиновог човека карактерише склоност према забрани (Батај 1980: 80). Парадоксално стварање привлачности (жеље) путем забране лежи у томе што се забрана потврђује тек у преступу; да нема сагрешења, не би било ни забране и обрнуто (Батај 1980: 80). Расиновски јунаци немају довољно снаге да кажу своју бригу:

„Федра: Како да отпочнем, о богови с неба?”

(Федра, I, 3, 248)

Међутим, када успеју да кажу шта их мучи (а испоставља се да је увек реч о морално деликатном проблему), тада наступа права драма. Федра чак не сме да изговори Хиполитово име, у страху да ће самим чином именовања прекршити забрану инцеста. Федрина трагедија читује се у изговорању онога што не би смело да се каже:

„Федра: Шта рекох? Да ћутах, да л' би било боље?”

(Федра, II, 5, 693)

У страху од кршења забране, расиновски човек постаје нем, избегава да говори, празнину свог постојања испуњава ћутњом, одсуством говора. У основи француског глагола *забраниџи* (*interdire*) налази се једнокоренска реч *ређи*, *изговориџи* (*dire*). Расиновски јунаци не смеју да проговоре, а када прекрше савез ћутања, *le pacte tacite* (Бре 1947: 217), тада наступа трагедија, они сами себе кажњавају и осуђују на пропаст. У основи забране лежи и њено кршење, забрана (*interdiction*) се потврђује говором (*le dit*). Забрањено постаје неизрециво и обрнуто. Антихова драма огледа се у петогодишњем ћутању да воли Беренику која је туђа жена. Прекид те ћутње доноси олакшање за биће у агонији, али говором о немогућој љубави крши се забрана, што носи тужне последице и већу агонију одбијања и неспокоја:

„Антиох: Шта ћу да постигнем тим признањем смелим?

Зашто да је љутим, кад отићи желим?

Не, ћутња је боља; нестани, изађи,

Бежи у заборав, или пак смрт нађи.”

(Береника, I, 2, 31–34)

Као и Антиоха, Тита мучи немогућност да вољеној особи каже да мора да изабере политичку власт и монархију уместо љубави на коју се заветовао. Иако су речи у основи расиновске трагедије, занемелост, као одсуство изреченог, кључна је карактеристика расиновског јунака:

„Тит: Но, како да почнем? Прође осам дана,

а она то не чу са мојих усана;

кад хтедох да зборим, прва реч ми суста,

језик ми остаде слеђен усред уста.”

(Береника, II, 2, 473–476)

Немогућност да вербално искаже своју бригу, мукотрпна слеђеност језика, чини Тита трагичким јунаком који трагички сукоб интериоризује; борба се води унутар самог човека, јер није реч о некаквој спољашњој сили:

„Тит: Моје срце пали

плам љубавни, госпо, као никад. Али..

Береника: Али?

Тит: Авај!

Береника: Каж'те.

Тит: Рим...Царство...

Береника: Ја слушам.

Тит: Хајдемо, Павлине, јер ме слабост куша.”

(Береника, II, 4, 622–624)

Титов говор је испрекидан и празан. Он не може да каже Береники истину која га мучи и решење проналази у ћутњи, афазиси (Барт 1963: 96). Имајмо у виду да је реч о позоришним комадима који се непосредно одигравају пред очима гледалаца. Позориште је и визуелни медиј где се стално говори. Свака дужа тишина постаје чудна и интригантна (Phillips 1989: 44). Береника не разуме шта значи Титова ћутња, јер Тит, кроз растрзан говор, открива да га нешто мучи, али скрива разлог бриге. Тит је у дилеми чему да се приклони: царству и свом народу, или Береники коју Рим не прихвата. Сукоб који Тит води унутар себе открива човекове садистичке и мазохистичке црте, тиранина и жртву, скривено,

унутрашње насиље које лежи у појединцу. Тит својом ћутњом мучи себе, али мучи и друге. У начелу, језик карактерише култивисаног човека и израз је свега што представља цивилизацију, док је дивљаштво и насиље у основи немо (Батај 1980: 211). Насиље се сматра муклим (Батај 1980: 212), анималност је неартикулисана. Титова ћутња представља насиље које ментално повређује и тиранина и трпљеника. У овом примеру, Тит, као тиранин и жртва, потврђује амбивитет своје (субјекатске) позиције. Агамемнон дели сличну судбину са Титом. Кад сазна да треба да жртвује кћер, Агамемнон занеми, остане без гласа. Као и Тит, Агамемнон не може да артикулише свој бол који се одвија изван домена језика:

„Агамемнон: Ах, кћери моја!...
Ифигенија: Краљу, говорите.
Агамемнон: Не могу.”

(Ифигенија, II, 2, 568–570)

Калхонт и поредак богова захтевају да жртвује Ифигенију, док се његово интимно, очинско осећање са таквим захтевом сукобљава. У очима Клитемнестре, Агамемнон је муж који своје дивљаштво испољава на најмонструознији начин, *barbare epoux*. Међутим, Агамемнон у разговору са ћерком исказује бригу коју Ифигенија не уме да протумачи. У Агамемноновим одговорима читамо двоструки смисао, јер знамо оно што Ифигенија не зна. Агамемнон не води прави разговор са ћерком, већ са самим собом и небесима, тугујући због зле коби која прети:

„Ифигенија: Нек небо ипак само вас у животу чува!
Агамемнон: Небеса су за мене и окрутна и глува.
Ифигенија: Чујем да сјајну жртву принети њима треба?
Агамемнон: О, да пре смислостивим неправичност неба!
Ифигенија: Хоће л' то скоро бити?
Агамемнон: Много пре но бих хтео.”

(Ифигенија, II, 2, 571–575)

Свако Ифигенијино питање за Агамемнона је болни ударац, рањавање вербалним оружјем. Из сваког Агамемноновог одговора наслућујемо скривени смисао, психолошки слој расиновског човека који пати и који са мало речи говори много. Права трагедија одиграва се у прећутаном и неизговореном, колико и у минимализму говора Расинових јунака.

Језик као фундаментална техника насиља и средство разрешења трагичког сукоба

Расинова трагедија је својеврсна комбинација насиља и ненасиља. Визуелизација насиља у класицистичком театру није у домену прикладности, али Расин не може да оповргне насиље и његове последице. Расин својом моралном филозофијом и кажњавањем страсти, као главног виновника трагедије, покушава да умањи ескалацију насиља. Расин свог јунака најчешће подвргава механизму самокажњавања (франц. *autopunition*), јер онај који шири насиље, шири га изнутра, из себе. Када се једном стане на пут унутрашњем насиљу које се скрива у човеку, тек онда се може стати на пут закону одмазде, ланчаном насиљу које нема крај.

Сила је у Расиновом трагичком свету средство доласка до све-моћи. Међутим, сила се уосталом, као и моћ, не може никада имати. Снажну вољу за моћ Расиновог тиранина карактерише и варварска немужност, док је једино средство одбране трпљеника – узвишени говор. Тирани говоре мало, жртве говоре готово

непрестано. Међутим, жртве уједно осине владаре својим говором подстичу на контемплацију и зачарани круг трагичног мисаоног тока. Нерон је *monstre naissant*, човек који тек треба да постане звер, нехумани владар који показује људску емоцију према Јунији, док Тит показује изненађујућу немужност и бесловесност, несклону његовом лику. Испоставља се да је расиновски човек хумана звер, подједанко нем колико и речит. Исти ликови показују се и као цивилизовани, и као варвари; нема дивљака који не говори и цивилизованих људи неспособних за дивљаштво (Батај 1980: 211).

Langage као свеукупна језичка делатност, вербална и невербална, показује се као опасна техника фундаменталног насиља у којој откривамо занимљиву амбивалентност. Реч, као и одсуство речи, изазива неред у Расиновом свету износећи на видело дивљачку црту човекове личности, али уједно, као моћно оружје, „најопасније добро”, утопијски представља кључ измирења трагичког сукоба (Барт 1963: 67). Расинова трагедија је „трагедија дискурса” (Phillips 1989: 37), у којој је трагички исход плод дискурса као *par excellence* суперзнака моћи коју говор уједно и повећава, али и поткопава.

Извор

Расин 2004: Ж. Расин, *Трагедије*, прев. Н. Бертолино, М. Дединац, Г. Маричић, Р. Радовановић, Београд: Paideia.

Литература

- Барт 1963: R. Barthes, *Sur Racine*, Paris: Édition du Seuil.
- Батај 1980: Ж. Батај, *Ероџизам*, прев. Иван Чоловић, Београд: БИГЗ.
- Белзи 2003: С. Belsey, *Poststrukturalizam: kratak uvod*, прев. Zoran Milutinović, Sarajevo: „Šahinpašić”.
- Бре 1947: G. Brée, *Le thème de la violence dans le monde tragique de Racine*, Columbia University: *The Romanic Review*, 38, Columbia University, 216–225.
- Жирар 1990: Р. Жирар, *Насиље и светио*, прев. Светлана Стојановић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Морон 1986: С. Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris-Genève: Champion-Slatkine.
- Русе 1998: Ж. Русе, *Књижевности барокног доба у Француској*, прев. Тамара Валчић-Булић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Старобински 2004: Ж. Старобински, *Живо око*, прев. Иван Димић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Фуко 2007: М. Фуко, *Поредак дискурса (присутно предавање на Колеж де Франсу, одржано 2. децембра 1970)*, прев. Дејан Аничич, Лозница: Карпос.
- Хајдегер 1982: М. Хајдегер, *Мишљење и певање*, прир. и прев. Божидар Зец, Београд: Нолит.
- Phillips 1989: P. Henry, *The Theatricality of Discourse in Racinean Tragedy*, *The Modern Language Review*, v. 84, n. 1, 37–50. January 1989. Modern Humanities Research Association. 3.2.2015.

LA DIALECTIQUE DE LA LANGUE ET DE LA VIOLENCE: UNE LECTURE POST- STRUCTURALISTE DES TRAGÉDIES RACINIENNES

Résumé

Selon la thèse girardienne sur la violence fondatrice comme un phénomène qui imprègne beaucoup de structures sociales, la tragédie racinienne apparaît comme un véritable exemple littéraire de la nature complexe de la violence et de la relation entre le tyran et la victime. Ce papier se propose d'examiner la violence dans la langue dans le corpus choisi, c'est-à-dire la formule psychologique de la violence étroitement liée au langage dans le monde tragique racinien. Le terme foucauldien de la *contrôle du discours*, ainsi que le terme d'*interdiction* nous aidera à examiner la nature de la relation entre le discours, la pouvoir et le phénomène de la violence.

Mots clés: Racine, la violence, la langue, le pouvoir, l'interdiction

Marija Bulatović

Наташа Делач¹
Београд

ОД ЛЕКСИКЕ ИМЕНОВАЊА ДО ГЕНЕРАЦИЈСКОГ ИДЕНТИТЕТА: ДРАМЕ ТРИ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ СПИСАТЕЉИЦЕ

Циљ рада је да се истраживањем семиотике назива ликова укаже на везу између лексике именовања и генерацијског идентитета. Посредством технике анализе драме (Ромчевић) у раду се разматра функција имена ликова – како оних која се налазе у листи лица (екстерни ниво), тако и оних додељених од стране самих ликова (интерни ниво драме). Посебна пажња посвећена је експлицитно-карактеришућим и интерпретативним именима. Три ауторке су препознатљиве по аутентичном уметничком изразу што омогућује мноштво зачудних, креативних именитеља систематизованих у следеће категорије: професијска, архетипска, пежоративна, негативна, универзална, пежоративно-сексуална, сексуално-позитивна, визуелно-одредбена, титуларна, фамилијарна, позитивна имена. Користећи анализу назива, рад указује на две релевантне одлике генерације обухваћене у комадима – аутодеструктивност, с једне стране, и склоност ка игри и инвентивност, с друге.

Кључне речи: именовање, драмски лик, савремена драма, генерацијски идентитет, изгубљена генерација

1. Увод

У раду је извршено мапирање, класификација и анализа именовања ликова у драмама три савремене српске списатељице: Милене Марковић, Маје Пелевић и Милене Богавац. У питању су следеће драме: *Павиљони или куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру*² и *Бог нас погледао или Шине*³ Милене Марковић, *Лер и Деца у формалину* Маје Пелевић, *Тџ или прва штројка и Драги штапа* Милене Богавац. Милене Марковић, Маја Пелевић и Милене Богавац припаднице су исте генерације драмских писца⁴ и повезује их исти тематско-сижејни оквир што је уједно и основно теоријско упориште овог рада.

Поменуте ауторке стварају аутентичне драмске ликове који припадају групи неснађених младих људи. Ликови из поменутих драма, суочени са последицама Милошевићевог и постмилошевићевог доба, не успевају да се изборе са економском и друштвеном ситуацијом, те тону све дубље у стање потпуне индоленције. Сваки дар, потенцијал или шансу, они унапред губе, јер не успевају да одоле искушењима друштвене несигурности: наркоманији, насиљу, криминалу, духовној празнини, алкохолизму, делинквенцији, сексуалном промискуитету. Ови ликови представљају изгубљену генерацију која је одређена следећим елементима: инертност, бесциљност, апатија, губитак идентитета и модела понашања.

1 natasadelac@yahoo.com

2 У даљем тексту *Павиљони*.

3 У даљем тексту *Шине*.

4 Према Светиславу Јованову и Весни Језеркић генерацијска припадност подразумева да су њени припадници рођени у истој декади (1970–1982).

Драме ових ауторки се повезују са „новим брутализмом” који одликују „шокирање, изрази бруталности на сцени, различити облици насиља, [...] ликови који припадају такозваним маргиналним или мањинским групацијама: наркомани и други зависници, дилери, геј популација, уопште млади људи изразито неадаптирани на услове грађанског живота [...]” (Радуловић 2003). Називамо их још и прљавим комадима, *In-yer-face* театром, драматургијом крви и сперме, а њихов циљ је да експлицитношћу потакну рецепијенте на размишљање и пруже критику савременог друштва.

Драме ових ауторки осликавају дистопијску или постутопијску слику света.⁵ У драмама Милене Марковић и Маје Пелевић изостаје информација о другој, бољем свету прошлости, а укључују се негативно-вредносне одлике садашњости што ствара услове за дистопијску слику света. Док у драмама Милене Богавац постоје информације о бољем свету прошлости (идеализација породице у драми *Драги тата* и идеализација детињства у драми *Ти или прва тројка*) које оперирају као контрастна тачка садашњем свету деградације и духовног пада што указује на постутопијску слику света.

Три ауторке користе дискурс специфичан за генерацију драмских писаца којој припадају. Њихове драме одликују елементи субкултуре, различити аргои, псовке, вулгаризми, жаргони, лексика клуб-културе. Оне стварају један нови дијапазон ликова и додељују им имена која за читаоца имају информативни значај. У драмама доминира језик насиља, па су тако најдоминантнији елемент драмског дискурса вулгаризми, а затим и псовке. Јунаци ових драма најчешће користе катарзичне и дисфемистичке псовке, као и вулгаризме без специфичног разлога, што потврђује њихову навику да говоре језиком беса и агресије. Како су смештени у просторе мрачних подрума, гаража и ноћних клубова, језик им служи како би изразили своју резигнацију, досаду и како би остварили своје површне намере у виду упражњавања наркотика или сексуалних услуга. Јунаци ових драма користе ишчашен, кодиран језик који је веома често неразумљив за околину посредством чега се наглашава његов колоквијалан карактер. Сленг служи као „средство огољавања, поједностављења, и брутализиције онога што се саопштава” (Ковачевић 2013: 628).

Језик ликова, поред тога што је скаредан, оштар, огољен, неретко је и потичан, нежан, песнички⁶ што указује на деградацију генерације обухваћене у комадима, открива и њихову креативност и потребу за игром. Имена која једни другима додељују, без обзира да ли је реч о погрдним или позитивним имени-тељима, указују да су ликови у овим драмама маштовити и склони поигравању са формом и значењима.

Рад полази од претпоставке да су имена ликова (властита имена), али и међусобно додељени називи (квалификације), значајни семантички елементи, који осим што имају релевантну функцију у карактеризацији драмског лика, представљају носиоце јединственог симболичког смисла на плану целине обухваћених драма.

5 За разлику од постутопије која мора да садржи компарирајући елемент из прошлости како би слика садашњости послужила као њен контраст, дистопија сугерише стање супротно општем појму утопије, али не укључује њено некадашње присуство.

6 Што се најјасније види у драмама *Шине* Милене Марковић.

2. Типови имена драмских ликова

Неопходно је направити јасну дистинкцију између имена ликова која су додељена од стране ауторке и која се могу наћи у листи *dramatis personae*, као и назива (квалификација) који су додељени непосредно – од стране самих ликова. Имена ликова које је доделила ауторка на самом почетку комада, сугеришу маркантну квалификациону претпоставку о одређеном лику која је важећа у оквиру читавог комада. Ти називи долазе са екстерног нивоа и претпостављају информацију значајну за читаоца, како би јасније интерпретирао одређени лик. За разлику од имена која су додељена од аутора, називи које једни другима упућују ликови унутар комада, сугеришу значење именованог лика искључиво за оног ко му одређену квалификацију додељује. Односно, имена додељена од стране ауторке су важећа у оквиру контекста читаве драме, док називи осмишљени од стране ликова осветљавају појединачне односе, ситуације или сцене.

Према Ромчевићу, имена ликова могу бити експлицитно-карактеришућа и интерпретативна. За разлику од експлицитно-карактеришућих имена која представљају инструмент експлицитне ауторске технике карактеризације, имплицитна ауторска техника карактеризације укључује интерпретативна имена ликова – како је Томас Ван Лан назвао сва имена која су могућа у стварности, а садрже прикривено значење (Лан према Ромчевић 2004: 67). Првим се „означава или указује на доминантну карактеристику лика”, док друга „одговарају конвенцијама правих имена” (Ромчевић 2004: 67), тј. њих можемо пронаћи у стварности, али истовремено су асоцијативна и поседују информативни значај. У традицији светске драме техника додељивања експлицитно-карактеришућих имена је веома честа и представља ауторско решење у указивању на најмаркантију одлику лика. Пример за то су ликови из драме *Мувe*, Жана Пола Сартра који носе називе Јупитер, Орест, Педагог, ликови из *Пећинских људи*, Вилијама Саројана који су названи Краљ, Краљица, Војвода или ликови Професора и Младе ученице из *Часа*, Ежена Јонеска. Такође, неки од примера интерпретативних назива драмских ликова у светској драми су: Годо⁷ и Естрагон из драме *Чекајући Годоа*, Семјела Бекета или Јелена из *Ујка Вање*, Антона Павловича Чехова.

2.1. Експлицитно-карактеришућа имена

Функција оваквих имена је да „дефинишу лик још пре његове прве појаве на сцени и створе критичку дистанцу” (Ромчевић 2004: 67). Ова имена могу бити дословна и могу директно да откривају маркантне одлике лика, али такође могу да имају контрастну функцију која открива да лик поседује особине супротне додељеном називу. Маџан из драме *Павиљони* Милене Марковић је носиоца експлицитно-карактеришућег имена, јер доследно потврђује улогу заводника, док је за Јунака из драме *Шине* употребљен контраст, јер његово име представља опозицију традиционалног значења и функције драмског јунака.

2.1.1. Професијска имена

Професијски називи, поред тога што пружају информацију о професионалном статусу ликова, истичу и да су ови ликови агенси у испољавању централног лика. Додељујући ликовима професијска имена, ауторке споредне ликове лиша-

⁷ Годо се не појављује у драми, али је овај лик од непобитног значаја за драмску радњу.

вају амбивалентности, а њихове одлике преузимају са једног (доминантног) диспаратног нивоа, који се односи на професионални статус⁸.

Пример професијског именовања је Дицеј у драми *Лер* Маје Пелевић. Професија ди-цеја подразумева пуштање и миксовање познатих музичких нумера из чега можемо увидети информације које су нам пружене пре појаве лика на сцени: окренутост простору ноћних клубова и извесни статус звезде. Међутим, за разлику од основне функције музичке изведбе која претпоставља стварање музике и уметничко изражавање, у оквиру изванинституционалних култура каква је и клупска, циљ извођења музике је постизање статуса *сујер сџара* и преузимање улоге покретача дионизијске атмосфере. Циљ музичког извођења више није креативно изражавање, већ досезање површних циљева као што су популарност, доступност дроге и алкохола, привилегије у виду сталног места у клубовима и на првом месту, доступност телесног уживања. Чињеница да квалитет уметности више није пресудан, већ манипулативна моћ, хедонизам, сексуална доминација, привлачност извођача, Дицеја сврставамо у ред „звезда супермаркет културе” (Вукадиновић 2013). Овај лик користи свој статус како би заводио и сексуално експлоатисао жене што је у вези са клуб-културом у којој владају најнижи циљеви окренути лакој забави, сировим страстима, уживању у пороцима, чиме се указује на ишчашене вредности, па се пре може говорити о антикултури⁹. Маја Пелевић додељује лику овакав назив са циљем да укаже на значај његовог занимања, нарочито у односу са главном јунакињом: Дицеј користи статус клупске звезде како би манипулисао заљубљеном и несигурном Уном.

Овој групи припадају и следећа имена ликова: Социјална радница, Поштар (*Драги шајша*), Психолог, Медицинска сестра, Пеџарош (*Шине*), Лопов (*Павиљони*). Регистровано је како сви наведени случајеви имплицирају подударност са одређеним стереотипима када је реч о датим занимањима, из чега можемо закључити како је реч о типовима, а не о ликовима. Типски карактер поменутих ликова указује на њихову помоћну функцију у осветљавању главних ликова, јер њихова монолитност стоји наспрам вишеслојности главних јунака. Такође, типови доследно спроводе своје функције, иако поседују „комплекс социолошких и/или психолошких атрибута”, за разлику од ликова чије одлике долазе са различитих диспаратних нивоа, „превазилазећи социјалне, психолошке и идеолошке клишее карактеристичне за тај тип” (Ромчевић 2004: 61–62).

2.1.2. Архетипска имена

Мапирана су три назива ликова преузета из културно-историјских извора чиме се наглашава њихова архетипска функција. Имена Сизиф, Икар и Банту наглашавају одређене одлике које су доминантне и код ликова чије називе преузимају. Сизиф, као и лик из грчке митологије, симболише узалудан посао. Име Икар указује на самовољу и непослушност које се морају завршити страдањем, док име Банту симболично указује на страст лика за групом којој природно не припада. Сизиф је једини лик чије је име додељено рођењем познато: он је Срђан све до момента када покуша да се асимилује у друштво којем не припада и тада формира идентитет Сизифа. Својим поновним преображајем и повратком на почетно стање, враћа и идентитет Срђана. Овим се наглашава како је функција

8 Наравно то није увек правило, нпр. Дицеј из драме *Лер* Маје Пелевић је вишезначан лик, иако је најпре одређен професионалним статусом.

9 Антикултуру је неопходно разликовати од контракултуре.

митолошких имена потреба за изградњом псеудоидентитета драмских јунака. Ликови преузимају архетипске маске како би потиснули свој прави идентитет. Они инсистирају на статусу друштвеног отпадника, верујући да је неопходан за стварање уличне уметности; користе псеудо идентитете како би прикрили своје „обичности”. Мотиви преузети из архетипских идентитета као што су: мучеништво, бунтовништво, казна и дивљаштво, само су привид, што потврђује чињеница да Сизиф није мученик већ долази из породице академика, Икар није бунтовник већ кукавица која страхује од полицијске рације, а Банту је неко ко не жели да се разликује, већ да буде део групе. То је разлог због којег, када говоримо о вези између архетипа и њихове примене у драми, закључујемо да веза постоји, али да је присутан иронички отклон.

2.1.3. Имена са негaтивном интерпретацијом

У анализираним драмама обухваћен је низ ликова који су носиоци имена негативног значења. Посредством листе лица која је дата пре појаве ликова на сцени, реципијенти добијају информацију да су одређени ликови негативни.

Име Црни у драми *Драги шаша* Милене Богавац је носилац карактеришућег имена које недвосмислено асоцира на његову мрачну страну, зло, а самим тим и на негативну интерпретацију. Црни је кроз читаву драму негативан лик, а његов карактер је нијансиран уз помоћ поступка интензификације – на самом почетку сазнајемо да је дилер и да учествује у криминалним радњама, да бисмо кроз драму увидели његову најмрачнију страну испољену у сцени отмице, силовања и покушаја убиства.

Имена попут Гадног и Масног (*Шине* Милене Марковић) алудирају на њихову спољашњу и унутрашњу одурност. Ауторка пружа коментар: „Гадни – не желите да знате” (Марковић 2012: 64) чиме потврђује карактер овог лика који се огледа у његовим поступцима кроз драму: мучи Дебила, туче га, уринира му у торбу, вређа слабије, силује жене у рату. Према сопственом признању ужива у мучењу других: „[...] Сваки дан му се испишам у торбу. Није он једини коме ја пишам у торбу. [...] То једноставно волим да радим. [...]” (Марковић 2012: 78). Масни малтретира и силује Девојчицу што одговара његовом имену. Такође, у напоменама стоји како лик Гадног и Масног игра исти глумац што указује на одређену сличност између ова два лика, која се учитава пре свега на нивоу њиховог именовања, те њихових поступака у којима обојица учествују.

2.1.4. Универзална имена ликова

У драмама су регистрована имена ликова која су носиоци универзалног значења. Пример је име главне јунакиње у драми *Драги шаша* Милене Богавац која носи назив Мали. На првом месту добијамо информацију о полу и спољашњим одликама лика. Међутим, име главне јунакиње је написано у мушком роду чиме се указује на преузимање мушког идентитета. Лик коме је додељено овакво име претпоставља младост и крхку, ситну грађу. Поменути информације добијамо пре појаве лика чиме се истиче да је реч о експлицитно-карактеришућем имену. Изостављањем традиционалног имена за петнаестогодишњу девојчицу указује се на одступање од традиционално додељених родних улога. Одбацивањем имена Милица, јунакиња одбацује женски идентитет који у себи носи традиционалне одлике феминитета попут слабости и нежности, али истовремено преузима нови идентитет Малог који, супротно интенцији јунакиње, наглашава једнаку

крхкост. Иако је реч о имену које се коси са традиционалним хетеронормативним друштвеним системом, преноси се идеја о универзалности. Овакво име указује на виктимизацију и сигурни пад незаштићених у постутопијском свету описаном у драми. Независно од полне детерминисаности и намењених родних улога – „културална очекивања о прикладним понашањима с обзиром на пол” (Spens, Helmić 1978), појединац је увек жртва арбитарних група и система.

Слично је и са ликом Мала из драме *Павиљони* Милене Марковић где поред младости и незаштићености, стичемо утисак о женском лику који је носилац универзалног значења. Лик Мале је изграђен посредством низа стереотипа: она је запостављена од стране мајке и цео живот је трагала за неким видом сигурности и заштите. Међутим, као ни родитељи, ни друштво је није обезбедило, па је завршила на улици у друштву маргиналаца. Мала изазива саосећање код читалаца, јер спознајемо да је сваки њен покушај да се отргне унапред осуђен на пропаст – у детињству је одрасла без оца, са мајком која није бринула о њој, а њена прилика да се оствари као мајка је такође спречена. Мала је симбол читаве једне генерације младих који нису успели да одоле искушењима велике друштвене кризе 90-их и 2000-их година која се одигравала на подручју Србије. Њено име симболише све прерано одрасле девојчице које су морале да упознају последице таквог живота и које нису имале снагу ни помоћ да преброде тешкоће остављене, одбачене деце.

2.1.5. *Остала експлицитно-карактеристична имена*

Називајући једног од ликова Јунак, ауторка Милене Марковић му додељује функцију „носиоца драмске радње преко којег се отелотворује основна идеја дела” (Здравковић 2013: 88), али истовремено кроз драму увиђамо како бисмо пре могли говорити о антијунаку, с обзиром да је уочено напуштање традиционалних вредности карактеристичних за драмског јунака. Ова констатација не умањује његову функцију у драми што наглашава и ауторка, пружајући коментар: „Јунак је онај што је потребан за причу” (Марковић 2012: 64). Драма *Шине* је прича о рату и прича о смрти чији су јунаци припадници изгубљене генерације што утиче да ни њен јунак не може поседовати претежно позитивне одлике. Јунак *Шина* је јунак дистопијског света и он је позитиван само у мери у којој се разликује од других углавном негативних ликова, а истовремено је саткан од низа амбивалентних одлика као што су бес, саосећање, агресија, мучеништво. Он је јунак дистопијског света – опасан, способан за наношење бола, али ипак са назнакама човечности.

Значење имена Весели кореспондира са коментаром ауторке: „Весели који се стално смеје” (Марковић 2012: 64), а такође претпоставља позитивну интерпретацију самог лика. Као и у случају Јунака, тако ни у случају Веселог није могуће говорити о чисто позитивној интерпретацији. Наиме, његово име је у вези са информацијом да је у питању лик који једини има свест о прошлости, као о позитивном елементу свог живота о чему сведочи сцена сусрета са Рупицом пре рата. Такође, позитивна интерпретација је у вези са његовим, иако пасивним, али ипак заштитничким ставом у односу на Рупицу манифестованим кроз понављање реплика упућених Масном: „Пусти...” „Девојчица...” (Марковић 2012: 73–75).

Ауторка уз име Џига додаје: „легенда, скоро бивша” (Марковић 2012: 8). Значење речи *џига* према омладинском речнику гласи: „остајање без новца после картања, односно коцкања” (Андрић 2005: 299). Ако узмемо у обзир и Андрићеву дефиницију и ауторкину одредницу, наслућујемо пропадање и дегенерацију

као два основна обележја овог лика. У анализи Џигиног лика увиђамо да је он некада био предводник свог друштва, а да је данас аутистичан, завистан од наркотика, пропао је, нема више амбиција, ни кредибилтет, сада је на дну хијерархијске лествице, дужан је да се правда пред онима над којима је до јуче владао. Иницијална каписла за промену Џигиног статуса је наркоманска зависност која га је коштала титуле лидера, што је уједно главни разлог због којег судбину Џигиног лика доводимо у везу са последицом коцкања.

Име Маџан (*Павиљони*) указује на доминантну одлику овог лика, а која се односи на његов привлачан физички изглед и способност завођења. Функција овог лика је у кореспонденцији са његовим именом: он заводи Ђеру и наводи је на сексуални однос. Из коментара других ликова добијамо информације које потврђују његов статус заводника: Џига: „[...] Маџан је одвалио пола женског особља у хотелу” (Марковић 2012: 55), али и посредством аутокоментара – Маџан: „Много сам алав на пичку” (Марковић 2012: 13).

Домородац је име које алудира на територијалну припадност, али и дивљаштво. Чињеница да су два лика са овим именом обележена бројевима један и два, указује да је реч о типовима, а не о ликовима. Њихова функција је дата искључиво из перспективе одлика које се интерпретирају на самом почетку, те изостаје успостављање више свести или одређене амбиваленције у лику. Драмска функција Домородаца је да учествују у осветљавању позиције централног лика, а њих Милена Марковић уводи због теме рата за коју је од кључне важности питање територијалне припадности.

Име Кнез означава племићку титулу и односи се на оног ко поседује моћ. Уз име лика стоји коментар ауторке – „матори силос” (Марковић 2012: 8) што потврђује његову функцију насилника. Кнез психички и физички злоставља своју жену Лепу: псује је – „мајке ти га набијем” (Марковић 2012: 17), вређа „[...] Крмачо дебела [...]” (Марковић 2012: 36), прети јој – „[...] онесвестићу те” (Марковић 2012: 16) и физички злоставља. На Ђеру насрће и вређа је када сазнаје за њену везу са Маџаном, а такође се физички обрачунава са момком своје кћерке. Два лика у *Павиљонима* су одређена према Кнезу, а то су Лепа уз коју стоји коментар – „Кнезова жена” и Ђера – „Кнезово чедо” (Марковић 2012: 8). У драми ћемо увидети како је назначена припадност Кнезу заправо темељ нездравих породичних односа, јер по принципу ултимативног права на својину, Кнез покушава да контролише и спутава слободу своје супруге и кћерке. Овакво именовање одговара основној тематској платформи комада која се односи на насиље и деструкцију.

Деда Шмекер из *Лера*, Маје Пелевић, карактеришуће је име које је носилац ироничног значења, јер обухвата две одлике лика, а то су године старости и импотенција. Назив *деда* представља емфазирање његовог пасивног и неамбициозног става, јер у драми стоји како се он бави музиком, али да се задовољава повременим музицирањем у познатом простору свог стана.

У драми *Шине*, Милене Марковић, поред имена која служе како како би се нагласило занимање женских ликова о којима смо раније говорили (Психолог, Медицинска сестра), регистрована су имена за различите алтернатије главне јунакиње која варирају у зависности од функције коју овај женски лик има у одређеној тачки у комаду. Тако назив Девојчица указује на године старости, Лака женска на промискуитетно понашање, а Заробљеница на подређен положај за време ратног стања. Име Рупица представља универзално име за све женске ликове у комаду и представља директну алузију на њен статус у друштву који је дат из мушке перспективе – сексуални објекат.

Лик Дебила је такође носилац карактеристичног имена што ауторка и потврђује у коментару: „Дебил је оно што му име каже” (Марковић 2012: 64). Овакво име није могуће у стварности, али експлицитно карактерише лик, јер указује на његову специфичност у односу на остале ликове у комаду. Његова различитост условљена биолошком детерминисаношћу, узрок је његове социјалне одбачености, али је истовремено и спас од трагичне судбине коју доживљавају припадници генерације која је свесна ужаса времена у којем се наша. Док се остали ликови криминалним радњама и насиљем боре против досаде и немаштине, Дебил има само једну жељу – да буде део колектива. Он је несвестан зла које га окружује и неспособан да увиди лоше намере других, а његова вера у људе се огледа у заштити оних који га малтретирају: „Нису урадили [...] То су моји другари. Ја хоћу да будем као они” (Исто, 77). Његово спасење од трагичне судбине коју су доживели остали јунаци манифестује се на два нивоа. На натуралистичкој равни то је зато што је Дебил као особа са посебним потребама била поштеђена војске, а самим тим и непосредног учешћа у рату, док је други ниво симболички и огледа се у чињеници да захваљујући својој природној различитости није способан да увиди ужасе рата и осети његове поседице.

2.2. Интерпретативна имена

Између експлицитно-карактеристичних имена и имена која не поседују специфично значење за карактеризацију и драмску радњу, налазе се интерпретативна имена. За разлику од експлицитно-карактеристичних имена чија је симболичка функција најчешће одмах препознатљива, значење интерпретативних имена откривамо у процесу читања драме или гледања позоришне представе. Тек посредством препознавања одређених поступака и понашања драмског лика, реципијент добија информацију о његовом значењу што указује да се оваква имена користе као средство имплицитне технике карактеризације у циљу стварања одложеног значења и буђења асоцијација код реципијента.

Цица из драме *Лер*, Маје Пелевић, јесте лик који поседује име (надимак) који је могућ у стварности, али је носилац и другог значења. Наиме, имплицира да је реч о сексуално привлачној особи или према омладинском жаргону – „девојци, проститутки, дрољи” (Андрић 2005: 289). Име Цица, осим што је у вези са атрактивношћу субјекта, указује и на њену кокетност, неозбиљност, доминацију телесног на супрот духовног. Посредством имена могуће је наслутити њену примарну функцију у комаду, а која се огледа у њеном односу са мушким ликовима: она је квалификована као сексуални инструмент. Цица се јавља као опонент Уни и Деани која, за разлику од ових ликова са снажним индивидуалним одликама, припада стереотипној представи наивне, не претерано интелигентне девојке са израженим физичким атрибутима која служи мушкарцима за забаву, што је у вези са њеном основном функцијом у комаду – Вуканово средство разоноде. За разлику од Цице која је монодимензионални лик, односно њене одлике произилазе из једне доминантне карактеристике, остали женски ликови одлике добијају посредством различитих диспаратних нивоа. За разлику од Уне и Деане које су одређене преко социјалног, биолошког, емотивног статуса, релевантне Цицине одлике одређене су преко њене функције малолетне љубавнице. Као референтне тачке оваквом становишту одговарају и квалификације пружене уз Цицин лик које се тичу њене визуелне презентације (наглашене облине, путеност, изазовно облачење) и сексуалног понашања (сексуално слободна, кокетна). Такође, за разлику од Уне и Деане чији поступци утичу на развој драмске радње, Цица нема

удела у драмској радњи (њен хипотетички изостанак из драме, не би променио драмски ток, па чак ни околности).

Уочен је низ имена у драми *Тц или прва тројка*, Милене Богавац, која се састоје из три компоненте које чине име, презиме и надимак: Нина Новаковић – Ни, Марко Продановић – Марки, Предраг Мравовић – Мравке. Такво именовање претпоставља да ликови воде порекло из традиционалних породичних заједница на простору Србије. Такође, присуство презимена у листи лица на почетку комада имплицира да је реч о комплексним ликовима који су носиоци драмске радње, за разлику од Ника код кога изостанак пуног имена и презимена указује на његову функцију антагонисте. Додељивање надимака: Ни, Марки и Мравке имплицира да поменути ликови желе да истакну своју бунтовну страну чиме се наглашава дисбаланс између онога што јесу и онога што желе да буду. Поменути ликови су носиоци значајне димензије дубине – категорија која подразумева „однос између унутрашњег живота и спољашњег понашања ликова” (Ромчевић 2004: 79), а чија важност се огледа у поређењу спољашње (површинске) и унутрашње (дубинске) мотивације ликова. То се и указује сталним настојањима ликова да буду проблематични, опаки, одрасли, па Нина, иако је јединица и одрасла у елитном делу престонице, жели да буде сексуално привлачна, да се бави неконвенционалним занимањем и да користи наркотике; Марки иако је одрастао у академској породици, жели да буде слободни уметник, да се дружи са криминалцима, а Мравке користи лаж како би се представио као бунтовник, искусни мушкарац.

Ник је име које одступа од културолошких одлика простора на којем се налази лик и карактеристично је за америчко поднебље што кореспондира са социолошким одликама лика. Ник је криминалац, дилер, уживалац дрога, велики заводник, мамин син, навијач, насилник, манипулатор, звезда, он је опасан и жовијалан истовремено. Као носилац свих ових одлика Ник имплицира постојање различитости у односу на своју околину. Његово понашање је могуће довести у везу са понашањем јунака у америчким гангстерским филмовима што оправдава одлуку ауторке да му додели баш ово име. Ник је, иако то нигде није експлицитно наведено, највероватније скраћеница имена Никола, али с обзиром да је основна квалификација овог лика то што је Дорћолац, закључујемо како је надимак додељен да би се направила паралела између живота у америчким гангстерским бандама и живота на подручју најстаријег дела Београда, познатог по ситним криминалцима. Веза између Дорћола и америчког подземља служи најпре како би се извршила карактеризација Ника, али и како би се нагласио утицај америчке културе на наше просторе. Тиме се, с једне стране, указује на искорак овог лика у односу на околину, а с друге стране указује на утицај Запада. Веома је интересантно то што је временска окосница драмске радње НАТО бомбардовање 1999. године и да се сви ликови, нарочито Нина, гнушају Запада, агресора, живота изван Србије, а истовремено се диве лику који негује култ америчке гангстерске звезде.

Лепа (*Павиљони*) је име које можемо пронаћи и у стварном животу, међутим када узмемо у обзир објашњење које стоји уз њега – „Кнезова жена, начисто пропала лепотица” (Марковић 2012: 8), увиђамо да је реч о иронијском коментару ауторке којим жели да нагласи све оно што Лепа није, а што је некада била. Стога, име овог лика сугерише дихотомију између прошлости и садашњости.

Додељивање интерпретативних имена представља средство имплицитне ауторске технике карактеризације што утиче да се значење имена не може утвр-

дити посредством листе лица предочене на почетку комада, већ искључиво проналажењем асоцијација и веза сатканих у драмској радњи и понашању ликова.

3. мена (квалификације) додељене од стране ликова

У анализираним драмама регистрована је појава да ликови једни друге називају именима, користећи се различитим стратешким циљевима. Реч је о листи назива и квалификација које су додељене од стране осталих ликова у одређеној тачки у комаду, а које су подељене у следеће категорије.

- Пежоративна имена: фегет, дерпе, монголоид, имбецил, дебил, ментол, пичка, цибер, фрик, скот, дилеја, ђаво, сврака, морон, идиот, будала болесна, кретен, мица, глупача, будала, бамбалић, мајмун, стока, тантуз, папан, олош, пизда, гадни, болесник, кокошка, јадница, кеса матора, сиса матора, сиса, сељак, гњида, сисурдара, лудак;
- Сексуално-пежоративна: рава, цуши, женска, бичерка, дроља, пичка, цава, кучка, курва, пичић, рибица, групи грл, женка, фукса, цупи, фукос, фанфуља, пушица, љубав најмилија курвинска;
- Сексуално-позитивна: слободни стрелац, јебач, факер, мушкадин;
- Титуларна: фаца, смрт у боји, даса, баја, лован;
- Професијска: официрчина;
- Визуелно-одредбена: леш, риба, мала, цица, рибица, крмача, дебела, матори, вуцибатина чупава, стока мусава, ћелави;
- Фамилијарна: бураз, брат, батица, кева, буразер, бат, бата, син, синак, ћале;
- Позитивна: ортак, принцеза, љубав, срећа, драга.

Анализом резултата установљено је да су чисто пежоративна именовања упућена најчешће мушким ликовима као увреде на рачун интелигенције, кукавичлука и мушкости, док су женски ликови најчешће именовани посредством пежоративно-сексуалних назива на рачун промискуитета. За разлику од њих, сексуални именитељи са позитивном квалификацијом додељени су искључиво мушким ликовима, што указује на андроцентричност као једну од дистинктивних обележја ове генерације. Обухваћен драмски опус пружа увид у поједине тенденције у друштвеној стварности, а које се односе на правила хетеронормативне матрице и патријархата. Наиме, овакви именитељи указују на друштвено додељене родне улоге које принцип маскулитета виде као слободан, аутентичан, јачи, примаран, а феминитет као завистан, слабији, секундарни. То је разлог због којег је женска сексуалност у вези са осудом околине, док се мушкарац доказује посредством броја сексуалних партнерки. Илустративни пример такве праксе можемо пронаћи у драми *Деца у формалину*, Маје Пелевић где је регистровано 15 различитих сексуалних именитеља за женске ликове који су носиоци пежоративног значења, док за мушке ликове изостају сексуални именитељи пежоративне конотације. Један од јунака, Икар, каже: „Да би имао бебу у формалину прво мораш опалити неку курву фину” (Пелевић 2015: 55) где потврђује жене као сексуални објекат, док се посредством изјаве коју даје Банту увиђа глорификација мушког промискуитета: „Имамо већ једну сталну овде за по кући а ја сам брате слободни стрелац” (Пелевић 2015: 20).

У прилог претпоставци да је реч о андроцентричном друштву говори и чињеница да су титуларни називи упућени искључиво на рачун мушких ликова у драмама. Када је реч о визуелно-одредбеним именитељима, они указују на

значај визуелне презентације код женских ликова, јер се као средства похвале користе именована која истичу атрактиван физички изглед, док су прекомерна телесна тежина и непривлачност основне формуле увреде на женски рачун. Тако, на пример, у драми *Павиљони*, Милене Марковић, Кнез говори Лепој: „Да ми је да знам шта то једеш па си тако дебела, мајке ти га набијем. [...]” (Марковић 2012: 11); у драми *Драги шаџа*, Милене Богавац, Марина говори Малом: „Милица је најлепше женско име...Ти га и не заслужујеш, вуцибатно чупава...” (Боговац, 2008: 109); а у *Леру*, Маје Пелевић, Дидеј говори Уни: „Проклете хипи крпе. Кад ћеш већ једном почети нормално да се облачиш?” и напомиње јој које су последице њеног облачења: „онда ми се неће дизати на тебе, хипику” (Пелевић 2015: 26). Посредством првог примера можемо наслутити да је Лепин изглед запуштен и да има вишак килограма, али и да је жртва психичке тортуре. Други пример говори да Мали не негује традиционалне девојачке навике (чешљање, сређивање), али и да има изузетно лош однос са мајком. Трећи пример указује како се од жене очекује одређен начин одевања који истиче женственост, али и да Уна узима виктимистичку позицију у односу на Дидеја. Закључујемо како се негују традиционалне родне одлике које вредност жене проматрају кроз пожељан физички изглед. Занимљиво је да и код мушких и женских ликова важи принцип увреде на рачун година, што одговара чињеници да су ликови припадници млађе генерације и да као такви представљају херметичну групу за припаднике других генерација. Пример за то је именоване из драме *Павиљони*, Милене Марковић, које изговара Ђопа: „Он ће мени да продаје те аласке форе, сиса матора” (Марковић 2012: 42), изречена са циљем да увреди и укаже на неприпадност генерацији обухваћеној у драми, док у драми *Деца у формалину*, Маје Пелевић, Икар и Банту Мију називају *лешем* и понављају: „ништа преко османаест” (Пелевић 2015: 27, 43, 45, 71, 78).

Употреба фамилијарних именитеља указује на постојање чврстог ортачког кодекса код припадника ове генерације. Ова појава је специфична по томе што се ортачки однос поставља у супериорну позицију у односу на крвне (родбинске) односе. На пример, у *Павиљонима*, Милене Марковић, Џига и Мацан, иако су браћа по крви, један другог називају братом, али мислећи на ортачки кодекс, а не на крвно сродство. Овакво именоване указује на девијацију и ишчашеност читавог једног друштва. Закон крвног сродства који, поред заједничког претка, претпоставља и низ елемента као што су блискост, узајамна љубав, заједништво, учествује у карактеризацији ликова и њихових односа. Мапирано је како се у складу са драмском потком (изгубљена генерација, духовна обамрлост) трансформише и улога крвне везе, па тако Мацан и Џига, рођена браћа, своју љубав манифестују тако што један другом помажу да убризгају дрогу, а Кнез своју кћер „брани” тако што физички насрће на њеног момка. У свим драмама као један од мотива намеће се девијација породичне заједнице што за последицу има пропадање породичних вредности и значаја крвне везе, јер све је подређено насиљу и пороцима. Учестало понављање именована *браћ*, у најчешћем случају изговорено у функцији говорне поштапалице, превасходно указује на изостанак искрених односа међу ликовима, потом на мешање истинских и псеудомеђуљудских односа, и најзначајније – на деградацију функције и статуса породице.

Занимљиво је да сва позитивна именована функционишу тако, само ако их посматрамо изоловане из текста, јер у контексту драме увиђамо да је реч о иронији, те да ови називи заправо не поседују позитивну конотацију. Пример за то је драма *Павиљони*, Милене Марковић, у којој Ђопа упућује Малој следеће ко-

ментаре: „А, брате Џиги, принцеза је и у тим околностима била А продукција.”; „Здраво, Мала, љубави моја најмилија курвинска [...]” (Марковић 2012: 49, 43). Ови именитељи на првом месту утичу у карактеризацији Мале – сазнајемо да је била проститутка и да је изиграла Топа, а потом имају функцију аутокоментара, јер добијамо информацију да је Топа повређен и бесан због њених поступака.

Имена додељена од стране самих ликова откривају одређена значења на унутрашњем плану драме и осветљавају односе између ликова. Информације које добијамо нису нужно истините већ у највећој мери указују на перспективу лика који пружа одређени именитељ. Како је једна од најзаступљенијих тематских оса у анализираним комадима контраст мушко-женско, овакви именитељи указују како се, у контексту родне детерминације, осветљавају односи између ликова. Посредством наведених примера закључујемо како се пежоративна имена упућују мушким ликовима како би се дискредитовале традиционалне мушке одлике, па су најчешћи именитељи у вези са ниподаштавањем њихових интелектуалних и физичких способности, док се женски ликови вређају именитељима који ниподаштавају њихово поштење. Такође, визуелно-одредбени именитељи служе у креирању идеје о идеалној жени која мора да буде пожељне визуелне презентације, а старост се тумачи као негативна одлика без обзира на полну детерминисаност лика. У анализи смо дошли до закључка да ликови користе иронијске називе како би истакли своја осећања, а фамилијарна имена имају функцију у истицању одсуства традиционалне породице као једног од основних драмских мотива.

4. Закључак

Говорећи о термину генерација, поред тога што га објашњавамо посредством истоветности одређене групе или њеног постојања, морамо укључити и идеју да генерација имплементира друштвено (културу) у природно (време) – „генерација је нарочита комбинација биологије (доби) и културе (вредности)” (Куљић 2009: 6). Заправо, реч је о мноштву личних и индивидуалних амбиваленција које се коначно интегришу у јединство. Бити део једне генерације подразумева саучествовање у заједничкој идеологији, као и дељење сличних или истоветних идеја и жеља.

Генерација о којој су писале Милена Марковић, Маја Пелевић и Милена Богавац, поред година старости, поседује снажну друштвену платформу која је одговорна за формирање њеног идентитета: „Генерацијски преломна искуства су морала бити проживљена да би створила заједничка сећања” (Куљић 2008: 70). Поред времена (период 90-их и 2000-их година), простора (Београд), година (млади између 15 и 30 година), језика (жаргон, арг, вулгаризми, англицизми) припадници поменуте генерације одређени су и својим именима.

У анализи именовања уочено је како Милена Марковић и Маја Пелевић у највећој мери користи експлицитно-карактеришућа имена што је у вези са њиховим поетским одликама које укључују огољен, бруталан језик који илуструје атмосферу насиља и бола. Такође, како њихове драме говоре о дистопији, оне недвосмислено преносе поруку о дехуманизованим и изгубљним ликовима чија је функција и судбина извесна приликом њихове прве појаве. За разлику од њих, Милена Богавац се чешће опредељује за интерпретативна имена, пружајући својерсну скривеност њиховог значења. То можемо довести у везу са њеном намером да пише о свету постутопије који настоји да пружи контраст некад и

сад, па самим тим и ликове назива асоцијативним, скривеним именима и њихову судбину открива у току одвијања драмске радње.

Поједина имена указују на веома затворену структуру налик гету, унутар које обитавају и преживљавају они најнемилосрднији што потврђују имена ликова попут Црног, Гадног, Масног, Кнеза. Истовремено, универзални називи као што су Мала, Мали имплицирају да је реч о страдању читаве једне генерације, јер под овим универзалним именима ликова може бити било који млади појединац.

С друге стране, квалификације које једни другима додељују махом су пежоративне, вулгарне, изречене са циљем да увреде. Оне нам говоре да се припадници ове генерације не третирају са достојанством, већ се посматрају као сексуални објекти, а да се мушки чланови ове генерације надмећу у суровости и криминалним радњама. Њихова именовања указују на чињеницу да је традиционална породична заједница урушена и да се негује псеудо породица измештена из породичног дома у ћумезе и криминалне лагуме.

Припадници ове генерације користе дисфемистичка именовања да би потврдили своју суровост, а њихови покушаји да доделе живописно именовање указују на снажан аутентични израз. Креативност и младалачка жеља за игром се рефлектују у њиховој потреби да једни другима доделе што инвентивније и асоцијативније називе.

Истовремено, највећи део именовања је потакнут личним незадовољством и бесом на друштво које их није обезбедило ни материјално, ни духовно. Именовања су производ немоћи и показатељи да никада неће остварити свој пуни потенцијал. Зато говорећи о именовањима која су производ духовне обамрлости, индоленције, беса, увиђамо да аутентично приказују припаднике изгубљене генерације и коначно, учествују у формирању генерацијског идентитета.

Литература

- Андрић 2005: Д. Андрић, *Двосмерни речник жаргона*, Београд: Zepter Book World.
- Богавац 2008: М. Богавец, *Драме. Plays*, Ириг: Фонд „Борислав Михајловић Михиз”/ Српска читаоница.
- Вукадиновић 2013: М. Вукадиновић, *Звезде сунермаркеј културе: медијска слава у пошрошачком друштву*, Београд: Клио.
- Здравковић 2013: М. Здравковић, *Позоришни речник*, Београд: Завод за уџбенике.
- Ковачевић 2013: Д. Ковачевић, Џинс-проза у времену глобализације: Од Моме Капора до Марка Видојковића, Пале: *Наука и глобализација*, 8 (1/2), Пале, 621–632.
- Куљић 2008: Т. Куљић, Историјске, политичке и херојске генерације: нацрт оквира и примена, Београд: *Филозофија и друштво*, 1 (35), Београд, 69–107.
- Куљић 2009: Т. Куљић, *Социологија генерације*, Београд: Чигоја.
- Марковић 2012: М. Марковић, *Драме*, Београд: Лом.
- Пелевић, М. Деца у формалину. *Нова драма*. <<http://nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva>>. 10.01.2015.
- Пелевић, М. Лер. *Нова драма*. <<http://nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva>>. 15.01.2015.
- Радуловић, К. Бруталност на сцени, *НИН*, 5.6.2003, <<http://www.nin.co.rs/>>. 10.4.2015.
- Ромчевић 2004: Н. Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Појовића*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Spens, Helmič 1978: J. T. Spence, R.L. Helmreich, *Masculinity and femininity: Their psychological dimensions, correlates, and antecedents*, Austin: University of Texas Press.

FROM LEXICON APPOINTMENT TO THE GENERATIONAL IDENTITY: THREE CONTEMPORARY SERBIAN WRITERS' DRAMAS

Summary

The aim of this work is to study semiotics of characters' names and indicate the relationship between lexis appointments and generational identity. Through analysis techniques of drama (Romčević), the paper discusses the function of names of the characters – both those that are in the list of persons (external level), and those allocated by the characters (internal level of drama). Special attention is given to explicitly-characterizing and interpretative names. Three authors are recognized by authentic artistic expression which allows a multitude of wondrous, creative titles systematized in the following categories: occupational, archetypal, pejorative, negative, universal, pejoratively-sexual, sexually-positive, visually specific, titular, familial, positive names. Using the analysis of titles, the work points to two relevant characteristics of generation included in plays – self-destruction, on the one hand, and the tendency to play and inventiveness on the other.

Keywords: appointment, dramatic character, contemporary drama, generational identity, a lost generation

Nataša Delač

Никола М. Ђуран¹
Крађујевац

JOUISSANCE ДРУГОГ У ДРАМАМА ЕДВАРДА ОЛБИЈА

У раду² се образлаже начин на који Едвард Олби својим типичним драмским језиком примењује Лаканов контекст бинарности Жене, као оличења Другог, и Фалуса/Мушкарца, као представника системске репрезентације реалности у оквиру декадентне површности грађанског друштва. Фалус је доживљен као вечита реалност коју делује немогуће превазићи због његове истоветности са културом – тачније, због особене онтолошке позиције човека као „бића културе”, које, руководећи се знацима, аутоматски гради однос према Фалусу, уместо према Другом. Ипак, Друго је такође присутно, не као признати елемент система, већ као његова вечита саботажа и покушај семантичког урушавања његових андроцентричних идеала. Олби се у демистификацији фалоцентричне идеологије ослонио преваходно на дела европских драматурга апсурдизма, као и на литературу из области антропологије, социологије и психоанализе. Премда делује да његове драме немају стандардни епилог у форми спасоносне катарзе, привидна надмоћ система са прогресом драмā разоткрива се као његова све апсурднија имплозија.

Кључне речи: Олби, апсурдизам, Лакан, Друго, *jouissance*, култура, друштво

I – институција *Jouissance*-а у почецима Олбијеве каријере

Драме Едварда Олбија образлажу лакановску дихотомију мушкарца као Једног и жене као Другог позиционирањем полних архетипа сходно дискурсу либералног капитализма. Друго мора бити непрекидно „кроћено” од стране патријархалне семантике, на шта Олби указује својом поетиком имплозије не-олибералне идеологије америчког друштва које се у периоду после II светског рата устоличило, као политички пандан фалоцентричног система, глобални пацифизам. Устоличеност знакова представља основу апологије именована фарсе стварности за једину стварност, уколико је, према културним стандардима, алтернативна стварност (Друго) препозната као иманентно ускраћени одраз културне стварности, коју нуди Фалус. Олбијеви женски ликови функционализују простор неозначеног, које мушки лик, као једини овлашћени носилац улоге субјекта, због чега се и једини званично уклапа у стереотип „грађанина”, у растућој немогућности да семантички-васпитно контролише, третира са презривом супериорношћу. Отуд површински дискурс сексизма, који Олби на плану разговора мушких и женских ликова, при њиховој дубљој психолошкој анализи открива архетипску бинарност докса/морално-мистично/неморално.

Означавање небивствене природе Другог Олби приписује утицају Театра Апсурда, са којим се упознао преко дела Ежена Јонеска и Бера Тилстрона. Писац је небивственост упоредио са језичким елементом који је доживео као круцијалан у субјектовој могућности адаптације његовој оригиналној хијерархији, и који је именован као „једноставност”. Конкретна дефиниција једноставности

¹ djurannikola@yahoo.com

² Овај рад је написан у оквиру пројекта *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

семантичке реформе не тиче се прилагођавања постојећој семантици, већ реконструкције нове семантике. У интервјуу за *New York Times* 1994. године, Олби је једноставност у драмском приступу искуству описао као производ вишегодишњег развоја његове интерпретаторске уметности, коју је, аналогно општем искуству грађанина као члана друштва спектакла, тежио да раздвоји од калупа традиционалне критике. Шекспирове драме, са којима се упознао у својој четрнаестој години у војној школи, нагнале су га на трагање за „проблемом у језику”; ради „бољег праћења радње” било је потребно симплификовати задату структуру текста тиме што би се реструктурирањем оформила нова. Превредноватељска тежња се, ипак, са напуштањем војне школе изгубила када се аутор упознао са делима Чехова, Пирандела и Ибзена, да би у позориштима Њујорк Ситија 1950-их година упознао озваничени амблем домена који је читајући Шекспира сматрао неизбежно ограниченим на имагинацију у водвиљским представама Бекета, Женеа и, посебно, Јонеска.

Ако је Јонеско за Олбија моделирао свет Другог на нивоу далеког метаучитеља, његов ментор у контексту личног познанства био је композитор и музички критичар из Детроита, Вилијам Фленеган. Био је Олбијев први хомосексуални партнер и водич кроз искуство не само полног, већ генерално метафикцијског дискурса као модуса демистификације грађанске идеологије: Олби је у Фленегану видео американизовану верзију Јонеска, чија је појава, како се чинило млађим уметницима окупљеним око њега, претварала Гринич Вилиц из 1950-их у Париз 1920-их година. Резултат надилажења културних оквира у контексту хетерогенизације идентитета у постструктуралистичким студијама Ролана Барта и Ричарда Мидлтона носи назив *jouissance*, насупрот културно усклађеном модусу тумачења текста означеном као *plaisir*. *Jouissance* у уметности је постао уздигнут до култа и прећутне максиме, и Олби је чак допуштао уплитање полних индискретности у јавне друштвене форме, што је, између осталог, исказивао посећивањем геј барова током студентских дана. Међутим, икаровски ризични аспект потиснутог Другог код Олбија долазио је до изражаја у њиховим данима заједничког боравка у Италији и Француској када је Олби, након низа неуспелих покушаја (критичар Мел Гасоу наводи да је Олби поднео новинама *New Yorker* „девет драма, на десетине прича и преко стотину песама”, од чега ништа није објављено) објавио своју званично прву драму, *Зоолошка прича*. Мало пред премијеру његовог првенца у Немачкој, Олби и Фленеган су се разишли, због пишчеве немогућности да изађе у сусрет Фленегановим аутодеструктивним хировима. У интервјуу са Гасоуом, Олби је истакао да га је одбио Фленеганов алкохолизам, али је темељ напуштања композиторове боемске матрице био дубље, онтолошке природе: осећао је потребу за напуштањем вакуума манифестованог у Другом, тачније, у његовој непрерађеној бити унутар које је његов стваралачки развој осцилирао током декадентне потраге за прахисом дионизијског аспекта у који га је уводио Фленеган. Ипак, растанак између Олбија и Фленегана није подстакао губљење елемената „победоносног” Другог у његовим драмама, као ни његов заборав пријатељства са бизарним композитором. Фленеган је пристао да компонује већ за изведбу Олбијеве наредне драме *Кушија њеска* (коју је посветио баки Котер), а сâм Олби је у каснијим годинама постао посредни управник Меморијалног креативног центра *Вилијам Фленеган*, у њујоршком предграђу Монток.

II – Олбијев двојаки став о драматизацији другог

Олби је, на прелому из аматерско-боемске у професионално-посвећеничку фазу уметности, признао да, колико год уметник био иконокласт, уметност може да делује и буде артикулисана једино у границама (грађански) дефинисане културе и доксе. Почетно одушевљење Јонесковим, Женеовим и О’Ниловим апсурдистичким ритуалима беспућа можда је и даље трајало као дискретни мото Олбијевих покушаја да код публике изазове побуну, драмама као што су *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, *Малколм*, *Куџија ђеска*, или *Све је џошово*, али је у контексту позиционирања теорије свог драмског погледа за јавност давао видну предност перцепцији публике, као и нормативном усаглашењу драме, над претпоставком суштине у тексту. Фалоцентрична забрана је онтолошки премостива под претпоставком да и субјектов фантазам може да важи за алтернативну реалност, али како је за диференцираног тумача сваки вид реалности поистовећен са културом, и како је култура по себи одраз контролишућих амбиција Фалуса, једина практична перспектива уметности јесте развитак у односу на фалоцентричне законе, било актуелне или алтернативне. Олбијева свечаност и озбиљност имплицирали су незадовољство, као напредни емотивни контекст сваког сусрета између субјекта-уметника и његовог друштва, макар оно укључивало и њему сродне аспекте, због чега је на Фленеганово питање о узорима међу америчким драмским писцима Олби равнодушно одговорио: „*Не ђада ми на ђаметђ ни један [амерички драмски писац] коме се дивим*”.

Како је баланс између младалачког уметничког декандента, с једне, и помало непријатно самоувереног критичара и традиционалисте с друге стране, омогућио Олбијевим драмама спектакуларан, деценијама дуг успех код публике и критичара? Премда је темељио своју поетику Другог на маркантном антитрадиционализму Јонеска и Женеа, па и донекле на Театру суровости Антонена Артоа, Олби није био драматург ограничен на споредне, елитистичке кругове љубитеља контракултурне уметности; његово стваралаштво се, тако рећи, од својих почетака кретало правцем широко популарне уметности. Зарад остварења артистичког аспекта „америчког сна”, Олби је ускладио елементе угођаја и ритуала, на којима је у својој критици замерио Шепардовој *Икаровој мајци*. За Олбија, фактор апсурда је био средиште драме, па је, сходно свом ограђивању од идеје „драме по себи” коју је приписивао, како их је он називао, „клинцима-комичарима”, тежио да институционализује драму апсурда као производ своје уметничке делатности коју ће увек моћи да подели са публиком зарад њеног ужитка. Последница се огледала у томе да је, на пример, за публику драма *Ко се боји Вирџиније Вулф?* скоро увек говорила о трагикомичном убеђењу буржоаског брачног пара Џорџа и Марте да имају непостојећег сина, те да нису усаглашени око тога како је „погинуо”, него о туробним ефектима императивне грађанске идеологије на заједницу, поготово на случај жене; лик Госпође А у *Три високе жене* би чешће остављао стереотипни, комични утисак типично „ситкомског” модела „смешне бабе” него трагичне јунакиње која тек с јесени живота преиспитује погрешну природу своје младалачке одлуке да одбаци своје етичке принципе зарад иницијације у слику „честите”, „респектабилне” чланице друштва.

Као и жена у односу на Фалус, Олбијева трагична фигура налази се у метафикцијској расцепљености „или-или”: субјект може припасти или домену систематисане реалности Фалуса или безнадежне несрећености/осакаћености Другог, уз једнак ризик трајне дефинисаности било којом од двају примордијалних по-

ларности. Због тога је Олби подвукао разлику између реалности и илузије, поставивши између ликова и система трагичну баријеру апсурда, као онтолошке немогућности да се измире фантазије и систем. Цела Олбијева апсурдистичка поетика темељи се, према наводу Рајана Џенкинса, на два аксиома: поремећају у комуникацији и бинарности „стварност-илузија”, путем којих је опонирао тенденцији ка натуралистичком методу, који је прославио Јуџина О’Нила, Тенесија Вилијамса и Артура Милера. Олбијева фаворизација Другог сезала је до давања потпуне предности чину женског „наликowaња Фалусу” насупрот мушком „бивању Фалусом”, којим би аутор истакао пуно присуство система, али утолико и евидентност/бивање истине коју систем крије. Драма *Ко се боји Вирџиније Вулф?* типичан је олбијевски пример драме концепиране на начин стриктно ограничен на домен социологије и културе; зато што је изнета пред публику као вид „*друшћивеноз извешћаја*” (Џенкинс 2011:18), критичари су на рачун драме упутили огорчене критике, наводећи слабо осмишљену радњу, као и плитку, ако икакву, карактеризацију ликова. Једнодимензионалност Џорџа и Марте представљала је основ за комичко сагледавање декаденције субјекта-грађанина, а комедија је била утолико пожељнији медиј деконструкције на основу тесне везе са правцем који је Олбија увео у свет драме, апсурдизма. Кристофер Бигзби је, у одговору критичарима, навео да је Олби био управо доказани родољуб и идеолог традиционалних друштвених вредности на основу свог описа ликова као све више пропадајућих жртви манипулације параноидне друштвене идеологије.

III – Аналогија између неозначености и манифестације Jouissance-a

Олби је претпостављао да се публика, макар најчешће, неће ни занимати за метафизичку позадину драме; основни елемент његове визије драме апсурда, који Олбија иронично одваја од његовог ментора Јонеска, нимало окренутог евентуалном суду публике, јесте експлицитна окренутост Другог ка Фалусу, као и пародично пренаглашена истакнутост система чије обожавање негира сваку оригиналност и слободу. Олбијев засебни контекст апсурдизма као да је тежио да оствари прилику да реструктурира изгубљени однос између драме и друштва – прилику коју настављачи апсурдизма, како се Олбију чинило, немају луксуз да пропусте, као што су имали његови пионири.

Своју драму *Све је гошово* Олби је посветио свом, две године раније премијнулом пријатељу, Вилијаму Фленегану. Први наслов драме требало је да гласи *Смрт*, аналогно наслову драме *Живош*, коју је Олби писао истовремено. После много прерађивања, ни драма *Живош* није задржала свој наслов већ се 1975. појавила на Бродвеју под насловом *Морски пејзаж*. Обе поларности, и живот и смрт, податне су ревизији и измени: с друге стране, од двају драма, *Смрт/Све је гошово* иронично више одговара Олбијевом ставу о немешању метафизичког фактора у радњу, иако је *Живош/Морски пејзаж* означила прекретницу у његовом професионалном раду (то је била прва драма чију је изведбу сам Олби режирао), као што је освојила и Пулицерову награду. Чак су критичари називали *Морски пејзаж* драмом „сасвим неуобичајеном” за Олбијев стандардни опус, укључујући Харолда Клурмана који је у новинама *The Nation* изјавио да је то „*најошћивијенаја од Олбијевих драма*”, и „*филозофски хир*” (в. Фишер 2011: 707). Олби, ипак, децидирано није веровао у наглашавање филозофског елемента драме, посебно негирајући филозофији право на поигравање са „социјалним” бићем драме путем исказивања њених хипотеза стварности. Фалоцентризам – и,

са њим, уметници као његови неиздвојиви чиниоци – утврђује иманентну неозначивост Другог, као филозофског, тј. алтернативно стварносног елемента, и уметност нема права да ту границу премости. Зато је драма *Све је гошово* и административно и семантички ближа Олбијевој поезици од *Морског њејзажа*. У *Све је гошово*, око неименоване и неманифестоване фигуре умирућег патријарха читава породица се окупила да дочека објаву смрти дотадашњег система, истичући своју оданост господару тиме што нису именовани, тј. њихова једина семантичка одредница у драми јесте контекст њиховог односа према господару. У општој пасивности, индуцираној осудом драмског, тј. системског мимезиса на смрт, пажња је усмерена на говор, који отуд има дужност залага целе драме, при чему, у својој надмоћној самосталности, чешће користи слободу да исмеје ситуацију, не штедећи у својој деконструкцији ниједан мотив, па ни мотив смрти. Сатиричну реминисценцију „институције смрти” истакао је Волтер Кер у свом чланку за *The New York Times* о драми *Све је гошово*: „(А)ко господин у соби умире, ови квази-ожалашћени су већ мртви. Другим речима, мртви један за другог, и отуд – драмски речено – за нас. (...) Више не постоји никаква могућност преиначења ових веза и одбојности, нити жеља да се открије мотив који их је уопште ту окупио. Драма је без прошлости и будућности; мртвило садашњости једино може бити олакшано разговором”.

Драма *Морски њејзаж* кретала се радикално другим правцем: брачни пар Чарли и Ненси у очајничкој дискусији са двоје антропоморфних циновских гмизаваца, названих Лесли и Сара покушавају да подуче чудновате протагонисте методама постајања човеком (од животиња). Људски брачни пар истиче, као у имплицитној намери да културно идентификује гмизавце са људима, особености женске и мушке анатомије, њихових удварачко-романтичних те репродуктивних карактеристика, дотичући на крају тему еволуције, која изгледа као да посебно збуњује Леслија и Сару. Будући гмизавци не само да не мисле у дијахроничком видокругу развоја свих врста, већ их не интересују ни остале животиње. Штавише, на Чарлијев помен могућности да се њихова врста трајно пресели из мора на копно, и евентуално еволуира, Лесли љутито обара Чарлија и враћа се у море заједно са Саром. *Морски њејзаж* је, премда, налик драми *Све је гошово*, потенцира комични расплет, представљен као миметички метод изналажења истине који оперише дијахроничким аспектом истине, тј. потребом да се, кроз медиј дословности драмског текста, заокружи метафизичка истина, супериорна у односу на њене идеолошко-културне варијације. Људски брачни пар, такође, отеловљује алегорију Фалуса који, суочен са несистемском појавом гмизавца (Леси и Сара су можда имплицитна реминисценција Змије, матријархатске животиње), реагује неприлагођено, неспретно и на крају „поражено” од стране Другог. Изразито похвалне критике, пропраћене Пулицером, доказале су Олбију да друштво преферира мимезис који покушава да каже истину, од апсурдистичког уздања у парареалност говора као производа „огољеног знака”. У *Морском њејзажу* стварност је ритуализована као глобалистички означена и транскултурална, са привилегијом несистемских ликова, гмизаваца, на сопствени контекст историје. Могуће је претпоставити да је драма *Све је гошово* привела крају процес изједначења социјалног и метафизичког бића драме, за који је Олби желео да остане инфинитан. Док *Морски њејзаж* у споју социјално-дарвинистичког цинизма и екоцентричне дистанце од људске личне трагедије негира потребу да „забави”, у драми посвећеној ритуалу умирања, у којој је, како Олби наводи, најутицајнији протагониста онај који није присутан – стари власник. Драма се не одвија око

присутних и говорљивих ликова, који, иако свесни своје досаде, покушавају да разгале некрозну статичност куће хумористичним реминисценцијама, као преосталим симулакрумом друштва које нестаје у отеловљењу старог господина.

IV – ПРЕЋУТКИВАЊЕ КАТАРЗЕ – ПОТВРДА ФАЛУСА ИЛИ ДРУГОГ?

Олбијево Друго, премда непобедиво у својој неозначивости, не успева да трансцендира осуђујућу хијерархију Фалуса. Када у *Причи о Зоолошком вришу*, Питер случајно убија Џерија који је насрнуо на нож у његовој руци, без речи бежи са места злочина. Злочин, упоредо са манифестацијом Питерове катарзе, може бити посматран двојачко: као увиђај грађанина да је починио грех против онтолошког система насупрот својој подобности културном систему, јер је убио човека, без обзира на његову неприпадност друштву; али и као имплицитна, ланкановски неартикулисана тежња да се удовољи сувише ригидном систему, елиминацијом туђинског Другог по цену осећаја нелагодности и потребе за истовременим ограђивањем. Било да је његов епилог у истребљењу или опстанку, Друго је једино у стању да саботира систем кроз своје припадање њему, због чега кроз медиј својих „интимних” особина истовремено и постоји (као еманциповани, оригинални контекст стварности) и не-постоји (јер је његова оригиналност увек условљена антиподним односом према Фалусу). Своју аналогију између Другог и не-људског Олби је најјасније декларисао у *Морском њејзажу*, али је, опште узевши, први пут исказао њихову једнакост у *Причи о Зоолошком вришу*, када је, служећи се тропом животиње (тј. пса), замаглио друштвено конструисану бинарност 'човек-животиња'. Приписивањем сотериолошког статуса животињи својом негацијом антропоцентричних конструкција Олби се позива на домен за који, као и у скицирању *Морског њејзажа*, верује да ипак пружа наду у постојање једног семантичког простора на који фалоцентризам, будући да једначину 'репрезентација-реалност' као медиј свог постојања и самопотврде дугује људској делатности, нема утицаја. Непремостивост система, контекстуализована као двојни однос заједнице према „кавезу” као алегорији живота, можда не потиче толико од везаности човека за Фалус (нити, аналогно, надмоћи Фалуса над човековим покушајима) колико од иманентне недостижности Другог.

Олби је, у интервјуу 1967. године, нагласио да нема обичај да прави разлику између људи и животиња, као што то ради остатак друштва, чиме је назначио могућност лика да надиђе фатум: да се издвоји од заједнице и постане субјект. У истом интервјуу, Олби додаје и како он имплицитно тумачи појам субјекта: „*Ја шакође волим животиње, али све постоји на два нивоа, реалном и симболичком*” (Олби 2011: 38). Поред двојне природе животиње, Олби је указао на троп животиње као параметар којим је човека-означитеља (оног за ког животиње поседују ту двојност) могуће диференцирати од система. Идеолошком субјекту ова диференцијација није уочљива, због чега се служи појмом Другог како би на основу њега понизио саговорника и тиме утврдио семантичку хијерархију, у којој влада антропоцентрична супериорност човека над сервилним, животињским Другим. У драми *Ко се боји Вирџиније Вулф?* Џорџ показује свест о овој устаљености када, у виду саркастичне претње, говори Марти да је „*вучица*”, коју ће он „*научити контроли*”. Дехуманизација других (тј. путем њих, Другог) користи се као потврда сопствене људскости, при чему ликовима који хипостазирају Друго не само да није забрањено да испољавају своје ексцентричне карактеристике, већ су у томе охрабрени од стране самог система. Фатум, отуд, делује непремостив:

и Фалус и Друго су слободни да делују по свом нахођењу, али, управо на основу тога, ниједно не може да напусти систем, што чини концепт катарзе неумесним и неизводљивим. Њено одсуство почива на амбицији вишој од пуког постмодернистичког уметничког конформизма: оно, како наводи Кери Вулф, сеже до биолошке хијерархије живих бића, која у грађанина усађује иманентну матрицу дискриминације или преференције према „супротним” животињским врстама. Том псеудобиолошком виду елитизма британски писац и психолог Ричард Д. Рајдер дао је назив „специјесизам”. Институција специјесизма, поред тога што на плану заједнице и културе одређује људски третман животиња, на примарном ступњу користи метод потискивања „инфериорних” врста за уздизање перцепције Човека, који је најчешће схваћен као Фалус, тј. Мушкарац, пре него људско биће у општем смислу. Урушавање комуникације Олби је представио у дискурсу апстракције човека из његовог екоцентричног тока и фабриковане аналогije између новоизнађене антропоцентричне семантике и стварности. Веран својој максими драме као социјалне институције пре него изолованог уметничког дела, Олби максимално хипостазира процес пропасти система, по цену репрезентације тог система као јединог замисливог у драмској ситуацији. Могуће је, као једно од разрешења тог привидног недостатка трагедије, Олбијево позивање на постмодернистички кредо његових иконокластичних европских ментора: да је тек сасвим опуномоћен систем податан деконструкцији од стране Другог, тј. да Друго делује кроз његову метафоричку имплозију. У међувремену, чини се да је специјесизам немогуће заменити диференцијацијским повратком под окриље Другог, све док се човек дефинише као биће културе, која је *per se* амблем макар и индиректног специјесизма.

Диференцијација у односу на систем, отуд се одвија унутар самог система, као алтернативна семантика дијалога између Другог и Фалуса, у коме Друго деконструира категорије система поетиком *jouissance*-а, а систем каналише креативно деловање Другог намењујући му нове, оригиналне позиције унутар проширеног спектра значења. Као заступник постмодерне идеје неизбежности идеолошког дискурса, Олби на темељу устаљених момената капиталистичког система врши субверзију практичне реализације традиције која још од Америчке револуције у колективној америчкој меморији остаје суштински непозната (в. Ботомс 2005: 16–17). Позиција Америке у глобалистичком дискурсу, сходно том заборау предачких принципа, делује једнако ауторитарна колико је способна да манипулише деконструкцијом својих максимā: у истрошености прогресивистичког погледа на америчку политику и културу, пародичне алузије на Друго једине сугеришу друштву да актуелни декадентни систем може бити, ако не замењен идеалним, макар уметнички стабилизван.

Литература

Albee, E. *From The Archives ... Edward Albee Reviews Sam Shepard's Icarus' Mother, 1965.* <<http://www.villagevoice.com/2009-06-17/theater/from-the-archives-edward-albee-reviews-sam-shepard-s-icarus-s-mother-1965>>. 14.08.2014.

Albee, E. *The Art of Theater No.4, Interviewed by William Flanagan.* <<http://www.theparisreview.org/interviews/4350/the-art-of-theater-no-4-edward-albee>>. 21.09.2014.

Бахтин 2013: М. Бахтин, *Естетика језичког стваралаштва*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Бахтин 2010: М. Бахтин, *Рани сѝиси*, Београд: Службени гласник.
- Ботомс 2005: S. Bottoms, *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Edemariam, A. *Whistling in the dark*. <<http://www.theguardian.com/stage/2004/jan/10/theatre>>. 14.08.2014.
- Еренрајх 2012: В. Ehreinreich, *Bright-sided: How positive thinking is undermining America*, New York: Picador.
- Esslin, M. *Introduction to Absurd Drama*. <<http://www.samuel-beckett.net/AbsurdEsslin.html>>. 14.08.2014.
- Фишер 2011: J. Fisher, *Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930 –2010*, Lanham: Scarecrow Press.
- Гасоу 2001: М. Gussow, *Edward Albee: A Singular Journey: A Biography*, Milwaukee: Applause.
- Харден 2012: Б.Г. Харден, Нихилизам и културна кохезија: (Поновно) разматрање Жана Бодријара, Нови Сад: *Злаћина зрега*, 125/126, Нови Сад, 22–27.
- Харви 2013: Д. Харви, Неолиберализам као креативна деструкција, Нови Сад: *Злаћина зрега*, 135/136, Нови Сад, 28–39.
- Harvey, D. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. <<https://libcom.org/files/David%20Harvey%20-%20The%20Condition%20of%20Postmodernity.pdf>>. 25.09.2014.
- Хошилд 1996: J.L. Hochschild, *Facing Up to the American Dream*, New Jersey: Princeton University Press.
- Јакобсон 1988: Р. Јакобсон, *Темељи језика*, Загреб: Глобус.
- Јакобсон 1998: Р. Јакобсон, *Разговори: лингвистика, поезика, култура XX века*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Jenkins, R. *The animal within: Edward Albee's deconstruction of human privilege in Who's afraid of Virginia Woolf?*. <http://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Jenkins,%20Ryan_2011_Thesis.pdf>. 15.08.2014.
- Џонсон 2006: H.B. Johnson, *The American Dream and the Power of Wealth*, New York: Taylor & Francis Group.
- Kerr, W. *Albee's All Over – The Living Are Dead, Too*. <<http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-over.html>>. 15.08.2014.
- Kittredge, J. F. *Chasing a Myth: The Formulation of American Identity in the Plays of Edward Albee*. <http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/193250/1/azu_etd_1638_sip1_m.pdf>. 23.09.2014.
- Ragland, E. *What Lacan Thought Women Knew: The Real and The Symptom*. <<http://www.lacan.com/symptom14/?p=290>>. 16.09.2014 .
- Willete, J. *Jacques Lacan and Women*. <<http://www.arthistoryunstuffed.com/jacques-lacan-and-women/>>. 23.09.2014.
- Zizek, S. *Woman is One of the Names-of-the-Father, or How Not to Misread Lacan's Formulas of Sexuation*. <<http://www.lacan.com/zizwoman.htm>>. 14.08.2014.

THE JOUISSANCE OF THE OTHER IN EDWARD ALBEE'S PLAYS

Summary

In the following paper, Edward Albee applies the Postmodernist binary constructions of 'Femininity/ Other vs. Masculinity/ The One (i.e. the Phallus)', in his dramatic context of demystifying the ideological notion of "middle-class society". The phallogentric system apparently covers up entire societal perception of reality, yet in Albee's dramas the boundaries of its semantic rules are easily ridiculed by the presence of the "absurd" Other which, although stigmatized, manages to affect the establishment in a sabotagingly provocative manner. Albee does not intend to expose the hypothetical "truth" on the Other's part; he rather lets the polarities of the Other and the system oscillate in the seemingly inarticulate pseudosemantic invention which Jacques Lacan would call the "jouissance". The absurdism of Albee's plays reflects the absurdist cultural and semantic hierarchy of society, playfully, if occasionally brutally, deriding the dogmatic superiority of the archetypal "Man" as opposed to the jouissance-termed Other, which is embodied not only in the female characters but in the aspects of ecocentrism, nature, and ontology. The Masculine system is, thus, represented as a surrogate for virtually entire reality, which is all the more basis for Albee to investigate, in the fashion of American Postmodern drama, its implicit feeble points.

Keywords: Albee, Absurdism, Lacan, Other, *jouissance*, culture, society

Nikola M. Đuran

Марија Т. Благојевић¹*Београд*

ФИГУРА ЋАВОЛА У ДРАМИ ШЕГРТ И ГРЕЈНО ТЕЛО АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Рад има за циљ да преко развоја дијаболских мотива прикаже фигуру ђавола у драми *Шегрт и грејно тело* Александра Поповића. Алегорија и систем бесконачних асоцијација условили су неколико нивоа у сагледавању актуализоване фигуре ђавола. Интроспекција је указала на ђавола који је постао човеков унутрашњи корелат. На другом нивоу, интроспекција и интериоризација описују свет драме који је апсолутним секуларизмом постао пакао и станиште нечастивог. Два плана представљеног света у драми, космолошки и антрополошки, открила су гностичку идеју о Богу који је далеко, па је самим тим свет препуштен ђаволу, у овом случају човеку у којем обитава ђаво, што је условило демистификацију нечастивог.

Кључне речи: *Шегрт и грејно тело*, политичка драма, гностицизам, интериоризација, ремитизација

Увод

Драма *Шегрт и грејно тело*, написана за позориште деведесетих година XX века, никада није постављена на сцену. Првобитно је изведена као радио-драма, а први пут објављена у *Театрону* 2005. године. Настајала је дужи временски период, о чему сведочи и Александар Поповић у интервјуу² који је Феликс Пашић водио за *Лудус* (Поповић 2013).

Тематизовањем политике *Шегрт и грејно тело* постаје „права драма стварности” (Вајсштајн 1982: 306). Актуализована социјалистичка апстракција представе ђавола у *Шегрту* нема за циљ да представи политички живот, већ живот у којем је политика постала основни генератор људске судбине (Бабић 1988: 89–90). Политички мимезис „утврђује ’сакралну власт’ и ’сакрално друштво’” јер социјализам „хоће да влада свим човеком, не само телом већ и душом његовом” (Берђајев 1990: 99). Поповић види ђавола у апстракцији владајућег поретка и за њега, ђаво „постоји с неким великим правом [...] Мени су често постављали питање: ко је то први почео? Кажем: Бог. Па, он је измислио рај и пакао. Ко га слуша, иде на Дедиње. Ко га не слуша – у логор. Ко не зна, нек чита Дантеа” (Поповић 2013: 48–49).

Тематизацију ђавола сугерише амблем „сценска збрка за литију и опело, с напоменом” (Поповић 2005: 125). Појмовима „литија” и „опело” отворен је космолошки план драме на којем јунаци теже онтолошком задовољењу. Нагловештена тежња ка онтолошком самоодредницама, које стоје уз те појмове, космолошки план повлачи да би на прво место ступила антропологизована слика света. Антропологизам „литије” и „опела” открива доминантни поглед на свет јунака и аутора драме. Самоодредницама: „Не треба људе претерано застрашивати

1 blagojevicmarija3@gmail.com

2 Овај интервју вођен је 5. 5. 1993. године, а претпостављамо да је драму Поповић завршио 1994. јер ју је дуже време нудио многим позористима.

варварством, јер оно је њихова младост” (Поповић 2005: 127), и: „У основи свих уговора са паклом лежи коначан пад” (Поповић 2005: 144), аутор нам непосредно представља свет драме, варварство које открива ђаволову свеприсутност у свету лажи и проневера, свету који је заокружен „сценском збрком” као појмом који обједињује иронију „литије” и трагедију „опела”. Такво решење условило је кохеренцију две актуелне позорнице у којима је политички систем приказан алегоријски, а поповићевска „збрка” истиче дијаболичке елементе који се са човека премештају на свет око њега и обрнуто. На крају, „напоменом” Поповић ставља акценат на тему драме (реинтерпретација распада Југославије) која је амблемом постала жал за „великом државом” чији су припадници протагонисти.

Овакво композиционо решење акценат је ставило на иронију и трагедију, на њихово међусобно приближавање, чиме је посебно дошла до изражаја неизбежност догађаја у првом делу драме, да би се извори катастрофе активирали на крају. Како Фрај објашњава:

„то мора бити’ трагедије у иронији прелази у ’то барем јесте’, у усредсређеност на базичне чињенице и одбацивање митске надградње. Тако је ироничка драма визија онога што се у теологији назива пали свет, свет човека као природног бића и његовог сукоба како са људском тако и са надљудском природом” (Фрај 2007: 352).

Ироничка слика света условила је однос међу јунацима који је „лишен сваке чврстине и блажено изражава смрт Бога; трагично ступа на сцену тек пошто свет почиње да опет осећа своју рану, а Бог тада већ није превише далеко” (Доменак 1982: 321). Иако су Поповићеви јунаци сасвим компатибилни са светом око себе, оног тренутка када ток догађаја утиче бар на једног од њих и претвори га у жртву, на сцену ступа трагедија неумитности, пренесена из ироничног спољног (не)приказаног света.

Дијаболички јунаци

Представљивост дијаболичких јунака у *Шегрту* и *грејном телу* садржи неколико нивоа. Поповић је посредно описао све јунаке амблемом „дел арте карте три па једна” (Поповић 2005: 126), чиме је амблем добио интроспективну функцију у њиховој представљивости. Све до оног тренутка када се јунаци „уносе” у драму, они уносе и причу о актуелној политичкој ситуацији земље паралелно са причом о њима самима, тј. причу о лажима, преварама и хтењима. Међутим, три окупљена јунака о Архи Ђери почињу да разговарају када остану сами. Самоћа, односно одсуство Архи Ђере, условило је причу о његовој дијаболичности коју сви јунаци препознају на интроспективном нивоу. Самим тим што је сакуљао јунаке, Архи Ђера је добио улогу изазивача, односно инструмента за испољавање унутрашњих стања саговорника.

Протагонистима дијаболичког Поповићевог света оцртан је нижи друштвени сталеж у последњој деценији прошлог века које је политика дехуманизовала, јер их је направила извршиоцима и пуким зупчаницима тоталитарног режима (Арент 2000: 40). Аутор је јунацима, поред амблема, дописао особине пре ступања на сцену – Јојла је Равијојла, Ђоса је цин, Ганадра је праметљива, а Архи Ђера је смрзје. Изразито херметична карактерна интроспекција упућује на порекло јунака из народне митологије, па самим тим указује и на елементе које

треба пратити у систему ликова.³ Други алегоријски ниво односи се на актуелни тренутак, јер су они људи са маргине, који у очајном тренутку стварности лажу, краду и буне се, а које је Архи Ђера „покупио” са „коца, конопца и студентског експрес лонца” (Поповић 2005: 136). Њихова секвентна представљивост условила је структуру ироничног приказаног света којим се откривају особине (не)селективно изабраних јунака. У том систему, колац, конопац и лонац јесу симболи који се појављују заједно са јунацима и продубљују њихову дијаболичност. Овим мотивима откривају се малверзације, шпекулације, подвале и порекло јунака, јер истовремено описују и свет из којег долазе. Сви ови симболи имају функцију осуде јунака пре ступања на сцену, па истовремено објашњавају и њихов избор. Трећи алегоријски ниво открива (не)исказану националност јунака драме. Сви јунаци су представници нација бивше Југославије осликани ивицом понора у који пропадају. Херметичност њиховог језика открива да се у Јојли крије Србија на умору ударена санкцијама, док су остали јунаци носиоци одређених идеја осталих Југословена. Архи Ђера у том систему симболичког именовања представља ђаволовог шегрта, највећег Јојлиног опонента, односно опонента Србије. Херметичност језика, простора и представљивости јунака нагласили су доминантни антрополошки план драме.

Питање интериоризације злодуха у човеку отворено је на почетку драме Јојлиним ликом. Док се огледа, Јојла сагледава своју унутрашњост која се у огледалу *оспољашује*. Наглашени дуплицитет спољашње/унутрашње отвара питање душе ове јунакиње. Страхом од виђеног у огледалу истакнут је одмакао степен интериоризације која у огледалу постаје видљива и отвара питање „митарења” Јојлине душе. Интериоризација је допуњена карактеристичним симболом за дијабологију, риђом бојом. Поповићевском игром речи, *рђа/риђа*, прво се исказује унутрашњост јунака, а да би унутрашњост била препозната, она се мора употпунити и симболима који се физички истичу на јунацима. Јојла ће се офарбати у бакарно црвено, да би њена унутрашњост била препозната на спољашњем плану, јер у алегоријском смислу „сумњам ја да има иједне фарбе којом ти до сада већ ниси премазана” (Поповић 2005: 128). Дакле, кружном концепцијом прво се изражава унутрашњост, интериоризација злодуха која се преноси на спољашњост јунака, да би се на крају пажња поново усредредила на унутрашњост. Овим поступком аутор скреће пажњу на главну тему драме, јер у први план истиче питање унутрашњости јунака. Иако се мотив огледала појављује само код Јојле, он се преноси на све јунаке посредством Архи Ђере, који има функцију да дијалогом наведе јунаке на испољавање негативних особина. Овај дијалог нема комуникативну функцију, већ је реч о „*ушпицању* на онога коме се говор упућује” (Ингарден 1981: 249). Ђоса у разговору са Архи Ђером откри-

3 Треба скренути пажњу на симболику имена сва четири јунака. Равијојла је најпознатија српска вила, добра бродарица и ненадмашна биљарица. У Јојлином лику једним делом је садржана вила, али са новим карактеристикама. Од Равијојле је остала само Јојла. Реч *рави* потиче из старословенског језика и значи учитељ. Како та одредница изостаје из именовања, она младе није могла ништа да научи што већ нису знали. Ђоса на арапском значи цин. У српским народним приповеткама он је увек демонског порекла и повезује се са ђаволом. Цин или див је хтонског порекла који својим духовним сиромаштвом симболизује надмоћ сила које су потекле из земље, тако да оне представљају узвишену баналност (Шевалије 2004: 164). Име Ганадра вероватно потиче од глагола „ганати”, што значи „прорицати по звездама”, „решавати загонетку, гонетати”, „говорити”, „погодити” (Скоп 1971: 550). Што се тиче Архи Ђере, *архи* значи врховни, главни, најстарији, највиши. *Ђера* вероватно потиче од речи *ђер*, што значи „тврда кречњачка земља жуте боје” (РСКЈ I 1967: 814), што само додатно описује његову личност – тврд, осоран, који умара.

ва своју поткупљивост, паганско порекло и поп културу у периоду инфлације. Световни елементи су код Ђосиног лика добили функцију описа унутрашњег стања. Започето питање интериоризације код Ђосе завршава се у дијалогу који овај јунак води са Јојлом у којем се његова душа пореди са „свињцем”. За разлику од ова два јунака код којих се ђаво интериоризовао, Ганадра има другу функцију. Како је ђаво највећи скептик који својом логиком подводи све под сумњу, она је логичан избор за дружину као јунакиња која осликава „ново хтење” студенкиње филозофије. Поред наглашене интериоризације, ова три јунака имају још једну функцију: Јојла и Ђоса отварају и објашњавају антрополошки план драме, док је Ганадра добила улогу резонера, и то не само антрополошког, већ и космолошког плана.

Ко је Архи Ђера? Зашто „купи” и доноси јунаке? Дијаболичност овог јунака двоструке је природе. Примарно се истиче његово унутрашње зло, да би на секундарном нивоу, он био описан као ђаво. Иако јунаци пре свега откривају себе у разговору са њим, они непосредно откривају и њега. Док открива најгоре о саговорницима, Архи Ђера се представља као јунак са највећим степеном интериоризације, јер „човека не смемо потцењивати, али ни преценити. Човек има своје анимално биће, не треба се много играти с њим. Ко пусти звер из човека, тај је велики злочинац. Тај је велики ђаво” (Поповић 2013: 46). На примарном нивоу важно је истаћи његову саблазан, јер он показује да је „немогуће зауставити преображења свих јунака, али зато, исто тако, његова присутност се оправдава наглашавањем, истицањем зла у јунацима” (Ломпар 2007: 15). Од велике је важности да сви јунаци знају његово име. То несхватљиво знање Јојла повезује са „Германчином”. У скривеном смислу, алузија се односи на актуелни политички тренутак и Немачку.⁴

Архи Ђера има све елементе средњовековног, народног ђавола. Копито, пилеће канџе, јарац и реп су традиционални симболи који га смештају у ову категорију. Хиперболичним низом Архи Ђера престаје да буде људско биће – сав је у длакама и доводи се у везу са вештицама и читавим бестијаријумом (пацови, мајмуни) карактеристичним за ђавола. Побројани мотиви везани за Архи Ђерин лик воде порекло од Пана кога су хришћани највише поистовећивали са ђаволом и „Панови рогови, папци, куждраво руно и големи фалус постали су део хришћанске представе о Сатани” (Расел 1995: 24). Овоме у прилог говори и чињеница да је ђаво могао да се појави у облику сваке животиње (осим јагњета, магарца и бика), а најчешће се појављивао у облику змије, змаја, јарца или пса (Расел 1995: 112). Представа пановског порекла допуњена је мотивима пилећих канџи и репа, које налазимо код Гетеовог Мефистофелеса: „Култура, која свет полиза цео / и ђавола је најзад спопала; / где ли се фантом северњачки део? / где видиш реп, рокове и канџе?” (Гете 2011: 128). Модернизација ђавола почиње са Гетеовим Мефистофелесом када ђаво све више почиње да личи на човека. Оног тренутка када се ђаволу одузму препознатљиви симболи, поставља се питање интериоризације које отвара питање хуманизације, јер ђаво постаје човек, његов унутрашњи корелат. Међутим, у *Шегриту* аутор свом дијаболичком јунаку враћа све елементе које је Мефистофелес одбацио под утуцајем културе новог доба. Поповић оживљава средњовековну представу ђавола Архи Ђером да би у

4 Важно је да ово запажање изговара баш Јојла, а не Ђоса или Ганадра, јер је на алегоријском нивоу Јојла Србија. Саркастично алудирање на Немачку има скривено значење, јер је Немачка међу првим државама које су признале независност Хрватске.

важном тренутку по државу приказао препознавање елемената у које нико више не верује, али и те како препознаје. На овај начин, истакнута средњовековна представа о ђаволу иронизује модерну свест у којој је хуманизација зла завршена. Самим тим, модернизација нечастивог је изостала, штавише, она је била исувишна, јер таквим поступком у први план долази унутрашњост јунака које Архи Ђера сакупља.

Уговор са ђаволом

Мотив трговца новијег је датума и неодвојив је од представљивости ђавола у модерној свести који се помаља као „садржај нестале религиозности” (Ломпар 2007: 45). Архи Ђера „купи” јунаке у последњем тренутку. Несвршени облик глагола „купити” упућује на сакупљање јунака (РСКЈ III 1969: 129–130), док његов свршени парњак означава куповну моћ, трговину (РСКЈ IV 1971: 638), тако да се мотив уговора није сасвим изгубио. Иако са Ганадром нема усменог уговора као код Јојле и Ђосе, самим „купљењем” из експрес лонца она постаје део трговине душама. Ганадра, као резонер, закључује да Архи Ђера „тргује људском несрећом”, што и сâм осведочава помињући у еуфорији да се заситио туђе невоље: „Ја и моје будућашто продате душе” (Поповић 2005: 136, 148). Овај мотив код Архи Ђере открива световну трговину својствену за двадесети век, посебно ако се има у виду да је на алегоријском нивоу Јојла Србија.

Потписивање уговора са ђаволом крајем 20. века карактерише имплицитно бирање стране. Јојлине малверзације, Ђосина жеља за влашћу и његово паганско порекло, Ганадрин релативизам који води у скептицизам, знаци су споразумног потписивања уговора. Сви ови знаци отварају питање хуманизације зла, јер су јунаци подводачи, лопови, скептици и преваранти. У том смислу, мотив трговца сасвим експлицитно одређује Архи Ђеру као трговца људском несрећом. Међутим, он „тргује људском несрећом кад је за помоћнике искупио нас с коца, конопца и из лонца” (Поповић 2005: 136). Оваквим описивањем Ганадра није само дефинисала Архи Ђеру чиме је и отворила дијаболнички карактер овог јунака, већ је и све јунаке окарактерисала као његове помоћнике. Окупљени у затвореном простору, јунаци се међусобно оптужују и тиме наглашавају антрополошки план драме, простор омеђен апстракцијом владајућег поретка.

Тематизована су два уговора. Први је везан за Јојлу која је „висећи о конопцу, већ унапред лишена сваког извољевања” (Поповић 2005: 127). Већ на почетку уговор се закључује усмено.

„ЈОЈЛА: Ја вам дајем реч.

АРХИ ЂЕРА: Нећу зарицања.

ЈОЈЛА: Хоћете ли да вам потпишем свечану обавезу?

АРХИ ЂЕРА: Ништа написано.

ЈОЈЛА: Ако треба да изјавим пред сведоцима...

АРХИ ЂЕРА: Ништа јавно. Ништа гласно. Ништа лично, понајмање сујетно” (Поповић 2005: 127).

Уговор са Ђосом употпуњује Јојлин уговор, јер ће њему у „наступајућој животної етапи баш та љубав бити забрањена” (Поповић 2005: 131). Модернизација семантичким потискује традиционални уговор, а потписивање крвљу замењује се симболичким испијањем вискија, односно, уговор са Ђосом потписује се „орално” што истиче ђавола као полиглоту и непосредно наглашава бившу Југославију. Са Ганадром уговор се и не потписује, па самим тим она Архи Ђери и може „отказати послушност”.

Овакви профили јунака Поповићу су послужили да ослика социјални профил државе превара, лажи и проневера. У таквом кључу јунаци наглашавају антрополошки план и апсолутну секуларизацију.

Антрополошки план драме

Ђаво је режисер овоземаљског. Јојла и Ђоса у предизборном телевизијском споту истичу изопаченост, поступак који отвара „понор перверзности и изобличености” (Ломпар 2007: 13). У сукоб су доведени младост и старост, сексуалност са некрофилијом и або-ртусима. Такав спот нацији презентује анималност човека, његову модерну предодређеност, а Ђоса и Јојла тим поступком преузимају улогу Архи Ђере. У том правцу, телевизијски спот има функцију *оспољашњења* интериоризованог ђавола, функцију наглашавања хуманизације зла код човека и (раз)откривање дијаболичког света. „Метод ’телевизијског екрана’ уноси у иронију трагичну тему *derkou thema*, понижење да нас непрестано надзире неко непријатељско или подругљиво око” (Фрај 2007: 284). Режисерски посао призива Воландово позориште разоткривања човека, поступак којим је Воланд показао своју сувишност. Исто тако, Архи Ђера је, иако приказан као ситни ваћарош за разлику од Воланда, неопходан да би боље истакао човека и његову унутрашњост. Међутим, док код Булгакова ђаво поправља свет, поповићевски свет наизглед остаје неизмењен, јер се не оглашавају ни Бог, ни ђаво, већ се симболично јавља песма „Збогом Србију”.

Песма Рибље чорбе недвосмислено сахрањује представљени свет тако што се јавља на кључним местима у драми (четири пута), наглашавајући јунаке и све што је овоземљаско, „целокупност створеног и појавног, које је истовремено и пролазно” (Шевалије 2004: 121). Песма се први пут јавља у дидаскалији у оквиру Јојлиног монолога само под називом „Србија”. У овом контексту она, уз Јојлин лик, хотел *de lux* класе поставља паралелно са стањем у којем се налази Југославија/Србија. Јојла укључује музику и говори:

„[...] И ко ће мени сад да гарантује: да ли се ово мени судбина осмехује или ми се руга. (*Полази ка купатилу.*) Једино миришљава со у кади препуној млаке воде. (*Успуш укључи музику. Чорбина Србија. У одласку.*) Личи то мени на холивудски сан о срећи” (Поповић 2005: 129).

Ратно стање на просторима бивше Југославије иронизује холивудски сан о срећи, а млака купка у купатилу замењује мутну савску воду у коју гледа аутор размишљајући о одласку у рат. Други пут песмом се завршава први део драме. Ганадра као резонер, закључује у разговору са Ђосом:

„Ти си потпуно сисао с ума. Око нас је пакао. Погаси светла и отвори прозор, па ћеш чути како неко отуд од Булбулдера запева, да ти препукне срце. (*Она погаси светла и отивара прозор. Ђоса је пошћуно унезверен. Чује се Чорбина песма: Србију, збогом.*)” (Поповић 2005: 144).

Време Апокалипсе и Страшнога суда, свеопшта пометња, постављено је као контраст Ђосином говору о власти и богатству у својим рукама. Песма је послужила као отрежњење, јер Ганадра говори о паклу рата, док се Ђоса заноси новцем и сновима чиме се продубљује хуманизација зла истакнута поруком „Србију, збогом”. „Запевање” које се чује од Булбулдера⁵ молитва је свештеника за

5 Булбулдер је насеље на Звездари. У његовом центру налази се Црква Светог Лазара посвећена кнезу Лазару Хребељановићу.

борце који иду у рат и херметизмом алудира на Видовдан и причешће. Међутим, крај драме молитву претвара у опело. Ћоса каже: „Изгледа да онај са Булбулдера још држи опело. (*Полако пробација Чорбина песма: Збогом Србијо*)” (Поповић 2005: 153). Инверзивни поступак сугерише дефинитиван распад Југославије и алегоријску смрт Србије, односно њено протеривање из Европске заједнице. Последњи пут песма обележава крај драме и прикључује се Архи Ђерином лику.

„ГАНАДРА: А ако ти се њена душа, господару, истргне из те вреће.

АРХИ ЂЕРА: Неће. Чврсто сам је уговором свезао за тмицу и покорност. Нека јој је ваша пажња проста. (*Окреће стражњицу насипрам свеће.*) Сад је свега доста. (*Прдне и угаси свећу. Мрак у којем загрми Чорбино: Србијо, збогом.*)” (Поповић 2005: 154).

Чорбина песма осветлила је профил државе и истакла доминантан антрополошки план. Исто тако, она је додатно описала све јунаке, јер песма стоји уз сваки лик – Јојла отвара антрополошки план не само Србије, већ целе бивше Југославије, Ганадра приказује пакао на улицама Србије, Ћоса спаја претходна два значења и доводи их у везу са опелом, док ће Архи Ђера закључити драму смрћу државе. Тако, Чорбина песма даје смисао драми наглашавајући доминантан мрак кроз који се не чује, већ „грми” „Србијо, збогом”. Мрак је „знак онтолошке промене човека, јер нема никаквих могућности за антроподицеју, али и ђавола, јер нема путоказа ка теодицеји” (Ломпар 2007: 191) чиме се драма и затвара. Мрак изазива Архи Ђера, јер је његов циљ, иако је разобличен, мрак, и свеопшти хаос. Његова немогућност кретања ка теодицеји ограничава и остале учеснике драме, иако је Јојла „спасила” Ћосу и Ганадру. Међутим, спасавањем Ћосе и Ганадре активира се Јојлино кретање ка теодицеји јер „Последња реч не припада смрти него васкресењу” (Берђајев 2001: 95). Важно је нагласити да код Јојле долази до преобраћења, јер се покајала, али Архи Ђера се само преображава – од средњовековног ђавола до кловна.

Иако је простор драме ограничен, јунаци га описују тако што га посматрају, коментаришу, комуницирају са њим, али и силазе у њега. Скученост простора, карактеристична за већину Поповићевих дела, претвара драму у структуру игре, јер се простор и структура Поповићевог драмског текста модификује „у складу са законитостима простора који престаје да се идентификује са животним простором” (Миочиновић 1975: 97), па се поповићевски свет своди на игру у којој сваки јунак тежи личном циљу и задовољењу. Затворен простор није ограничио уплив спољашњег света у простор драме. Хотелска соба *de lux* класе пење јунаке у висину као посматраче који спољни свет виде са једног јединог прозора. Архи Ђера описује амбијент: „Ово место је по страни од језика и поимања. Све што сте до данас знали, разумели и осећали од данас ћете да заборавите једном заувек. (*Одлази одакле је и дошао с Ћосом. У одласку.*) Амин” (Поповић 2005: 132). Просторна издвојеност хотела отвара тамни вилајет који повезује два света. Амин на крају заокружује свет који Архи Ђера предводи, стављајући се том речју у положај Христа. Поглед са висине тематизује ђаволов свет банкара, шпекуланата и политичара, односно свет који доводи до побуна и демонстрација, свет чији је крајњи циљ екстаза. Именовани ђаво, Архи Ђера, ни у једном тренутку не гледа са висине на масу која скандира, већ на то место поставља Ганадру као репрезентивну наглашеног света. Протагонисти се на тај начин чине издвојени из спољног света, али су они с њим и те како повезани, ако се имају у виду њихове карактеризације и задатке на које их Ђера шаље.

У једном тренутку, спољни свет продире у хотелску собу да би нагласио немаштину и беду насупрот грамзивости јунака:

„ЂОСА: Испроливани шампањац. Разбацани тартар-бифтек. Путером умазан кавијар. Унакажене кришке тоста. Безброј троја и опушакa расејаних свуда унаоколо. ГАНАДРА: Зар ти све то не личи на пропаст Римског царства?” (Поповић 2005: 145)

Представљени простор кроз Ђосин фокус заокружује Ганадра репликом. Поређењем стања у Југославији са пропашћу Римског царства Ганадра пружа дефиницију једне вештачке творевине чији је распад био неминован. Тематизовање распада државе, чији су протагонисти део, истиче антрополошки план, који додатно наглашава Јојла смештајући време драме у инфлаторни период и гужву испред радњи, и пакао спољног света који окружује хотел. Самим тим, Поповић је елементе ђавола, елементе његовог присуства и деловања, пренео на свакодневни свет, на масу која разуларена чека у реду, на свет без новца и морала, на свет без ичега. Формула „ђаволов шегрт” скида одговорност са ђавола за стање деведесетих година и преноси је на човека. Архи Ђера тако постаје само инструмент, „ситни ваћарош” као доказ да таквом свету не треба ништа ни одузимати ни додавати. Међутим, иако себи умањује на значају, овај јунак је допринео много чему. Захваљујући њему човек је приказан као ђаволова вредна замена, а тадашње стање у Србији као савршенство које му одговара.

Космолошки план драме

Космолошки план отворен је Бетовеновом *Месечевом сонатом*.⁶ Седам хармонија *Месечеве сонате* симболизује спајање антрополошког и космолошког, док њиховим брисањем јунаци раскидају са онтолошким. Са пет хармонија симболично је приказан човек раширених руку са још увек присутним Богом. Уклањањем три хармоније јунаци потиру Тројство и остављају човека у овоземаљској самоћи без ослонца. Одузимањем четири хармоније јунаци бришу свет у коме се налазе и истовремено потиру и човека. На крају, онтолошко се своди на обичну „лагарију” (Поповић 2005: 135). Лагарија оностраног човека је осудила на самоћу, а самоћом му је утрла пут ка ђаволу и оностраном хаосу. Појавом Архи Ђере соната се деградира, да би се потро божански део.

Други пут, космолошки план отвара Ганадра са Архи Ђером који има задатак да докаже непостојање *coincidentie oppositorum*. Деградацијом Бога, Архи Ђера наглашава ниво посредника, „крилатих аброноша”, и истиче да се Бог не удостојава овога света. Међутим, овај Архи Ђерин поступак пориче не само Бога, него и ђавола, па и себе своди на ниво посредника, јер је он „ситни ваћарош”, „ђаволов шегрт”, чиме се посредништво доводи до чистог апсурда. Оваквим наглашавањем, унижавањем и самопорицањем, ђаво потврђује своје постојање, јер у негацији сија ништавило које „представља исходиште у којем се сусрећу супротносмерна кретања времена” (Ломпар 2006: 296). Тематизовање Бога и ђавола, које отвара Ганадра, има за циљ да Архи Ђеру, као ђавола, смести у антрополошки план. Ђаво је вечита супротност Богу. Сумња у постојање ђавола јесте сумња у постојање Бога, али сумња у постојање Бога није напуштање идеје о ђаволу, већ се та идеја секуларизује, односно, ђаво је већ прешао у човека. Архи Ђера у разговору са Ганадром призива Мефистофелесов софизам: „Софиста ти си, лажеш, све искрећеш” (Гете 2011: 151), потенцирајући притом на Ганадри као лику у којем и даље постоји траг вере у Бога. Посредништвом, Архи Ђера

6 Порекло овог мотива налазимо код Томаса Мана. Леверкиново стваралаштво завршава се „Налицаљком” чији је централни део „Песма жалости” насупрот Бетовенове „Оде радости”.

приказује Бога као апсолутно одвојеног од света који је створио. Међутим, иако је одвојио Бога од човека, одвојио је и ђавола поступком ремитизације, што му је послужило да открије да је ђаво постао човеков унутрашњи корелат. Овим поступком до изражаја је дошла гностичка идеја о Богу који је исувише далеко па је свет препуштен ђаволу, односно свет драме је акосмички. Апсолутни секуларизам поставио је човека у центар света у коме су ђаво и Бог само посматрачи.

Ганадра, као резонер антрополошког и космолошког плана, на крају првог дела драме закључује да је дошло време да се каже „устајте ви мртви да бисмо легли ми живи” (Поповић 2005: 144). Ова изјава, карактеристична за Поповићев свет, отвара питање Апокалипсе и Страшнога суда, питање које није спроведено до краја, јер ће се на крају судити само Јојли, чиме се наговештена *coincidentia oppositorum* делимично губи. Губљење сагласја наговестила је деградација онтолошког, а појачала деградација светих списа, чиме се идеја о Богу апсолутно одбацила.

Архи Ђера себе доживљава као месију, наглашавајући везу између своје појаве и апокалиптичне позадине. У налету беса он призива појам *осане*.⁷ Увођењем овог појма космолошки план се апсолутно губи и у први план избија антропологизам где ће „Светина рашашављена од глади, зиме и болештине, цвилети и вапијати задњим снагама у моју славу, Осана. Осана. Осана” (Поповић 2005: 149). Ђаво се обраћа Ивану Карамазову речима:

„Био сам присутан када је на крсту умрла Реч узлетела на небо, носећи на грудима својим душу разбојника распетог с десне стране; слушао сам радосну вриску херувима који певаху и вапијаху ’осана’, и громогласни усхићени крик серафима, од којега се затресе небо и сва васиона. И ево, кунем ти се свим што је свето, хтео сам да се придружим том хору па да кликнем са свима: ’осана!’” (Достојевски 2005: 422).

Ђаво се, као отац лажи, поистовећује са херувимима и серафимима, чији је некада био део. У тренутку када би повикао „осана”, то би значило покајање, негирање самога себе, односно тражење опроста од Бога и слављење Исуса као Речи. Међутим, код Поповића, дионизијско искуство света поставило је човека богом, па Ђера захтева клицање „осане” за живота. Уколико би овом дијаболичком месији клицали „осана” то би значило окретање света у супротност. Узвикивањем осане, код Поповића, Бог би се заменио човеком у коме је устоличена фигура ђавола, што потврђује и тамна боја која се у једном тренутку јавља на Ђерином лицу посредно симболишући његов морални пад. У том смислу, иако је себе негирао као ђавола, он ће то, што због негације, што због моралног посрнућа све више постајати. На крају, постављајући га само као „човека” који чупа душу, на алегоријском нивоу представља апсолутизацију хуманизованог зла где ђаво одавном стоји по страни.

Мотив хладноће, карактеристичан за појаву Архи Ђере, описује психолошки профил овог јунака, јер је његова унутрашњост празна, ништавна, па је и он хладан. Хладноћа провејава из овог јунака и истовремено алудира на место одакле долази. Смењивање хладноће и топлоте, као доминантних мотива драме, приказују пакао у који ђаво ступа оног тренутка када жели да нађе топлину међу

7 Реч осана потиче из арамејског језика, хоша-на, Јевреји је изговарају као хошиа-на, а у првим преводима на грчки записана је као осана. На Западу се изговара хосана, а Лутер је превео као хосиана. Христос је, долазећи у Јерусалим, са усхићењем дочекан од народа, као Месија, са границима палме и маслине у рукама. Осана је стари јеврејски усклик који библисти најчешће преводје са „помози нам”. У *Ситаром завешу* ова реч је упућена Богу, али понегде и јеврејском владару. Св. Климент Александријски сматра да се овом речју упућује слава и хвала Господу.

људима. Леверкинов ђаво сведочи да у паклу може да буде и топло и хладно (Ман 1989). Зато исказ: „Пред зору се код нас мрзне који пут и лети” (Поповић 2005: 138), приказује место одакле Ђера долази да би ђаволом који обитава у човеку угрејао своје тело. Односно, топлина се јавља оног тренутка када се Бог деградира и истовремено истиче хуманизовано зло у јунацима. Сâм назив *Шегрти и ѓрејно тело* говори о несналажењу демонског месије између два пакла, обитавајућег и представљеног, због чега му људи „дођу ко грејно тело. Шведска табла. Капиталистичка имитација социјализма” (Поповић 2005: 153).

Демистификација ђавола

Хвалоспев господару (у алегоријском смислу Богу) који изговара Ганадра најављује деканонизацију Архи Ђере, јер се Ђоса јавља као канон и потврђује да је Архи Ђера „Лењ и неваљао... Обузет... преваром и преступништвом... лакрдијама и бајању... зазирању и подругљивошћу” (Поповић 2005: 146). Као такав, Архи Ђера је пред демистификацијом, последњим чином који ће га одредити као преваранта.

Зачетак демистификације Архи Ђериног лика налази се у симболима кловна и лакрдијаша. Док га јунаци виде као кловна који се „ушаренио [...] ко врата пред којима се теле заблелуло” (Поповић 2005: 139) он себе види као месију демонског лика. Кловн у себи крије лакрдију, дрскост и одсуство сваког ауторитета. Њему су потребни поданици, лакрдијашаши, који употпуњују слику човека који слепо корача ка понору. За лакрдијаша „није најважније колико нас он увесељава, него то што он – с оне стране сваке веселости или туге – изврће смисао нечега што је стабилно” (Ломпар 2006: 314), у овом случају онтолошки потенцијал сваког човека. Маскирање открива Архи Ђерин клоновски потенцијал за забављање чиме испражњава личности осталих јунака и тим потезом их доводи пред свршен чин. Ђерина дијаболичност је маскирана, о чему сведочи и његова одећа која га пародира јер, „ђаво продире у неприкосновеност *лика*, у његов онтолошки основ, изобличава га и нагрђује, стварајући *маску*” (Ломпар 2007: 123) због чега његова дијаболичност бива доведена у питање и Архи Ђера се повлачи. То повлачење не скида његову маску у потпуности, већ показује да у њему нема бојне идеје. Онтолошка празнина овог лика поткрепљена је глумом, јер Архи Ђера глуми ђавола. Он не губи дијаболичке елементе у потпуности, јер је глумом показао умешност режирања представе у представи на коју су остали јунаци пристали. Лажни ђаво се на тај начин открива не као лик, него као фигура. Он постоји као клоvn који „празни позорницу, јер на њој почињу да корачају сабласти” (Ломпар 2006: 300).

Мотив свраба⁸ наставља демистификацију, јер чешање означава прљавштину (или прљавштину која се рађа), након чега се јавља промена, односно назире се крај Архи Ђерине, условно речено, владавине и истовремено се наглашава ремитизација средњовековног ђавола. Свраб подстиче скандирање масе „Подели, подели” (Поповић 2005: 142). Дијаболичност месије губи се у покушају сакривања од разуларене масе, што је нагласио први део драме, док ће га у другом делу Јојла дефинитивно демистификовати, јер га је она једина сагледала „огољеног пред разјареном руљом” (Поповић 2005: 151). То сазнање на крају драме Архи Ђеру поставља у преваранте који је своје реквизите „купио о покладама у су-

8 Овај мотив прати дијаболичке Поповићеве јунаке и у другим драмама.

пермаркету за Пепељеву среду⁹ (Поповић 2005: 152). Помињањем Пепелнице скреће се пажња на човекову охолост и пролазност, чиме се Поповић враћа на мотив варварстава који слику света помера са слављења васкрслог Христа на слављење човека (лопова, подводача и скептика). Спајањем паганског (покладе) и хришћанског (Пепелница) празника актуализује се схватање ђавола који води порекло из народне традиције и из хришћанства. И док је схватање ђавола паганског порекла, процес хуманизације зла у човеку отишао је превише далеко. У том смислу, мотив Валпургијске ноћи помера се на слављење човека који се приклонио силама зла и нагласио дионизијско искуство света. Самим тим, Архи Ђера „није ђаво по мери наших идеја о ђаволу” (Поповић 2005: 152) истичући тиме човека и свет секуларизма, због чега је читав космолошки план умерен у позадину. Архи Ђера као јунак је ретроактиван – померање од средњовековног ђавола до формуле „шегртовог шегрта шегрт” (Поповић 2005: 152) којом се наглашава опадање његовог деловања на јунаке, који ће га „испрашити” и сместити у „контејнер” (Поповић 2005: 149).

Закључак

Елементи препознавања дијаболности јасно оцртавају свет у којем су јунаци репрезенти ђаволовог света. Они постају делотворни оног тренутка када са препознавањем ђавола они препознају своју унутрашњост. Довршеном хуманизацијом зла истакнуто је отпадништво јунака који су вршили мање или веће преваре, који су изазвали *оспољашњење* интериоризованог ђавола. Такав ђаво осликан је посредством рата и уличних демонстрација, а посебно наглашен песмом Рибље чорбе „Збогом Србијо”. Да би нагласио антрополошки план, Поповић је у Архи Ђери наговестио елементе ђавола који ће постепено отицати са њега и осликавати свет у којем се јунаци налазе. Наглашеност антрополошког плана помера јунаке у позадину, па се са дијаболности јунака прелази на дијаболност света. У том смислу, уместо да се код ђавола појави најпрепознатљивији знак, он се јавља на антрополошком плану, јер земља „прелази у хроничан историјски реуматизам, због којег се ка будућности успорено шепта” (Поповић 2005: 136).

Системом бесконачних асоцијација дијаболних елемената осликан је дисперзивни свет *Шегрџа и зрејног шела*. Овим поступком утврђена је апсолутна секуларизација чиме је свет (бивша Југославија) постао дефинитивно одвојен од Бога. Деведесетих година та одвојеност била је логичан наставак прошлости, наставак и експанзија хуманизовања зла и смрти Бога. Завршен процес секуларизације довео је до апсолутне доминације кнеза овога света, до плана на коме ће људи викати „Подели!” Свођење две позорнице на једну, доминантну, можда најбоље описује Браунингов стих: „Небо можда постоји, пакао сигурно.”

Литература

- Арент 2000: Н. Арент, Ajhman u Jerusalemu, Beograd: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, 57(3), Beograd, 37–44.
 Бабић 1988: Д. Бабић, *Позориште ирационално: студије о драми Александра Поповића*, Нови Сад: Магица српска.

9 Пепељева среда се слави прве недеље Часног поста, која се још назива и покајна недеља.

- Берђајев 1990: Н. Берђајев, *Ново средњовековље*, Београд: КИЗ „ХИПНОС”.
- Берђајев 2001: Н. Берђајев, *О човековом ројсџиву и слободи*, Београд: Логос.
- Булгаков 2004: М. Булгаков, *Мајстџор и Марђаритџа*, Београд: Новости.
- Гете 2011: Ј. Ф. Гете, *Фаустџ*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Доменак 1982: Џ. Domenak, *Infra-tragedija, Treći program*, Radio Beograd, br. 2, I – zima, Beograd, 318–335.
- Достојевски 2005: Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови*, I-II, Подгорица: Нова књига.
- Ингарден 1981: R. Ingarden, *О функцијама говора у позоришној представи*, у: М. Миоџиновиџ (прir.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 244–263.
- Ломпар 2006: М. Ломпар, *О демонству лакрдијаџа*, *Летџојиис Маџиџице срџпске*, књ. 477, св. 3, год. 182, март, Нови Сад: Матица српска, 294–327.
- Ломпар 2007: М. Ломпар, *Црњански и Мефисџиофел*, Београд: Нолит.
- Ман 1989: Т. Ман, *Doktor Faustus*, I-II, Београд: Nolit.
- Миоџиновиџ 1975: М. Миоџиновиџ, *Сценска игра Александра Поповића*, у: *Есеји о драми*, Београд: Вук Караџиџ, 95–123.
- Поповиџ 2005: А. Поповиџ, *Šegrt i grejno telo*, Београд: *Teatron, časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, br. 132, god. 30, Beograd, 125–155.
- Поповиџ 2013: *Umреџу u ovom haosu*, у: *Kratak pregled vremena: LUDUS razgovara, razgovore vodio Feliks Pašić, priredila Zorica Pašić*, Београд: Удружење драмских уметника Србије, 45–51.
- Расел 1995: Дџ. Rasel, *Princ tame*, Београд: Pont.
- РСКЈ I 1967: *Речник срџскохрватџскога књижевног језика*, књ. I, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Матица хрватска.
- РСКЈ III 1969: *Речник срџскохрватџскога књижевног језика*, књ. III, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Матица хрватска.
- РСКЈ IV 1971: *Речник срџскохрватџскога књижевног језика*, књ. IV, Нови Сад: Матица српска.
- Скок 1971: П. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатџомија криџиџике: четџири есеја*, Нови Сад: Orpheus, Београд: Нолит.
- Шевалије 2004: Џ. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, Београд: Stylos.

THE DEVIL FIGURE IN ALEKSANDAR POPOVIĆ'S PLAY THE APPRENTICE AND THE HEATER

Summary

The work aims at the appearance of the devil figure through the development of diabolically motifs in Aleksandar Popović's play *The Apprentice and the Heater* (serb. *Šegrt i grejno telo*). Allegory and the system of endless associations have caused several levels in viewing actualized devil figure. Introspection points at the devil who has become man's inner correlate. At another level, introspection and internalization describe the world of play, which has, by absolute secularism, become hell and habitat of the evil one. Two plans presented in the world of play, cosmological and anthropological, revealed the Gnostic idea of a God who is far away, and therefore the world is left to the devil, in this case the man's living devil, which caused the demystification of the evil one.

Key words: The Apprentice and Heater, political drama, Gnosticism, internalization, re-reading

Marija Blagojević

Ивана Маринков¹
 Жолт Папишга
 Нови Саг

КОНФЛИКТИ У ДРАМИ МАСА-ЧОВЕК ЕРНСТА ТОЛЕРА

У драми *Маса-човек* Ернста Толера која је настала током револуције 1919. године, заступљени су различити и чак потпуно супротствљени ставови, идеали, интереси и циљеви, због чега у готово сваком приказу долази до неког вида сукоба, што знатно доприноси динамичности самог дела. У драми су притом приказани како спољашњи, тако и унутрашњи конфликти, вишеслојни су и одигравају се на више нивоа. Циљ овог рада је да се прикажу и социолошким приступом анализирају и интерпретирају конфликти у поменутој експресионистичкој идејној драми у односу према друштвеној стварности раног 20. века.

Кључне речи: Ернст Толер, експресионистичка драма, идејна драма, конфликти

Увод

Социологија књижевности као методолошки приступ се у најширем смислу концентрише на однос између књижевности и друштвене стварности. Према Левенталу, задатак социолошке анализе књижевности је да искуство пишчевих имагинарних ликова и ситуација доведе у везу са историјском климом из које оне потичу (уп. Левентал 1957: 10). У књижевном делу се, притом, не огледа само природа датог друштва, његове структура, институције, владајуће идеје, системи вредности, већ и начини на које индивидуе доживљавају различите аспекте друштва. Откривање централних проблема са којима се човек сусреће у дато време, на основу књижевног приказа тензија и конфликта између социјалних група, Левентал надаље сматра крајњом сврхом социолошког приступа књижевности. Он такође наглашава социјални значај књижевног приказа унутрашњег света ликова, којег доводи у везу са проблематиком друштвене промене. Књижевност, наиме, приказује човекове страхове, наде и тежње и самим тиме представља један од најефектнијих социолошких инструмената за проучавање људског одговора на друштвене силе (уп. Лоренсон, Свингвуд 1972: 17).

Експресионистичка идејна драма *Маса-човек* (нем. *Masse-Mensch*) Ернста Толера је настала 1919. године током ауторовог боравка у затвору Нидершененфелд. Представља специфичан вид ауторове рефлексije о водећим питањима и проблемима једног изузетно нестабилног времена означеног пропалом Новембарском револуцијом. Аутор као својеврсни сведок времена које обилује разноврсним конфликтима, али и као активни учесник у тадашњим револуционарним дешавањима, пише драму у којој се огледају вишеструки и комплексни сукоби различитих идеала, интереса и циљева са почетка 20. века. Драма *Маса-човек* је напросто саткана од конфликта и они се одигравају, како на нивоу друштва, тако и на нивоу индивидуе чинећи уједно срж самог дела.

¹ ivanamarinkov08@gmail.com

Реч конфликт потиче од латинске речи *conflictus* (од *confligere*) која означава непријатељски сукоб и самим тим својеврсну „колизију поларно супротних моћи” (Швајкле 1990: 249). Толер се не устручава да, поред приказа једне друштвене стварности, растрзане у борби различитих политичких идеологија и циљева, прикаже и њено дејство на појединца, на човека. Стога су у драми приказани како спољашњи конфликти, тако и унутрашњи сукоби, чиме је дата једна потпунија слика ситуације са прве половине двадесетог века. Код спољашњих, тј. интерперсоналних конфликата постоје две супротстављене стране (притом то могу бити појединци или читаве групе), које показују изразито неслагање у погледу водећих идеја, ставова и вредности. Унутрашњи, односно интраперсонални конфликти представљају конфликт између задатака, личних жеља и ставова на нивоу психе појединца, тј. протагонисте у највећем броју случајева. Тако Толер представља вишеслојне спољашње конфликти, како између супротстављених група (маса против система), тако и између појединаца (Соња Ирене Л. против Безименог и Жене против Мушкарца), док се унутрашњи конфликт појављује само код протагонисткиње драме. За разумевање поменутих конфликата потребно је узети у обзир да су ликови у овој драми заправо типови који имају функцију носилаца одређених идеја и представника извесних политичких ставова. То омогућава да се кроз конфликти појединих ликова у драми приказује конфликт читавих идеолошких виђења која су били карактеристични за време настанка дела.

Маса против система

Сукоб између масе и система представља спољашњи конфликт између две групе. Са једне стране, имамо масу коју чине потлачени радници, док са друге стране имамо капиталистички државни систем и његову политику. Сам поднаслов драме гласи *Комад из социјалне револуције 20. века* (нем. *Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*). Тиме је Толер у својој драми представио један историјски конфликт из периода између краја Првог светског рата 1918. и пропасти Новембарске револуције 1919. У последњим годинама рата било је све више побуна радника као последица појачане ратне индустрије и све горих услова за рад. У приказу поменутог конфликта, Толер се пре свега оријентисао на јануарски штрајк из 1918. године, у ком су радници фабрике муниције захтевали боље услове за живот и пре свега крај рата. Вишегодишње ратовање, наиме, допринело је засићености народа, његовој мржњи према рату и формирању заједничког става који се да формулисати на следећи начин: боље лош мир него никакав (уп. Салевски 1993: 176). Тако је и у Толеровој драми народ изнурен и измучен од рата који му доноси само уништење, несрећу и беду. Како у историји, тако и у Толеровој драми, маса није спремна да трпи више и креће у борбу за социјалну правду. У драми маса посебно јасно артикулише своје дубоко незадовољство са лошим условима рада у капиталистичким фабрикама. Тако се група пољопривредних радника у трећем приказу жали на то што су затворени у фабрикама где трпе нечовечне услове и дубоко пате: „Из дубина фабрика дозивамо: | Када ћемо љубав живети? [...] Када ће нама спас?”² (Толер 2002: 20). Тиме је изражена опозиција између природе и машина, и из става

2 „Aus Tiefen der Fabriken rufen wir: | Wann werden Liebe wir leben? [...] Wann wird Erlösung uns?“. Овај цитат и све следеће са немачког језика превели су Ивана Маринков и Жолт Папишта, у недостатку превода дела на српски језик.

„Доле са фабрикама, доле са машинама!“³ (Толер 2002: 20) се да закључити да се народ бори против рата као „неприродне“ политичке машинерије, која руши њихова основна људска права и потребе, који су у аналогiji представљени као идилично природно стање.

Основу конфликта између масе и система свакако чини супротан став према рату. Наиме, држава извучи материјалну корист из рата продавањем ратне опреме и спремна је да ратује за профит и добитак. Став државе према рату најбоље илуструју речи Трећег Банкара из другог призора (из снова): „Тако је рат, | наш инструмент, | моћни силни инструмент, | који краљеве и државе, | министре, парламенте, | штампу и цркве | позива на плес“⁴ (Толер 2002: 15). Мотив плеса се провлачи кроз цели други призор у којем банкарски рачунају ратни добитак. У гротескној сцени на крају призора, банкарски, на вест о рударској несрећи са великим бројем жртава, реагују „добротворним“ плесом око пулта. Мотив плеса се, стога, да тумачити на више начина. Тиме што рат позива парламент на плес, указује са једне стране на то да рат представницима водећих друштвених институција доноси безбрижност и добробит, и уједно представља инструмент за јачање власти. Са друге стране, плес банкара, као представника државне власти, представља израз њихових мизантропских ставова, који се чак и манифестују као јасно испољена радост услед људских губитака. Чињеница да им људски живот не значи ништа најјаче долази до изражаја у сцени у којој банкарски констатују да услед рата понестаје људи које они означавају као пуки „људски материјал“, док љубав према људима посматрају као обичну сметњу у својим плановима, јер она чини војнике слабијима, за разлику од мржње која ствара повољне услове за рат. Бескрупuloзност државе се додатно подвлачи разговором банкара о улагању ратне зараде у изградњу бордела за официре и у појачану производњу алкохола. Дату ситуацију из које произилази конфликт масе и државног система најбоље изражавају речи једне групе младих радника из трећег призора: „Господа себи граде палате, | док браћа труну у рововима“⁵ (Толер 2002: 21).

Соња Ирене Л. против Мушкараца

Између протагонисткиње Соње Ирене Л. и њеног мужа постоји веома изражен конфликт, јер идеолошки представљају потпуне крајности. Иако је она из истог друштвеног слоја као он, ипак се бори за правду масе, док је он представник интереса система (уп. Радлер 1994: 317). Конфликт настаје због тога што се Мушкарац боји да ће његов друштвени углед страдати због револуционарских аспирација његове жене што и сам признаје: „Угрожена част ме је довела овде.“⁶ (Толер 2002: 9). Поред тога, обоје су у потпуности убеђени у своје принципе и сматрају идеале другог погрешнима. Соња Ирене Л. захтева људска права за све грађане, сматрајући да је актуелни систем исувише деструктиван, док њен муж заступа мишљење да га је неопходно одржавати. Судар њихових идеологија се види у следећем дијалогу:

3 „Nieder die Fabriken, nieder die Maschinen!“

4 „So ist der Krieg, | als unser Instrument, | das mächtige gewaltge Instrument, | das Könige und Staaten, | Minister, Parlamente, | Presse, Kirchen | Tanzen läßt.“

5 „Die Herren bauen sich Paläste, | da Brüder in den Schützengraben faulen“ „Господа себи граде палате, | док браћа труну у рововима.“

6 „Bedrohte Ehre zwang den Schritt hierher.“

„Мушкарац: То што чиниш је издаја!

Жена: Твоја држава води рат, | Твоја држава издаје народ! | Твоја држава искоришћава, потискује народ, | Одузима му права!

Мушкарац: Држава је света... Рат јој обезбеђује живот. | Мир је фантом оних са славим живцима, | Рат је само прекинуто примирје, | у којем држава, угрожена од стране спољашњег непријатеља, | угрожена од стране унутрашњег непријатеља, постојано живи”⁷ (Толер 2002: 12).

У њиховом односу је родни сукоб такође веома изражен. На ову чињеницу указује већ и то што су имена ових ликова само Жена⁸ и Мушкарац. Они се, дакле, могу посматрати као представници својих полова, а њихов сукоб представља пример родног сукоба, у облику који је типичан за рани 20. век. Као последица рата било је неопходно да жене преузму одређене, до тада првенствено мушке, улоге у друштву и та промена улоге је довела до тога да су жене осетиле све јачи подстрек за еманципацијом. Друштво их је ипак и даље сматрало инфериорнима у односу на мушкарце, јер је њихову улогу у рату сматрало далеко значајнијом од улоге жена (уп. Ребхан-Глик 2015). Жена у драми је у процесу еманципације (који се завршава тек у последњем приказу) због чега се отворено супротставља свом мужу и брани своје идеале, иако је свесна тога да то доводи до распада њиховог брака. Мушкарац је врло строг и ауторитаран према њој; не дозвољава да му углед нарушава једна жена. Не схвата њене идеале и ставове озбиљно, већ је сматра хистеријичном због њих, сматра да има слабе живце, што је у складу са мизогинијским убеђењима с почетка 20. века која су пропагирала да су жене психички нестабилне. Њихов идеолошки сукоб се проширује и на њихов приватни живот тако што јој Мушкарац прети разводом, уколико се она не одрекне својих планова, што се може посматрати као психичко злостављање. У њиховом конфликту је она подређена, јер он више пута успева да је застраши, што је видљиво у њеном говору (говор јој постаје испрекидан, што указује на несигурност). У последњем приказу постиже врхунац и крај свог процеса еманципације успевајући да се супротстави свом мужу као равноправна особа.

Соња Ирене Л. против Безименог

Вишеслојни конфликт између Соње Ирене Л. и Безименог представља централни конфликт у драми. Реч је уједно и о конфликту између индивидуе и колектива који је означен у самом наслову драме *Маса-човек*. Појединац, тј. човек из наслова је управо протагонисткиња Соња Ирене Л. која се залаже за права колектива, док Безимени представља глас разјарене масе и њено отелотворење (уп. Лајс–Штадлер 2003: 286). Супротстављеност ове две стране посебно је наглашена цртицом у наслову драме, која је додата у каснијим издањима (уп. Радлер 1994: 317).

У овом конфликту се обе стране залажу за исти циљ: за остварење права масе и за друштвену промену. Самим тим они имају капиталистичку државу као заједничког непријатеља. Међутим, начин на који желе да дођу до циља се знатно разликује: док се Соња Ирене Л. залаже за ненасилни етички прин-

7 „Der Mann: Dein Tun ist Staatsverrat! | Die Frau: Dein Staat führt Krieg, | Dein Staat verrät das Volk! | Dein Staat ausbeutet, drückt, bedrückt, | Entrechtet Volk. | Der Mann: Staat ist heilig ... Krieg sichert Leben ihm. | Friede ist Phantom von Nervenschwachen. | Krieg ist nichts als unterbrochener Waffenstillstand, | In dem der Staat, bedroht vom äußeren Feind, | Bedroht vom innren Feind, beständig lebt.”

8 Име Соња Ирене Л. се јавља искључиво на почетку драме у списку ликова.

цип и идеју хуманости, Безимени сматра да је насиље неопходно средство у револуцији. Безименог води идеал последње крваве борбе и он сматра да је то једини начин да се постигне дуготрајно решење, односно вечни мир, јер: „За сечу дрва је потребна секира”⁹ (Толер 2002: 25). Са друге стране, Соња Ирене Л. се залаже за ненасилан штрајк и сматра да је пацифистичка идеја заједништва једино право решење. Маса треба да постане заједница која ће сама себи створити пут ка слободи: „Заједница уништава неправду у корену. | Заједница сади шуме правде”¹⁰ (Толер 2002: 36). Она увиђа да је освета коју Безимени пропагира деструктивна и, стога, у петом призору говори: „Човек, који се свети, пропада”¹¹ (Толер 2002: 36). Исто тако, Безимени сматра да је неопходно жртвовати масу и да револуција тражи њену крв, док је Соња Ирене Л. људски живот на првом месту. Соња Ирене Л. одлучно одбија да дође до циља преко лешева, и управо њена верност идеји хуманости доводи до тога да она одбија да буде спасена, јер би њен спас стражара коштало живота. За Безименог, она је издајица масе, док је он у њеним очима обичан убица. У седмом призору Соња Ирене надаље увиђа да се ставови Безименог поклапају са ставовима њиховог непријатеља, државног система, по томе што обоје људе посматрају само као средства: „Онога ко убија за државу, | називате целатом. | Онога ко убија за човечанство, | овенчавате, називате га добронамерним, | моралним, племенитим, великим. | Да, говорите о добром, светом насиљу”¹² (Толер 2002: 49). Да је то заиста тако видимо у трећем призору, када Безимени проглашава револуцију и том приликом изговара: „Проглашавам: Рат!”¹³ (Толер 2002: 24). Дакле, Безимени је спреман да убија за своје идеале и да води нови рат, уместо да се бори за мир и добробит масе. Соња Ирене Л. га зато назива копилетом рата чији га насилни ставови чине једнако бескрупулозним попут представника државе. Управо та нерешивост конфликта између ненасилног пацифистичког принципа и неопходности примене насиља у револуционарној борби чини средиште и уједно главну тему целе драме (уп. Лајс–Штадлер 2003: 285). Кроз сукоб Соње Ирене и Безименог Толер приказује два супротна виђења комплексне етичке проблематике насиља у служби револуције, која је у првој половини 20. века са успоном пацифистичких уверења у јеку Првог светског рата изразито актуелна. Драма Маса-човек се у немачкој књижевној критици махом интерпретира као ретроспективни обрачун Толера са револуционарним дешавањима и сопственим деловањем у склопу Баварске Совјетске Републике. Притом, Толерове изјаве о оправданости примене насиља у револуционарној борби (када не постоји други начин) дискредитују покушаје идентификовање аутора са протагонисткињом (Рајмерс 2000: 51–52). Кроз лик Соње Ирене Идеје Толер заправо приказује идеје, схватања и судбине тадашњих пацифиста ангажованих за права народа и крај рата, узимајући притом трагичну причу вође јануарског штрајка, Саре Соње Лерх (нем. Sarah Sonja Lerch) за инспирацију.

9 „Zum Bäumefällen braucht die Axt.”

10 „Gemeinschaft zerstört das Fundament des Unrechts. | Gemeinschaft pflanzt die Wälder der Gerechtigkeit.”

11 „Mensch, der sich rächt, zerbricht.”

12 „Wer für den Staat gemordet, | Nennt Ihr Henker. | Wer für die Menschheit mordet, | Den bekränzt ihr, nennt ihn göttig, | Sittlich, edel, groß. | Ja, sprecht von guter, heiliger Gewalt.”

13 „Ich Rufe: Krieg!”

У сукобу између Соње Ирене Л. и Безименог се уједно огледа и конфликт разума и беса као снажног афекта. У својој вољи за миротворном променом и побољшањем Соња Ирене Л. је вођена принципом рационалности, што се огледа у трећем приказу у коме она објашњава маси, спремној да растури једну фабрику, да нема смисла срушити зграду, јер се тиме не постиже рушење државног система. Безимени је, са друге стране, вођен слепим бесом и његови поступци су у потпуности ирационални. Тако он у петом приказу стално шаље још људи у борбу, иако је очигледно да је побуна угушена и да би такав наставак борбе довео само до бесмисленог уништења, истребљења и непотребних жртава.

Дат конфликт могли бисмо тумачити и као родни конфликт, јер ознака Безимени (нем. *Namenloser*) упућује на мушки род. Приликом сваког сукоба између њих двоје, он Соњу Ирене посматра као себи подређеном, на основу чега он себи узима за право да јој се обраћа грубим и наређивачким тоном и да је константно потискује. Тако јој у трећем чину уопште не дозвољава да дође до речи и изрази своје ставове, тиме што је увек изнова ућуткује. Њено залагање за ненасилни штрајк и за заједништво он посматра као вид слабости, коју доводи у везу са тим што је она жена. По његовом мишљењу, њој пре свега фали храброст и спремност за дело. О томе да он о њеној наводној неспособности суди на основу тога што је жена, сведочи чињеница да он у петом приказу говори маси да не треба да слушају шта говори једна „сукња”. У својој несигурности, Соња Ирене Л. у почетку не успева да се супротстави Безименом и његовој агресивности. Међутим, у седмом приказу, она одбија више да ћути и прозива га гласно за његова недела. Она успева да му се у потпуности супротстави, чврсто стојећи иза својих ставова, као неустрашива и слободна жена која поседује потребну снагу, да не поклекне чак ни када је сопствени живот у игри, верујући у и залажући се за виши идеал хуманости до самог краја. На примеру овог конфликта се приказује покушај осујећења еманципације жене у ратном периоду владајућим ставом друштва о жениној социјалној подређености мушкарцу, о ком је било реч у претходном поглављу.

Унутрашњи конфликти у драми

Унутрашњи конфликти се јављају искључиво код протагонисткиње Соње Ирене Л. и они су у суштини психичке последице које социјалне околности изазивају код појединца у приказаном друштву. Она је представљена као слаба личност која покушава да превазиђе своје слабости, што се између осталог види по процесу еманципације кроз који пролази. Међутим, управо овај процес еманципације доводи до унутрашње патње код ње. Заробљена је између две улоге: улоге супруге и улоге грађанке која се бори за одређене идеале. Она не може да споји породични живот и друштвену егзистенцију. Неизбежно је да се противи свом мужу због њихових супротних идеологија, али упркос томе га и даље воли као супружника и жели да јој буде савезник, што се између осталог види у томе да на његову изјаву „Јасно ти је, | не долазим да помогнем”¹⁴ (Толер 2002: 9) она одговори речима „Опрости због мог сна цветајућих секунди”¹⁵ (Толер 2002: 9). Ова неспојивост између њеног породичног живота и њене грађанске бити доводи до изражених емоционалних конфликта код ње. Тако у једном тренутку

14 „Klar wird dir sein, | Ich komm nicht her als Helfer”

15 „Verzeih den Traum der blühenden Sekunden”

брани своје идеале пред мужем, у другом већ постаје слаба и само жели да поврати брачну срећу, што се види у цитату: „Води ме одавде, на ливаде, у паркове, алеје, | Понизно ти желим љубити очи... | Мислим да ћу бити слаба | Без тебе... бескрајно...”¹⁶ (Толер 2002: 12).

Након што се њихов разговор после нерешене свађе завршава, она се поново враћа у улогу супруге. Тихо прати свога мужа кући и има при томе грижу савести, јер жели да буде са њим, иако га је наљутила. Говори себи да је то последњи пут да ће заједно ићи кући, међутим још у том тренутку увиђа да свакако неће успети да га се заувек одрекне, што указује на њену жељу за породичним животом, коју не може да подреди својим грађанским идеалима.

У разговору са мужем открива се још један њен унутрашњи конфликт. Она потиче из вишег друштвеног слоја од осталих представника масе, али упркос томе се бори за њихова права. Постаје очигледно да сумња у то да ли уопште има право да се бори заједно са њима. Овај аспект њене личности долази на површину због једног јединог питања њеног мужа које гласи „Невоља? Имаш ли ти право | Да говориш о невољи?”¹⁷ (Толер 2002: 10), што постаје јасно уколико се посматра њен одговор „Човече... ти... пусти ме... | Држим ти главу... | Љубим ти очи... | Ти... | Не говори више!”¹⁸ (Толер 2002: 10). Из овога се види да је њена одлучност, у ствари, веома лабилна.

На основу другог сна се може интерпретирати још један конфликт – конфликт између њених пацифистичких идеала и сопствених, потиснутих осећања. У овом сну је психа Соње Ирене Л. представљена кроз два женска лика, која се у делу називају *Weib* и *Frau*¹⁹. Радња у овом призору се одвија на следећи начин: Стражари доводе једног заробљеника пред Безименог и осуђују га на смрт. *Weib* се појављује и преклиње их да опросте заробљенику, јер се испоставља да је он њен муж. Притом наглашава како је она лично у стању да му опрости. Међутим, након једне провокације од стране Безименог која гласи „Опраштају ли они нама?”²⁰ (Толер 2002: 31), она убрзо мења своје мишљење и одговори питањима „Боре ли се | за народ? | Боре ли се | за човечанство?”²¹ (Толер 2002: 31). Овај њен (на први поглед) нелогичан одговор је написан у курзиву, и тиме га аутор истиче у односу на остатак текста. Како би се дубљи значај овог одговора могао разумети, неопходно је узети у обзир и изјаву жене са именом *Frau*, која непосредно следи. Њена изјава, у којој наглашава да су обе стране људи и да сваки човек заслужује опроштај, одговара идеалима Соње Ирене Л. у стварном животу. *Weib* заступа исте филантропске идеале у својој првој изјави као и *Frau*, тј. спремна је да прашта. Међутим, њена друга изјава, која је написана курзивом, изражава потпуну супротност. Она, заправо, не уме да прашта и постаје једна од оних који

16 „Trag mich fort, in Wiesen, Park, Alleen, | Demütig will ich deine Augen küssen ... | Ich glaube, ich werde schwach sein | Ohne dich ... grenzenlos ...”

17 „Not? Hast du ein Recht | Von Not zu sprechen?”

18 „Mann... du... laß mich... | Nun halt ich deinen Kopf... | Nun küß ich deine Augen... | Du... | Sprich nicht weiter”

19 Иако *Weib* и *Frau* у савременом немачком језику нису равноправни изрази (пошто *Weib* у зависности од контекста може имати мање или више пејоративно значење), у овом приказу служе искључиво као диференцијација између два женска лика. Због недостатка адекватног српског превода за *Weib* у овом контексту, користимо оригиналне немачке називе при интерпретацији овог сна.

20 „Vergeben die uns?”

21 „Kämpfen | Die für Volk? | Kämpfen | Die für Menschheit?”

осуђују њеног мужа на смрт. *Frau* и *Weib* се могу тумачити као две стране личности исте особе, Соње Ирене Л, при чему *Frau* представља онај део њене личности који је истрајан у својим идеалима, док је *Weib* манифестација њеног потиснутог беса – тај бес је потиснут зато што не може да се испољи у стварном животу, јер је чак и у сну потребан подстицај од стране Безименог како би изашао на површину. Из тога се може видети да Соња Ирене Л. у својој подсвести, упркос својој филантропској филозофији праштања, не уме да опрости представницима система, чији је представник и њен муж, пошто су они препрека у реализацији њене визије друштвене утопије. У њеној подсвести, дакле, постоји конфликт између њених идеала и потиснутих емоција, који се манифестује само на нивоу сна.

Такође, присутан је и конфликт између њених идеала и стварности. Имала је велике визије о правди и миру. Њене визије, међутим, нису могле бити остварене. Поврх свега, окривљена је од стране сопствених људи да је издајница, само зато што потиче из вишег друштвеног слоја, упркос томе што се залагала за њихово добро. Због тога јој значајно опада мотивација, што постаје само израженије када Безимени преузме вођење масе. Иако је и даље убеђена у своје идеале, постаје све више разочарана и демотивисана што се побуне тиче. Има изражену бригу савести због великог броја преминулих у побуни. Осећа кривицу јер није била у стању да спречи крвопролиће, пошто је била превише слаба да би се ефикасно супротставила Безименом и остварила своје идеале: „Говорио је о мртвима. | Неколико стотина њих. | Зар нисам јуче викала против рата? | А данас...допуштам | Да се браћа шаљу у смрт?”²² (Толер 2002: 34). Њено разочарење кулминира у једном скоро летаргичном гесту: када двојица официра желе да је ухапсе, она ни не диже руке у вис и допушта да је ухапсе не изустивши ни реч док је везују. Чак и један од официра зачуђено пита: „Зашто не пружиш руке у вис?”²³ (Толер 2002: 39).

Без сумње, најбитнији део дела када је реч о унутрашњим конфликтима представља последњи сан, који је и кулминација истих. У овом сну се Жена појављује окована (у овом призору се назива „окована” [нем. die Gefesselte]) и заробљена у кавезу који је окружен мраком. Поред кавеза стоји чувар. Кавез и окови са којима је везана симболишу да није у стању да се ослободи својих унутрашњих конфликта. Чувар је, међутим, онај део њене психе који жели да дође до ослобађања. Такође је посматрају сенке у облику људи, који је тиме емоционално муче. Сенке су, са једне стране, инкарнације оних људи из масе који су страдали у побуни, а са друге стране, инкарнације банкара који представљају капиталистички систем. Обе стране јој пребацују кривицу. Она моли чувара да јој помогне речима „Протерај сенке”²⁴ (Толер 2002: 40), али он јој налаже да помогне самој себи тиме што каже „Протерај их сама”²⁵ (Толер 2002: 40). Овај одговор је од изузетне важности, јер тиме захтева од ње да се супротстави својим конфликтима. Следи разговор између везане жене и чувара, током којег се она полако ослобађа свог осећаја кривице, и то тако што увиђа да је човек због своје природе предодређен да почини грехове. Тиме пребацује кривицу на Бога, који је створио човека таквим какав јесте: „О чудовишни | Закон кривице, | У коју се |

22 „Er sprach von Toten. | Viele hundert. | Schrie ich nicht gestern gegen Krieg? | Und heute ... laß ichs zu, | Daß Brüder in den Tod geworfen?”

23 „Warum streckst nicht die Hände hoch?”

24 „Vertreib die Schatten”

25 „Vertreib sie selbst”

Човек и човек | Мора уплести. | Бога | пред суд! | Оптужујем!”²⁶ (Толер 2002: 43).
Тиме нестају сви њени унутрашњи конфликти. У последњем призору савест је више не мучи. Иако се у спољашњем свету налази у затвору, на психичком нивоу је ослобођена. На ову дихотомију указују последње речи чуvara:

„**Чувар:** Излечена си, | Излази из | Кавеза.

Окована: Слободна сам?

Чувар: Неслободна! | Слободна!”²⁷ (Толер 2002: 43–44).

Закључак

Анализа је показала да су дати конфликти у драми вишеслојни и да се одигравају на више нивоа, те да се у њима огледају карактеристични сукоби времена настанка. У конфликту између масе и државе се оцртавају социјални проблеми, који су се јављали током поменуте револуције, а код конфликта између Соње Ирене Л. и њеног мужа је приказан сукоб између мушког и женског рода, и то у облику који је такође типичан за почетак 20. века. Централни конфликт је онај између револуционарних и насилних захтева незадовољне масе и савести индивидуе представљене ликом Соње Ирене Л. што чини срж целе драме.

Преко конфликта између имагинарних ликова ове драме Толер приказује историјску климу тог времена, као и неке од превалентних идеологија које су владале у патријархалном друштву, која је била дефинисана концептом рата, и којој је супротстављена постепена еманципација жена и идеја пацифистичке заједнице. Преко лика Соње Ирене Л., с једне стране, приказано је како индивидуа која припада обема странама друштвеног конфликта (једној на основу припадности одређеном слоју, а другој на основу идеолошке припадности) доживљава ту историјску климу, са посебним акцентом на разочаравајућу чињеницу непроменљивости човекове природе, која се испоставља као примарни узрок свих социјалних сукоба. С друге стране, преко експресионистичких снова протагонисткиње приказан је и ефекат тог доживљаја на људску психу, која је у конфликту сама са собом због (не)прихватања друштвене реалности и због непостојања места за сопствену индивидуалност у друштву конфликтне масе.

Литература

Примарна литература (извор)

Толер 2002: E. Toller, *Masse–Mensch*, Stuttgart: Reclam.

Секундарна литература

Лајс–Штадлер 2003: I. Leiß–H. Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte: Weimarer Republik 1918–1933*, [S.l.]: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Левентал 1957: L. Löwenthal, *Literature and the Image of Man*, Boston: Beacon Press.

26 „O ungeheuerlich | Gesetz der Schuld, | Darin sich | Mensch und Mensch | Verstricken muß. | Gott | Vor ein Gericht! | Ich klage an.”

27 „Der Wärter: Du bist geheilt, | Komm aus | Dem Käfig. | Die Gefesselte: Ich bin frei? | Der Wärter Unfrei! | Frei!”

Лоренсон, Свингвуд 1972: D. Laurenson, A. Swingewood, *The Sociology of Literature*, [S.l.]: Paladin.

Радлер 1994: R. Radler (Hrsg.), *Hauptwerke der deutschen Literatur*, 2, München: Kindler.

Рајмерс 2000: K. Reimers, *Das Bewältigen des Wirklichen: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Ребхан-Глик 2015: I. Rebhan-Link, *Frauen! Schreibt keine 'Jammerbriefe'*. <<http://ww1.habsburger.net/de/kapitel/frauen-schreibt-keine-jammerbriefe> >

Салевски 1993: M. Salewski, *Deutschland eine politische Geschichte, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2, München: C.H. Beck Verlag.

Швајкле 1990: I. Schweikle, *Konflikt*, In: G. Schweikle, I. Schweikle (Hrsg.), *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart: J.B. Metzler.

KONFLIKTE IN ERNST TOLLERS DRAMA MASSE–MENSCH

Zusammenfassung

In Ernst Tollers Drama *Masse–Mensch*, das während der Revolution 1919 entstand, sind unterschiedliche und sogar einander entgegengesetzte Standpunkte, Ideale, Interessen und Ziele vertreten, die in jedem Bild zu Auseinandersetzungen irgendeiner Art führen, was der Dynamik des Werkes in wesentlichem Maße beiträgt. Ziel dieser Arbeit ist die Darstellung, Erklärung und Interpretation der Konflikte in diesem expressionistischen Ideendrama. Ernst Toller stellte in seinem Drama sowohl äußere als auch innere Konflikte dar, die vielschichtig sind und auf verschiedenen Ebenen vorkommen. Das Ziel dieser Arbeit ist die Konflikte in dem genannten expressionistischen Ideendrama in ihrem Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit des frühen 20. Jahrhunderts darzustellen und sie mit Hilfe des soziologischen Ansatzes zu analysieren und zu interpretieren.

Schlüsselwörter: Ernst Toller, expressionistisches Drama, Ideendrama, Konflikte

Ivana Marinkov, Žolt Papišta

Тамара Љујић¹
Београд

ФУНКЦИЈА ИСТОРИЈЕ У ЦВИЈЕТИМА СРБСКИМ МАТИЈЕ БАНА

Циљ овог рада јесте анализа коришћења историјских извора при писању драма *Таковски устџанак* и *Ускрс српске државе* да би се показало како су историјска ситуација и формирање српске нације утицали на драму једног од најпопуларнијих српских драмских писаца 19. века. Упоредивањем ликова Милоша и Љубице Обреновић и њиховог положаја у драмама, открива се глорификација владајуће породице и покушај успостављања култа ових личности.

Кључне речи: Матија Бан, *Таковски устџанак*, *Ускрс српске државе*, *Цвијети србске*, Милош Обреновић, Љубица Обреновић

Драмско дело Матије Бана, иако велико својим обимом, није привукло пажњу истраживача. Упоредивањем историјских извора које је писац користио са књижевним делима, откриће се његов однос према историји и њеној улози у књижевном делу. Циљ истраживања је откривање разлога за огромну популарност његових драма код публике у 19. веку, као и њихов потпуни нестанак са позоришне сцене, али и видокруга проучавалаца српске књижевности. Да би се дошло до одговора анализираће се драма *Цвијети србске*, односно две драме настале из ње: *Таковски устџанак* и *Ускрс српске државе*.

У предговору за драму *Таковски устџанак* Матија Бан открива повод за настанак дела. Кнез Михаило је одлучио да 1865. године направи прославу поводом педесетогодишњице *Таковског устанка*. Двадесет пет дана пре прославе, министар Коста Цукић, на захтев кнеза Михаила, затражио је од Бана да напише драму „у којој би се *ишло живље и вјерније* извели догађаји и људи оног времена” (Бан 1889: II). Дело је било готово за тринаест дана, написано у прози, али није изведено на прослави, јер се власт плашила реакције из Цариграда. Кнез Михаило је одлучио да га штампа о свом трошку. За штампу Бан је драму истог лета пренео из прозе у поезију. Након велике популарности коју је њена позоришна адаптација доживела, Бан је увидео да траје исувише дуго, али је публика инсистирала да из ње не избаци ни део. Одлучио је да драму преради и напише две, пружајући следеће објашњење: „Први дио назвах *Таковски устџанак*, јер се устанком и окончава, а други дио *Ускрс српске државе*. Оно је припрема за слободу, а ово је резултат” (Бан 1889: IV).

Писати драму која обрађује догађај чији су неки од учесника живи, представља изазов. Три фактора одиграла су важну улогу у овом случају: недостатак временске дистанце, утицај средине и утицај политичке ситуације. О утицају ових фактора на писање сведочи и писац: „Тегоба да се ни најмање не удаљим од историје, да вјерно изведем карактере, којих не познавах, и да опишем тачно просту узвишеност оног времена” (Бан 1889: II). Драма је имала задатак

1 tamara.lujic@gmail.com

да прослави устанак који је донео одређени степен слободе српском народу. Важно је и које је изворе Бан користио током рада на драми. Писац у предговору наводи списе који су му били на располагању – историографски материјал Вука Караџића, из ког је преузео све догађаје „јер је писан од савременика и очевидаца” (Бан 1889: IV), мемоаре Алексе Симића, из којих је преузео „карактерне црте” (Бан 1889: II), као и сведочанства савременика. Перспектива читалаца двадесет првог века према подацима које пружа Вук Караџић нешто је другачија. Након појаве тајног списка² у коме Вук открива праву природу Милошеве владавине, јасно је да његови записи нису у потпуности ослобођени пристрасности. С друге стране, мемоари Алексе Симића нису у целини очувани, те се не може са сигурношћу тврдити који подаци су коришћени. Проблем представља и укрштање ставова код Бана, док у једном тренутку тврди да не жели да изневери историју, у следећем каже: „Требало је нанијети ондашње народне врлине, али покрај те свјетлости метнути и сјенке неких народних недостатака” (Бан 1889: IV). Циљ је био приказати велики догађај у историји и истаћи појединце који су се прославили у њему. Властимир Ерчић примећује да „није немогућно да су Матија Бан и његов круг желели да београдска позорница буде „искључиво искоришћена за пропагирање мисли о стварању велике државе између Црног и Јадранског мора” (Ерчић 1974: 68). Значај владара и државника у идеологији национализма је велики, они су остварили политички национални идеал, што им је обезбеђивало славу. Овакав култ у српској историји имали су Стефан Немања, цар Душан, кнез Лазар, Карађорђе и Милош Обреновић. Позоришна сцена представљала је најбољи начин да се народним масама приближе националистичке и политичке идеје.

Два лика која су заузела најважнија места у овим драмама су Милош Обреновић и Љубица Обреновић. Анализа ових јунака открива две равни текста, политичку, чији је представник Милош, и национално-патријархалну, чији је представник Љубица.

Заплет драме „Таковски устанак” Бан је преузео из Вуковог списка о Милошу Обреновићу. Радња драме почиње у Милошевој кући у Црнући, где окупљени сељаци разговарају о неделима која су им Турци починили:

„И с леђа ти нов гуњ скиде Турчин?!
На чаршији, сред бијела дана.
Па ми баци свој отрцан, који
Одмах спалих чим се вратих дома,
Да нам село од гада не смрди.
Али чујем да нијеси боље
Ни ти, побро, прош’о у Брусници:
Мени гуњац, теби фес одн’јеше” (Бан 1889: 5).

О оваквим догађајима сведочи и Вук: „Где је год који Турчин видео на Србину мало бољи гуњ или беле чакшире, скидали су и мењали за своје горе, или носили онако; најпосле су скидали с људи појасеве, што су им жене градиле, и с ногу чарапе и опанке” (Караџић 1987: 100). У драми Гарашанин доноси вест у Црнућу да је Милош постао везиров посинак, што бележи и Караџић. Писац је овај податак искористио да на самом почетку успостави разлику између Љубице и Милоша. Док је он представљен као политичар који прорачунато чини сваки

2 Видети у В. Караџић, *Историјски списи*, Београд: Просвета, Нолит.

корак, она је дата као епска јунакиња, идеализована Српкиња. Љубици је тешко да прихвати политичке игре јер је сведок страдања народа:

„Баш-кнез турски! посинак везиру!
О бошњачка лукава звијери,
Обрука ми мог сокола дичног.
Вај! с њим сам се до сад поносила,
А од сада пред човјеком сваким
Морам очи од стига обарат!” (Бан 1889: 21).

Љубица Милоша означава као *сокола дичног*, чиме се активира значење појма у епској традицији и јунаку се приписују херојске врлине и највиша вредност. Положај у заједници дефинише Милоша, при чему се не истиче положај који се стиче новцем, већ онај који могу обезбедити само част и велика храброст. Љубица посебно истиче храброст жена, које су спремне на све да би очувале своју част. Бан већ у предговору одређује положај женских ликова: „У свим мојим драматским дјелима свагда сам се чувао од заразе модерних драматичара, који радо забацују врлине женске, да изнесу пред публику каљаве женске типове. Та је зараза почела и у нас продирати преко писаца, који за западњацима слепо иду. У Српским Цвијетима огледа се чистота женска која иде до ироизма, и служи на част нашем народном карактеру” (Бан 1889: VI, VII). Да би се показале политичке игре и борба за власт, устаничке старешине ће морати да се сукобе једни са другима, а херојски идеализам ће зато у драмама понети женски ликови.

Први историјски догађај у драмама јесте Хаџи-Проданова буна. Бан на сцени приказује припреме које Милош чини да са Ашин-бегом Рудничким оде и угуши буну, објашњавајући да је немогуће кренути у побуну пред зиму. Договором између Милоша и бега одређени су и оквири у којима ће се буна и одиграти. Подаци о њеном крају дају се на почетку другог чина у облику извештаја:

„Стишана је Проданова буна,
Покупљено у земљи оружје,
Женско робље кука у тамници,
А у кули оковани леже
Сто педесет и два дин-душмана,
Окром многих који на бојишту
Оставише дрзовите главе” (Бан 1889: 41).

Разговор између Турака открива ситуацију у земљи, моћ коју Милош ужива у народу. О незадовољству турске стране начином на који је угушена Хаџи-Проданова буна говори и Вук Караџић. Сулејман-паша Скопљак, везир у Београду, наредио је да се робље заробљено у буни казни: „А пошто се буна са свим утиша и народ умири, онда ји (на Савин дан пред Божић) изведу, те све исеку на четири капије, и са главама њиовим наките зидове Београдске. А игумана Трнавскога и још тридесет и шест којекати људи, што су онако којегде поватани, набију живе на коље” (Караџић 1987: 103).

О жртвама се сазнаје и у драмама. Писац се одлучио да страдање прикаже кроз разговор Милоша и Димитрија, његовог слуге:

„Испод града на ужасној они
Лежи преко сто трупова српских,
А главе им озго са бедема
Ка’ да тужно на трупове гледе. [...]
Да удариш на батал-џамију,
Прошао би кроз два грозна реда
Набијених Србаља на колац [...]

Неки јечи, неки смртно хрпи,
Једни Бога призивљу у помоћ,
Други пљују Турцима на главу,
И бјесно пророка им псују.
Из свакога крв потоком тече,
А пси пусти хлапћу је под коцем,
Ох! Некима, ма да су још живи,
Већ и ноге глођу” (Бан 1889: 62–63).

Променом перспективе у драми писац успева да постигне жељени ефекат. Историјске податке о дешавањима препустио је турској страни, док потресна страдања сликовито износи Димитрије, помоћник, и то баш свом господару, човеку који је погубљеним људима гарантовао сигурност када их је позвао на предају. Представник турске власти је неко ко крши дату реч, а срамоту и бол због његовог поступка осећа Милош. Драма садржи много детаља о његовом заточеништву у београдској тврђави. Историографски материјал је у тој мери дословно пренесен да је чак и разговор између Милоша и Турчина поводом смрти Станоја Главаша скоро идентичан:

„Турчин: [...] Ој Милошу, почуј: сад се бојим
Да ред није и на твоју (главу)дош’о.
Милош: Може бити; ја и тако своју
Већ одавно бацих у зобницу,
Па рачуна о њој и не држим” (Бан 1889: 68).

У Вуковом спису овај разговор гласи:

„Кад се Главашева глава донесе у Београд, Милош се деси онде, и дође му некакав пашин гаваз, те му рече: „Кнеже! Јеси ли видео Главашеву главу? Сад је на тебе ред”. А Милош му одговори: „Вала, ја сам моју главу још одавно бацио у торбу, и сад већ туђу носим” (Караџић 1987: 104).

Важна за карактеризацију ликова у драми су дешавања у Милошевом дому пред устанак. Љубица верује да је Милош у Београду заробљен и жели да оде код њега. Кад сазна да је устанак подигнут, она претпостави да је Милош мртав и од слуге тражи да јој да једно обећање:

„Ако икад дођем у опасност
Да ме Турци заробе са ћерком,
Овог часа убиј оба двије” (Бан 1889: 104).

Идеализација јунакиње се наставља, она је спремна да жртвује за част свог имена и породице себе, али и живот своје кћери. Појавом лика кнегиње Љубице у драми отворио се простор за слику патријархалне породице деветнаестог века. Док се Милош мора прилагодити ситуацијама у којима се налази, Љубица се појављује као носилац патријархалних и националних вредности. Заступајући највише вредности једне средине, њен лик не прави изузетке, нити показује разумевање за оне који то чине. Политика јој је потпуно страна јер подразумева одређене компромисе, који не могу постојати када се заступа питање националне слободе и части човека.

Према Вуковим белешкама, Милош је о инцидентима пред устанак сазнао док је био у Брусници код Ашин-бега „и будући да су њи двојица били побратими, и задали један другом веру, да се не издаду [...] узме Милош Ашин-бега очи Лазареве суботе ноћу, те га изведе до у наију Ужичку, и покаже му пут, нека иде срећно” (Караџић 1987: 106). Бан је делимично изменио овај догађај, по доласку у Црнућу Милош тражи да се Ашин-бег упозори на опасност, на шта остали бурно

реагују, јер не сматрају да реч дата Турчину обавезује, посебно не у тренутку када се устанак мора држати у тајности. Милош је оличење правог јунака јер он, за разлику од Сулејман-паше Скопљака, дату реч не гази, чак ни када ризикује успех целог подухвата и њихове животе. Љубица подржава одлуку и истиче да „Вјеру гази само кукавица” (Бан 1889: 107).

О избору Милоша за вођу устанка Вук даје основне податке и наводи један цитат: „Ево мене, а ето вам рата с Турцима” (Караџић 1987: 107). Бан је цитат унео у дело, што је морало представљати врхунац узбуђења код публике. Када се говори о последњој појави ове драме, мора се напоменути да садржи велики број историјских личности, које су вероватно присуствовале прослави на којој је представа требало да се изведе. Осим тога, Бан се није сувише удаљавао од историјских чињеница. Анализи би помогао увид у целокупне списе Алексе Симића, јер би се могло одредити шта је писац преузео од њега када се говори о карактерима, а шта је могао сазнати од осталих сведока. Одбацује се помисао да је он могао вршити неко обимније истраживање, с обзиром на то да временски рок у ком је драму написао није то допуштао. Ипак, Бан је био човек који се кретао у српском политичком врху, а многе од тих личности су на неки начин учествовале у Таковском устанку. Нажалост, списи Алексе Симића остали су само делимично сачувани, а део који је сакупљен и објављен не садржи детаље који би указали на неко веће Баново угледање.

Када се анализира драма *Ускрс српске државе*, јасно је да се наставља са предузимањем догађаја из Вукових бележака са великом доследношћу. Очајање због неуспешног устанка код Милоша јавља се у првом призору. Бан га слика тако што га приказује како размишља да ли да се преда или да оде кући, убије жену и дете, а затим ратује у планини. Гранична ситуација, у којој човек размишља о убиству целе своје породице, описана је и код Вука:

„Милош само с неколико своји одабрани момака остане у највећем очајању: једини разговор ово им је био, да отиду кући један другог, те да покољу жене и децу, па онда онако без страа и без бриге да беже по шумама, и док један тече да се терају како с Турцима, тако и са Србима, који ји тако остављају” (Караџић 1987: 108–109).

Бан није преузео само догађаје од Вука, већ и карактере јунака. Повлашћен положај жена се наставља – Љубица се стиди неуспеха српске војске:

„Кад мужеви срамно
Испред турских харамија бјеже,
Смјело ће их дочекати жене,
Да изгину, ил’ Србију спасу” (Бан 1889: 146).

Добила је поруку од Милоша да се сакрије, али чини супротно, наоружава жене да бране куће или умру испред њих. Овај лик доживеће свој врхунац у сцени Милошевог повратка након неуспешног устанка. У овој појави ствара се у извесној мери патетична, помало комична ситуација, у којој Љубица стоји на капији авлије и не дозвољава Милошу да уђе у кућу јер:

„Још никада кроз вратанце ове,
Није прош’о стидна побјеглица,
Ни сад неће. Иди и побједи,
Па наћ’ ћеш их широм отворене,
Окићене в’јенцима до врха,
А на њима мене гдје те чекам” (Бан 1889: 148).

Читаоцу двадесет првог века овакви стихови звуче неубедљиво. Примећује се политичка манипулација и глорификовање чланова владајуће породице. Ипак, код оваквог типа драме, писане са поводом, мора се уважити публика за коју је писана. Кнегиња Љубица је преминула у изгнанству, али је остало сећање на јаку и утицајну жену, која је знала да се често супростави мужу, жену која је играла важну улогу на српској политичкој сцени. И сâм Вук ставља напомену у свом тексту у коме каже: „У овоме очајном стању нико Милоша није умео тако охрабрити, као његова, њега достојна супруга, Љубица” (Караџић 1987: 109). Оно што данас делује патетично у говору јунака у сцени на капији, за гледаоца деветнаестог века, коме је епска поезија била блиска, било је одговарајуће, посебно након сцене у којој је описано масовно страдање жена и деце. О томе да је лик кнегиње Љубице био јак средином деветнаестог века сведочи и Медаковић у својој историји:

„У осудном овоме часу жена Милошева Љубица највише € најболџ € и мужа свога и дружину нђгову знала утђшити и охрабрити. Она им € попреко рекла, да време очаяваню ние него да гледаю посао за коим су пошли. Споминяла им €, да се јошт што може учинити кад се ради, а кад се не ради, да се пропасти мора” (Медаковић 1850: 92).

Идеализација ове историјске личности је из друштва прво продрла у историју, а из ње даље у књижевност.

Милош се кроз драму велича као вођа, као јунак који учествује у сукобима. Приликом преговора о завршетку устанка, кључном тренутку у политичком смислу, у току је игра која Србији може донети одређену самосталност, или довести до тога да устанак буде угушен у крви, а Милошев живот угрожен. На сцену Бан враћа лик Серичесме, турског јунака који се у претходној драми, на разговору код Сулејман-паше, издвојио као честит и праведан. Честити ликови турских јунака сведоче о пишчевој жељи да представи што реалније средину коју описује, мада, када се упореди са идеализацијом одређених личности са српске стране, јасно је да резултат изостаје. На Србију су кренуле две војске које предводе Рушид-паша из Босне и Марашли Али-паша из Бјелице. Рушид-паша шаље Серичесму да му доведе Милоша на преговоре. Бан истиче у драми кључни проблем у преговорима, који је нагласио и Вук, а то је предаја оружја. Он заштрава преговоре. Тачно је да је Рушид-паша желео Милошеву главу, али сцена у којој Серичесма мора да прети свом надређеном да би Милоша спасио је неубедљива. Било је потребно показати да је српски вођа цењен и на турској страни. Још један елемент у овој сцени у Милошеву корист је исказ була, које говоре о његовом поштењу у понашању према заробљеницима. Опис, мада не у вези са овим догађајем, може се наћи и код Вука:

„Српска је вера права чиста вера, и мора јој Бог помоћи. Срби су нас поватали и поробили, каоно ти робље, али у рз наш нико није дирнуо, него су нас као браћа сестре чували и поштено испратили; а ви шта радите од њиова робља! Не само што силујете жене и девојке, него и малу децу, и старе бабе, које једва иду” (Караџић 1987: 116).

Овај Вуков запис двоструко је значајан. Прво, показује да и сâм Вук није бележио само историјске чињенице, већ је у свом материјалу желео да представи и једну идеалну слику српског народа. Друго, Бан је изабрао баш ово сведочење, иако изворно не припада догађају, јер му је било потребно да у тренутку кад Милош прави договор са непријатељима, буде истакнуто да се његов карактер не може довести у питање.

Опраштање Милоша и Серичесме на Дрини истиче Турчинов лик у најбољем светлу. Његове речи у тексту цитира и Вук:

„Овде сам те ја узео на моју веру, и ево сам те опет овде довео. До сад смо били пријатељи, а од сада ако ми паднеш шака, знам, шта ћу са тобом чинити; ако ли ти паднем шака, чини са мном, шта ти драго. У напредак више не веруј никоме; ако би сам те и ја на веру звао, не иди ми” (Караџић 1987: 123).

Ове речи понавља истоимени лик у драми:

„Препловисмо Дрину. На обали
Овој, кнеже, на вјеру те узех,
И ево те на обалу ову
Здрава вратих с друговима твојим.
Буди хваљен Алах
До сад бјесмо добри пријатељи,
А од сада, ако ми у шаке
Икад паднеш, ја знам шта ћу с тобом;
Паднем ли ти? Са мном што знаш чини,
Ал’ чуј једно, и упамти добро:
У будуће никому на вјеру
Да ишао н’јеси,
Ја сам да те на вјеру позовем,
Већ ни самом мени не долази” (Бан 1889: 198–199).

Само најчеститији јунак у турској војсци може назвати Милоша својим пријатељем. Да би се могао и даље звати јунаком, он мора упозорити Милоша да оданост њиховом пријатељству мора жртвовати оданости својој земљи.

Вуков осећај за радњу и динамику текста, за кључне тачке у којима чак и хроничар треба да допусти да његови јунаци проговоре уместо њега, олакшали су писцу, јер је сам текст донео догађаје погодне за обликовање у драмски текст. Милошев лик до краја драме прераста у симбол устанка. Последњи чин драме у центар ставља два симбола: Милоша, борца за слободу који ће као владар повеести свој народ путем напретка и ослобођења, и Љубицу, идеалну жену која око себе не окупља само једну патријархалну породицу, већ и целокупан народ. О оваквом односу сведочи и њена последња реплика у драми, када она пред Милоша не излази као супруга, већ као представник народа:

„Клањам ти се из народа прва
Као првом’ владоцу српском.
Храбро си нас извео из ропства,
Још и мудро знај управљат’ нама,
Па докле год Србија устоји
С њом и име стајаће ти славно” (Бан 1889: 242).

Супружнички однос у обе драме није долазио у први план, јер Љубица Милоша вреднује на основу његове одговорности према заједници. У последњим речима открива се да је Милош поистовећен са Србијом, слобода земље је његов успех. Љубица губи своје ја у последњим стиховима, где се открива да је однос муж–жена, који је однос ја–ти, прешао у однос ти–ми, односно владар–његови поданици.

Две драме са темом Другог српског устанка јављају се као драме у којима је највише дошла до изражаја пишчева потреба да се национално биће народа и његово право на слободу поставе као врхунске вредности. Говорећи о трећој драми „Косовске трилогије” у свом поетичком спису „Драмски назори”, Бан је истакао да се женски ликови нису појавили у њој јер нису играле никакву

улогу у пропасти царства. Слична ситуација се може уочити и у драмама „Тарковски устанак” и „Ускрс српске државе”. Уколико се погледају јунакиње ових дела, приметитиће се да је једини самостални женски лик у њима лик Љубице Обреновић. Осим ње, женски ликови у драми су жене које се, заједно са децом, бацају у реку да би се спасиле од Турака. Ови неиндивидуализовани женски ликови у вези су са појмовима части и јунаштва, спремности да се изгуби живот да би се одбранили идеали једне заједнице. Љубица јесте Милошева жена, али међу њима нема нежних растанака и изјава. Напротив, она је по храбрости и одлучности понекад и испред Милоша. Она је и супруга и мајка, али је спремна да жртвује оба поља свог приватног бића да би себе испунила у функцији супруге вође устанка, као и функцији члана патријархалног друштва. Бан никада није напуштао историјске изворе када је писао драму, он је само искористио уметничку слободу у њиховом обликовању да их испуни симболиком, којом су допринели слављењу националног мита.

Избор историјског догађаја који се описује у делу сведочи не само о интересовањима писца за дату тему, већ и о интересовањима средине којој је драма намењена. Посматрајући почетке српске историјске драме, може се закључити да писци бирају првенствено теме из историје српског народа, мада могу бити из историје других словенских народа. Стварање нације подразумевало је „стварање идеја и система вредности који утемељују егзистенцију нације, тумаче њену прошлост и зацртавају њену будућност” (Велер 2002: 32). Питање националне историје у таквом тренутку било је од велике важности, јер је оно значило заузимање става према сопственој прошлости. Прошлост се јавила као „основа за грађење савремених националних идентитета” (Макуљевић 2006: 72). Потребно је било народу приближити славну прошлост, али и прославити велике вође 19. века попут Карађорђа и Милоша Обреновића, у којима су писци видели симболе обнове националне државе. Задатак није био нимало лак, посебно када се писало о Милошу, јер је требало превазићи уобичајно слављење јунака као ратника (Милош Обилић, Марко Краљевић) или владара као мученика (Стефан Дечански, Лазар Хребељановић), и на сцени прославити јунака који је, пре свега, мудри политичар. Утолико је већи значај времена у коме је ова драма настала. Премијера на сцени новоотвореног Народног позоришта у Београду 13. априла 1969. године одиграла се само девет година пре добијања независности на Берлинском конгресу. Слављење почетка самосталности Србије за тадашњу публику имало је посебан значај, јер независности још увек није било, а борба за њу морала је бити политичка. Драма је пружила оно што је публика желела: прослављен је српски народ, као скуп појединаца највиших моралних вредности. Када је дошло до промене политичке ситуације, и драма је изгубила своју актуелност. Недовољна уметничка вредност, мноштво патетичних сцена, једноставни ликови као и многи други недостаци удаљили су „Цвети српске” од публике, али су неправедно биле запостављене од стране истраживача. Драмски опус Матије Бана свакако представља један од првих корака у стварању српске драме, а извођења представа рађених по његовим драмама помогла су у формирању националног репертоара позоришта и позоришне публике.

Литература

- Бан 1889: М. Бан, *Дјела Матије Бана*, књ. 4, Београд: Краљевско-српска државна штампарија.
- Велер 2002: Х. У. Велер, *Национализам: историја – форме – последице*, Нови Сад: Светови.
- Ерчић 1974: В. Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860.*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Караџић 1987: В. Караџић, *Историјски списи*, Београд: Просвета, Нолит.
- Макуљевић 2006: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Медаковић 1850: Д. Медаковић, *Повѣстница српског народа – од најстаријих времена до године 1850.*, књ. 2, књ. 4, Нови Сад: Народ. књигопечатња Дан. Медаковића.
- Фрајнд 1996: М. Фрајнд, 'Драмски назори' и драмска 'дјела' Матије Бана, у: *Историја у драми, драма у историји*, Нови Сад, Београд: Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино Позорје, 200–211.
- Фрајнд 1996: М. Фрајнд, Историјска драма – покушај дефинисања жанра, у: *Историја у драми, драма у историји*, Нови Сад, Београд: Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино Позорје.
- М. Фрајнд, Историјски роман и историјска драма, у: *Историјски роман: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 115–123.
- Фрајнд 1987: М. Фрајнд, Политика и легенда у српској историјској драми, предговор у: *Историјска драма XIX века*, I, Београд: Нолит, 5–41.
- Фрајнд 1977: М. Фрајнд, Српска историјска драма XIX века и неки појмови теорије рецепције, Београд: *Књижевна историја*, год. IX, бр. 35, 1977, 447–455.
- Фрајнд 1996: М. Фрајнд, Типови измене историјске истине у историјској драми и политичком позоришту, у: М. Пантић, М. Стојановић (ур.), *Књижевност и историја: зборник реферата са другог научног скупља*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност, 227–234.

THE FUNCTION OF HISTORY IN *SERBIAN PALM SUNDAY* BY MATIJA BAN

Summary

The aim of this paper is to analyze the use of historical sources in making the play *Takovo uprising and Risen of Serbian state*. It's task is to show how the historical situation and the formation of the Serbian nation influenced on one of the most popular Serbian playwrights of the 19th century. By comparing the characters Milos and Ljubica Obrenovic and their position in plays, reveals the glorification of the ruling family and the attempt to establish the cult of the personality.

Keywords: Matija Ban, *Takovo uprising*, *Risen of Serbian state*, *Serbian Palm sunday*, Milos Obrenovic, Ljubica Obrenovic

Tamara Ljujić

Бојана Аћамовић¹

Београд

ОСЛОБАЂАЊЕ СТИХА У ПЕВАЊУ МОДЕРНОГ ЧОВЕКА. ТЕНДЕНЦИЈЕ И ОКОЛНОСТИ РАЗВОЈА СЛОБОДНОГ СТИХА У АМЕРИЦИ И СРБИЈИ²

Покретањем активније расправе о новој уметности и новој књижевности крајем 19. и почетком 20. века у Европи и Америци покреће се и питање новог стиха. Тај нови стих је слободни стих, чија се појава може објаснити општим тенденцијама у култури и друштву. Ослобађање стиха је означило прекид робовања строгим правилима версификације и пружање слободе песнику да се изрази без ограничења у виду риме или задатог броја слогова.

Један од утемељивача ове песничке форме је Волт Витман, чији се слободни стих издваја својом карактеристичном дужином, те је често поистовећиван са прозом. Код Витмана је ослобађање стиха од почетка било везано за општу друштвену и културну климу у Сједињеним Државама, као део ширег пројекта стварања аутентично америчке поезије. Сличне поетске тенденције појављују се и у Србији почетком 20. века, када се у критици све више чују гласови који истичу неопходност прихватања слободног стиха. Када је поетска пракса у питању, слободни стих постаје једно од кључних формалних обележја поезије авангарде.

Кључне речи: слободни стих, Волт Витман, српска авангарда

Промене политичке, идеолошке и културне климе, нарочито када су праћене драматичним превирањима у друштву, као у доба ратова и револуција, неизоставно доводе и до промена у уметности. И поред напора појединих школа мишљења да се књижевност одвоји од непосредног историјског контекста у којем настаје, идеје о потпуној аутономији књижевног дела оспорене су када год се уоче појаве очигледно мотивисане датим тренутком. Поред промена у тематском садржају, дух времена често доноси и промене на плану форме, чија се појава такође повезује са одређеним тенденцијама у друштву и које, чак, могу да буду трајније и да значајније утичу на даљи развој књижевности. Једна од значајних промена у песничком дискурсу, која је, при том, јасно утемељена у ширем друштвеном контексту у којем се јавља, јесте афирмација слободног стиха у песништву. Почевши од средине 19. века, ова песничка форма брзо се шири по америчком и европском континенту, да би почетком 20. века постала једно од основних обележја авангардне, односно модернистичке поезије.

Слободни стих настаје и развија се као форма која одступа од конвенционалних правила версификације у виду захтева за одређеном шемом римовања, одређеним бројем слогова у стиху и правилним распоредом наглашених и ненаглашених слогова. Оваква констатација о занемаривању традиционалних формалних образаца отприлике је све што би се прецизније могло рећи у покушају дефинисања ове поетске форме. Чак се ни наведене карактеристике – одсуство

1 bojana.acamovic@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (бр. 178008) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

риме и одсуство стабилног и доследног метричког обрасца – не могу узети за сталне одлике, будући да се рима и правилна метрика могу појавити спорадично у поезији, иначе писаној слободним стихом. Кршењу традиционалних песничких образаца риме и метра у поетској пракси се приступало на различите начине, те је слободни стих као појам данас веома разубуђена форма, коју није могуће свести на једну дефиницију.

У одредници Ратлицовог *Речника књижевних термина* већ на почетку се упозорава да би сам термин „слободни стих” могао бити погрешан, имајући у виду да се у бројним примерима онога што иначе називамо слободним стихом могу уочити одређени, доследно спроведени обрасци. У наставку се под овом одредницом описује „говор довољно одмерен да буде ритмичан, али недовољно укалупљен да би био метар” (Скот 2006: 94).³ У Пенгвиновом *Речнику књижевних термина и књижевне теорије* полази се од тога да слободни стих нема правилан метар нити дужину, и да зависи од природног ритма говора и смењивања наглашених и ненаглашених слогова, те да „у рукама талентованог песника може да задобије сопствене ритмове и мелодије” (Кадон 1999: 331). Иако се првим делом ове одреднице донекле оспорава употреба придева „слободни”, други га поново оправдава инсистирањем на улози конкретног, „талентованог” песника. Овим се имплицитно указује на суштински значај индивидуалности уметника при стварању поезије и слободе коју он треба да има да се изрази на начин који му најбоље одговара. Кључан појам у дефинисању слободног стиха је ритам, те се тако и у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић (2010: 678) истиче да у песмама испеваним у овој форми „нема метричких и силабичких правила (ако се рима сачувала, игнорише се цезура), а најважнија улога припада ритму”, било да је он „основно начело организације” или да одражава личне емоције и расположења песника. Ритам је неопходан јер се захваљујући њему слободни стих „схвата као стих, а не као прозна реченица”.

У својој студији о историји слободног стиха Крис Бејерс прво поглавље посвећује проблему његовог дефинисања код различитих теоретичара књижевности, истичући да се слободни стих не може посматрати као хомогена форма, већ да постоје различите „линијске форме” које се класификују у *жанрове* (Бејерс 2001: 13). Прегледом покушаја дефинисања или описивања слободног стиха запажају се две тенденције – у оквиру једне слободни стих се дефинише негацијом претходне традиције, а у оквиру друге слободном стиху се у целини оспорава статус стиха, тачније поезија писана у слободном стиху поистовећује се са прозом. Представници ових струја мишљења у америчкој књижевној критици јесу аутори који су и сами писали поезију у слободном стиху – Вилијам Карлос Вилијамс и Т. С. Елиот. Међутим, како Бејерс запажа, за разлику од већине песника који увођење нове форме у својим делима покушавају да објасне различитим поетским манифестима, Вилијамс и Елиот (2001: 14) према новој форми у својој поезији заузимају прилично негативан став. По Елиоту (1970: 184), слободни стих или „*vers libre*” као такав уопште ни не постоји, слободни стих је „борбени поклич слободе, а слободе у уметности нема”. „Ако је *vers libre* права стиховна форма, имаће позитивну дефиницију. А ја га могу дефинисати само негацијама: (1) одсуство обрасца, (2) одсуство риме, (3) одсуство метра” (Елиот 1970: 184). Са друге стране, за Вилијамса термин слободни стих је оксиморон, а поезија у

3 Све наводе из студија на енглеском језику на српски превела ауторка рада.

такозваном слободном стиху заправо је проза јер „стих се мери. Ниједна мера не може бити слободна” (Бејерс 2001: 14).

Када се говори о америчком континенту, ситуација је јасна – традицију писања поезије у слободним стиховима отпочео је Волт Витман својом иновативном збирком *Влајши шраве*, први пут објављеном 1855. године. И пре Витмана било је покушаја писања у новој, слободној песничкој форми, и то из пера иначе конвенционалних песника као што је Ралф Волдо Емерсон, али Витман је био први који је цео свој опус засновао на слободном стиху и који је такав стих промовисао и у својим песничким манифестима. У „Предговору” придодатом првом издању збирке *Влајши шраве* песник излаже своје поетске намере дефинишући однос према традицији и идеју о идеалном америчком песнику. Одмах се уочава да по ставовима изложеним у „Предговору”, а и по поезији представљеној у збирци, Витман следи постулате које је у својим есејима износио Емерсон.⁴

Одмах по изласку прве збирке *Влајши*, поред тематике која је обухватала и многе тада табуиране теме, одмах је запажена и прокоментарисана и необична форма Витманове поезије. По мишљењу већине аутора приказа, и негативно а и позитивно настројених, песме из *Влајши шраве* и не могу се назвати поезијом већ прозом, па се запажало да се ту неће наћи ни рима нити бланкверс, већ је у питању „нека врста узбуђене прозе изломљене у стихове без икаквог покушаја мере или правилности и, као што ће многи читаоци можда помислити, без икакве представе о смислу или разуму” (Нортон 1855: 321).⁵ Дуги неримовани стихови неуредног метра, организовани у строфе неједнаке дужине, представљају карактеристичну витмановску песничку форму. Извесна правилност задржана је у организовању синтаксичких јединица, па се стихови углавном прекидају на месту зареза или тачке. Витманови стихови тако чине мисаоне јединице, сваки стих обухвата одређену песничку мисао или слику и не прекида се док је песник целу не изнесе. Форма је подређена садржају.

Ипак, не може се рећи да је песник у потпуности занемарио форму. У Витмановој поезији кључну улогу игра ритам, а ритмичност стихова и строфа постиже се понављањем речи и фраза, често на почетку стихова, чиме се остварује рима леве маргине. Џејмс Перин Ворен (2006: 383) издваја паралелне синтаксичке структуре, понављања и каталогизовање као три најважније технике које је Витман користио при обликовању слободних стихова. У одсуству риме и правилног метра песник је овим техникама прибегавао да би створио специфичан ритам и звук поезије, као у стиху: „Stuff'd with the stuff that is coarse and stuff'd with the stuff that is fine” (Витман 1996: 203).⁶

У разматрању Витмановог стиха неизоставно се уочава сличност са библијским версетом, која се не огледа само у форми, већ и у садржају појединих стихова или целих параграфа:

4 Интересантно је да, иако Емерсон апелује на стварање карактеристично америчке поезије, што подразумева и стварање особене форме којом би та поезија била писана, он сам се у својим песмама углавном држи традиционалних метричких образаца.

5 Чини се да се популарно схватање поезије као књижевног остварења које се одликује метрички правилним и римованим стиховима није пуно променило од 19. века. И данас је вероватно најпознатија Витманова песма „О капетане! Мој капетане!”, једина из збирке *Влајши шраве* писана у строгој форми.

6 И овде и испод стихови су наведени у оригиналу да би се лакше уочило карактеристично понављање речи, алитерација и паралелне синтаксичке структуре.

„Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems,
You shall possess the good of the earth and sun, (there are millions of suns left)
You shall no longer take things at second or third hand, nor look through the eyes of the
dead, nor feed on the spectres in books,
You shall not look through my eyes either, nor take things from me,
You shall listen to all sides and filter them from your self” (Витман 1996: 189–9).

Сам Витман је себе видео као пророка, а своју збирку као књигу која ће америчкој нацији донети откровење, те у једној белешци процес припреме трећег издања *Влаши шраве* назива „Велико стварање нове Библије” Ворен (2006: 383) запажа да се Витман, заобилазећи конвенције силабичко-тонске версификације, ослањао на прозодијске моделе из *Библије*, те тако „дуги стих одражава широку слободу Витмановог поетског стила и призива његову визију широке америчке културе”. Било да је у питању нова *Библија* или аутентично амерички еп, поезија Волта Витмана писана је за ширу публику, те се специфичне технике у грађењу слободних стихова могу схватити и као мнемотехничка средства којима ће се та поезија учинити пријемчивија.

Прича о афирмацији слободног стиха кроз поезију Волта Витмана тесно је повезана са књижевноисторијским контекстом америчког 19. века. Оно што је нарочито значајно када је Витманов однос према слободном стиху у питању, јесте то да он, као настављач Емерсонових идеја, ову поетску форму доводи у везу са друштвеним контекстом у којем ствара, са одређеним временским тренутком као и поднебљем. Америчка поезија треба да буде аутентична не само по тематици коју обрађује, већ и по форми, која не треба да следи европске шаблоне. Осим тога, време у којем се појавило прво издање Витманових *Влаши шраве* било је време великих превирања у Сједињеним Државама, када је расправа о легитимности институције ропства почела да поприма све драматичније размере те је било све изгледније да ће се разрешити цепањем уније на Север и Југ. Управо је то узнемиравало Витмана, који одлучује да иступи као самопрозвани амерички бард и кроз своју поезију укаже на неопходност равноправног опхођења према свим људима без обзира на боју коже, пол или порекло. Желећи да кроз поезију уједини Сједињене Државе, песник проширује тематски опсег и уводи нову песничку форму која неће бити ограничена правилима метрике и версификације, те ће му омогућити слободно изражавање мисли. Та форма постаје слободни стих, чија карактеристична дужина симболизује тежњу ка свеобухватности и адекватном представљању разноликости Америке. У свом „Предговору” из 1855. Витман каже: „Када се дугачка обала Атлантика пружа даље и када се обала Пацифика пружа даље, [амерички песник] се лако пружа заједно са њима ка северу и југу. Он се протеже и између њих од истока до запада и одражава оно између” (Витман 1996: 7). Песме попут „Песме о мени” и „Спавача” тако теже да обухвате читав амерички континент и да прикажу људе различитог порекла, занимања, друштвеног положаја, животиње, биљке, пределе, градове, а ово тематско протезање се на формалном плану огледа у стиховима који се протежу целом ширином стране, често преломљени у два, три реда.

Ослобађање форме стиха кроз Витманову поезију поклопило се са тренутком заштравања друштвених сукоба у Америци и пре свега, тежњом за преиспитавањем традиционалних вредности и реформисањем како друштва тако и уметности. Ипак, при разматрању спреге формалних аспеката поезије и друштвеног контекста у којем она настаје интересантно је запажање Еда Фолсома, који истиче да се Витман у време америчког грађанског рата уочљиво враћа конвенционалнијој форми, као извору стабилности у време хаоса и неизвесности:

„Треба приметити да је Витман имао обичај да пригрли конвенционалне шеме метрике и риме у време када је осећао акутну друштвену нестабилност, као када је непосредно након атентата на Линколна његова органска поетика привремено уступила место изразито шаблонски уобличеној песми „О капетане! Мој капетане!”. Репетитивна стабилност и предвидљивост конвенционалне форме одржавала је Витмана у почетним фазама тешких времена, пружајући му баланс и уједињеност онда када су му били најпотребнији” (Фолсом 2000: 54).

Талас промена у поетском дискурсу који се ширио по Америци и Европи, крајем 19. века долази и до Балкана. У првим деценијама 20. века књижевна делатност у Србији уздрмана је новим, авангардним тенденцијама, које експлицитно одбацују традицију и конвенционалност у писању и теже отварању ка новим темама и новим формама. Потреси које је донела српска књижевна авангарда кулминирали су двадесетих година, што се огледало и по иновативним књижевним остварењима, како прозним, тако и песничким, и по живој активности критичара и полемикама вођеним по периодици. Српска авангарда нераскидиво је везана за друштвени контекст у којем се развијала. Како запажа Гојко Тешић (2009: 11),

„[к]ад, у другој деценији двадесетог века, човек доживи време мрака у крви, голготу избеглиштва и све страхоте Првог светског рата, културни контекст, самим тим и књижевност, устаће на побуну против негдашњег успаваног морала, па ће, не само формално, већ и темом, огласити ново доба с потпуно друкчијим ритмом, изразима и синтаксом.”

Новине које се све одважније намећу на тематском и формалном плану у поезији једном речи би се могле окарактерисати као ослобађање. Ослобађање југословенских земаља од страних власти инспирише песнике да почну да преиспитују утврђене каноне и вредности и ослободе тематику своје поезије. Тематско ослобађање је праћено ослобађањем на плану форме, те се у поезији укидају стеге риме и метра. Слободни стих у авангарди није само формални експеримент експеримента ради, већ собом носи и одређену (анти)идеолошку конотацију у оквиру датог друштвеног контекста.

Полемика о слободном стиху у Србији започела је аутопоетичким манифестом Милана Ђурчина, „О мојим песмама”, објављеним у *Српском књижевном гласнику*, као одговор на нападе на његову поезију. Песник се осврће на уврежене ставове и очекивања публике и критичара спрам лирских песама, те запажа да се песништво спутава унапред задатим облицима, а да се мелодија запоставља зарад ритма, који, „примитиван као што је, најлакше улази свакоме у уши” (Ђурчин 1903: 200). Аутор истиче улогу читаоца показујући како оцена квалитета одређене песме пре свега зависи од читалачких навика: „Зато, ако напустиш тистерашки ритам, ако изневериш слик и др., онда [читалац] није начисто да ли је то што је песник, по осећају у уву, испевао, заиста песма, јер је он научио да сматра песмом само неке особите врсте облика са тачно прорачуњеним саставним деловима” (Ђурчин 1903: 200).

Ђурчинов есеј изазвао је одговоре конзервативнијих критичара након чега се у расправу укључио Светислав Стефановић, као истакнути глас српске књижевне критике који се активно и борбено залагао за афирмацију слободног стиха. Поред више десетина есеја, критика и полемичких текстова које је објављивао по периодици, Стефановић је и сам писао и преводио поезију, између осталих Шекспира, Блејка и Витмана. Управо је познавање Витманове, као и Верхаренове поезије, утицало на Стефановићево предано залагање за ослобађање стиха у

српској поезији. Стефановић устаје у одбрану новог стиха кроз одбрану поезије Милана Ђурчина у чланку „Г. Милорад Петровић против М. Ђурчина”, где расправља о ритмичном и мелодичном стиху и апелује да се и овом потоњем призна вредност. Како каже у свом чланку: „Што сам и ја тражио и што и Ђурчин тражи то је да се и мелодичном стиху призна у начелу оправданост, кад он на делу има толико красних потврда” (Стефановић 2005: 296).

питање слободног стиха интересовало је Стефановића и у наредном периоду. Три кључна есеја у којима разматра естетику стиха и промовише слободни стих Стефановић објављује 1912. и 1913. године у *Босанској вили* и то су текстови „Стих или песма?”, „Више слободе стиха!” и „Ритам и емоција”. И овде је интересантан друштвено-историјски контекст будући да је у питању време Првог и Другог балканског рата и све већих тензија на јужнословенским просторима. У књижевном погледу, ако се суди на основу ова два годишта *Босанске виле*, то је време у којем се традиционално смењује са модерним. Часопис интензивније објављује преводе Витмана и Верхарена, као и текстове о модерној поезији, укључујући и наведене Стефановићеве есеје.

У есеју „Стих или песма?” Стефановић иступа као авангардни критичар који се супротставља тежњама традиционалиста да од стиха праве „фетиша поезије”. Он примећује значајне помаке у развоју српског стиха и истиче да „данас су у нас већ врло чести слободни и најслободнији стихови” (Стефановић 2005: 96). У овом есеју, као и на другим местима, Стефановић (2005: 97) наводи управо Витмана као пример песника „који презире сваку поетику, па ипак је дао човечанству неколико од највеличанственијих песама”. Стефановићева (2005: 96) одређење слободног стиха подржава песничку индивидуалност: „Искажимо уверење: да је сваки стих добар који добро изражава мисао свога песника”. Стих не треба да буде ограничен метричким шаблонима, нити оптерећен римовањем, већ је прави стих „онај који је у потпуном складу с песниковом мишљу, израстао с идејом у једном истом даху, истом моменту надахнућа” (Стефановић 2005: 97). Стих је средство за изражавање песникове мисли и не треба да буде циљ сам по себи, нити калуп за обликовање песникових идеја. У „Више слободе стиха!” аутор се кратко осврће на своје раније апеле за слободу песничког стварања и каже: „Данас морам да устанем да тражим за песнике слободну употребу свог оруђа, стиха”, те наглашава да сваки појединачни песник тражи свој сопствени стих којим ће „изразити свој душевни свет” (Стефановић 2005: 99). Даље разрађујући ту идеју, Стефановић (2005: 105) у есеју „Ритам или емоција” истиче да је „искидана, немирна, жедна слободе у сваком покрету” душа песника створила „себи адекватан ритам слободних, немирних, неједнаких стихова”, за које се оправдање проналази у модерном песничком сензибилитету.

Слободни стих је бранио и Милош Црњански, и кроз поезију, и кроз есеје. У тексту „За слободан стих” Црњански запажа да је тенденција нових европских уметности „повлачење од оних вредности које је досад живот истицао и уздицање нових, досад непримећених, вредности” (Црњански 2011: 383), али истовремено истиче да „[к]од нас се од свега тога називу само формалне промене и настају препирке око форме” (Црњански 2011: 384). Слично као код Ђурчина, инсистирање на везаном стиху сматра се својеврсном навиком: „Необавештени, скучени, смешни ми смо научили да је стих и лирска песма оно, што смо добијали у навикнутим римованим строфама наслаганим као добро печене цигље из дрвених калуца” (Црњански 2011: 384). Примећујући да је српска књижевност била „музеј европских копија”, Црњански (2011: 385) се залаже за поезију у но-

вом, слободном стиху који би био „по духу нашег језика наш”. И док истиче да најновија српска лирика тежи аутентичном стиху у духу српског језика и традиције, Црњански (2011: 386) тврди да је појава слободног стиха била, заправо, сасвим неминовна будући да „наш језик нема традиције слика. Напротив. Нити га је тражио нити га воли”.

Црњански у свом есеју појаву слободног стиха у српској поезији везује за шири културни и друштвени контекст: „Живот је други, а у њему је и уметност заузела ново место. Па и лирика. Логично је да се траже нове форме” (Црњански 2011: 386). За Црњанског (2011: 386), стих модерне лирике „са својим ритмом полудна сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења нов, флуидан, без добовања окованог ритма, врхунац је израза”. Појава слободног стиха повезује се са променом тематике и садржаја приказаних у лирици, при чему се наглашава окретање космосу. Услед нових космичких интересовања песника „речи добијају нов сјај и боју, нове ниансе, појмови о ритму, о стиху, о форми мењају се” (Црњански 2011: 386). И мада је слободни стих у српској поезији у то време тек у зачетку, Црњански (2011: 388) препознаје да са таквим формалним променама засигурно „почиње ново доба наше версификације”.

Оно што је, с једне стране, традиционална критика осуђивала и називала дилетантством, а авангардна критика, с друге стране, подстицала и величала, видећи у томе модерност и уклапање у светске токове, поетска пракса је све одважније афирмисала. У првим деценијама 20. века у Србији готово да нема песника авангардне оријентације који се није окушао у слободним стиховима. Прозаизација поезије постаје опште место модернистичке књижевности и, како запажа Михајло Пангић, уместо везаног стиха, риме, прописане мелодије и метра, „управо ритам који разглобљени стих приближава говорној реченици прозе и, нарочито, сажета, елиптична, метафоризована нарација постају доминантни творбени елементи поетског израза” (Петковић 1999: 191–192). Слободни стих је један од елемената кроз који се испољава утицај европске авангарде на српску књижевност, утицај који, посматрано у ширем просторном и временском контексту, сеже до Америке и Волга Витмана. Тако се у српској поезији с почетка 20. века, међу различитим варијантама слободног стиха, проналазе и они који пре свега својом дужином подсећају управо на Витманове.

Као један од песника у чијој се поетици могу уочити јасне паралеле са поезијом Волга Витмана издваја се Раде Драинац, који је по мишљењу Тање Поповић, од свих авагардиста Витману и најближи, нарочито када се посматра структура стиха (Поповић 2004: 418). Поповић (2004: 414) сличност између двојице песника препознаје у томе што обојица „показују склоност ка обимним лирским формама у којима се често препознаје епски замах”. Збиркама *Воз одлази*, *Две авантуристичке њоеме* и нарочито *Бандић или песник*, Драинац прелази на поезију слободног стиха. Дужина стихова као и строфа неуједначена је и подређена песничкој слици коју доносе. Рима се не укида потпуно, али се појављује насумично, као у првој строфи песме „Јутро песника”:

„Кише на перонима кад локомотиве у станицу уђу: кише из мртвих шума!
 На шта, о реци! подсећа ово болно тетурање континентима?
 Причам ли другарима уз чашу вина ни једна ноћ не прође без сања;
 Под месецом покушам ли још да мислим о срцу и љубавима
 Убиће ме, убиће! зора коју прву сретнем у лутањима испод мостова и грања?”
 (Драинац 1998: 159)

Мада се може рећи да је рима „сања / грања” остварена намерно, јер је иначе песник могао употребити уобичајени облик „снова”, уочљиво је да се структура стиха подређује песниковој мисли, а не задатим метричким обрасцима.

Драинац је својим слободним стиховима једноставно настављао експеримент који су раних двадесетих почели да спроводе авангардисти попут Растка Петровића. Као један од стубова српске књижевне авангарде, Петровић је авангардан и по стиху своје поезије. Након конвенционалности форме *Косовских сонета*, он већ у песмама пре *Ошкровоња* експериментише на плану версификације, ређајући стихове неуједначене дужине. Римовани стихови се и даље јављају, али се такве строфе смењују са неримованим пасусима, који се приближавају прози. Тако се у песми „Нешто што не би требало да знам” после прве строфе, у овој песми најконвенционалније по дужини стихова и рими (оствареној понављањем првог стиха), јавља кратак рефрен од три истоветна стиха („Ја знам / Ја знам / Ја знам”), а затим и строфа од осам дужих неримованих стихова, који се протежу од маргине до маргине (Петровић 1989: 72). У Петровићевој поезији из периода пре *Ошкровоња* преовлађују дуги стихови који се местимично смењују са краћим и мада песник барем у насловима песама посеже за традиционалним песничким формама, као што су балада („Бодинова балада”) или елегија („Пролетња елегија”), метрички образци нису строго испоштовани. Рима се појављује, али не обавезно и, заједно са елементима као што су рефрени и ритмична понављања речи и фраза, служи да покаже да је ипак у питању прозаизација поезије, а не поетизација прозе.

Све ове формалне карактеристике разрађене су у збирци *Ошкровоње*, објављеној 1922, у којој се даље експериментише са тематиком и песничким сликама, а стихови постају још дужи и неуједначенији. „Најзад говорити слободно и до краја. Једном бар (једним дахом), макар вас начин говора у први мах и увредио, да би се могла изрећи цела мисао и да би се одахнуло”, поклич је песников у прозном епилогу збирке, „Пробуђена свест” (Петровић 1989: 95). Говорити слободно и изрећи целу мисао у једном даху стога се не односи само на тематику која се обрађује, већ и на начин на који се пева. Тако један дах постаје метричка јединица поезије Растка Петровића – оно што песник ислева између два удаха чини један стих. Мада Петровићев прозни манифест започиње римованим стиховима, песме *Ошкровоња* скоро у потпуности су лишене метричке правилности која се очекује од поезије, што је очигледно већ из прве у низу, „Пустолов у кавезу”:

„Не личим ни на храст, ни на пропелер,
Друкчије прождиру пароброди
Океан, сунчане сенке, модро грање.
Да ли иронију или оснажење на живот нови,
Пролеће, сад ми доносиш?” (Петровић 1989: 110)

Стихови неједнаке дужине формиран су тако да сваки обухвата одређену синтаксичку целину – прекидају се обично код зареза или тачке, односно тамо где се у говору застаје и узима ваздух. Форма прати логику мисли а не задате шеме версификације.

Растко Петровић не одустаје од риме у потпуности, али она за њега није примарни вид песничког изражавања који ће зарад раније утврђених и прихваћених образаца диктирати ток мисли. Новица Петковић запажа да Петровић не раскида у потпуности са традицијом везаног стиха будући да задржава неке карактеристике као што је римовање. Ослобађање стиха се у његовој поезији састоји у нарушавању других ограничења и везује се за карактеристично

Петровићево ослобађање синтаксе. Петковић истиче да песник „није само ослобађао синтаксу од стиховних стега, него ју је разглобљавао и давао маха експресивним интонацијама толико да се често губило јединство стиха. Отуда и утисак о осипању у прозу” (Петковић 1999: 47).

Слободна форма у Петровићевој поезији одражава ширу тежњу српске авангарде да иде у корак са европским песништвом, те и Милош Црњански (2011: 436) у есеју „Откровење Растка Петровића” констатује да стих ове збирке сасвим подражава онај на западу и да је сада „на врхунцу слободе”. Ђорђевић Вуковић истиче да „*Ошкровење* удара на књижевни поредак” (Петковић 1999: 55), те се у Петровићевом слободном стиху, пре свега, види одговор на све акутнију кризу лирике и на потрагу за новим формама. Осим тога, ослобађање стиха тесно је повезано са жељом за проширењем тематског опсега јер, како запажа Вуковић, „[с]лободни стих и отворена композиција допуштају већу стилску и тематску разноврсност” (Петковић 1999: 60). Ипак, одбацивање конвенција није се догодило одједном, већ га пре треба сагледати као процес, па Михајло Пантић Петровићев стих посматра „и као заустављен, залеђен прелаз из традиционалне метрике у прозаизовани модернистички стиховни идиом”, чија генеза креће од првенаца из крфског *Забавника* па иде све до *Ошкровења*. А овај пут, наглашава Пантић, „пун радикалних преображаја правцем ослобађања стиха од чврстих метричких конвенција и истраживања унутрашњег ритма”, код Растка Петровића поклапа се и са песниковим личним развојем, „са самим дубинским ритмом бића, које се преко тога ритма, са доњих граница свести, објављује и у њему оваплоћује” (Петковић 1999: 193). Ово нас враћа и на горенаведену дефиницију слободног стиха, по којој се он најбоље може одредити као форма која одражава личност и таленат самог песника.

У последњој строфи песме „Своје сопство опевам” („*One’s-Self I Sing*”) Волт Витман још једном подсећа на свеобухватност своје поезије:

„О Животу огромном по страсти, пулсу и моћи,
Радостан, због најслободнијег дела обликованог по законима божанским,
Модерног човека ја опевам” (Витман 1996: 165).

Витман је певао модерног човека у његовој целости и разноликости, певао је и целе Сједињене Државе, од истока до запада и од севера до југа, желећи да их својим стиховима увеже у чврсту заједницу. За то му је била потребна нова форма, која ће неспутано изразити песнички садржај, а пронашао ју је у слободном стиху, чије протезање од маргине до маргине одражава ширину Америке. У деценијама које су уследиле, нарочито почетком 20. века, и други модерни песници Америке и Европе, међу њима и авангардисти у Србији, наставиће да експериментишу са формом слободног стиха. Резултати ових експеримената различити су и обликавају пре свега личност песника. Неки од њих су по структури сасвим налик на слободне стихове Витманове поезије, као у случају Растка Петровића и Радета Драинца. На тај начин дело авангардних песника, ослоњено на претходнике из 19. века, представља нови искорак у поетској пракси који ће подстаћи даље ослобађање и форме и тематике у поезији 20. и 21. века.

Литература

- Бејерс 2001: C. Beyers, *A History of Free Verse*, Fayetteville: University of Arkansas Press.
Витман 1996: W. Whitman, *Poetry and Prose*, Library of America.

- Ворен 2006: J. P. Warren, Style, in: D. D. Kummings (ed.), *A Companion to Walt Whitman*, Blackwell Publishing.
- Драинац 1998: Р. Драинац, *Лирика Драинаца, Сабране песме 1*, Гојко Тешић (прир.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Елиот 1970: T. S. Eliot, Reflections on 'Vers Libre', in: *To Criticize the Critic and Other Writings*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 183–189.
- Кадон 1999: J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books Ltd.
- Нортон 1855: C. E. Norton, Review of *Leaves of Grass* (1855), *Putnam's Monthly: A Magazine of Literature, Science and Arts*, 6, 321–3.
- Петковић 1999: Н. Петковић (ур.), *Песник Раско Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 1989: Р. Петровић, *Сабране песме*, Светлана Велмар-Јанковић (прир.), Београд: СКЗ.
- Поповић 2004: Т. Поповић, Раде Драинац и Волт Витмен, Београд: *Књижевна историја*, 124, Београд, 407–419.
- Поповић 2010: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
- Скот 2006: C. Scott, Free Verse, in: P. Childs, R. Fowler (eds.), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London and New York: Routledge, 94–95.
- Стефановић 2005: С. Стефановић, *На раскрсници: есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*, прир. Гојко Тешић, Нови Сад: Матица Српска.
- Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Ђурчин 1903: М. Ђурчин, О мојим песмама, Београд: *Српски књижевни гласник*, III, књ. X/3, Београд, 196–200.
- Фолсом 2000: E. Folsom, Lucifer and Ethiopia. Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and After, in: D. S. Reynolds (ed.), *A Historical Guide to Walt Whitman*, New York, Oxford: Oxford University Press, 45–95.
- Црњански 2011: М. Црњански, *Милош Црњански*. 2, прир. Горана Раичевић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

LIBERATION OF VERSE IN THE SINGING OF THE MODERN MAN. TENDENCIES AND CIRCUMSTANCES OF THE FREE-VERSE DEVELOPMENT IN AMERICA AND SERBIA

Summary

With the beginning of an intense discussion about new art and new literature in the late 19th and early 20th centuries, there also arose the issue of the modern form and new verse. This new verse was the free verse, the emergence of which could be accounted for by the current tendencies in culture and society. The liberation of verse meant breaking up with the strict versification rules and granting the poets freedom to express themselves without restrictions such as rhyme or a fixed number of syllables per line.

One of the founding fathers of this poetic form in the American and world poetry was Walt Whitman, whose free verse stands out with its characteristic length and was often identified with prose. From the very outset Whitman's liberation of verse was tied to the general social and cultural climate of the US, as part of the poet's broader project of creating an authentic American poetry. Similar poetic tendencies appeared in Serbia at the beginning of the 20th century, when the voices of critics supporting free verse became louder. When it comes to the poetic practice, free verse became one of the key formal features of the avant-garde poetry in Serbia.

Key words: free verse, Walt Whitman, Serbian Avant-Garde

Bojana Aćamović

Јелена Тодоровић¹

Београд

ПОЕЗИЈА МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА – ОД РОМАНТИЧАРСКИХ КЛИШЕА ДО МОДЕРНИСТИЧКИХ ПОСТУПАКА

Рад се бави поезијом Милете Јакшића са аспекта његовог пјесничког развоја који се кретао од романтичарских клишеа до модернистичких поступака. С обзиром на чињеницу да је испитивање већ преживјелих пјесничких облика и израза преовлађује у односу на модернистичку поезију која настаје у српској књижевности кад он пише, разматра се и његов статус у историји српске поезије. Средишњи дио рада управо је посвећен његовом пјесничком путу, и то у односу на водеће пјесничке фигуре одређеног поетичог проседа, у којем је он бирао да се изрази. Притом, настоји се показати да иако је добрим дијелом његова поезије у поетичком смислу анахрона, имајући у виду поетичке модусе које је бирао, Јакшић није остајао искључиво у домену опонашања, него је често правио искорак и тако се нарочито у својим познијим пјесмама приближио модернистичком пјесничком изразу.

Кључне ријечи: Милета Јакшић, поезија, поетика, клише, модернистички поступци

„Песме су твоје, кажу, збирка старих клишеја,
У њима ничега ново нема, зато их много куде;
Но! Но! стрпљиво само, па ће већ доћи време
Када ће старо – ново, а ново – старо да буде.”

(М. Јакшић, „Антиквиран”)

Пјесник Милета Јакшић је један од оних стваралаца који су оспоравани за живота, заборављени након смрти и неколико пута, мање или више успјешно, рехабилитовани.² Разлози скрајнутости његовог пјесничког опуса су вишеструки, али свакако да је значајан удио у томе имао и умјетнички квалитет његове поезије – анахроност пјесничког израза, несређеност, пастиширање. Са друге стране, он је својом поезијом наговестио озбиљне промјене које ће се десити у српској књижевности с почетка 20. вијека.³ Иако његова поезија те новине не доноси у оном облику који је особен поезији водећих представника српске модерне, оне су врло значајне, и то као знак постепеног обликовања одређеног пјесничког израза у једној (националној) књижевности. Осим тога, чињеница је да, иако аутори попут Рене Велека истичу да се наука о књижевности (историја књижевности) мора претворити у „неку систематичну целину знања, у брижљиво испитивање склопова, норми и функција које садрже и јесу вредности”, те да се критика „не може прогнати из књижевне историје” (Велек 1966: 36), књижевна историја не може бити ни „историја генерала” (Тићанов 1985: 129). Истина је притом да, читајући у континуитету обје Јакшићеве збирке (из 1899. и 1922), без

1 jelena_4@yahoo.com

2 У скорије вријеме највише су се Јакшићевим опусом бавили Миливој Ненин и Зорица Хаџић – избором пјесамa, студијама о поезији и прози овог писца и објављивањем његове рукописне заоставштине. Осим тога, преглед свих покушаја његове пјесничке рехабилитације дао је Ненин у предговору за избор Јакшићевих пјесамa *Велика тишина* (в. Ненин 2005: 5–28).

3 Запажено је да је Јакшић „најмаргинализован ији ‘весник’ у српској поезији” (Хаџић 2012: 14).

обзира за који смо се од два критеријума определијели, тешко је одредити се повољно у односу на Јакшића (његова поезија је обиљежена прије свега негативним критикама, нарочито критикама Љубомира Недића и Исидоре Секулић).⁴ Али, крутост таквог поступања показала би се већ читањем добро сачињеног избора пјесама овог пјесника који је смишљен тако да у први план стави и новине које доноси Јакшић у српску поезију, као и њене вриједности. Такав је свакако већ поменути избор под насловом *Велика тишина*, гдје се Јакшићева поезија сама брани од површних и крутих ставова.

Остављајући све до сада поменуто по страни, треба имати у виду да је Јакшић један од пјесника са најнеобичнијим *развојним пућем* у српској поезији. Он се у своме невеликом пјесничком опусу оглашавао различитим гласовима, и то у распону од пастиша, преко тек овлаш присутне (ауто)пародије до аутентичног израза. Најпослије, ако би се, упркос потешкоћама, па и могућој неразложности, желио схематизовати Јакшићев *развој*, могло би се рећи да је основ његове поезије романтичарско искуство. Од романтизма воде двије *развојне линије* – једна ка Илићу, односно реализму, а друга ка пјесницима модерне – поезији модерне. Ни у једном, ни у другом случају није направљен нагли преокрет, него се елементи романтизма могу препознати и у једној, и у другој врсти пјесама. Предмет пажње биће управо Јакшићево коришћење различитих поетичких модуса и њихово преображавање у смјеру модернистичких поступака.

1.

Почевши од љубавних пјесама из прве збирке, код Јакшића се осјети јак утицај романтичара. Најлакше га је запазити на оним елементима пјесничког израза за које није потребна нарочита читалачка пажња, нити аналитичност, као што су ритам – „Ни растанка с тобом, / Не даје ми ма' / Да ти шапнем злато / Како страдам ја” (Јакшић 1899: 4) или пак лексика (ноћца, мома, санак, пчелице, цветак или срце, грло, гучем, лане, злато моје, беле руке). Занимљиво је да се међу уводним пјесмама налазе и аутопоетичке на основу којих се да закључити да је пјесник свјесно романтичар – пјесма је чедо музе, инспирације, надахнућа („Песма”, „Ноћ на реци”), а пјесник би, према томе био нарочит појединац који је у милости силе изнад себе и коју посредује, што је више него клишетирана представа фигуре пјесника у романтичарској поезији.

Ако би се желели испитати трагови романтизма у Јакшићевој поезији, значајан индикатор свакако би био и стих. Иако се мјестимично појави и слободан стих („Ноћ на реци”), преовлађујући су ипак типични стихови српског романтизма – од петерца, шетерца, седмерца, преко осмерца и деветерца, до десетерца.

4 Наравно, било је и Јакшићевих бранилаца, међу којима је најодлучнији Антун Густав Матош. Проблем је у томе што је Матошева студија о Јакшићу изразито полемична. Полемичношћу првенствено са српском критиком, нарочито с Недићем, Матош се не либи да Јакшића скоро без остатка стави испред Змаја или Војислава Илића (в. Матош 1973: 122–147). Осим тога, Матошева студија је објављена први пут 1901. године, па јој недостаје неопходна дистанца у односу на пјесничко дјело којим се бави, а и аутор није могао имати у виду цјелокупан Јакшићев опус. Други Јакшићев бранилац био је Вељко Петровић. Његова студија о Јакшићу настала је опет у специфичним околностима – непосредно по пишевој смрти 1935. године. Не може се рећи да она има искључиво комеморативни тон, али већ сâм повод донекле умањује њен ауторитет, једнако као и полемичност у Матошвом случају. Али, важно је запазити да иако пише са много пијетета о Јакшићу, Петровић не пропушта прилику да буде и критичан и да објективно сагледа његове и квалитете и мане (в. Петровић 2003: 422–431).

Како се одмиче у читању збирке и приближава пјесмама у којима се бар донекле превазилази романтичарска поетика, сусрешћемо се са стиховима који се крећу од десетерца, уз понеки једанаестерац, до дванаестерца. Такође, Јакшић је при ређању пјесама водио рачуна и о унутрашњим обиљежјима – прво долазе љубавне, затим, дескриптивне, потом пјесме са елементима хумора, да би се на крају нашле пјесме са религијском тематиком (в. Хаџић 2012: 64). Стога, може се закључити да постоји веза између облика и смисла, односно да је претежно љубавну, романтичарску тематику, пратио и репертоар кратких, за романтизам карактеристичних, стихова, те да се стих продужава ишчезавањем одређених елемената романтичарског проседеа⁵, што говори о наглашеној свијести пјесника о модусима у којима је бирао да се изрази.

Када је ријеч о строфи, може се запазити да се најчешће, као и иначе код Јакшића, појављује катрен. Међутим, пјесме које су изразито романтичарске, углавном су испјеване или катренима, али са краћим хетеросилабичким стиховима (на примјер, смјена петераца и шестераца, као у пјесми „Песма ће рећи“) или је ријеч о астрофичним формама (у тим пјесмама Јакшић је и по свим осталим елементима – ритму, лексцици, тематици, једино можда не по основном тону, најближи Бранку Радичевићу⁶ – „Ноћ на реци“, „Песма“, „У загрљају“).⁷

Посматрајући преовлађујући тон пјесама прве збирке, уочава се да након групе љубавних и винских пјесама долазе пјесме у којима се управо ламентује због првих знакова усамљености и гашења живота („Празна кућа“⁸), с тим да се задржава ритам, стих, лексика својствена љубавним и винским пјесмама, чиме се сугерише смисаона веза међу њима. Истовјетне формалне карактеристике ове три групе пјесама постају нарочито упадљиве у односу на пјесме које долазе послје пјесме „Ком огањ срце“, а које су редом дужег стиха (једанаестерци, дванаестерци). Трећа група пјесама је посебно важна јер она свједочи о нарочитом напору да се превазиђе романтичарски репертоар, и то драстичним, мрачним сликама и снажним контрастима. Тако се у пјесми „Крај пехара“ за садашњост лирског субјекта, у односу на прошлу радост и уживање каже – „Мртво је весеље“, а упадљиви су и стихови: „Већ с побожном грозом у мисли прелећем / Пропала времена, о прошлости снивам / И по гробљу вашем с пехаром се крећем, /

5 На овом примјеру се јасно види да није ни методолошки оправдано издвојено проучавати појединачне елементе пјесничког израза, јер ваља се запитати: „[...] да ли се као облик може схватити тек укупна конструкција дела, или особине самосталних облика имају већ и поједине компоненте дела, као, на пример, ритам, еуфонија, избор речи, конструкција реченице итд.? Са становишта развоја ваља узети у обзир да ове појединачне компоненте као средства песничког дејства имају свака свој властити развој и да стога одговарају нашем схватању облика. Међутим, с друге стране, карактер облика у развоју имају и опште песничке категорије, песничке врсте, од којих свака обухвата мноштво појединачних дела” (Мукаржовски 1998: 123). А, занимљиво је и запажање Светозара Петровића, који, на примјер, моћ стиховних облика да наговјесте неко значење назива њиховим „метаметричким својством” (Петровић 2003: 39).

6 Веза између ових пјесника очигује се и у групи Јакшићевих „винских пјесама”. То су пјесме „Пред зору”, „Међу друговима”, „Млади Лир”, „Крчмарици”.

7 Познато је да је Радичевић астрофичне облике добијао разградњом устаљених облика, попут сонета. Претпоставка је да је то последица притиска еписких елемента (в. Иванић 2011: 218). Слична ситуација је и код Јакшића. У астрофичним формама често доминира „лирски сиже”. Међутим, позиција и природа лирског субјекта је знатно другачија, па је и лирски сиже различит од Радичевићевог. Али, остављајући то по страни, јасно је да Јакшић ни знатно послје Радичевића, чак и када је желио, није на прави начин овладао образовањем строфе у оном облику у ком се она јавља код Јована Дучића (о строфи у српској књижевности в. Петковић 2004: 48).

8 Мотив вјетра који „пева поезију смрти” сресћемо касније код Симе Пандуровића у пјесми „Са својима”, а истовјетни су и атмосфера језе, и наговјештај смрти.

Па појући песму гробове преливам⁹ (Јакшић 1899: 98). (Ваља поменути и пјесме у којима је Јакшић близак народној поезији, чини се и без посредства романтичара, као у осмерачкој, астрофичној „Вили” или у пјесмама „страве и ужаса”, као што је „На месечини”).

Јакшићеве везе са романтизмом никако се не исцрпљују у до сада поменутом, него су далеко комплексније. Још је Недић примјетио везу са Змајем. С тим да, за разлику од Змаја, Јакшић, по њему, нема ни инспирацију, ни оригиналност, ни вјештину (Недић 1969: 287). Најочигледнија сродност са Змајем је склоност ка досјеткама и поентама на крају пјесме („Весело је”, „Жабе”, „Шешир госпођице Хортензије”, „Реклама”, „Пред подне”). Код Змаја поента у антологијским пјесмама, а нарочито досјетка, долази углавном у комбинацији са ведрим расположењем, нарочито у хумористичко-сатиричној и поезији за дјецу, док код Јакшића то најчешће није случај.¹⁰ Тако у пјесми „Обмана” досјетку, која је више нека врста наглог и неочекиваног преокрета, прати песимистичко виђење људске судбине, прожето постојаном иронијом: „И опет би заиграо / Чича у колу – / Осврни се, јадни старче, / Покров ти је ту” (Јакшић 1899: 155). Појављује се и у пару са меланхоличним расположењем као у пјесми „Јесењи дан”: „Мрачно подне, магла леже / На долине неме, – / Дан се љути и протеже: / Пхи, какво је време! [...]” (Јакшић 1899: 158). Ипак, најизразитија веза са Змајем била би у епиграмима, што је у исто вријеме најтања линија Јакшићевог пјевања.¹¹

Без обзира на то што се на Радичевићеву и Змајеву поезију много ослањао, концепт лирског субјекта код Јакшића је далеко ближи оном код његовог стрица Ђуре Јакшића.¹² Заправо, тек се са Ђуром Јакшићем у српској поезији „ствара лирски субјект који је истовремено и објект стварања, ’тема” (Иванић 2011: 192), а ослањајући се на то искуство, Милета Јакшић иде и корак даље, па се поводом његове поезије „може говорити о процесу распада, растакања, расипа идентитета лирског јунака на расположења и импресије (на тренутке и стања)” (Иванић 2011: 344).

Није без значаја ни Јакшићев однос са четвртим великим српским романтичарем – Лазом Костићем.¹³ Већ су помињане пјесме у којима доминира атмосфера „страве и ужаса” остварена помоћу фолклорних мотива и „сижеа”, али код Јакшића има и пјесма у којима је ова атмосфера остварена другим средствима. Тако у пјесми „Када над гором” сабласни вјетрић страшне тајне шапће: „Тајне ти

9 Занимљиво би било упоредити ове стихове са Дисовим из „Песме”, гдје увелико преовлађује репертоар „гробњанских” израза, стилских средстава и слика: „Тада тихо скидам плочу са гробнице својих дана / И слуштам се, дуго идем кроз редове успомена” (Петковић Дис 1956: 41).

10 Иначе, Ненин истиче да се Змајев утицај код Јакшића може препознати и у дисхармонији између суморне теме и веселог ритма, али да је Јакшић то донекле надишао способношћу аутоироније (Ненин 2005: 8).

11 Епиграме је уврстио у избор Јакшићеве поезије Бошко Петровић (в. Јакшић 1984), док Ненин у приређивачкој напомени за избор који је сачинио, а који је у неколико наврата помињан, истиче да је хотимично изоставио епиграме.

12 Близост поезији Ђуре Јакшића присутна је и у неким мотивима попут слободе, као у пјесми „Ждрали”: „Летите, пловите / Као тихом водом, / Вас од земље диже / Чезња за слободом” (Јакшић 1899: 115); а могу се уочити и у ритму, лексици и пјесничким сликама. Такође, занимљив је приказ умирања лирског субјекта у пјесми „Зимски осећај”: „Уз вијање гладно вука из даљине, / И вреву гаврана, што ми кљују очи” (Јакшић 1899: 164).

13 Код Јакшића можемо пронаћи и директне интертекстуалне везе са Костићем. У постхумно објављеној Јакшићевој пјесми у *Летопису Машице српске*, „Елегија гладног песника” успостављене су директне везе са Костићевим „Минадиром” (в. Хаџић 2012: 39). А, заједничке су им и интертекстуалне везе са *Библијом* (код Јакшића се очитује, на примјер, у пјесмама „Жртва” и „Голгота”).

шапће / Из другог света: // То су утваре / Поноћне сени, / Блудећи дуси, / Дуси блажени; // Они те теше / У глухо доба / С тихим блаженством / Смрти и гроба” (Јакшић 1899: 120). Иронично поигравање „посљедњим питањима” има пандан у чувеној Костићевој пјесми „Спомен на Руварца”. У Јакшићевој пјесми иронија је начин да се превазиђе немогућност самјеравања „блажених духова” и утјехе коју они нуде – „блаженство смрти и гроба”.¹⁴ Природа ироније је таква да не допушта да се овај спој разријешити до краја и тако поједностави до бесмислености, па се може закључити да је Јакшић, прибјегавајући иронији, успио да направи значајан искорак ка модерничком изразу, јер „његови местимични ’блудећи дуси’ и утваре, такође блиски симболизму, не долазе, наравно, из туђине ни из књига, већ из родног фолклора, али нису само траг романтике већ и знак нових немира модерног човека” (Витошевић 1975: 140). Овим примјером би се могла закључити успоредба Јакшића и романтичара, јер на прави начин показује како је, обитавајући у окриљу романтичарске поетике, Јакшић минималним обртима (промјеном тона, у овом случају), успијевао да се приближи сензибилитету поезије модерне.

2.

Јакшић је оставио забиљешку у којој каже како хотимице хоће да се опрости „осећаја”, што га „подсећају на Војислављеве елегике” (Јакшић 2010: 37), показујући да је свјестан колики утицај је поезија овог пјесника остварила на његово доживљавање свијета, не само на писање. И, заиста, за Илића би се могло рећи да је Јакшићев учитељ, и то не само због тога што је почео као изразит „војиславист” (Скерлић 2006: 362). Наиме, у Јакшићевој рукописној заоставштини пронађени су докази да су му Илићеви стихови послужили за учење пјесничких стопа (Хацић 2012: 44). Неки чак сматрају да су сродност са Илићевом поезијом подстицале и прилике у којима је живио – самоћа, сеоска тишина, јесења сјетна расположења (Витошевић 1975: 136). Међутим, без обзира на постојан Илићев утицај, Јакшић је ипак „налазио свој нарочит тон” (Скерлић 2006: 362).

Иначе, Јакшићева дескриптивна поезија се најчешће доводи у везу са Илићевом. Међутим, осим одсуства или потискивања на маргине лирског субјекта, његова поезија скоро да нема ништа заједничко са Илићевом, па чак ни када је ријеч о стиху, него је сасвим у романтичарском духу. Са друге стране, низ је и типично *илићевских* пјесамом по ритму, стиху и тону, али сада са специфичном концепцијом лирског субјекта, која је често ближа романтичарима, него Илићу, као реалисти.¹⁵ Када се јави лирски субјекат у Јакшићевој поезији, обично доминира

14 Јакшић превазилази (романтичарску) патетику управо иронијом, јер: „[...] ако иронија није готово нимало склона да се смеје, још мање осећа жељу да плаче, пошто је комичном и ироничном заједничко ’одстојање’, одстојање између Ја и предмета, и одстојање између самих предмета; трагедију судбине иронија дробити на делове па се она тако претвара у водвиљ [...] Иронија превазилази [...] раздвојеност категорија и санкционише њихову релативност” (Јанкелевич 1989: 132–133).

15 Ваља имати на уму да ни Илић није сасвим напустио романтизам, јер је „током читавог свог певања на извесан начин и у одређеној мери био романтичар” (Лалић 1997: 33). Драгиша Живковић истиче следеће: „Војислав Илић је доста дуго, у односу на апсолутну дужину његова певања (неких петнаестак година 1879–1893), у погледу своје основне песничке осећајности остајао у поетским расположењима романтизма. Елегичан тон, жаљење за младошћу и животом који ће брзо прохујати, чежња за мајским зором и летњим вечерима, за цветним пољима и рајским вртovima, меланхолично осећање при сусрету с маглама, јесени, зимом, усамљеност и блуђење по етеричним сферама [...]” (Живковић 1994: 118).

пјесмом. Заправо, најприје се може говорити о паралелизму између лирског субјекта и природе (типични примјери су пјесме из прве збирке, као што су „Јесен” или „Тихо је”). Без обзира, дакле, колико је снажно утицао Илић на њега, Јакшић је ипак другачијег пјесничког сензибилитета и њему је управо страно одсуство лирског субјекта и његово потискивање. Истина, и код Јакшића можемо пронаћи сличну ситуацији као у пјесмама по којима је Илић препознатљив – пјесмама у којим се лирски субјекат „оглашава на оквирима текста, исказом који поентира цјелину” (Иванић 2011: 334). Можда би онајбољи примјер била пјесма „Повратак”, гдје се осим положаја лирског субјекта, који је потиснут на крај пјесме, показује да је Јакшић усвојио и организацију стиха од Илића – каденце усред стиха, честа опкорачења, дужи стих, па, упркос рими, скоро да се има утисак да се чита проза. (Ова пјесма се завршава познатим стиховима: „Минух покрај гробља с белим хумовима, / Освртох се – гробље ћути, за мном гледа” (Јакшић 1899: 163), због чега је погодна и да се одређене тенденције Јакшићеве поезије повежу са позним Илићевим пјесмама, чији је простор пун „језе, а лирски јунак их осјећа као гласове своје унутрашњости” (Иванић 2011: 331).

Пјесме у којим би могло бити евентуалног наговјештаја симболизма су оне попут „Сањакања”: „Сахрањени људи, села / Зима следи живот вас, / Врх покроба само бела / Гавранов се чује глас, // А за њима јато леће / На големи овај плен – / Мимо њих се путник креће / Ко последња људска сен” (Јакшић 1899: 123); али и на, на примјер, „Велику тишину” (и друге пјесме у истоименој цјелини из друге збирке): „Чује се каткад рапав глас гаврана / Из поља негде са црног орања / Као питање бачено у простор / Над загонетком мучног ћутања / Ал одговора нема [...] Спи природа, / Мир над њом веје озго са висине / И гавран ћути немо опомену / Дубоком збиљом огромне тишине” (Јакшић 1922: 82). Карактеристични су и стихови попут сљедећих: „У природи се нешто збило / То ветар овај каже – / Како се чудно плач му дивљи / С јауком људским слаже – // И како туга обузима / Душу од овог склада: Од песме бола у природи / Са песмом људског јада” („Јесењи ветар”) (Јакшић 1922: 76). Иако је Јакшићев симболизам особен, чини се да он ипак има нешто заједничко са Илићевим симболизмом који је обиљежен општом дезинтеграцијом, продором ругобног и бодлеровским сплином (Живковић 1994: 131). Међутим, треба запазити да се код Јакшића у овом случају јавља промјена у концепту лирског субјекта у односу на Илићеву поезију. Није више ријеч о неком појединачном *ја*, него се говори о положају човјека у свијету и његовој судбини опште.

Ријечју, Јакшићу и Илићу је заједнички снажан утицај романтизма – ураслоост поетике романтизма у многе елементе њиховог пјесничког израза, с тим да се Илић одлучно ослободио романтизма у одређеном тренутку, док му је Јакшић робовао до краја свога стваралачког вијека. Иако је очевидно да је Илић имао снажног утицаја на Јакшића (узгред, Јакшић му је посветио и пјесму – „Славуј (успомени Војислава Илића)”¹⁶), ипак, чињеница је да су ова два пјесника имала

16 Занимљиво је да послје ове пјесме, која скоро ни по чему не одговара Илићевој поетици, као да је испјевана успомени на Буру Јакшића, долази пјесма „Стари двори”. Она је испјевана у шеснаестерцима, а то је уједно и једина пјесма у стиху ове дужине у Јакшићевим збиркама, и то у дистиху. Шеснаестерац подсећа на чланковити (4+4+4+4) стих из народне поезије и далеко је од Илићевог хексамetra: „Често стане поврх гроба, и ту горке сузе лије / Па се дуго Богу моли, и опет се у ноћ скрије” (Јакшић 1899: 168). Овај стих је уочен у Дисовој, по много чему програмској „Песми” и у њему је препознат један од показатеља дезинтеграције српске модерне, након што су Дучић и Ракић „канонизовали” једанаестерац и дванаестерац (Петковић 2004: 46–49). Истина,

из пјесме „Ноћ у шуми“: „Зриче попац близу зовина коренка, / Други му се јавља у дубокој ноћи, / Са мном никог нема, само моја сенка / Ступа поред мене по шумској самоћи. [...] Јер са страхом слутим, да дух благог санка / Дубоко у шуми негде се одмара (Јакшић 1899: 126). Опет је ту романтичарска лексика, али сада и романтичарско-модернистичко осјећање страха и немира. Пјесма по много чему подсећа на Дучићеву пјесму „Јабланови“ (1903). Веза са Дучићем у првој збирци могла би се уочити и у мотиву слутње у пјесми „Самоћа“, иако је астрофична и у формалном погледу не одговара модерном начину пјевања: „Попац ућута, ћути све живо – / Тако!... последњи кончић се кида, / Што ме је с живим светом везиво“ (Јакшић 1899: 159).

Као што је поменуто, Јакшић се у низу пјесама приближио Дису и Пандуровићу, и то углавном оним пјесмама које су настале знатно прије значајних пјесама ових пјесника. Тако пјесма „У ноћи“ има много заједничког са, на примјер, Пандуровићем (стих, атмосфера ноћи, мотив мјесеца, синестезија): „Мрак тајанствен мек загрља спрема“ [...] Као да чујем шапат зраке бледе / Што ме похађа у мојој самоћи: / Њу месец шиље да мене изведе / У тајне шетње по чаробној ноћи“ (Јакшић 1899: 100). Слично је и у пјесми „На гробљу“ – лирски субјекат у проећно јутро походи гробље гдје га „дах чудног санка“ из гроба обузима, па му умору чула упркос животу што околу буја.

Познато је да код Пандуровића долази до дезинтеграције мотива мртве драге. Најава дезинтеграције овог мотива уз појаву естетике ружног можемо, међутим, срести већ код Јакшића у збирци из 1899, иако пјесма остаје у стиху и ритму романтизма: „Над једним гробом“ „Пева птица – ћути гроб – / Земља тело пије – / Давно, давно *шруне* ми / Цвеће најмилије“ (Јакшић 1899: 113). Код Јакшића има и драстичнијих примјера естетике ружног, као у пјесми „Јешуа Машиах“ из друге збирке: „Идући путем кроз поља Он срета / У распадању леш једнога псета... / И, гадећи се, глас Петров га трже: / 'Рази!... Стрвина!... Обиђимо брже!...' / Ал он занесен свемирно лепотом. / Он се сажали над умрлим скотом... / И, као зачуђен, што се леша гаде, / Место да Лепо свуд нађу и љубе – / Пружајућ руку крај лешине стаде: 'Гле!' рече 'како има беле зубе!...'“ (Јакшић 1922: 163). Обрада библијске грађе са саркастично-ироничним тоном га, такође, чини блиским Пандуровићу.

Иначе, Јакшић је, што се могло видјети и из наведених примјера, веома често бирао да пише о смрти. То су по правилу његове најбоље пјесме јер успијева да надиђе патетику, служећи се (романтичарском) иронијом или говорећи посредно о тој теми уз благу симболизацију. Међутим, у оба случаја може се препознати нешто заједљиво у његовом тону. Наспрам тих пјесама има и неколико, углавном познијих, које одишу нарочитим миром. Таква је пјесма „После болести“ слична умногоме Дисовој „Нирвани“, гдје је смрт приказана на сљедећи начин: „И, док је тако стојала крај мене / Лепа и мирна, нема, без покрета – / Ја сам добио свест новог живота / И осетио чар другог света [...] / Живот без бола, рана и увреда“ (Јакшић 1922: 102). Пјесма „Болестан дан“ већ недвосмислено има у себи нешто од онога што се могло видјети код Дуса: „Заразила ме туга дана / Црне, суморне зиме, / Бол загонетан, нем и дубок / Мучи и мене с њиме“ (Јакшић 1922: 99).

Огледајући се у врховима српске модерне, Јакшић може да се препозна у много чему. Пишући о Пандуровићу, Миодраг Павловић доноси сљедећи суд о његовој поезији:

„Но исто тако не треба сметнути с ума да та поезија припада једном другом времену, и да је, ако хоћете, старинска својим већим делом. Она се налази на прагу модерних литерарних времена, али је на том прагу и остала. Она је формално у оквиру

песничког израза XIX века, језички без много инвенције, ритмички – понавља неколико сопствених образаца. Па и у свом основном духу, у мешавини нежног, неоромантичног лиризма, и коренитог одрицања, читаве једне nihilистичке патетике, и поред елемената модерности, [Пандуровић] видно припада другом добу и налази се на завршецима песничког развоја што иде из средишта нашег романтизма у завршне цветове модерне 'декаденције'" (Павловић 1979: 194–195).

На основу до сада реченог о Јакшићевој поезији могло би се закључити да је без нарочитих ограда скоро дословно могуће преликати Павловићев суд и на Јакшићеву поезију. Јакшићева поезија у основи са поезијом модерне дијели углавном мањкавости, а тек понегдје успијева досећи оне квалитете који су били својствени великим модернистима. Међутим, он у својим пјесмама (на примјер, у пјесми „Велика тишина“) којима се не може одрећи квалитет није истовјетан ниједном пјеснику, него ту представља драгоцен аутентичан глас српске модерне.

У вријеме када су појмови развоја или еволуције непопуларни и када су изгубили сваки значај без обзира какву конотацију имали, дјелује бесмислено говорити и о развојном путу једног скоро сасвим заборављеног пјесника. Али, имајући у виду да се тај пјесник појавио у окриљу једне мале националне књижевности која се у правом смислу ријечи конституисала управо у вријеме његовог дјеловања, и да је, притом, успијавао да у различитим поетичким модусима напише по неку значајну пјесму, то се ипак чини мање бесмисленим. Јакшићев развојни пут, заправо, одсликава у маломе пут који је прошла српска поезија краја 19. и у првим деценијама 20. вијека. Она је и рјечит примјер процеса преображаја одређене поетике, али и узајамности наизглед сасвим диспаратних поетика. Осим тога, остављајући по страни општи план, можемо се сложити са Павловићем да Јакшић још увијек има шта да понуди савременом читаоцу. Притом, на привлачнија би могла бити управо свијест овог пјесника о односу према водећим пјесницима неколико различитих поетика, која је мање или више експлирана, као и ироничан однос према властитом положају у историји српске поезије, што се види и из стихова који су овдје узети за мото.

Извори

- Јакшић 1899: М. Јакшић, *Песме*, Велика Кикинда: Штампарија Јована Радака.
 Јакшић 1922: М. Јакшић, *Песме*, Београд: СКЗ.
 Јакшић 1984: М. Јакшић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска.
 Јакшић 2005: М. Јакшић, *Велика тишина*, Пожаревац: Едиција Браничево.
 Јакшић 2010: М. Јакшић, *Из моје бележнице*, Нови Сад: Академска књига.
 Петковић Дис 1956: В. Петковић Дис, *Песме*, Београд: Нолит.

Литература

- Велек 1966: R. Velek, *Kritički pojmovi*, Beograd: Vuk Karadžić.
 Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско ђесничтво 1901–1914, I*, Београд: Вук Караџић.

- Делић 2007: Ј. Делић, Нови ритам с новим осјећајем – Ка поетици Милана Ракића, у: Н. Петковић (ур.), *Милан Ракић и модерно песничштво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет.
- Дучић 1971: Ј. Дучић, *Песме. О песницима*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд: Просвета.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка џенези српске поезије*, Београд: Лицеј.
- Јанкељевић 1989: V. Jankeleviћ, *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Лалић 1997: И. В. Лалић, *О поезији*, Београд: Завод за уџбеник и наставна средства.
- Матош 1973: А. G. Matoš, *О српској књижевности*, Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost.
- Мукаржовски 1998: Ј. Мукаржовски, *Оџлеги из естетике и поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Недић 1969: Lj. Nedić, *Studije iz srpske književnosti*, Novi Sad: Matica srpska, Београд: SKZ.
- Ненин 2005: М. Ненин, Дубока збиља огромне тишине, предговор, у: М. Јакшић, *Велика тишина*, Пожаревац: Едиција Браничево, 5–28.
- Павловић 1979: М. Pavlović, *Ništitelji i svadbari*, Београд: BIGZ.
- Павловић 2010: М. Павловић, Предговор првом издању из 1964. године, у: *Антилоџија српског песничштва*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 15–62.
- Петровић 2003: В. Петровић, *Изабрана дела*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Петровић 2003: С. Петровић, *Облик и смисао*, Београд: Фабрика књига.
- Петковић 2004: Н. Петковић, *Оџлеги о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Скерлић 2006: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Тињанов 1985: Ј. Tinjanov, О књижевној еволуцији, у: М. Beker (прir.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, Нови Сад: Светови.
- Хаџић 2012: З. Хаџић, *Тиха пристаништа Милете Јакшића*, Београд: Службени гласник.

POETRY OF MILETA JAKŠIĆ – FROM ROMANTICISM’S CLICHES TO MODERNISTIC METHODS

Summary

The paper is concerned with poetry of Mileta Jakšić from the aspect of his poetic development that ranged from romanticism’s cliches to modernistic methods. Due to the fact that the treatment surviving poetic forms and expressions prevailing in relation to modernistic methods shall be considered and its status in the history of Serbian poetry. The central part of the work has just devoted his poetic in relation to the leading figures of certain poetics in which he chose to express himself. Besides, the paper attempts to show that although a large part of his poetry in a poetic sense is anachronistic compared to the poetic modes to chose, Jakšić did not remain exclusively in the domain of imitation, but it is often made breakthroughs and so particularly in his later poems approached modernistic poetry expression.

Keywords: Mileta Jakšić, poetry, poetics, cliché, modernistic methods

Jelena Todorović

Жарко Миленковић¹*Нови Саг*

ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА У КОНТЕКСТУ ВРЕМЕНА ЊЕНОГ НАСТАНКА

У раду се испитује поезија Новице Тадића у контексту времена њеног настанка. Време великих бура дезинтеграције комунизма и новог тоталитаризма није могло да не постане део ове поезије, те је стога поезија Новице Тадића истовремено и критика тога времена. То се у раду показује кроз неколико најзначајнијих песама, уметнички најуспелијих, а које призивају различите догађаје, затим стања духа, морала вредности. Неке песме („Ресица, писмо”, „Ресица, мимифон”, „Батинаш и његови”, „Шта је рекао младић”, „Песма”) су сатиричне, и директно упућују на време комунизма и Титове диктатуре. Такође, време распада велике државе, време нових крвопролића, материјалне, а најпре духовне кризе, те експанзије верских секти, указује се на примерима песама: „Песма 1993”, „Јутарња песма”, „Ловци на душе”, „Копачи јаркова”, „Војничка песма”, „Застава”, „Конгрес (фантазма)”, „Мува, 1989”. Из рада се да закључити да је време настанка Тадићевих песама играло значајну улогу за сâм садржај и значење његових песама.

Кључне речи: време, пад, човек, диктатура, комунизам

Када се појавила, поезију новице Тадића су многи критичари препознали и доживели као „представу времена у којем живимо” (Микић 2010: 107).² Већ у његовим раним песмама (збирке: *Присуства* (1974), *Смрт у столицама* (1975), *Ждрело* (1981), *Огњена кокош* (1982), *Погани језик* (1984), *Руђло* (1987) и *О браћу, сестри и облаку* (1989)) у којима је насликао читав један наказни свет, препун бића из доњег света, којима је сам надевао имена, било је јасно да се ту ради о инфернализацији стварности. Није било тешко, да у тим бићима, препознамо људске особине. Особине модерног човека који је лишен сваког осећања и времена у ком је човек човеку највећи непријатељ.

Значајан енглески песник Томас Стернс Елиот, говорио је да „сваки велики песник, пишући себе, пише и своје време”, тако да ни Тадић није могао да своје време, тј. време у којем је живео не унесе у своју поезију. Ова поезија настајала у времену дезинтеграције комунизма, распада велике државе и нових крвопролића, није могла да остане имуна, те је то време постало и део ње. Није се Тадић питао „чему песници у оскудно време” (Хелдерлин), јер да се питао, вероватно не би ни писао – поезија ради себе, поезија као отклон, песма о (у) непесничком времену.³ „Стара, комунистичка скала вредности поремећена, а нова није истински успостављена” (Тадић 2009: 27). Само је време одсуства сваке вредности могло да створи људе демоне, жедне крви и личне користи, то време, време

1 zarkomilenkovic@hotmail.rs

2 „Призвани призори и збивања, активна окосница песниковог исказа, утискују се у време-нску матрицу коју по ситним назнакама препознајемо као ововремену” (Игњатовић 1993: 249). „Међутим, извесно је да при моделовању ситуација угрожености често не изостаје и реферирање на друштвену стварност” (Коруновић 2008: 391).

3 „Нема починка веселнику, јер жури у Европу. Жури у Европу, у Европу, а већ га је стигла Америка. Још му само треба поезија, па да пресвисне” (Тадић 2009: 24).

„доласка Ђавола”, родило је и нову уметност. Како каже Жан Бодријар (2009: 81): „Уметност по својој функцији не значи ништа. Она упућује на одсуство.” Ђаво је дошао, али нас је Бог напустио, а „нестајање Бога оставило нас је пред реалношћу” (Бодријар 2009: 10), стога је Тадићева поезија „сатански реализам” како је сâм рекао у једном аутопоетичком исказу припремљеном за зборник о његовом стваралаштву (Тадић 2009: 25).

У времену без Бога све је дозвољено, те не треба да чуди, што се мртав и у понор срушени Бог, има заменити „фризерком која савршено прави фризуру” („У фризерском салону”). Та „фризерка”, радећи о глави човека, а замењујући Бога, донела је реалност времена у којем живимо, које је, заправо, само симулакрум реалности. „Ишчезавање Бога оставило нас је пред реалношћу и идеалном перспективом трансформације тог реалног света. И ми смо се нашли суочени с подухватом *реализовања* света, настојања да он постане технички, интегрално реалан” (Бодријар 2009: 7; курзив Ж.М.). Та нова, „интегрална реалност” је нека врста прочишћене, тј. дозвољене (инструментализоване) реалности, коју контролише „фризерка” или „Бог Кокош” („Ритуал”). Тај, односно та Бог Кокош, Огњена кокош „Починиће многа зла, а све говорећи: ово је ради вашег добра” (Тадић 2009: 27). То је, заправо, „интелигенција зла” да се зло треба схватити као добро, а добро као зло, стога је Тадићев доживљај света „свет као извор ужаса” (Микић 1988: 135) у којем не прихвата „реално” стање ствари, већ је опседнут њиховим наличјем, „њиховом никад јасно видљивом сенком” (Микић 1988: 135).

„Свијет је овај тиран тиранину, а камоли души благородној” каже Његош, а исто мисли и Тадић када каже: „Свет је опште насиље” („Књига”). Да се нешто ново догађа са светом у коме живимо, сведочи песма „Овог трена прође поред мене млади Ноје.” Већ из самог наслова ове песме видимо да се ту ради о новом „младом Ноју”, дакле ововременом, а не о старозаветном Ноју, па не треба да чуди што је и прича другачија, ововремена, од оне старозаветне:

„Овог трена прође поред мене млади Ноје.
Претвара се да ме не познаје.
Гледа ме а не гледа ме,
Види ме а не види ме.
Главу окреће према трафикама на углу.
Крао је трешње и ломио гранчице, ту и тамо.
Сада, у журби, дува улицом.
А потопа ни од корова.
А гавранова на сваком кораку.”

Нема потопа, нема спасења, нема решења, јер би потоп, као и варвари у песми „Долазак варвара” Константина Кавафија, био неко решење. Овако, Бог је оставио свој народ, а млади Ноје, нема шта друго да ради, па краде трешње и ломи гранчице. Гавранови се множе, са несрећом људи. Бог је мртав, а људи препуштени на милост и немилост, себи самима и Огњеној Кокоши.

Јунак Тадићевих песама је у сталном страху од могуће апокалипсе, али у његовим песмама, апокалипса као да се већ догодила, јер „све је у највећем покрету, на жеравици и у пламену разбуктале апокалипсе” (Ђорђевић 2007: 415). Да је свет „апокалипса која не престаје” (Ђорђевић 2007) видимо у песми „Конгрес (фантазма)”:

„Сви сабрани дуси света хомоиди страшни изнад опширних реферата подижу прсте с атомским главама

О биће заиста за све црног млека кржаве чоколаде тајанствених подрума влажних и дубоких јама с лавовима
Још кад сине светлост са небеса отвориће нам се очи видећемо бездан само тамно промицање.”

Из ове песме сазнајемо одговор на питање: „Ко нам је умесио хлеб?” постављеном у ранијој песми „Ресица, писмо”, са директним политичким и социјалним призвучком. Нису то, како се наводи у тој песми, ни „зла судбина”, ни „црни бршаљан” нити „седам звезда”, већ су то „сабрани дуси света” са атомским главама на прстима, који на разним округлим столовима расправљају о миру, доносећи немир – „црно млеко” и „кржаве чоколаде.” Јасно је да ни ова „светлост са небеса” није никакво присуство Бога или Божјег знамења, већ светлост бомби. „Огњена Кокош” је снела „Огњено јаје” – „У време бомбардовања видео сам многе ватрене кугле, и једног дана рекох ни сам не знам коме: Ено, Огњена Кокош је снела Огњено Јаје, одмах изнад Земуна, према Батајници” (Тадић 2009: 19–20). Колико у таквом свету звучи буквално стих из песме „Често”: „Бациће атомску бомбицу у твоју чорбицу...” Бог не кажњава, али зато кажњавају људи: „Из кажњеничких каменолома допире / Песма над песмама” („Песма”).

Они којима је најтеже у биткама које су унапред изгубљене (а њих је било много у историји Срба) су војници. Они су „млади Сизифи” осуђени на апсурдан посао да бране неодбрањиво, како поражавајуће и тужно звуче стихови песме „Војникова песма”: „Крст сам од меса / на којем се распиње празнина.” Док се „крајевима краљевства”, непријатељи „некрст и свакаква вера” удружују, војници морају да бране оно што је већ унапред осуђено на пропаст, а у кафани, читаву ноћ, неки „тресигађа” пије и прави се храбар. Управо је у томе читав војничка трагедија и зли усуд.

Завладала је „општа муза Хистерија” па „бесови витлају бесове” по улицама, егзистенцијална у још већој моралној кризи учинила је да се: „У центру града, на Тргу слободе, / љубав се за кило / кромпира продаје” („Јутарња песма”); или да у потрази за храном: „Цела баш се породица / ту сабрала / контејнеру на рамена / црни тата, / краста мама, / костур дете / са кесама, / са врећама / да пецају пецароши / па детенце спустили су / тамо на дно, усред / смећа / а оно је крвав тампон подигнуло / ко заставу / понижених // ништа / више” („Застава”). „Пјесма је илустративна за Тадићеву естетику ружног и за увођење у пјесму социјалне теме из актуелне свакодневице” (Делић 2009: 58). На маргини друштва нашао се и поштен радни свет, који од свог рада покушава да преживи. Они су „понижени и уређени” нашега времена:

„Копачи јаркова живе у старим вагонима поред железничке станице. Изађу тако испред својих вагона, весели и задовољни дневним учинком. Управо су опрали косе у старим лаворима и главе повезали марамама. То нису, како се обично мисли, неке слупане будале, већ често особе пријатне спољашности. Поштен радни свет. Презрени су од Бога и људи, али им то нико не замера.”

(„Копачи јаркова”)

У Тадићевој поезији, „кроз слике у слику исцртава се пејзаж, боље рећи кроки једног особеног пејзажа – пејзажа огољене сасвим обезвређене егзистенције” (Ђорђевић 2000: 972). Човек је пао на најнижу лествицу, а што је најстрашније, човек је пао од човека. „Тадићеве стихови указују на зло као на историјску, друштвену и метафизичку појаву, као силу која влада и људским заједницама и самим људима остављајући за собом пустош и празнину постојања” (Божовић 2007: 194). Ту пустош и празнину обезвређене егзистенције, модеран човек, а под

будним оком „Бога Кокоши” има заменити једним симулакрумом пуноће, преко телевизије, која преко различитих програмских садржаја, а најчешће „ријалити шоуа” свакодневно демонстрира „мешање егзистенције и њеног двојника” (Бодријар 2009: 53) као у песми „Гатка о пепелу” из збирке „Незнан”:

„Данас фини пепео од екрана веје; сипи и дању и ноћу.

Сви настоје да ти врате вид, да те из слепила изведу. Да те из слепила изведу и у друго слепило уведу.

Не могу да отрпе да ти заслепљене очи саме крену уз чело, и под капу се склоне. Да тамо, у зао час прогледају.”

Тадићеве песме су „црне хронике свакодневља” (Пантић 2002: 139) препуне ироније и сарказма, које нам откривају да се ту ради о правом песнику, а не само о хроничару зла, како се може помислити овлашним читањем Тадићевих песама. Његове песме су „пуцање чира” (Поповић 1998) нараслог очаја:

„Позна је јесен, а нашу земљу изнурују и сатиру бесни људи. Муку на муку додају, јад на јад, и том тамном следу нема краја.”

(„Песма, 1993”)

„Христово је тело од гадости нарасло” („Ресица, писмо”), али не од своје, већ од наше гадости, а „кокоши / кљују лешеве војника / и носе јаја у пепелу” („Окупација”). Говорити и певати о томе, у времену када нико никога не слуша, налик је ћутању, па ће Тадић једну своју песму започети стихом: „Ћутим у сенци ужасних догађаја.”

У времену насиља, људи су заборавили Бога, али тражење утехе у некој замени апсолута нису заборавили, а то ће искористити разни „ловци на душе”, нудећи зло као спасење. Песма „Ловци на душе” говори о новим месијама, религијској кризи те експанзији верских секти у времену зла:

„Ловци на душе крстаре градским парком, нуде брошуре у којима је записано све о правој вери и спасењу.

А свима ће мило спасење доћи тек кад те дароване речи прочитамо, и изгубљене своје животе у складу са њима променимо.

Али заборавио сам наочаре у стану, те тако ми и данас умакну оно о чему мислим и чему се најмање надам.”

Песник не верује у спасење које ће доћи, само ако се те речи, написане у брошурама, које деле разни проповедници, прочитају. Он као да се потпуно одрекао вере у спасење, када иронично закључује да је заборавио наочаре у стану, па му је и тада умакло „оно о чему мисли” и „чему се најмање нада.”

„Коју год Тадићеву песму читалац да узме, видеће да је људска јединка приказана у елементарној борби за опстанак” (Микић 2010: 122). „Свет је божански празан простор” у којем је људска јединка изложена сваковрсним нападима изнутра и споља. Човек је у непрестаној борби са собом, с другим људима, са демонима. Стога Тадић, овај свет приказује као „гротескну позорницу” (Микић 2010: 123) на којој се одвија читава трагедија човечанства.

Слике насиља у Тадићевим песмама су честе. У песми „Ружа” налазимо пре „алегоризовано осећање мржње и притајене агресије, него што се лирски субјект у њој може препознати као демонизован” (Коруновић 2008: 391). Отуђење песника од света у овој песми је потпуно:

„У рукавичарској радњи купио сам црне рукавице на каменој секири шило наоштрио
Па дођи ми вечерас у прозор куцни

Па добаци ми вечерас кроз прозор ружу.”

У песмама: „Шта је рекао младић”, „Батинаш и његови”, „Убице се сунчају”, „Док не стигне налог”, „Песма” слике насиља су експлицитне. У овим песмама „насиље се препознаје као несакривени или притајени принцип функционисања закона и изградње ауторитета” (Коруновић 2008: 396). Навешћемо песму „Шта је рекао младић”:

„Сад си мој, рекао је младић. Саставићу ти зубе и колена мајковићу. Ја сам анђеоло који ће ти зачепити уста. Помокрићеш се у ципеле, плакаћеш у мој рукав. Пропеваћеш са звучне виљушке.

Слобода ће бити још само твој крик. Моји ће те срећни механичари добро зашрафити. Тиранчад или јагњад – биће ти свеједно. Бацићу те у чаробни подрум, међу мишије кости. Певаће ти глуве удовице.

Извешћу те на прождирућу светлост, да те осмотримо. Сеоским друмом вући ћеш пуна кола. Скупљаћеш ми мед у пустињи, ја ти кажем. Подсећаћеш на синчића златне косице. Свет ћеш заборавити као свој први дечји цртеж Што си заборавио. И немој се сувише надати: У земљи мртвих лежи само огромно божје тело, Људски гроб је сланик.”

Насиље као инструмент моћи, којим се држе у покорности масе, главно је средство диктаторских власти. Дух полицијске државе у којој влада начело да је свако крив док се не покаже да је невин, али и дух подаништва, ауторитативно понашање, постају у овој песми основни мотиви. Онај који превише зна и превише прича, мора бити ућуткан. На тај начин се младић из песме, који је извршитељ казне, идентификује са анђелом, што је пародија на анђела чувара. Јер сваки човек, а посебно онај који много зна и превише прича, добија од власти свог чувара: „Ја сам анђеоло који ће ти зачепити уста”, који има задатак да му избје из главе све што зна и да од њега направи поданика: „Моји ће те механичари добро зашрафити”. Како само саркастично звучи епитет „чаробан” који се везује за подрум у којем ће бити смештен песник, да би заборавио све што је чуо, што зна и што је видео: „Певаће ти глуве удовице.” Прва три стиха треће строфе су мере кажњавања, у којима је описано како ће се са јунаком ове песме поступати, након што је смештен у „чаробни подрум”: „Извешћу те на прождирућу светлост, да те осмотримо. / Сеоским друмом вући ћеш пуна кола. / Скупљаћеш ми мед у пустињи”. Поступак кажњавања ће трајати све док човек не постане *tabula rasa*, док не заборави све што зна: „Свет ћеш заборавити као свој први дечји цртеж / Што си заборавио”. На крају младић – извршитељ казне, напомиње да се песник не нада много, јер је диктатура убила и Бога, а да ће његов гроб бити само један од многих.

На основу свега реченог није тешко закључити, односно, препознати обрачун Титове диктаторске власти, али и оне власти која је уследила након Титове смрти, а која је на поштовању мртвака, полицијским репресалијама кажњавала непослушне појединце. Стих: „Слобода ће бити још само твој крик” кореспондира са двостихом: „Из кажњеничких каменолома допире / Песма над песмама” из песме „Песма”, а који директно асоцира на најпознатији „кажњенички каменолом” Титове диктатуре – Голи оток.

Тадић је умео да препозна зло, у свету и човеку, и да га раскринка. Његова поезија је у дослуху са временом њеног настанка. Са модерним човеком и његовим осећањем угрожености, немоћи и егзистенцијалног страха. „Тадићева поезика је поезика високо естетизоване осећајности и осећајно наглашене уметничке интерпретације. Егзистенцијални доживљај је истовремено и естетски доживљај, а естетски је толико интензиван да постаје истовремено и егзистенцијални доживљај” (Ђорђевић 2007: 418).

Проговарајући о времену у којем се нашао, прво у времену комунизма, који је десакрализовао свет под изговором да га хуманизује, а онда га је идеологијом потпуно дехуманизовао; затим у времену новог тоталитаризма који је настављао диктатуру на поштовању преминулог диктатора; затим још једне диктатуре, нових ратова и крвопролића, те велике материјалне и духовне кризе у Србији, песник је на саркастичан начин опевао све нас који смо том времену били сведоци и учествовали у њему, махом као пасивни посматрачи. Зато је Тадићева поезија и критика тог и таквог времена (боље рећи невремена), његово непристајање и борба против њега.

Извори

Тадић 1988: Н. Тадић, *Pesme*, Радивоје Микић (прир.), Београд: Рад.

Тадић 1994: Н. Тадић, *Пошукач*, Београд: Време књиге.

Тадић 2006: Н. Тадић, *Незнан*, Београд: Завод за уџбенике.

Тадић 2007: Н. Тадић, *Лушајући огањ*, Гојко Божовић (прир.), Краљево: НБ „Стефан Првовенчани“.

Тадић 2009: Н. Тадић, *Изабране песме*, Радивоје Микић (прир.), Београд: Завод за уџбенике.

Литература

Бодријар 2009: *Ž. Bodrijar, Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, Dejan Aleksić (prev.), Beograd: Arhipelag.

Божовић 2007: Г. Божовић, Песник епохалне самосвести, (поговор), у: Н. Тадић, *Лушајући огањ*, Краљево: НБ „Стефан Првовенчани“, 193–201.

Делић 2009: Ј. Делић, Гротеска у лексици, О језичкој креативности Новице Тадића, у: Д. Хамовић (ред.), *Новица Тадић, песник*, Краљево: НБ „Стефан Првовенчани“, 51–65.

Ђорђевић 2000: С. Ђорђевић, Устук душе, Нови Сад: *Лейтмотив Мајнице српске*, 466 (12), Нови Сад, 971–973.

Ђорђевић 2007: С. Ђорђевић, Апокалипса која не престаје, Нови Сад: *Лейтмотив Мајнице српске*, 480 (3), Нови Сад, 415–420.

Игњатовић 1993: С. Игњатовић, Понорна и вртложна семантика Новице Тадића, (поговор), у: Н. Тадић, *Крај године*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 249–258.

Коруновић 2008: Г. Коруновић, Демонско и божанско у поезији Новице Тадића и Данијела Драгојевића, Нови Сад: *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик*, 56 (2), Нови Сад, 369–402.

Микић 1988: Р. Микић, *Pesnik izokrenutog sveta*, (pogovor), у: Н. Тадић, *Pesme*, Beograd: Rad, 135–141.

Микић 2010: Р. Микић, *Песник шамних ствари*, О поезији Новице Тадића, Београд: Службени гласник.

Пантић 2002: М. Пантић, Новица Тадић: Оде страха, у: Н. Тадић, *Свети иза светиа*, Краљево: НБ „Стефан Првовенчани“, 137–142.

Поповић 1998: Б. А. Поповић, Пуцање чира, у: Б. А. Поповић (ред.), *Песници и критичари: начела и дела*, 4, Београд: Просвета, 43–45.

Тадић 2009: Н. Тадић, Искази, у: Д. Хамовић (ред.), *Новица Тадић, песник*, Краљево: НБ „Стефан Првовенчани“, 15–31.

NOVICA TADIC'S POETRY IN THE CONTEXT OF THE TIME ITS CREATION

Summary

The paper examines the poetry of Novica Tadic in the context of the time of its creation. Time of the rush of desintegration of the comunism and new totalitarism was not suppose to not become a part of this poetry, therefore the poetry of Novica Tadic at the same time and critics of that time. In the paper it is shown through the some of the most important poems, artistic failures, and that are evoking different events, the state of the spirit, moral values. Some of the poems („uvula, letter”, „uvula, mimifon”, „bullies and his people”, „what has the young man said?”, „the song „) are satirical and directly referred to the time of comunism and Tito's dictature, that is presented in the paper. Also, the time of the desintegration of the great state, the time of new bloodshed, material, and firstly spiritual crisis, and the expansion of the religious sects, is presented at the examples of the poems: „poem 1993”, „the morning poem”, „spirit hunters”, „dithcers”, „Military poem”, „flag”, „Congres (of fanaticism)”, „fly 1989”. From the paper it can be concluded that the time of creation of Tadic's poems has played an important role for the contents itself and the significance of his poems.

Key words: time, fall, man, dictature, ommunism

Žarko Milenković

Милош Јоцић¹
Нови Саг

ЗЕН-ПОЕЗИЈА ВЕНА ТАУФЕРА (ТРАГОВИ ПОЕТИКЕ ЗЕН-КОАНА У ПЕСНИШТВУ ВЕНА ТАУФЕРА И МОДЕРНОМ ЕВРОПСКОМ ПЕСНИШТВУ УОПШТЕ)

Вено Тауфер (1933) је песник кога књижевна историја држи за једног од утемељивача словеначког књижевног постмодернизма, понајвише захваљујући његовом карактеристичном песничком језику. По изразу сличан српским песницима Момчилу Настасијевићу и Васку Попи, Тауфер је неговао језик који је евоцирао магијски ромор народне усмене културе, истовремено баратајући сложеним транстекстуалним мотивима који захтевају образованог читаоца. У овом раду ћемо се осврнути на стратегију читања Вена Тауфера која ће песников софистицирани поступак „онеобичења” (В. Шкловски) и његов дискурс неразумљивости (Х. Фридрих) ставити у додир са поетиком зен-коана, древног духовно-религиозног жанра који се у (пост)модерној рецепцији читао као врста експерименталне кратке прозе. Тумачећи поменуте линије преклапања између поетике Вена Тауфера и поетике зен-коана, покушаћемо да скренемо пажњу и на места додира између поетског идентитета зен-коана и поетике читаве модерне европске поезије уопште.

Кључне речи: Вено Тауфер, зен-коан, онеобичавање, модерна поезија, постмодернизам

1. Вено Тауфер – шамански постмодерниста

Вено Тауфер (рођен 1933. у Љубљани) је један од најистакнутијих представника послератне генерације словеначких песника. У овом случају, под „генерацијом” заиста подразумевамо релативно кохезивну стваралачку групу у коју би се, осим Тауфера, убрајали и Дане Зајц и Грегор Стрниша. Ова тројица песника не само да су своје прве збирке поезије објавили у приближно исто време (Тауфер и Зајц 1958. године, Стрниша годину дана касније), него су и пре свог званичног представљања на књижевној сцени заједно учествовали у раду политички алтернативне позоришне групе Одер 57².

Тауфер, ипак, представља куриозитет, чак и у оваквој скупини. За разлику од тамног неоекспресионизма Данета Зајца, или пак „егзистенцијалне баладиčnosti” Грегора Стрнише, Тауфер је био песник који је више но иједан од његових савременика био весник пове парадигме у словеначкој поезији и књижевности уопште. У свом представљању Вена Тауфера у *Прегледу словеначке књижевности*, Марија Митровић (1995: 369) нагласила је да су се поменута тројица песника „већ у првом свом наступу успротивили до тада доминантној, интимистичкој фази стварања”. Другим речима, поменута „генерација” се већ раним стваралаштвом (и оним везаним за Одер 57) својим поетским, филозофским и

1 miloshjocic@gmail.com.

2 Као добар извор информација за новог читаоца о групи Одер 57 може послужити интервју који је Борис Новак обавио са Тарасом Кермаунером, словеначким књижевником и филозофом, у *Са-рајевским свескама* бр. 4. Интервју се у целости може прочитати на: <http://sveske.ba/en/content/0-komunizmu-i-nacionalizmu-knjizevnosti-i-politici-sloveniji-i-jugoslaviji-bolu-i-bogu>. 22. 06. 2015.

политичким радикализмом значајно одвојила од до тада преовлађујуће сензуалне и „баршунасте” поезије словеначке књижевности. Међутим, Тауфер као да је од ових песника отишао најдаље у радикализацији песничког поступка. Марија Митровић у поменутом тексту спомиње како је Тауферово стваралаштво донело „деструкцију дотадашње идиличне, меке лирске, чисто осећајне и чак сентименталне поезије” (Митровић 1995: 369), доноси притом „самоиронију и имплицитну поетску дистанцу према сваком ’предмету’ описивања” (Митровић 1995: 369). У истом тону, у поговору Тауферових *Песам* (двојезично словеначко-српско издање песникових изабраних стихова), песник и есејиста Нико Графенауер направио је детаљан екскурс посвећен искључиво објашњавању стратегије читања потребне за тумачење Тауферових песама:

„Модерни песнички текст се нипошто не може читати на исти начин као традиционална поезија; такво би нас читање блокирало и не би постојао никакав склад или сарадња између текста и читаоца. [...] Тауферова поезија је у опозиционом или чак субверзивном односу према општеважећем критеријуму или представи о поезији, а самим тим и према традиционалној естетској свести, у којој руши устаљене односе и изненађује сасвим новим поступцима у песничкој употреби језика” (Тауфер 1974: 204).

Вено Тауфер, другим речима, у својем песничком експерименту одлази толико далеко да је Марија Митровић принуђена да такав поступак назове „деструкцијом” (што није учинила при описивању Зајца или Стрнише!), а Нико Графенауер принуђен је на изналажење читавог новог начина читања. Није онда нимало случајно што се о Тауферу често говори као о песнику који је „камен темељац словеначког постмодернизма” (Тауфер 1985: 83), то јест уметник који је био претходник читавом низу експерименталних словеначких песника, у које можемо убројати Томажа Шаламуна, потом Франција Загоричника, Изтока Гајстера-Пламена итд. (Тауфер 1974: 199).

И Марија Митровић и Нико Графенауер, као вероватно и многи други проучаваоци Тауфера, слажу се да је главни узрок овако „деструктивног” односа према дотадашњој песничкој традицији ван сумње био карактеристичан Тауферов језик. Новом, српском читаоцу Тауфера је најлакше представити као својеврсну мешавину Момчила Настасијевића и Васка Попе, двојице песника који су, угледајући се на народни језик и на магијску, ритуалну димензију говора, стварили високоалузивни поетски израз. Марија Митровић ће у неколико својих текстова о Вену Тауферу (овде пре свега мислимо на помињани одломак из *Прегледа словеначке књижевности*, као и њеног поговора Тауферовом *Свирачу из њакла*) готово истоветним речима описивати песников језик: он је тако увек „концизан, шкрт на речима” (Митровић 1995: 370), а самог Тауфера ће називати „магом” који ће стварати „ритмичан и ритуалан језик” (Митровић 1995: 369) који ће услед своје заумне репетитивности често имати особине „молитве, бајалице [...] или какве друге формуле која треба и може имати магијско дејство” (Митровић 1995: 370). Тауферова поезија подсећаће, стога, на надахнути експеримент каквог деридоликог постструктуралисте, који је истовремено и шамански творац кодеровског ромор-језика.

2. Поетика и (нео)авангардне тенденције зен-коана

Када по страни оставимо механизме књижевно-теоријских термина, остаје нам чињеница да је Митровићева говорила о „деконструкцији”, а Графенауер о „новом читању” због тога што је Вено Тауфер једноставно *шешко разумљив*

песник. У питању је стваралац који је, са једне стране, гајио изузетно херметичан стил, чије је ослобођење од синтаксичких стега комуникативног језика било посебно наглашено некоришћењем интерпункције и великих слова („надграфика”, како би рекао Станислав Винавер); на другој страни, Тауфер се откривао као интелектуалан, александријски песник, који је од читаоца захтевао изузетно познавање текстова које је песник иронизирао или пародирао. Једна од познатијих песама Вена Тауфера, коју је и Марија Митровић искористила у *Прејледу* као демонстрацију Тауферовог особитог певања, гласи:

„глазгов нагасаки
преко сурог мора” (Тауфер 1985: 26).

Разређење ове микропесме, на први поглед сасвим нејасне, налази се у њеном наслову, који гласи „Лепа Вида”. Пред упућеним читаоцем се значење песме онда одгонета. Као и све остале песме из збирке симболичног назива *Песмарица рабљених речи* (објављене на српском у издању под именом *Свирач ђред ђаклом*), и ова представља песниково поновно исписивање једне словеначке народне песме. У овом случају, у питању је приповест о Лепој Види, младој лепотици коју из њеног приморског дома отимају шпански гусари, и која на раскошном шпанском двору, окружена свим богатствима света, умире од љубави за својом породицом и домом. Знајући то, читалац ће онда у Тауферовој минималистичкој поетској игри, где се као високоугестивни симбол појављују само имена Глазгова и Нагасакија, уочити поновно исписивање мотива болне удаљености. Читава песма, заправо, чита се као вешто конструисана загонетка³.

Могли бисмо рећи да је Тауферова поезија неразумљива зато што представља радикализована остварења два кључна структурална елемента модерне европске поезије: „онеобичења” Виктора Шкловског, које је замишљено као метафорички (а не метонимијски!) процес освежавања перцепције стварности, као и поетике „неразумљивости” коју је као једну од главних особености модерне европске поезије навео Хуго Фридрих у *Структури модерне лирике*⁴. Начела Хуга Фридриха о поетској, интенционалној неразумљивости модерне европске поезије лепо се оцртавају, иако се о томе није није ни приближно довољно промишљало, и у облику зен-коана.

Зен-коан је кратак, прозни жанр који се најчешће остварује у форми дијалога између зен-ученика и зен-учитеља, и који има јасну методичку и духовно-религиозну улогу. Како напомиње Рут Фулер Сасаки (Ruth Fuller Sasaki), „учење коаном јесте јединствени метод религиозне праксе, који за циљ има довођење ученика до директног, интуитивног поимања Стварности без посредовања уз помоћ речи или концепата” (Miura-Sasaki 1966; наведено према Heine-Wright

3 Цирил Ковач је у свом есеју „Критика nekaterih informacija” скренуо пажњу на чињеницу колико је, заправо, „Лепа Вида” софистицирано конструисана песма у смислу њене симболике. Како би то доказао, Ковач набраја неколико могућих варијаната ове песме, у којима је (као пример) пермутовао два топонима у првом стиху, показујући тиме какве се све различите интерпретативне димензије могу изродити из њих: „вртојба каиро / преко окуптног мора” (национална димензија); „приморје шпанија / преко плавог мора” (историјска димензија); „горњи кашељ палма де мајорка / преко плавог јадрана” (шалива димензија) (Ковач 1978: 181–182).

4 „Ономе ко је вољан да се упозна са модерном лириком не може се ништа друго саветовати него да настоји да своје очи навикне на тмину која окружује модерну лирику. Свуда запажамо њену склоност да што је могуће више остане подаље од једнозначних садржаја. Штавише, песма жели да буде самој себи довољна, а значењем многозначна творевина, сачињена од сплета апсолутних сила, које сугестивно утичу на предрационалне слојеве, али се уједно ослављавају да у појмовима затрепери подручја тајни” (Фридрих 2003: 13).

2000: 5); Стивен Хејн (Steven Heine) и Дејл Рајт (Dale S. Wright) додају да је „коан истовремено замишљен и као оруђе помоћу којег се долази до просветљења, и као изражај самог просвећеног ума” (Heine–Wright 2000: 3). Међутим, перцепција зен-коана веома је другачија у европској и америчкој књижевности, где су се зен-коани обично читали као необичне, апсурдне кратке приче које су неретко клизиле у чист нонсенс. Другим речима, зен-коани су се у европској и светској књижевности често читали као интригантан *литерарни*, а не *духовни* жанр. Давид Албахари, на пример, био је изузетно упознат са жанром зен-коана захваљујући његовом интересовању за облик кратке приче⁵. Може се, ипак, претпоставити да је и Албахари зен-коаном био опчињен због његове апсурдне природе и интригантне поетике сажимања, а не због његових духовно-религиозних конотација. Чак је у поговору свом преводу *Мумонкана*, збирке коана које је скупио учитељ Мумон Екај (алтернативно Вумен Хуикаи, 1183–1260), Албахари ове приче назвао „*анегдотама* из живота старијих учитеља” (Екај 1980: 65; курзив М. Ј.), свдећи историјски битну улогу коана у процесу духовног просветљења на пуку занимљивост приповедања какву можемо наћи у анегдотама.

Такав начин рецепције/перцепције зен-коана, који је био потпуно другачији од изворне функције овог облика, Албахари је ипак вешто успео да уклопи у поетски механизам модерне европске поезије. Препричавајући тренутак Мумоновог просветљења (то јест, тренутак када је овај од зен-ученика постао учитељ), Албахари је прокоментаришао:

[Мумон је зен-] почео да изучава под Гецурином, који му је задао да реши коан о Џошуовом „Му”.⁶ Мумон је утрошио шест година не би ли решио овај коан, и прича се да се заветовао да неће заспати док га не реши. Када би му се придремало, излазио је напоље и ударао главом о стуб. Изненада, једног дана, када је зачуо подневни гонг, он се просветлио, и тада је саставио следећу песму:

„Му! Му! Му! Му! Му!
Му! Му! Му! Му! Му!
Му! Му! Му! Му! Му!
Му! Му! Му! Му! Му!”

Песма је навела неке савремене коментаторе да упореде дух зен-а са духом дадаизма. (Екај 1980: 66–67)

Поређење је истовремено и тачно и интригантно. И у дадаизму и у Мумоновом „решењу” налазимо апсолутни бесмисао, ништавило и сематничку празнину, која се да разумети тек неком врстом ирационалног, *новог* читања. Иако Албахари нажалост не наводи примере „неких савремених коментатора” који су у линију додира доводили ове две (простором и временом) далеке поетике, поређење зен-а са одређеним формацијама модерне европске поезије није толико необично, имајући у виду заједничка преклапања по питању образаца апсурда, заумне комуникације и поетике неразумевања. Као што читалац треба да се „помучи” пред интерпретацијом модерне песме, тако и просветљење зен-ученика треба да дође након успешне „интерпретације” коана којег је пред њега поставио

5 Познат је Албахаријев *flash fiction* који је био објављен и у *Малој кућији*, антологији „најкраћих српских прича XX века”, чији је уредник Михајло Пантић: „Ако подигнем руку, рече он, куда ће моја рука отићи?” Облик ове приче несумњиво алудира на поетику зен коана, о којој ће више бити речи касније у тексту.

6 У питању је први коан у *Мумонкану*: „Неки калуђер једном упита Џошуа: ’Поседује ли овај пас својства Буде? ’ Џошу одговори: ’Му!’” (преводац објашњава да „му” дословно значи „не”, али се овде употребљава без икаквог значења) (Екај 1980: 9).

учитељ. У већ цитираној студији о зен-коану, аутори Хејн и Рајт такође причају о овом облику као „енигматичном и шокантном” изразу (Heine-Wright 2000: 3), који је „алузиван” (Heine-Wright 2003: 4), који избегава „објективну и рационалну анализу (Heine-Wright 2003: 5), и који за намеру има да „пробије рационални, интелектуални ум како би дошао до преконцептуалног, до прелингвистичке свести” (Heine-Wright 2000: 11). Хајн и Рајт су причали о „читању” коана на исти начин на који је Графенауер писао о „читању” Тауфера; у оба случаја говори се о „помереној” стратегији читања и разумевања као једином начину схватања Тауферових, односно зен-текстова, који се опирају било каквом традиционалном, објективном сагледавању. Такве дефиниције су уосталом и инспирисале Хејна и Рајта да, попут Албахарија, укажу на историју апропријације зен-коана од стране „бит поезије и деконструктивистичке књижевне критике” (Heine-Wright 2003: 3).

3. Зен-поезија Вена Тауфера

Везе између зен-а и модерне поезије чине се видљивим али недовољно истраженим, вероватно због широког поља преклапања које се одвија преко комплексних и вишеслојних књижевних појмова попут апсурда, деконструкције, неразумљивости и теорије читања. Ипак, на примеру неких стихова Вена Тауфера можемо опазити врло специфичне елементе поетике зен-коана, потврђујући тако да је линија додирва зен-коана и модерне европске поезије некада бивала толико блиска да су се дешавала и прилично прецизна мотивско-дискурсна укрштања.

Место на којем се структуре зен-коана и Тауферове поезије готово директно подударaju јесте, за почетак, форма загонетке. Загонетка је, подсетимо се, начин комуникације између зен-учитеља и зен-ученика: ментор пред свог следбеника поставља дилему коју овај треба да разреши, а која је криптична до граница неразумљивости. У њиховом односу, дакле, постоји јасно постављено питање на које треба одговорити како би се дошло до просвећења. Врло сличан механизам користи и фолклорни, усмени облик загонетке. „Пуна школа врата, ниокуда врата” или „Бела њива, црно семе, мудра глава што га сеје” управо јесу они *метафорички*, а не *метонимијски* изрази о којима је говорио и Шкловски (1969: 40). Свака загонетка сама по себи представља демонстрацију одређених идеја руског формализма, то јест Шкловсковог „онеобичења”. Попут зен-коана, и народне загонетке су сажете питалице, формулисане високо алузивним језиком, намењене откривању нове димензије стварности⁷, по чијем разрешењу долази до неке врсте „просветљења”: зен-ученик долази до духовног мира, а онај ко је је тачно одговорио на загонетку проникао је, кроз семантичко чвориште, у истински идентитет предмета или појаве коју је загонетка скривала.

7 Симболички казано, загонетке јесу врста игре која се темељи на необичном приказивању обичних предмета („Да ли би могао да препознаш ’лубеницу’ ако бих је описао као ’пуна школа ђака, ниокуда врата?’). Подсетимо се да је Шкловски у „Уметности као поступку” појам „онеобичење” увео као решење проблема „аутоматизоване перцепције”, којег је илустровао следећим аутобиографским цитатом Толстоја: „Поспремао сам собу и, обилазећи околу, пришао сам дивану и нисам се могао сјетити јесам ли га или нисам отирао. Будући да су ти покрети одређени навиком и несвјесни, нисам могао, и осјећао сам како ми је већ немогуће сјетити се тога. Значи, ако сам отирао и заборавио на то, тј. ако сам дјеловао несвјесно, то је једнако као да тога и није било [...] Ако читав замршени живот пролази несвјесно, онда тај живот као и да не постоји” (Шкловски 1969: 43). Шкловски, дакле, као да је „онеобичење” заиста сматрао поетским просветљењем које треба да проникне кроз умртвљеност аутоматизованих чула и донесе неку врсту божанске информације о свету око нас.

Форма загонетке налази се тако у нуклеусу дискурса зен-коана – а форму загонетке употребљава и Вено Тауфер који је, како смо изложили, често експериментисао са различитим облицима традиционалних усмених форми. Један вид Тауферових „загонетки” тако могу представљати песме из збирке *Погаџи* (1972):

„створ крупнооки
либанонска цедровина
гвоздени потемкин
санта марија” (Тауфер 1974: 179).

Као и у случају песме „Лепа Вида”, и ови стихови делују нејасно и међусобно неповезано⁸; али као у случају „Лепе Виде”, стихови нам се баш попут загонетке отварају када знамо да наслов песме („Лађа”) и у овом случају значи и одговор на својеврсну семантичку игру коју су поставили стихови⁹. Постоји читав циклус песама у збирци *Погаџи* које су замишљене као сличне поетско-семантичке „загонетке”: „Трава” (*рима росе / мраз косе / њокров зрובהа / јасшук зголима*; 175), „Брдо” (*дроб хемије / одјек долине / друм завије / њоздрав породице*: 177), и тако даље. Са друге стране, Тауфер је знао да пред читаоце поставља и директна питања. Нарочито нам је из те перспективе значајна осма песма циклуса „Молитве и игре водоглаваца”, из збирке *Водоглавци* (1986):

„кад ћу видети сунце
кад будем видео море
кад камен из главе провири
кад камен заплочи
кад риба потоне
обале се видети неће” (Тауфер 1974: 56).

Пред нама је питалица, односно нека врста интимне, самоупитне загонетке. Тауфер поставља лично, духовно питање: „када ћу видети сунце”. Знајући да се архетип Сунца у древним веровањима користи у значењу среће, Бога, мира или знања, ове стихове можемо схватити као парафразу питања „Када ћу бити просвећен?” Попут неког сумњом разједеног зен-ученика, Тауфер у једној племенски ритмичној песми попут ове, испуњеној архетипским симболима (Сунце, море, камен, риба), поставља дубоко егзистенцијално питање. Пратећи изокренуту форму питања-и-одговора – изокренуту јер у традиционалном песништву одговор увек долази *сјоља*, као знак хтонске комуникације – песник овде сам долази до одговора, то јест до решења сопственог просветљења. У овој песми Тауфер као да је истовремено и зен-учитељ који питање поставља, и зен-ученик

8 Нико Графенауер је поводом ове песме рекао: „Песма не садржи никакве смисаоно јасне или чак фабулативно закључне теме; њу сачињавају језички склопови међу којима на први поглед нема никаквих значењских веза” (Тауфер 1974: 206).

9 Графенауерово тумачење ових стихова опширно је и комплексно, тако да се овом приликом нећемо у целости осврнути на њега. Међутим, због директне повезаности Графенауерових закључака са тематиком нашег истраживања, скренућемо пажњу на неке нама најважније. Први је тај да Графенауер, иако то експлицитно не изриче, јасно повезује лингвистичко-идејни механизам Тауферове песме „Лађа” са природом фолклорне загонетке: „Предмет” што га означава знак није јасан јер је корелација која знаку треба да подари смисаону евидентност некако замагљена” (Тауфер 1974: 206); „Ради се о игри вечног означавања а да при том ништа не буде до краја означено, па је песма стога нужно с једне страна смисаоно окрњена, али је с друге стране комплементарно отворена за магичне димензије језика” (Тауфер 1974: 209), итд. Друго је то што Графенауер ово „изневеравање тропичности језика” директно повезује са теоријама Виктора Шкловског: „У свакидашњој употреби речи су изгубиле своју тропичност коју им поезија враћа, како то констатује Виктор Шкловски” (Тауфер 1974: 206).

који на њега одговара, нарочито имајући у виду херметичну метафоричност овог унутрашњег дијалога, где и сам одговор захтева додатно тумачење: лирски субјект ће, наимае, „видети сунце” тек када „буде видео море”.

Одговор звучи апсурдно јер је у њему садржана врло јасна појмовна супротност, која најјасније препознаје по вертикалној одређености (сунце-море = горе-доле). Игра супротности се потом у песми даље развија. Лирски субјект ће „видети сунце” када „камен буде запловио”, односно кад „риба буде потонула”. Песников пут просветљења иде, дакле, преко карактеристичног механизма апсурда који се остварује преко игре парадокса и бинарних супротности.

Управо је оваква „поетика апсурдног контраста” оно што Тауфера у изузетној мери приближава природи зен-коана. Једна од преовлађујућих структуралних особина зен-коана јесте то што се они у великом броју случајева постављају управо у облику сличних парадоксалних поставки, односно међусобно искључујућих (при објективном и рационалном тумачењу) избора. Неколико коана из *Мумонкана* тако гласе:

„Када је видео слику брадатог Бодидарме, Вакуан је питао: ’Зашто тај странац нема браду?’” (Екај 1980: 14)

„Кјоген је рекао: „Зен је као човек који виси са дрвета, изнад понора, а само се зубима држи за њега. Ни рукама ни ногама не може да се ослони на неку грану. Испод тог дрвета стоји други човек, који га пита у чему је смисао Бодидарнимонг доласка у Кину. Ако човек на дрвету не одговори, избегава своју дужност. Ако одговори, изгубиће живот. Шта треба да уради?” (Екај 1980: 15)

„Шузан је подигао своју палицу и рекао: „Калуђери! Ако ово назовете палицом, потврђујете. Ако је не назовете палицом, поричете. Не потврђујући и не поричући, како ћете је назвати?”¹⁰ (Екај 1980: 57)

На примеру оваквих зен-коана Албахари је уочио суштину духовног дискурса зен-а. Према његовом тумачењу, просветљујући циљ зен-коана састоји се у томе „да нас поведе са пута избора између ’да’ и ’не’ на јединствени средишњи пут [...] пут између, којим се једино може савладати непрелазна препрека и проћи кроз непролазни пролаз” (Екај 1980: 66). Тај пут између две искључујуће супротности Хејн и Рајт препознали су као појаву коју су назвали „linguistic double bind” (Heine–Wright 2000: 4). Још је у неколико песама Тауфер испољавао сличан „зен-олики” механизам опоетизованих супротности – задржавајући и (понекад чак и ритмички) семантички сензибилитет какве заузме питалице:

„сунце сија киша пада
и сунце пада киша сија
топло хладно” (Тауфер 1985: 34).

*„не певају птици
не шетају рибе
девојке у вис прхну
момци у воду откорачају
десни за левим
леви за десним паром” (Тауфер 1985: 33).*

И зен-учитељи и Тауферов лирски субјект покушавају, дакле, да ученика-читаоца натерају да размишља „између” традиционално условљених опозиција

10 Постоји и другачија варијанта овог коана, са учитељом Башоом као главним јунаком: „Башо је рекао окупљеним калуђерима: ’Ако имате штап, ја ћу вам га дати. Ако немате штап, ја ћу га узети од вас’” (Екај 1980: 58).

„да” и „не”, „горе” и „доле”, „лево” и „десно”, „плута” и „тоне”, „тврдо” и „меко”, „постоји” и „не постоји”. Зен подразумева деструкцију саме идеје контраста, јер се појам ирационалног опире чврстој монолитизацији појмова. Попут постмодерне теорије уметности и културе која ће, тек хиљадама година касније и хиљадама километара далеко, на пробу ставити централизованост Великих наратива и Великих истинитости, зен је такође покушавао да се реши чврсто утемељених канона и духовно-значањских система вредности. Поетичко подударане зен-а и Тауферове поезије можда је производ тек пукe случајности, а не ауторовог промишљања. Док је Тауфер узимао традиционалне усмене дискурсе и обрађивао их уз помоћ постмодернистичких идеја, зен-коан је био древни усмени дискурс који је *већ у својој изворној поетичности* садржавао антиципацију постмодерне филозофије. Интригантна је колико се њихови поетски механизми међусобно додирују. Попут зен-ученика, читалац постмодерних стихова Вена Тауфера мора доћи до њиховог „истинског” значења тек када напусти објективно сагледавање текста (а тим и стварности!), препустивши се радије заумном читању. Дискурси зен-коана и Тауферове поезије заправо се приближавају управо на пољу те окренутости према читаоцу; и коани и Тауферови стихови, дакле, не представљају тек стилски необичне књижевне експерименте, већ текстове који приморавају читаоце на преиспитавање позитивистичких, претходно условљених погледа не само на књижевност, већ и на сам свет.

Литература

Екај 1980. М. Екај, *Мумонкан*, Београд: Графос.

Ковач 1978. С. Ковач, *Kritika nekaterih informacija*, у: *Sodobnost*, год. 26, бр. 2, 180–213.

Митровић 1995: М. Митровић, *Преглед словеначке књижевности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Тауфер 1974: В. Тауфер, *Песме*, Београд: Народна књига.

Тауфер 1985: В. Тауфер, *Свирач пред њаклом*, Београд: Просвета.

Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од средина 19. до средине 20. века*, Нови Сад: Светови.

Шкловски 1969. V. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, Загреб: Стварност.

Heine–Wright 2000. S. Heine, D. S. Wright, *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, New York: Oxford University Press.

ZEN POETRY OF VENO TAUFER (TRACES OF ZEN KOAN POETICS IN THE POETRY OF VENO TAUFER AND IN MODERN EUROPEAN POETRY IN GENERAL)

Summary

Veno Taufer is considered to be one of the founders of Slovenian literary postmodernism, namely because of his recognizable poetic expression. Similar in his poetic approach to Serbian poets Momčilo Nastasijević and Vasko Popa, Taufer wrote in a poetic language which, on one side, evoked the archaic flow of traditional oral culture, and on the other represented a transtextual phenomenon which required an well educated reader. In this paper, we will try to create a reading strategy of Veno Taufer's work which will link the poet's act of „estrangement” (V. Shklovsky) and discourses of incomprehensibility (H. Friedrich) with the poetics of zen koan, the ancient spiritual and religious genre which has been received, in (post)modern reception, as one kind of experimental short form.

Key words: Veno Taufer, zen koan, estrangement, modern european poetry, postmodernism

Милан Б. Громовић¹*Нови Саг*

НАЗНАКЕ ВИЗАНТИЈСКЕ ДУХОВНОСТИ У ЦАРСКИМ СОНЕТИМА ЈОВАНА ДУЧИЋА

У раду је приказана симболичка веза *Царских сонета* и Византије, коју је могуће назрети у две песме *Царских сонета* (*Житије и Запис*) и у позној недовршеној фази Дучићевог песништва, која је почела збирком *Лирика* (1943), а завршила се песниковом смрћу. Јован Дучић, ученик Европе која у том историјском тренутку дословно пориче византијске утицаје, добро је изучио предности латинске дикције, али је на једном дубљем, мисаоном плану, (нарочито у фази свог позног стваралаштва) остао дубоко уроњен у молитвени шапат, који је из Византије ушао у културу којој припада његова поезија. Са друге стране, дата је анализа различитих критичких ставова, који у *Царским сонетима* откривају улогу Византије као поетског декора. Текст се ослања на критичке процене Милана Кашанина, Слободана Витановића, Александра Петрова, Анице Савић Ребац, Ивана Негришорца и Слободана Ракићића. Закључци до којих се долази у раду потврђују тезу да је признавање византијске духовности (митска Византија) своје присуство остварило само у назнакама, кроз песме *Житије и Запис*, а остале песме из *Царских сонета* византијску Србију (елементи историјске Византије) користе као декор за употпуњавање родољубиве визије слободе и државотворности. Освртање на средњи веку *Царским сонетима* усмерено је на реконструисање славне прошлости, која у садашњости има снажно патриотско дејство.

Кључне речи: Јован Дучић, *Царски сонети*, византијска духовност, византијски канон, „парнасосимболизам”

1. Увод

У поетским и поетичким меандрима Јована Дучића није могуће пронаћи јасно и непосредно укључивање византијских тема, мотива или византинизма, као што је случај са српским савременим песништвом. Кованица „византинизам” нема најјасније одређење и место на књижевнотеоријској лествици књижевних изама, али би се могло рећи да је реч о уметничкој интерпретацији византијских тема и мотива у песништву и прози двадесетог века. Ипак, није свако спомињање Византије у поезији византинизам. Мотив Источног римског царства у поезији може бити декор (као нпр. у већини песама Дучићевих *Царских сонета*), а успостављање симболичке духовне вертикале са духовним односом човека и Бога у синтези, какав се јавља у византијском богословљу, представља чвршћу везу са оним што је у Византији највише вредело и што ју је надживело.² Везу тог типа могуће је назрети у две песме *Царских сонета* (*Житије и Запис*) и у позној недовршеној фази Дучићевог песништва, која је почела збирком *Лирика* (1943), а

1 milan.grom@gmail.com

2 „Централна тема или интуиција византијског богословља је да човекова природа није статична, ’затворена’, аутономна суштина, него динамична реалност одређена у самој својој бити својим односом према Богу. Овај допринос је виђен као процес уздизања и као заједничарство – човек створен по слици Божијој је позван да оствари ’божанску сличност’, његов однос према Богу је и датост и задатак, непосредни доживљај и очекивање још веће визије, коју треба постићи у слободном напору љубави” (Мајендорф 2008: 12).

прекинута је песниковом смрћу. Аница Савић Ребац запажа да је Дучићева поезија „[...] ’поезија културе’, а ток његова образовања је био такав да је тек постепено и доста доцкан дошао до најоригиналнијих врела културе” (Савић Ребац 2004: 141–142). Други велики српски песник, који је продужио и на знатно виши ниво уздигао поетичко угледање на Византију, несумњиво је Иван В. Лалић.

У српској књижевној критици често се говорило о Дучићевој загладаности у прошлост, која је, попут Леутра, погледом досезала све до романске обале, али је истовремено била напојена водом из духовних притока Византа. Када је наступила земаљска смрт хиљадугодишње византијске империје, почела је да живи њена душа, православљем utkана у срж свих култура наследница. Византијска духовност плодотворно је прожела словенску душевност, а блесак њеног културног зрачења обасјао је и читаву Европу. Изданци велике културе Византије подигли су највећи духовни препород које човечанство памти – ренесансу у Италији, али тај културни процват Европа приписује самој себи. Јован Дучић, ученик Европе која у том тренутку учестало пориче византијске утицаје,³ добро је изучио предности латинске дикције, а на једном дубљем, мисаоном плану, (нарочито у фази свог позног стваралаштва) остао је дубоко уроњен у молитвени шапат, који је из Византије ушао у српску културу.⁴ Дучић није могао познавати историју Византије више од српског народа, који у то време није имао довољно развијену византологију, као нпр. у време када се Византији окрећу савремени српски песници: Иван В. Лалић, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић и други. За разлику од Станислава Винавера, који оштрим критичарским оком код Дучића види „рекламну књижевност”, Милан Кашанин је међу првима указао на везу рецепције историјске Византије у Срба и фазе раног песништва Јована Дучића:

„Песник се тешко уживљава у наш средњи век, који му није био много познат ни из научних расправа и студија, ни из путовања. У Дучићево време, литература о средњовековном животу у Србији, о дворцима и градовима, о обичајима и наравима, била је врло оскудна [...]” (Кашанин 1968: 338).

Можда за песника није најважније познавање „званичне” историографије, да би могао успоставити духовну вертикалу – континуитет са прећутаним и наизглед заборављеним делом властите традиције. Како би поезија обавила задатак тог типа, потребно је познавање друге историје, за чије разумевање је пресудно чулно ослушкивање аутохтоних елемената „матерње мелодије”, у језику на којем се поезија ствара. Радоман Кордић тврди да је остваривање комуникације између савремене српске књижевности и византијске литературе једино могуће

3 Поред западноевропских мислилаца, попут Едварда Гибона и у српској историји књижевности неговано је порицање византијских културних утицаја. Као репрезентативни пример може се узети став Јована Скерлића, који исказује непосредну тврдњу, да „на почетку деветнаестог века Срби напуштају средњовековну културу византијског порекла и улазе у модерну западну културу” (Скерлић 1967: 11).

4 Слободан Ракић, позивајући се на књигу *Византијска естетика* Виктора Бичкова, истиче разлику у прихватању Византијског културног (и шире: цивилизацијског) зрачења у словенском свету и на латинском Западу: „Српска средњовековна култура, као и културе других словенских народа, у контактима са византијском културом није се само напајала на њеним изворима, него је успевала да јој, преображавајући је, да и неке нове облике и садржаје. Тако се у српском средњовековном сликарству, у књижевности, запајају нове верзије византијске уметности и књижевности. Латински Запад је, међутим, већ од раног средњовековља, како истиче В. Бичков у књизи *Византијска естетика*, остао [...] глув према ономе што је специфично византијско у византијској култури и прихватио је од ње само познаоитичке реминисценције” (Ракић 1996: 117–118).

кроз језик: „[...] црквенословенски језик је остао најпоузданија веза коју савремена српска књижевност има с византијском традицијом, са својим одсутним смислом, истина, у мери у којој црквенословенски језик даје, завештава смисао српском језику [...]” (Кордић 1993: 160). Поред историјске Византије, подједнако је важна, како је говорио Иван В. Лалић, „митска Византија”, која је својом духовношћу прекрила српско средњовековље и кроз светосавље отворила пут српској култури у будућност.⁵ У језику *Царских сонета* постоји одабрана лексика, која алудира на средњовековну писменост, али искључиво на формалном плану. Уколико се изузму ретки сегменти, на формалном плану, ова књига се супроставља средњовековном византијском књижевном канону.

2. Српска Византија, светосавље

Духовни континуитет за којим Јован Дучић посеже у *Царским сонетима* једним делом проистекао је из византијске духовности. Слободан Витановић, говорећи о идеалима херојства и мучеништва у Дучићевом делу, тврди да песник види да је величина немањихке државе у „изграђивању верске и националне самосвести”, а не у војним или државничким остварењима. Цитирајући Дучићево *Писмо из Палестине* Витановић открива ауторов став према византијској, грчкој и на крају српској – светосавској духовности:

„Решавајући судбинско питање односа између православља, које долази са грчког и византијског извора, и тла на коме се оно развија, а које није и не сме бити ни грчко ни византијско, Свети Сава је у српско православље унео, како вели Дучић, ’чистоту односа између верника и држављанина, између националне државе и државне нације, и најзад између општег и личног’. А то је: ’дало Србину да остане у духовном животу ослобођен од странаца. И да увек буде са Богом насамом!’” (Витановић 1997: 38–39).

Важно је напоменути да Византија представља спону (средњи век – антика) и везивно ткиво западне (античке) цивилизације. Дучић, иако латински ученик, свесно комуницира у својој поезији, есејистици и путописној прози са старом грчком филозофијом и културом. Георгије Острогорски у књизи *Историја Византије* говори о Византији као о својеврсном путоказу према античком свету: „Византија је сачувала културна блага Антике и тиме испунила једну светско-историјску мисију. Сачувала је римско право, грчко песништво, филозофију и науку и предала их у наслеђе европским народима кад су ови sazрели за њихово примање” (Острогорски 1996: 17). „Добар пример из српске историје, који сведочи да је Византија послужила као веза од средњовековне Србије до антике – Грчке и Рима, јесте *Душанов законик* из 1349. године, који је направљен угледањем на римско право, посредно – из Византије. Култура Византије јесте директна веза са културом антике, или шире, са античком цивилизацијом, на чијем се, према речима Освалда Шпенглера „почетку краја” данас налазимо (Шпенглер 2010: 23). На почетку краја, западне – античке цивилизације, иза историјске смрти Византије остао и опстао је мит – њена лепота и вера, као нераскидиви део свих

5 Иван В. Лалић у једном интервјуу у вези са Византијом у властитом песништву каже: „Постоје наине две Византије, које су за моје песничко искуство подједнако битне. Постоји она историјска, која је од непроцењивог значења за духовну и интелектуалну културу мога народа. Постоји и она митска (‘Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо’ каже Чарлс Симић); Византија је једна метафора за свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету. Покушао сам да у низу песама те две Византије ставим у дијалог; тачније, да их сјединим у једном скривеном дијалогу између историјског и митског. Тај дијалог се одвија посредством слика, посредством метафора” (Лалић 1997: 282).

њених култура наследница. [...] Када је у питању симболички значај Византије за српску културу, важно је истаћи да су балкански народи утемељени на њеном културном, религијском и шире – цивилизацијском зрачењу. Културна историја Срба, као народа Медитерана, и поред свих (само)порицања до данашњег дана остварује дубоке и континуиране везе са богатом књижевношћу и културом Византије” (Громовић 2014: 678). Колико год времена била „оскудна”, о тим везама најбоље могу слутити песници.

3. Царски сонети – повратак колективној свести

Дучић у *Царским сонетима*, који су настајали у време Балканских ратова и Првог светског рата, призива историјску Византију – империју чију је моћ на својеврстан начин наследила Душанова царска Србија. Песнички циклус „Царски сонети” аутор је сместио у трећу књигу *Сабраних дела*, која носи истоимени наслов. Друга два циклуса у књизи су „Моја отаџбина” и „Дубровачке поеме”, а тематски и мисаони чворови, који уоквирују сва три сегмента су историјска свест и родољубље. Историјски тренутак у којем настаје ова родољубива поезија, као и поезија других песника модерне: Милутина Бојића, Милана Ракића, Алексе Шантића или Владислава Петковића Disa; изискивао је насушну потребу за успостављањем веза са славном духовном и витешком прошлошћу српског народа – са насušним континуитетом и духовним темељима. Реч је о времену када је континуитет српске државности и слободе радикално прекинут, због чега је и Јован Дучић морао ступити у „прву линију песничког фронта”. Тај фронт је такав, да се више не може мислити на себе, властиту поетику или било шта што одликује појединца, већ искључиво на колектив, који непрестано страда и одупире се страдању истовремено. Жртвовање појединца и његово уклапање у визију колектива баштинила је и византијска култура.⁶ Због контекста настајања ових песама, није могуће упућивати оштре критичке пресуде великом српском песнику, јер су у том историјском удесу једино могли настати херојски стихови, али не и велика поезија:

„Преузимајући слику славног српског средњовековља и јаке државне моћи, Дучић је историјске чињенице уграђивао у такав поредак вредности да је то деловало изузетно подстицајно на све самосвесне припаднике нације. [...] То, без сумње, није довољно за истинску, велику поезију, али јесте довољно за коректну стиховну творевину која је срачуната на то да обави задатак буђења националне самосвести и мобилизује колективне снаге, без којих нема великих историјских чинава” (Негришорац 2009: 215).

Осврћући се на „ниво сазревања” поетике Јована Дучића у тренутку настајања *Царских сонета*, Слободан Витановић истиче да је песник „отишао много даље” од естетске визуелизације Парнаса, према својеврсном аудитивном (симболистичком) доживљају света (Витановић 1994: 105). Дучић није могао да се одупре страшном (у)суду времена, које се обрушило на српски народ. Чиње-

6 Поред великог доприноса религијској мисли, Византија је остварила и најплодотворнији спој религијског, естетског и практичног живота, како је истакао Вилијем Батлер Јејтс у свом делу *A vision*: „Сматрам да су у раној Византији, можда као никада пре у забележеној историји, религијски, естетички, и практични живот били једно, да су архитекте и занатлије, иако, можда, не и песници – јер језик је био оруђе спорења и мора даје прешао у апстракцију, говорили и мноштву и појединцима. Сликари, радници који су обликовали мозаике или радили у злату и сребру, илуминатори светих књига, били су скоро безлични, можда скоро у потпуности лишени личне замисли, уроњени у своју тему и тако у визију целог народа” (Јовић 2007: 249).

ницу зашто је у том тренутку песник византијску Србију парнасовски „видео”, а не симболистички „чуо” покушао је да одгонетне Александар Петров:

„[...] у ратним условима (Дучићу је) царска Србија много важнија била као државни, а не духовни симбол. Може и државни симбол да се прима слухом, мада не и слухом ишколованим у симболистичкој школи. Може и духовни симбол да се сагледа, или бар наслути оком, о чему сведоче и српске средњовековне иконе и фреске [...], али Дучић за песмопис те врсте није још у време Првог светског рата био однеговао свој песнички вид” (Петров 2008: 38–39).

Када је реч о поетици Јована Дучића у целини, уколико би било неопходно описати једном речју њено усмерење, недопустиво је искључити слику или звук, па би, сходно томе, једино одговарала једна књижевноисторијски недопустива кованица – „парнасо-симболизам”. *Царски сонети* у извесној мери инсистирају на световној страни српског средњовековља – витешка слава, династичка моћ и чврста феудална државотворност. Ауторова намера је да „бљештаво” опева „ону побједничку страшну сјен Немање и Душана” (Ного 2004: 7), без подробнијег упознавања са основним принципима српске црквене средњовековне литературе, која је баштинила византијску канонизовану црквену форму и православну духовност. На формалном плану немогуће је говорити о везама структурне организације песама из *Царских сонети* са жанровима средњовековне књижевности, јер је сонет, несумњиво, западна тековина. Српски средњовековни списи већином су прозне творевине, писане „инконтинуум” и стилем „плетениа словес”. Највећа контрадикторност овог Дучићевог циклуса јесте у томе што долази до супротстављања форме садржини и обратно. Наиме, у песми *Зайис*, која је, као и остале песме, силом упакована у облик сонета, јавља се молитвени тон тј. жанр молитве. Медијум записа у овој песми има функцију истицања световних подвига деспота Оливера, о којима [...] Гаврил, слуга Христа, / Каза [...] (Дучић 2008: 221), уместо величања богоугодних духовних дела. Хиландарски ђак „Јез многогрешни” (који по средњовековној литерарној норми свој потпис оставља на крају записа) записује Гаврилову молитву за деспота Оливера и његову породицу, јер је његовом заслугом и добротворством помогнут храм Божији.

Интертекстуалне везе са византијским књижевним каноном приметне су и у песми *Жиције*. Као читав циклус песама, и ова песма има задатак да велича славу и моћ српске царске (и црквене!) државе, која мора бити чврст корен српској краљевини (држави која је наклоњена цркви!). Историја је у овој песми само утемељење – тематски предложак или оквир, у који се накнадно померају разлози за српску државотворност у актуелним геополитичким померањима. Књига коју чита српски цар је „Писана у Градцу, сликана у Жичи / У Мледица тешким златом окивана” (Дучић 2008: 220) и њено материјално присуство је од велике важности. Фокус се задржава на вредности самог постојања такве књиге. За њену садржину заслужна је српска тј. византијска култура, што потврђује први стих, а за њен златни сјај и високу естетику, латинска традиција раскоша и декора – други стих. Читајући књигу, непрестано, попут ритуала („три ноћи и дана”), цар успоставља везу са славном династичком прошлости, из које настаје свевремена моћ. Снага непрестаног читања призива Немањину сен и његов победнички ход, који потврђује и оправдава нове државне и културне победе. Жеља за синтезом мртвих и живих, предака и потомака, остварује се кроз књижевност, културу и веру. Царева визије и халуцинације појављују се у тренутку „[...] кад склопи очи на тигру и свили”, кроз један поглед (Кјубриковим речима казано) „широм затворених очију” – поглед у живу слику

Немање, залога вечности династије, државе и цркве. Сходно ауторовој намери, и у песми *Жиџије*, у првом мотивском слоју, доминирају световни елементи, док се у посредном симболичком поетском слоју, у извесној мери назире духовно и свето. Реч је о књизи, вредном златном артефакту и о Немањи, оснивачу државе, а не о Светом Симеону и његовом духовном подвизништву.

Сваки осврт на средњи век у *Царским сонетима* усмерен је на реконструирање славне прошлости, која у садашњости има снажно патриотско дејство. Историја у Дучићевој поезији је актуелна историја „данас” и аутор је види „као поље искушавања креативних способности народа и као могућу реализацију колективне воље за моћ” (Негришорац 2009: 216). Призивање византијске духовности (митска Византија) своје присуство остварило је само у знацама кроз песме *Жиџије* и *Зайис*, а остале песме из *Царских сонета* византијску Србију (елементи историјске Византије) користе као декор за употпуњавање једне родољубиве визије слободе и државотворности.

Литература

Витановић 1994: С. Витановић, *Јован Дучић у знаку Аполона и Диониса. Књижевни погледи и поетика*, Београд: Српска академија наука и уметности / Балканолошки институт.

Витановић 1997: С. Витановић, *Јован Дучић у знаку Ајтене*, Београд: Српска академија наука и уметности / Балканолошки институт.

Громовић 2014: М. Громовић, Византија као духовни завичај српског народа у поезији Ивана

В. Лалића, у: Д. Бошковић (прир.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, год. V, књ. 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 675–681.

Дучић 2008: Ј. Дучић, *Песме*, Београд: Штампар Макарије / Блиц.

Јовић 2007: Б. Јовић, Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга, у: А. Јовановић (прир.), *Постсимболичка поетика Ивана В. Лалића*, књ. VIII, Поетичка истраживања, Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет.

Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи. Огледи о српским писцима*, Београд: Просвета.

Кордић 1993: Р. Кордић, Византинизам савремене српске књижевности, у: Б. Јовановић (прир.), *Српска Византија*, књ. IV, Трећи миленијум, Београд: Дом културе „Студентски град”, 157–167.

Лалић 1997: И. В. Лалић, *Дела IV – О поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мајендорф 2008: Ц. Мајендорф, *Византијско богословље, Историјски шокови и догматске теме*, Крагујевац: Каленић.

Негришорац 2009: И. Негришорац, *Лирска аура Јована Дучића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ного 2004: Р. Петров Ного, Очи на оба света, у: Ј. Дучић, *Очи на оба света. Избор из поезије и путописне прозе*, Р. Петров Ного (прир.), Српско Сарајево / Београд: Филозофски факултет / Београдска књига.

Острогорски 1996: Г. Острогорски, *Историја Византије*, у: И. В. Лалић, *Верни одсућном ирволику, Три византијска круга*, А. Јовановић (прир.), Београд: Народна књига Алфа, 17.

Петров 2008: А. Петров, *Канон. Српски песници двадесетог века*, Београд: Службени гласник.

Ракитић 1996: С. Ракитић, Јован Дучић или Византинац с латинском дикцијом, у: П. Палавестра, *О Јовану Дучићу. Поводом педесетогодишњице смрти*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Савић Ребац 2004: А. Савић Ребац, *Хеленски видици*, Панчево: Мали Немо.

Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Историја новије српске књижевности*, Београд: Просвета.

Шпенглер 2010: О. Шпенглер, *Проклети зајуда*, Београд: Утопија.

IMPLICATIONS OF BYZANTINE SPIRITUALY IN *IMPERIAL SONNETS* BY JOVAN DUČIĆ

Summary

Essay describes symbolic relation between *Imperial sonnets* and Byzantium, that can be seen in two poems *Žitije* and *Zapis* as well as in the uncompleted phase of Dučić's poetry (initiated by the collection of poems *Liric* (1943) and terminated by the poet's death). Jovan Dučić, a scholar of a Europe which at that specific moment of history frequently denied Byzantine influence, learnt a great deal of Latin diction advantages, but on a higher level of idea (especially in the later stage of his creation) stayed deeply immersed into the devotional prayer that entered Serbian culture from the Byzantium. On the other hand, this essay reviews diverse critical attitudes on Byzantium's role of a poetical decorum in *Imperial sonnets*. The essay is based upon critical reviews of Milan Kašanin, Slobodan Vitanović, Aleskandar Petrov, Anica Savić Rebac, Ivan Negrišorac and Slobodan Rakitić.

Conclusions confirm the thesis that Byzantine spirituality invocation (mythic Byzantium) achieved its presence only in designations through the poems *Žitije* and *Zapis*, while the other poems in the *Imperial sonnets* while the other poems designate Byzantine Serbia (historic Byzantium elements) as a stylish ornament for fulfilling patriotic vision of freedom and statehood. Reflection on a middle ager in *Imperial sonnets* is directed towards reconstruction of the glorious with strong patriotic influence in the presence.

Key words: Jovan Dučić, *Imperial sonnets*, byzantine spirituality, byzantine cannon, "parnaso-symbolism", mythic Byzantine, historic Byzantine, collective consciousness

Milan B. Gromović

Дуња Рашић¹
Београд

МИНАМОТО НО ЈОШИТСУНЕ КАО АИНУРАКУР: БОГ ЧОВЕКУ НАЛИК

Познат и под именима Окикуруми и Аинуракур, бог човеку налик, кроз славу путописа и шапутања легенди један самурај пронаћи ће своје место међу узвишеним *камуима* земље Аинуа. Основни циљ овог истраживања представља утврђивање аутентичности и културних специфичности Аину легенди о Минамото но Јошитсунеу, јапанском хероју који је наводно живео међу њима у XII веку и подучио их мудрошћу и достигнућима јапанске цивилизације. Промишљајући лик и дело Минамото но Јошитсунеа у епској књижевности Аинуа области Сару, ово истраживање представља део напора светске научне заједнице усмерених у правцу исправног одређења и разумевања доприноса културне традиције Аинуа Хокаидо светској културној баштини. Настojeћи да пружи аутентични лични допринос опстанку и популаризацији усмене књижевности народа Аину, ово истраживање нуди нову перспективу на културни идентитет Аинуа, и као такво представља део напора за очување аутентичне Аину културе у XXI веку.

Кључне речи: Минамото но Јошитсуне, Аину, епика, *јукар*, Хокаидо

Све и да Јошитсуне никада није постојао, Јапанци би били дужни да га измисле, записао је 1975. Иван Морис (Морис 2013: 67). Рођен 1159. године Хеиан ере, и осуђен да већ од колевке измиче пред ножевима плаћених убица, Минамото но Јошитсуне представља једну од најславнијих, али и најзагонетнијих личности јапанске историје. Закриљена велом мита и предања, његова слава уздиже се у ирониичном контрасту наспрам оскудности историјских извора: Јошитсунеов живот могуће је прецизно документовати тек у кратком периоду између 1183. и 1185. године (Батлер 1967). Историјски Јошитсуне разоткрива нам се као херој Генпеи рата, кроз тријумфалне победе на реци Уђи и Јашими; као велемајстор војне стратегије на Иђинотани и Дан но Ури – и напokon, као жртва неправде и бегунац од закона који вешто узмиче пут северних дивљина пред шогуновим гневом. Сам тренутак и околности његове смрти историја не памти – већ 1185. мит га узима у своје окриље. Писана у XV веку, сага *Геикеи* (義経記) прати последње године Јошитсунеовог живота, у периоду од 1185. до 1189. године Камакура ере. Одбијајући да пламену личног поноса принесе на жртву јапанско тло у новом грађанском рату, Јошитсуне последње године живота проводи у провинцији Мутсу, под заштитом Фуђиваре но Хидехире. По Хидехириној смрти 1187. године, његови наследници окрећу се против Јошитсунеа под претећом сенком шогунових припрема за инвазију на Мутсу. Опкољен, према саги *Геикеи* Јошитсуне бира да умре смрћу самураја и извршава сепуку – или пак бива заробљен и обезглављен, како су неки хроничари склонили да верују (Фрајдеј 2003: 47). Кинеске хронике описале пак Јошитсунеово бекство у Азију и припреме за осветничку инвазију на Јапан, коју ће повести под именом Џингис кан. Промишљајући Минамото но Јошитсунеа као историјску, полумитску и митску фигуру, ово истраживање

1 rasicdunja@gmail.com

разматраће Јошитсунеово легендарно бекства на острво Езо (данашњи Хокаидо) и његову владавину над земљама Аинуа у својству божанског краља, по чијој би смрти и душа његове земље такође морала увенути. Али, док је Јошитсунеов поход на Јапан на челу монголске армије са огромним ентузијазмом разматран као релевантна историјска чињеница све до тридесетих година XX века (Стори 1991: 39), већ и сама могућност постојања Јошитсунеове легенде у културној традицији народа Аину обојена је сенком сумње и контраверзе у светлу трауматичног историјског наслеђа колонијализације Хокайда под владом Меиџи. Упркос растућем интересовању светске научне заједнице за Аину културу, аинолошке студије (アイヌ学) до данас су парадокслано остале релативно слабо истражено и контраверзно поље истраживања, неразмрсиво испреплетано са проблематичком културне одбране и политичким активизмом бораца за права домородачког становништва Јапана. Уважавајући допсинос удружења бораца за права Аинуа Јапана у процесу популаризације и ширењу доступности сазнања о изгубљеној историји и културној традицији Аинуа Хокайда, ово истраживање представља покушај дистанцирања од њима својствених носталгичних и некритичких приказа Аину културе који штете научном развоју аинолошких студија у подједнакој мери колико и стереотипни, и често расистички прикази Аину културе кроз призму саодноса са културно, економски и војно надмоћним Јапаном (Ховел 2013; Чемберлен 1888; Бачелор 1892). Разобличавајући слојеве мита и предрасуде који су деценијама одређивали Аину културу искључиво као продукт насилне и добро организоване културне асимилације, прво поглавље овог истраживања, посвећено промишљању владајуће политике сизерена и намесника Микадове земље на Хокаиду, природно се намеће као предуслов сваком научном истраживању које тежи одређењу истинског, непосредног и аутентичног доприноса културне традиције народа Аину светској културној баштини. Засновано на критичкој анализи утицаја културних токова јапанске цивилизације на формирање поетске традиције народа Аину, друго поглавље овог истраживања поћи ће трагом раштрканих спомена на јуначка дела Минамото но Јошитсунеа у културној традицији Аину племена области Сару². Ауторова одлука да ограничи опсег истраживања на традицију области Сару истовремено је условљена тежњом за највећом могућом прецизношћу и систематичношћу научног истраживања – као и самом доступношћу релевантних извора, раштрканих у збиркама поезије *јукар*³ и записима научника, истраживача и авантуриста XIX и XX века. Премда је први научни семинар посвећен аинолошким студијама организован већ 1892. године на Универзитету у Токију, истраживања пионира аинологије у Јапану на челу са професором Тобои Шогороом у наредним деценијама биће обојена идеолошком претпоставком културне моноетичности Јапана – и самим тим и огра-

2 Ово истраживање није се водило амбицијом заснивања научне позиције која би била прихватљива за све Аинуе, независно од лингвистичких, старосних и културних разлика. Сваки подухват ове врсте, утемељен на исхитреној претпоставци хомогеног карактера Аину културе, неизбежно би био осуђен на пропаст. Илустрације ради, промишљајући мит о стварању човека, Бачелорове забелешке сведоче о постојању великог броја варијација, у зависности од племена и округа у ком су настале. Тако Аину племена области Сару сматрају да воде порекло од Јошитсунеа или Окикурумија; док се чланови других племена са поносом називају децом божанског Аиоине – или пак децом од медвеђе лозе (*кумин камуи саникири*), децом планинског итд. (Бачелор 1892: 2–10).

3 Позната и под терминима *јајареп*, *сакорџе* и *хавки*, епска песма *јукар* (ユカラ) представља један од најзначајнијих књижевних жанрова усмене традиције народа Аину. За детаљну анализу традиције *јукар* у склопу жанровске поделе усмене Аину књижевности види: Y, Chiri. *The Song The Owl God Sang*, 3–6.

ничена на промишљања унапређења процеса колонијализације Хокайда (Ховел 2013: 103). Као најдрагоценији извор међу овим шареноликим штивом издваја се научни опус Безила Хола Чемберлена, професора Универзитета у Токију и врсног познаваоца аину и јапанског језика. С обзиром на намеру аутора да ограничи ово истраживање на Аину предања области Сару, из богатог Чемберленовог опуса издвојила сам предања записана по казивању Пенрија, поглавице Пираторија и старешине Јошитсунеовог храма, као и легенде старине Ишанаштеа из села Шумункот, пророка Канарикија из Хоробетсуа и Кутеашгуруа из Сапора. Промишљајући лик и дело Минамото но Јошитсунеа у културној традицији Аинуа Хокайда, аутор је настојао да се у највећој могућој мери ослони на изворни ауторитет поезије *јукар* из пера водећих личности Аину културног покрета XIX и XX века: Ђири Јукие⁴ и Кајано Шигеруа⁵. Стрпљиво нижући подуке поезије *јукар* и пробијајући се потом дуж страница разубуђеног и шареноликог научног и литерарног опуса антрополога, мисионара и авантуриста страног порекла, друго поглавље овог истраживања настојаће да склопи потпуни мозаик у виду прецизне реконструкције лика Минамото но Јошитсунеа у културној традицији Аинуа Хокайда. Критичка анализа Јошитсунеовог аманета у поетској традицији области Сару потом ће бити допуњена кратким освртом на компаративну анализу лика и дела Минамозо но Јошитсунеа у моногатарни књижевности и поетској традицији *јукар*, како би путем оног што им је заједничко аутентични сјај традиције *јукар* изнова заблестао пуним сјајем.

1. Острво варвара и северна поморска рута

Ушушкани међу таласима Јапанског мора и Тихог океана, љуљушкају се бајковити предели пефектуре Аомори. Као некадашња провинција Мутсу Токугава шогуната, префектура Аомори представља најсевернију тачку острва Хоншу. Само двадесет поморских миља даље, с друге стране мореуза Тсугару, наспрам спокојног мира Микадове земље, уздижу се тајанствени предели, вечно шибани ударцима хладних ветрова, монсонских киша и обилних снегова. То је крај света, *Езо га сшима* (蝦夷ヶ島): Острво варвара. Удаљеност Еза од главних административних и културних центара царства пресудно ће утицати на перцепцију острва у јапанској уметности и култури: потези четкица јапанских уметника и летописаца оставиће нам у аманет приказ острва Езо у виду тајанствених предела насељених чудноватим, полуљудским створењима, која живе у дослуху са демонским силама и чудовишним бићима Севера попут злих духова (妖怪), трногих људи и људи чија су тела избраздана рупама (Ховел 2005; Морис Сузуки 2011). Вековима промишљани као раса на размеђама људског и демонског света, народ Аину градио је своје раштркане насеобине дуж поларних предела острва Езо, Сакхалин, Хабомаи, Шикотан, Кунашири и Еторофу. И премда Аину традиција с времена на време полаже претензије на десет миленијума дугу

4 Припадница осиромашене Аину аристократије, деветнаестогодишња Ђири Јукие саставиће своју чувену збирку поезије *јукар Аину Шинјошу* тек неколико сати пре своје преране смрти 1922. године: као прво дело на аину језику из пера припадника народа Аину.

5 Једна од водећих личности Аину културног покрета, Кајано Шигеру (1926–2006) био је први – и до данас једини Аину члан јапанског парламента. Сачувавши за будуће генерације 28 збирки поезије *јукар*, „као највеће благо Аину људи које ми је на чување поверила бака” (Шигеру 1994: 83), литерарни опус Кајано Шигеруа представља живо сведочанство активног присуства културне традиције народа Аину на Хокаиду.

историју, преовлађујуће мишљење светске научне заједнице сматра како се о историјским почецима Аину културе може говорити тек почев од тајанственог нестанка Сатсумон културе почетком XII века. Описујући живу трговинску размену између Манџурије и Аинуа острва Сахалин, летописи династије Јуан из XII века, као први писани траг о историји народа Аину, за више од два века претходе првим јапанским записима за које се са сигурношћу може утврдити да су посвећени народу Аину – а у којима ће 1365. године Сува Екотоба лако-нски описати Аинуе Хокайда једном једином речју: *они* (鬼), тј. демон (Намикава 2004). Екотобина схватања, као веран одраз традиционалне перцепције народа Аину у уметности и култури средњовековног Јапана, почетком XVI века про-наћи ће свој највиши израз у графикама жанра *Аину-е*, које ће популаризовати уметнички приказ Аинуа као дивљих, човеколиких бића, чија се природа пре може упоредити са демонском или животињском него људском. „С обзиром да воде порекло од варвара, а не од племените богиње Сунца, они не испуњавају основни предуслов да постану део јапанске нације. Иако су изгледом налик Јапанцима, њихова покварена срца учиниће сваку асимилацију немогућом”, записао је 1817. године Каихо Сеирђо, један од најзначајнијих гласноговорника традиције *нихонђин рон* (Ховел 2013: 81). Промисљајући начин на који се фантазија, идеологија и мит преплићу са историјом при обликовању културних представа које дефинишу национално биће једног народа, Властосова минуциозна анализа литерарне традиције *нихонђин рон* (Властос 1998: 1–16) олакшава идентификацију културно-историјских фактора који су у културној свести древног Јапана обликовали перцепцију Аинуа као варварских туђинаца (*ишеки*) унутар цивилизацијских оквира царства (*кјока*):

- Сиромаштво и одсуство писане традиције;
- Економија заснована на трговини, лову и риболову;
- Слабо развијена агрикултура;
- Анимистичке и тотемистичке религиозне представе;
- Интензивно конзумирање црвеног меса.

Болан раскорак између традиционалног номадског живота Аину племена и концепта оданог поданика царства вековима ће обликовати уметничке и историјске приказе народа Аину у виду бића која се, услед ограничених интелектуалних капацитета, у најбољу руку могу сматрати тек полуљудским облицима живота. Тешку сенку презира и отуђености, рођену из просторне удаљености Еза од главних чворишта културног и политичког живота царства, народ Аину у извесној мери поделиће са онима чије је владарско достојанство тежило апсолутној контроли над њиховим судбинама и животима: својим сизеренима из клана Матсумае.

1.1. Клан *Матсумае* и влада *Меиђи*: Сизерени варварских народа

Познатији под надимком Сизерени варварских народа, владари острва Езо из клана Матсумае представљали су у великој мери чудновату и јединствену појаву у добро уређеном феудалном систему Токугава шогуната⁶. Средином XVI века, после серије сукоба са Аину племенима у периоду између 1515. и 1536. године, територијалне претензије клана Матсумае уступиће место новом сну о узвишености и

6 Највећим делом у потпуности ослобођени уобичајних вазалских дужности даимјо феудалаца; као једина истинска одговорност клана Матсумае пред сизереном у Еду истицало се обезбеђивање несметаног циркулисања робне размене на острву Езо (Сидл 1959).

моћи путем успостављања трговинског монопола на Езу као важном чворишту робне размене Азије. Ту се кинески брократ мењао за скупоцена крзна, луксузне намирнице, бисере и злато северних рудника - или пак продавао у замену за лакирано посуђе, свилу, саке и дуван са јужних острва Јапанског архипелага. Будући лишени управе над непрегледним просторима плодног земљишта, одлучни и далековиди Сизерени варварских народа условиће 1604. године своју оданост кући Токугава задобијањем шогуновог благослова успостављању трговинског монопола на територији Еза путем строге контроле над условима, обимом и циркулисањем робне размене – легалне искључиво на територији трговинских испостава (*акинауба*) под управом клана. У циљу очувања статуса кво, два века дугу владавину клана Матсумае у периоду између 1593. и 1854. године нису обележили покушаји спровођења присилне културне асимилације Аину племена. Настојећи да високим порезима обесхрабри насељавање Јапанаца на територију Еза, клан Матсумае тежио је да предупреди могућност слободног контакта (а самим тим и културне интеракције) између јапанских трговаца и народа Аину. Доследно спроводећи политику строге културне сегрегације између припадника различитих етничких и културних енклава острва Езо, породица Матсумае одлучно се противила сваком покушају подучавања Аину техникама земљорадње, као и јапанском језику и писму – као и сваком упражњавању јапанских културних обичаја пред припадницима народа Аину (Фреј 2007: 58). Не марећи за религионе аспирације и културолошке специфичности својих поданика, владајућа политика културне сегрегације и дисимилације клана Матсумае тако ће (несвесно) обезбедити подстицај развоју традиционалног номадског живота Аину племена, као и идеалне услове за процват поезије *јукар* као аутентичне књижевно-уметничке форме Аина Хокаида. Попут свих других народа од када је света и века, и народ Аину од памтивека је сажимао своју мудрост у песме и пословице како би нови нараштаји лакше усвојили акумулирану мудрост векова. И баш као што сваки науч представља одраз сврхе којој служи, у одсуству званичних школа вољних да међу своје клупе приме и децу Аину порекла, традиција *јукар* све до почетка XX века представљала је основу традиционалног образовног система Аину Хокаида. „Остао сам задивљен пред нестварним бројем митова које та деца памте”, записао је 1892. године Џон Бачелор (Бачелор 1892: 264). Трагом највећих бардова поезије *јукар*, ово истраживање представља покушај дочаравања њеног духа, усмереног на слављење крхког, драгоценог стања равнотеже између светова природе, богова и људи: суштину учења поезије *јукар* чини науч о љубави, разумевању и хијерархији чија је основа чистота срца. Као записи о псеудо-историјским и митским догађајима на размеђама светова богова и људи, песме традиције *јукар* очувале су сећања на културну традицију и духовност народа Аину. Неуморно нас упућујући познању сила које руководе нашим животима, у стиховима поезије *јукар* подуче о исправном начину одавања поште боговима мешале су се са упутима посвећеним преживљавању у дивљини, исправном друштвеном опхођењу, ткању и бојењу одеће, прављењу харпуна и затрованих стрелица. Елитизам једне идеологије и политичка промисао клана Матсумае вековима ће раздвајати Езо од културних и цивилизацијских токова других острва јапанског архипелага: све док у XIX веку идеализам једне империје не посегне да га изнова поврати за себе. Сменивши на историјској позорници феудалну управу Токугава шогуната, немирне очи новоуспостављене Меиџи владе посматрају растућу територијалну глад Русије под претећом сенком Опијумских ратова праћених насилним отварањем Јапана ка спољашњем свету 1854. године. Способна и далековидна, нова влада увиђа како највећу претњу неспутаном развоју и опстанку јапанске нације у XIX веку не представљају

демонска бића и варвари северних дивљина већ империјалистичке амбиције царске Русије. Хитајући да онемогући јачање руског утицаја међу бунтовним Аину племенима, 9. априла 1869. године влада наређује искрцавање седам хиљада царских војника на Езо, означивши тиме рађање првог импулса који ће довести до преображаја Еза, острва варвара, у Хокаидо: неотуђиви део јапанске империје⁷. Извршивши анексију острва чију је природу културна традиција Земље излазећег сунца шест векова промишљала искључиво као дивљу, варварску и туђу, влада Меиђи нанеће тежак ударац дубоко укорењеним представама о моноетничком и монокултуралном Јапану. У свом свом сјају, блистави идеали историјског прогреса и просветитељства владе Меиђи (*бунмеи каика*) на концу ће се показати немоћним да измене традиционални одраз народа Аинуа у културној свести јапанског националног бића: „Аинуи нису интелигентни људи. Они су глупи, те тако због новопридошлих имиграната губе сваку могућност да зараде за живот, због чега је њихов опстанак угрожен. Стога их ми, Јапанци обдарени витешким врлинама, морамо заштитити по сваку цену.”⁸ При суочењу са непомирљовим јазом између традиционалног живота Аину племена и концепта оданог поданика Микадове земље, склапање очију чинило се као једина могућност бега. Донете у периоду између 1871. и 1899. године, регулативе владе Меиђи у потпуности ће избрисати сваки помен Аину културе са лица земље. Испитујући утицај политике Меиђи владе на развој поезије *јукар* (и лик Минамото но Јошитсунеа) у склопу програма колонијализације и културне асимилације Аинуа Хокаида, од посебног значаја биће санкционисање састављања и преношења традиционалних прича и песама народа Аину посредством регулатива из 1872. и 1878. године – уз забрану традиционалних плесова и религиозних обреда, упоротребе Аину језика, тетовирања жена и ношења пирсинга и традиционалног Аину накита и орнамената (Акаре 2009: 83). Заснована на принципима потискивања и обезаконивања, политика владе Меиђи у сфери образовања била је фокусирана на преношење основних техника за развој пољопривредне производње. Као такав, школски програм владе Меиђи осмишљен за децу Аину порекла није подразумевало очување и подучавање (јапанизованих) песама традиције *јукар*. У циљу побољшања рада првих школа посвећених подучавању „незналачке урођеничке деце” (*муџи дојин но схитшеи*), школским програмом нису били обухваћени ни часови историје и географије, будући да се сматрало да деца нису довољно интелигентна да их прате (Акаре 2009: 84). Законом санкционисана и занемарена приликом формирања стратешког плана крођења Хокаида, традиција *јукар* није заблестала као стожер отпора према стратегији културне асимилације током седамдесетих и осамдесетих година XIX века. Тежећи елиминацији дискриминације којој су њихови сународници били изложени, иницијативе угледних припадника народа Аину, Улита и Никвх XX века биле су у првом реду усмерене ка подстицању и поспешивању процеса интеграције Аину племена у јапанско друштво: „Једини

7 У потрази за савременом перцепцијом колонијализације Хокаида у јапанском образовном систему и популарној култури, Букх истиче да средњошколски учбеници већином заступају став о мирној анексији праћеној индустријализацијом и убрзаним економским развојем острва – притом у потпуности занемарујући катастрофалне последице политике владе Меиђи по животни стандард и културу народа Аину. Уз кратке осврте на билатералне односе Русије и Јапана XIX века, ови учбеници јединствени су при одређењу анексије Хокаида као „ионовног успосиљавања [јапанске] властии на острву Хокаиду као неотуђивом делу јапанског царства” (Букх 2010: 39–47).

8 Образложење неопходности усвајања чувеног Закона о заштити бивших домородаца Хокаида из 1899. године, којим ће влада Меиђи започети интензивни програм трансформације и асимилације Аинуа, бивших урођеника (*кју-дојин*) Хокаида, у културне и цивилизацијске токове модерног Јапана (Акаре 2008: 84).

начин да народ Аину очува своје достојанство и контролу над сопственим животима представља унапређење културе живљења путем усвајања јапанске архитектуре, одеће и говора, као и путем едукације, уздржавања од алкохола, штедње и константног доказивања оданости Цару и јапанској нацији” (Морис Сузуки 2013: 57). Дубоко револтирани најездом туриста и антрополога⁹, припадници интелектуалне елите аутохтоног становништва Хокайда видели су једини излаз у развијању стратегије културне камуфлаже путем организованог и масовног усвајања свих видљивих културних особености јапанске цивилизације. Огорчена борба Аинуа Хокайда да се издигну изнад положаја пуких објеката научног посматрања и истраживања (*мисемонока*) почетком XX века тријумфоваће над жилавим ентузијазмом етнолога и туриста¹⁰ – али ће такође надокнадити и скромне успехе које је стратегија владе Меиђи остварила при потискивању традиционалне Аину културе. „Некако, скоро неприметно, свет од давнина почео је да бледи... С протоком времена, и бескрајни ток промене иде [...] Језик наше свакодневнице, којим смо певали у славу предака, постао је испран и отрцан од употребе. Чак и прелепе речи које певасмо у славу најсветијим од свих ствари сигурно ће усахнути заједно са њиховим слабим, уклетим говорницима”, записала је у свом дневнику 1919. године Ђири Јукие (Ђири 2013: 2–3). Ђирин ламент за изгубљеним светом Аинуа представља тек јецајући одјек расутих примедби антрополога, мисионара и путописаца (Севиц 1893: 737; Бачелор 1892: 575; Чемберлен 1888): већ крајем XIX века, древна традиција народа Аину својим највећим делом избледела је из сећања људи.

2. Са његовом смрћу и душа његове земље такође би морала умрети

Сабирајући закључке досадашњег истраживања, табела која следи указује нам како није неопходно да се са Аину културе загребу и састружу наслаге оног што је у њој јапанско: тај слој се као прах лако одува, да би се човек потом нашао очи у очи са оним што је Хокаидо одувек био, стотинама година пре искрцавања првих јапанских насељеника у XV веку нове ере.

Поезија традиције уукар	Хеике моногатари и Геикеи сага
Познат и под именима Окикуруми, Аинуракур и Хонгаи- сама, Јошитсуне поезије <i>јукар</i> углавном је описан као доносилац цивилизације и натприродно биће, посвећено очувању равнотеже и правде међу световима богова и људи.	Премда су Јошитсунеови подвизи и херојска постигнућа описани као дела више налик демонским или божањским него људским – Минамото но Јошитсуне, самурај и војни заповедник, у основи је људско биће.

9 „Многи су разлози због којих сам их мрзео. Кад год би посетили Нобутани, искрадали би се са људским телима и посмртним остацима. Риљали су по нашим светим гробницама и крадом односили кости наших предака. Под изговором научног истраживања, вадили су крв сељанима, завртали им руке и оковратнике да провере колико су маљави [...] Међу фотографијама моје мајке налази се и једна на којој око врата носи таблицу са редним бројем и питам се колико ли је само новца добила да би била фотографисана на тако понижавајући начин? Израз бола на лицу моје мајке са те фотографије је нешто што ме увек изнова дубоко погађа до саме сржи” (Шигеру 1994: 98–99).

10 „Говорили су нам: Шта! Ваша лица сасвим су налик на јапанска и облачите се као Јапанци. Када су нам причали о вама урођеницима, очекивали смо да видимо људе који шетају унаоколо голи. Зашто вас уопште и називају нижом врстом људи када су ваши дуборези и вез толико лепо?” (Морис Сузуки 2013: 55).

Поезија традиције уукар	Хеике моногатари и Геикеи сага
<p>Миљеник богова и људи, Јошитсуне тријумфује захваљујући снази свог чудесног оружја и магијских артефакта. У сваком његовом поступку и рукотворини огледа се апсолутна непогрешивост. Победу у биткама осигурава му моћ његових магијских инкантација и продорни поглед, способан да сломи моћ злих чини.</p>	<p>Са изузетком боја на реци Уђи, војна тактика истиче се као пресудни елемент свих тријумфалних победа извојеваних од стране Минамото но Јошитсунеа. Како би осигурао тријумф клана Генђи Јошитсуне користи како предности терена тако и лукавство, као и надолазећу смену плиме и осеке.</p>
<p>Јошитсунеов син Вариунекуру, његова сестра/жена Труеши, племенита лепотица и богиња тетовирања, плиткоумни Самајункур и мудри Шупунранка јављају се као његови пријатељи, сапутници и савезници – али не и подређени. Кроз безбројне авантуре поетске традиције <i>јукар</i> Јошитсуне их штити и свети када падну у бици – али их не контролише, нити стоји на путу њиховог личног самоостварења.</p>	<p>Лична снага и војни геније, склон да прорачунава и контролише сваког човека и сваки тренутак битке, нису му донели популарност међу војницима жељним да кроз личне подвиге и индивидуалне јурише на непријатеља стекну славу у бици.</p>
<p>Брз на речима и оружју, Јошитсуне поезије <i>јукар</i> не оклева да се зарад личне части или освете пријатеља и сабораца упусти у борбе које са собом носе тешке последице по околне насеобине и њихове становнике.</p>	<p>Судбина Јапана, клана Генђи и коначно успостављање мира по тријумфу над кланом Хеике претпостављени су личној судбини Минамото но Јошитсунеа, који се радије одлучује на изгнанство и смрт него одбрану личне части по цену новог грађанског рата.</p>
<p>Поетска традиција <i>јукар</i> забележиће издају његовог народа или дрских лопова, странаца у земљама Аинуа, као могуће узроке слома Јошитсунеовог духа, који ће довести до његове смрти и/или прогонства из света људи.</p>	<p>Издаја и сплетке Кагитокија но Кађиваре распламсавају шогунову љубомору према Јошитсунеу. Сукоб два брата убрзо ће довести до Јошитсунеовог прогонства и смрти 1189. године ере Камакура.</p>

Као један од најзначајних резултата упоредне анализе поезије *јукар* са записима из пера научника, мисионара и авантуриста јавља се закључак да, премда племена и окрузи области Сару деле заједничку традицију, једино традиција Аину престонице Пиратори познаје име квинтесенцијалног хероја Аину легенди у троструком облику: истовремено као Окикурумија, Аинуракура и Јошитсунеа, са наизменичном употребом сва три имена у истој песми или реченици. Далеко од трговачких центара у Сођи, Акешију, Киитапуу и Кунаширију, као потенцијалним чвориштима културних интеракција, Јошитсунеов култ процветао је у тишини и спокоју старе престонице Пиратори. У овом погледу резултати мојих истраживања поклапају се са антрополошким обсервацијама Х. Севица (Севиц 1893: 737), К. Бишопа (Бишоп 1916: 103) и велечасног Џона Бачелора, чије нам забелешке доносе и аутентични опис Јошитсунеовог храма, подигнутог 1799. године: „Узносећи се над колибама, мали храм са идолом заиста постоји на литицама изнад Пираторија. Подигао га је пре десетак година јапански дрводеља из села Сарабутто. Претходно је на

овом месту стајао други храм, али знатно мањи, такође израђен од стране јапанских дрводеља. Идол који се налази у храму мали је и ружан. У оклопу, жестоког погледа и ужасно широког осмеха, више наликује ратнику него божанству – али шта друго и очекивати када је Јошитсуне био ратник! Аинуи су идолу принели инао-два и то би било све. Верујем да је људима углавном непознато да Аину религија захтева да се верник увек окрене истоку, осим приликом одавања почести богињи ватре¹¹ [...] Отуд верујем да је Јошитсуне пре поштован него обожаван религиозним жаром. Ово мишљење развио сам на основу личних посматрања и спонтаних примедби, а не путем пропитивања и дебата са урођеницима” (Пенхалов 1886: 521). На потврду Бачелорових обсервација по питању приношења сакеа и инао фетиша на жртву у Јошитсунеовом храму налазимо и код Чемберлена (Чемберлен 1888: 3). Оба аутора била су међутим сагласна при одређењу Јошитсунеовог култа на Хокаиду као резултата продора јапанске културе међу Аину племена: „Постоји а priori вероватноћа како ће они варварски и глупи бити подучени од паметних и образованих, а не паметни и образовани од варварских и глупих. Чак и по питању религије, као најконзервативније од свих конзервативних институција ових варвара, Аину традиција претрпела је јапански утицај. Јапанска пиринчана ракија, коју познају под јапанским именом саке, представља њихову жртву боговима – а чак је и сама реч за молитву јапанског порекла. Такође поштују јапанског средњовековног хероја Јошитсунеа страшним религиозним жаром” (Чемберлен 1888: 2). Широки осмех, снага погледа и громки глас набијен снагом магијских инкантација јављају се у поезији *јукар* као три најчешћа физичка атрибута Јошитсунеа: „Божанске лепоте и широког осмеха, одвео ме у своју палату испуњену светим благом. Онај ког сматрах тек младичем, обичним човеком, беше нико други до Окикуруми божанске снаге”, пева се у *Песми божанског зеца* (Ћири 2013: 27). Чак су и неуспеле Окикурумијево рукотворине толико су савршене да не смеју бити одбачене, обавештава нас *Песма младунчића вука* – од искривљеног и одбаченог оквира Окикурумијевих врата од лешниковог дрвета богови стварају Инунпепећепо, ватрену рибу (Ћири 2014: 34–35). Од крхотина његовог весла, које уз клетве одбацује на тло, настају пак отровне змије – да заувек море људе и своју змијску сабраћу (Бачелор 1949: 363). Као онај по чијој би смрти и сама душа Аину земаља такође морала умрети, његов продорни поглед, снажни замах веслом и одважни хитац стреле сламају чак и страшну клетву црне лисице, најмоћнијег злог божанства народа Аину, чији зов призива клетву буре и олује (Ћири 2013: 19–23). Према казивању старине Ишанаштеа, Јошитсунеово проклетство стиже и опаку ајкулу одговорну за смрт његовог пријатеља Самајункура/Бенкеиа (Чемберлен 1886: 31), као и моћну сабљарку непокорног духа. Легенда о његовој несрећној љубави ка прелепој богињи приказује га као човека способног да дубоко и искрено воли, али и да се мири са неизбежним губитком. (Бачелор 1949: 525–527). Окикуруми, доносилац цивилизације, такође се јавља и као познавалац суштине бића и судбине која им је намењена. Према казивању старешине Пенрија

11 Настале као узредни продукт шездесетогодишњег мисионарског рада на Хокаиду, Бачелорове несрећне, непотпуне и међусобно контрадикторне белешке могу се тек условно разматрати као релевантни научни извор приликом проучавања Аину духовности – и то само у случају када су претходно потврђене традицијом *јукар* или каснијим открићима аинолога. Приписујући неубичајне архитектонске карактеристике храма које приморавају верника да стоји леђима окренут идолу час лошем смислу за хумор час неспретности јапанских дрводеља (Пенхалов 1886: 521), Бачелор пропушта да документује тачну природу саоднос између култа Јошитсунеа и богиње ватре Апехући, баке од пламена у шест ватрених одора. Обитавајући у људском срцу, богиња Апехући надзира област прелаза између светова живих и мртвих – и у поезији *уукар* често се јавља како заштитнички бди над Јошитсунеом и његовим подухватима (Ћири 2013: 30–32).

од Пираторија, његов продорни поглед тако разоткрива порекло шест божанских кунића, створених од снежних грудви небеске деце из света богова (Чемберлен 1888: 9). На приказ Јошитсунеа као мудраца који поседује увид у порекло и суштину свих ствари наилазимо и на страницама Бачелорових забелешки: разоткривши кукавици узрок њеног постојања на овом свету, Јошитсунеу полази за руком да је ослободи дубоке туге која ју је обузела (Бачелор 1892: 216). Сажимајући собом дубоко уверење Аинуа Хокаида да свако живо биће, минерал или природна појава може поседовати божански дух и упустити се у интеракцију с људима, преовлађујући описи Јошитсунеа у стиховима поезије *јукар* разоткривају нам квинтесенцијалног хероја народа Аину као тајанствено биће које вечно бди над равнотежом између светова природе, богова, демона и људи. Као таква, његова појава са собом носи необуздану снагу живота, увек спремну да се стави у службу правди оличеној у хармоничној равнотежи између невидљивог и видљивог света. Награђен апсолутним увидом у суштину и порекло свих ствари, његова правда досеже како злостављаче животиња, било да су људског или демонског порекла, тако и зле богове који би се усудили да своје брлоге подигну у непосредној близини људских насеља: „Чак и као дете, жестоко је бранио уговор богова и људи¹², обезбедивши на тај начин људима храну” (Ћири 2013: 53). Забележен од стране Кајано Шигеруа, сукоб Окикурумија са богињом ветра Пикакатамуи, решеном да разори његов дом, представља један од најпластичнијих описа Окикурумија као заштитника људи изложених на милост и немилост ђудима богова, злих духова, и оштре климе: „Како ли је само весело изгледало то село! Људи беху заузети радом док су деца радосно трчкарала унаоколо. Тај призор пробуди у мени ђудљиве мисли и старе навике: „Па добро! Заплесаћу плес ветрова и ђуде наједити – тако сам помислила! Једном када се осетим спремном на какав несташлук, немогуће ме је зауставити” (Шигеру 2013: 4). Током шест дугих дана богиња призива орканске ветрове и на концу јој полази за руком да сравни село са земљом – са изузетком једне једине куће. Изнова и изнова богиња призива снагу оркана, али изнова и изнова кућа одолева док се разрушено село, на богињину јарост, по сваком њеном нападу обнавља чудесном брзином. Неколико дана потом, на врата њене палате у земљи богова куца младић широког осмеха. Песма *Окикуруми и богиња вејира* разоткрива нам Окикурумија као познаваоца плеса олујних ветрова, наоружаног чудесном лезом која му дарује контролу над снагом зиме, града и врелином Сунца – те на тај начин он на концу лако излази на крај са богињом чије се запрепашћење што пред собом види човека и домишљање како да казни дрзника одражавају у њеном оклевању да сместа ступи у напад (Шигеру 2013: 29–33). Божанство или херој? *Романса медвеђеџ бога* промишља Јошитсунеа као божанско биће присутно у тренутку стварања Хокаида, које је подучило Аинуге како да пале вагру и граде домове, као и техникама прављења удица, алкохола и отровних стрелица (Шигеру 1985: 105–117). Насупрот јасном одређењу Јошитсунеовог онтолошког положаја у збиркама Кајано Шигеруа, пажљива анализа Јошитсунеовог лика и дела у поезији из пера Ћири Јукие доноси више недоумица него што их

12 Природу овог уговора разоткрива нам *Песма бога сове*: ловцима је дозвољено да некажњено убију земаљско тело бога ако би му за узврат понудили инао идол да га понесе са собом у небески свет: „И док су људи уснули били, појавих им се у сновима и подучих их, све док есенцију проблема не схватише. Носећи са собом прелепи инао, духови убијених животиња враћали би се срећни врховним боговима јелена и риба. Стога би пресрећни Бог Јелен и Бог Риба радо слали људима много риба и много јелена” (Ћири 2013: 40).

разрешава¹³. Испеване у првом лицу јединине као управни говор богова, духова и персонификованих природних сила, шест од укупно осам песама збирке *Аину Шинјошу* које славе Јошитсунеово име означиће природу највећег хероја Аину земаља речју *нисиа* (ニシバ), у значењу особе од изузетног угледа, иметка и значаја; поглавице или поштованог претка. Насупрот томе, сопственим гласом славећи своја јуначка дела у стиховима *Песме Пон Окикурумија* и *Друђе ђесма Пон Окикурумија*, сам Окикуруми означиће своју природу истом речју као и јунаци шест песама које су им претходиле: *камуи* (カムイ), у значењу бога, духа или демона. Уместо очекиваног разјашњења, Ђирине уводне забелешке и напомене само придају нове дубине мистерији: „Пон значи мали – па тако Пон Окукуруми представља Окикурумија као дете. Певајући у славу Окикурумија, песме понекад теже да певају о њему као Пон Окикурумиу да би се избегло непоштовање” (Ђири 2013: 53). Познат и као онај који не сме бити споменут, онај који мора бити умилоствљен и онај по чијој би смрти дух Аину земље такође морао свенути и умрети: судбина Јошитсунеа као квинтесенцијалног хероја Аину легенди била је дубоко повезана са душом његовог народа. Носећи у себи одјек дубоког страха, кајања и фаталности усуда, Чемберленове забелешке састављене по казивању Кутешуруа из Сапора сачувале су нам легенду о Јошитсунеовој као тамној сенци над народом Аину: „У старим данима, када је свет још био млад, његова прострaнства бејаху немирна и опасна. Земљина кора беше веома танка и пламенови су лизали из подземља. Стога се људи нису усуђивали да напусте своје домове чак ни у потрази за храном. Како им стопала не би била спаљена, ослањали су се на бога Окикурумија који је за њих ловио рибу и слао је људима по својој жени Туреши. За узврат је заповедио људима да никада не постављају никаква питања и не гледају у Турешино дивно лице. Но једнога дана неки човек, понесен незахвалношћу, одлучио је да се супротстави Окикурумијевој заповести. Чекајући да се жена приближи његовој колиби, зграбио је њену руку и силом је увукао у колибу. Но чим је њена вриштећа прилика била превучена преко кућног прага, преобразила се у застрашујуће, змајолико биће. Небо се замрачило, и уз прасак грома змај је ишчезао, док су пламени језици небеске ватре прогутали колибу. Разгнењен човековим поступком, Окикуруми је напустио људе и ишчезао без трага – и отуд је народ Аину осуђен на сиромаштво и беду, заувек” (Чемберлен 1886: 20). Нешто новијег датума, легенда записана по казивању старине Ишанаштеа наводи злону туђинаца као узрок слома Јошитсунеовог заштитничког духа над његовим народом: „Окикуруми, праћен својом сестром Туреши, подучио је Аинуе корисним вештинама употребе лука и стреле, мреже и удице и многим другим. Та знања била су му позната посредством магије два света артефакта који су му говорили како ветар дуба, колико птица се налази у шуми, као и многе друге ствари” (Чемберлен 1886: 53). Ова блага краде му странац божанског изгледа, чије име никоме није било познато – и на тај начин слама Окикурумијев дух, отеравши га у вечно прогонство (Чемберлен 1888: 53). Једном укорењена у свести људи, перцепција Аинуа као умируће расе (Вотсон 2013: 6), симбола сиромаштва, беде и мукотрпног постојања, пронаћи ће свој одјек и одраз у митском наслеђу Аину легенди – где ће бити промишљана као последица Јошитсунеовог слома/клетве. Недуго потом, под притиском сиромаштва, разарано изнутра иницијативама за спровођење стратегије

13 Јошитсуне није усамљени пример онтолошке недоумице ове врсте: границе између богова и хероја Аину легенди често су крхке и замагљене. Тако *Песма божанске видре* познаје Самајункура, Јошитсунеовог пријатеља и сапутника као истовремено и људско и натприродно биће, обдарено тајанственим моћима: „Наругах се Самајункуру и Окикурумију, знајући да нису рођени од оца и мајке. Казна ми беше да ме Окикурумијеви пси пождеру, да ужасном и бесмисленом смрћу умрем” (Ђири 2013: 60).

културне камуфлаже које су као одговор на политику владе Меиџи заговарали Аину интелектуалци попут Јошиде Хикутароа, Моритакe Такеиџија и Конобу Котароа – културна традиција народа Аину изгледала је из сећања људи. Сам Јошитсуне убрзо ће постати тек сећањем на златно доба изобиља ком је суђено да се никада не врати. Спајајући собом мит и историју, стварност и предање, Минамото но Јошитсуне одразио је својом легендом судбину народа Аину у историјском ковитлацу времена, где се људске судбине преплићу са успонима и падовима цивилизација и култура. Почетком XX века, његов култ у Пираторију није био ништа друго до јецајући одјек у сећању сеоских главешина и старијих нараштаја. Процес постепеног претапања Јошитсунеа у Минамото но Јошитсунеа, јапанског самураја, дрског лопова и освајача¹⁴, истовремено је одредило и судбину његовог народа. Почетком XX века, носталгични ламент Ђири Јукие уздићи ће се као јаук за изгледелим светом Аинуа, чија сенка дрхтури на самој ивици сећања и заорава.

Литература

- Греј 1884: E. Gray, *The Bear Worshipers of Yezo & the Island of Karafuto*, Boston: Lee & Shepard.
- Морис 2013: I. Morris, *The nobility of failure*, Fukuoka: Kurodahan press.
- Фрајдеј 2003: K. Friday, *Samurai, warfare and the state in early medieval Japan*, London: Routledge.
- Стори 1986: R. Storry, *A history of modern Japan*, London: Penguin.
- Ховел Дејвид 2013: D. Howel, Is Ainu History Japanese History, in: M. J. Hudson (ed.), *Beyond Ainu Studies*, I, Honolulu: University of Hawai'i Press, 101–117.
- Ђири 2013: Y. Chiri, *The Song The Owl God Sang*, New York: BJS Books.
- Шигеру 1994: K. Shigeru, *Our Land Was a Forest: An Ainu Memoir*, Tokyo: Westview Press.
- Шигеру 1985: K. Shigeru, *Romance of the bear god*, Tokyo: Taishukan Pub Co.
- Шигеру 2011: K. Shigeru, The Goddess of the Wind and Okikurmi, Washington: *The Asia-Pacific Journal*, 9, Washington, 26–33.
- Пенхалов 1866: D. Penhallow, The Worship of Yoshitsune by the Ainu, Quebec: *Canadian Record of Science*, 2, Quebec, 481–488.
- Севиц 1893: H. L. Savage, *Alone with the Hairy Ainu*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Батлер 1976: K. D. Butler, Yoshitsune: a fifteenth-century Japanese chronicle, New York: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27, New York, 256–261.
- Чемберлен 1888: B. H. Chamberlain, *Aino Folk-tales*, London: Folk-lore Society.
- Фреј 2007: C. J. Frey, *Ainu schools and education policies in XIX Hokkaido*, Bloomington: Indiana University Press.
- Морис Сузуки 2013: T. Morris Suzuki, Tourists, Anthropologists and Visions of Indigenous Society in Japan, in: M. J. Hudson (ed.), *Beyond Ainu Studies*, I, Honolulu: University of Hawai'i Press, 45–69.

14 „Постоји такође мит у коме се Окикуруми и његов син Вариункуру, или Јошитсуне и Бенкеи, помињу као први од Аину расе. Но насупротив овој чуо сам и другу причу, која нам ове исте људе помиње као јапанске одметнике који су пре много година дошли на Езо. Ова прича учинила ми се толико опскурном да сам, не могавши да је ухватим ни за главу ни реп, склон да је сматрам чистом измишљотином” (Бачелор 1892: 4). Бачелорова површност и конфузност у овом случају као да представљају одраз процеса лаганог одумирања културне традиције Аинуа Хокаида. Бачелор чак помиње и самог Јошитсунеа као дрског лопова који старешини Пираторија краде његов најбржи брод, чудесне харпуне и књигу о умећу ратовања *Тора ни маки моно* (Бачелор 1892: 265–268), на тај начин преобразивши народ Аинуа у заједницу неписмених, рањивих и слабих жртава зле коби која их је задесила.

Морис Сузуки 2011: T. Morris-Suzuki, *Divided Lives: A Story of Indigenous People and the Pacific war*, Washington: *Asia-Pacific Magazine*, 1, Washington, 17–21.

Стори 1991: R. Storry, *A History of Modern Japan*, London: Penguin.

Бачелор 1892: J. Batchelor, *The Ainu of Japan*, New York: Flemming H. Revell Co.

Бишоп 1916: C.W. Bishop, *The Expedition to the Far East*, Pennsylvania: *University of Pennsylvania Museum Journal*, 7, Pennsylvania, 97–140.

Сидл 1959: R. Siddle, *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, London: Routledge.

MINAMOTO NO YOSHITSUNE AS AINURAKKUR: A MANLIKE GOD

Summary

They [Ainu] worship the spirit of Yoshitsune, Japanese hero who presumably lived among them in XII century and taught them some of the wisdom and achievements of Japanese civilization (Griffis 2007: 22). Also known as Okikurumi and Ainurakkur, human-like God, one samurai found its place among divine *katui* of Ainu lands. The main goal of this research is oriented towards determining the authenticity and unique cultural elements shaping the character and lore dedicated to Minamoto no Yoshitsune in the Ainu epic poetry. By analysing the exact place of Minamoto no Yoshitsune in the lore of Ainu tribes of Saru district, this research represents part of the efforts of world scientific community aimed at obtaining clear and deep overview concerning the rightful place of Ainu cultural tradition in the vast mosaic of world cultural heritage. While hoping to provide an authentic personal contribution towards popularization of Ainu oral literature, this research offers new perspective towards the cultural identity of Ainu of Hokkaido – and as such thus represents part of scientific efforts aimed at preserving authentic Ainu culture in XXI century.

Key words: Minamoto no Yoshitsune, Ainu, epic lore, yuкар, Hokkaido

Dunja Rašić

Александар Ђуровић¹
Београд

КОМПАРАТИВНИ ОСВРТ НА ДЕЛА ДАНИЛА КИША И МАРСЕЛА ПРУСТА

Циљ овог рада је довођење у компаративни контекст дела Данила Киша и Марсела Пруста. Рад се претежно бави тематско-мотивским и, донекле, наративним аналогијама, сложеним односом биографског и фиктивног, као и поетичким сродностима између Прустовог дела *У појизи за изгубљеним временом* и Кишове породичне трилогије, преваходно романа *Башиа, пепео* и збирке прича *Рани јади*. Једна од основних намера рада је да се изблиза осветли механизам евоцирања прошлости код ових аутора. У раду се показује, у светлу Делезове мисли, да се, како код Пруста, тако и код Киша, не ради о пуком репродуковању чињеница из прошлости, односно да није по среди памћење или сећање, већ својеврсно учење. Тако се проблем времена поставља као кључан за разумевање позиције, али и интенције наратора који, у оба случаја, настоји да у времену прикупи расуте делиће свести о себи и другима. У том процесу учења, тј. дешифровања знакова из прошлости, нарочиту улогу играју чулни подстицаји, пре свега, мириси и боје, који се јављају као окидачи и полови задужени за концентрисање дубоких слојева свести.

Кључне речи: компаративно проучавање књижевности, сећање, евоцирање прошлости

Када је реч о постављању дела Данила Киша у компаративни контекст, може се рећи да је у том случају потребна двострука опрезност. Уопштено гледано, сваки вид компаративног проучавања захтева висок степен опреза, будући да истраживачка нит веома лако може залутати у произвољност и претворити се у насилно успостављање аналогија и откривање непостојећих веза. Потребно је да постоји неки реални подстицај који ће усмерити компаративни приступ и сачувати га од насумичних нагађања и вештачких закључака. За компаративно проучавање Кишовог и Прустовог дела постоји засигурно више подстицаја. Вероватно је најјачи онај који произилази из Кишовог односа према Прусту у контексту елиотовског схватања традиције. Наиме, познато је да се Прустово име налази у низу имена писаца које је Данило Киш означио као битне елементе дијалектичког процеса који је у једном тренутку утицао на обликовање његовог стваралачког идентитета (Киш 1981: 192). Киш је упозоравао на штету коју критичарима може нанети критички редукционизам. Под тим се подразумева тежња критичара да целокупно Кишово дело тумаче искључиво уз помоћ веза које оно успоставља са књижевном традицијом. Другим речима, Киш је настојао да се супротстави детерминизму у књижевној критици који све оно што доприноси аутентичности и оригиналности дела објашњава тако што га смешта у одређени контекст и налази му корен из кога се наводно развило. На то нарочито треба обратити пажњу када се говори о утицају прустовске поетике на Кишово дело, из разлога што се помињање Пруста у контексту стваралаштва Данила Киша може

1 aleksandarvdjurovic@gmail.com

узети за парадигматичан пример критичког редукционизма. Кишове изјаве² пре свега треба тумачити као отклон од поменуте праксе, а не као негативан однос или аверзију према Прусту. Из тих разлога у раду се неће доказивати да Кишово дело проистиче из Прустовог дела, већ ће се осветлити могуће аналогije које постоје у делима тих писаца. Рад ће се претежно бавити тематско-мотивским и, донекле, наративним аналогijама, сложеним односом биографског и фиктивног, као и поетичким сродностима између Прустовог дела *У пошрази за иззубљеним временом* и Кишове *Породичне трилогије*³, превасходно романа *Башта, пеео* и збирке прича *Рани јади*, пошто су у њима заступљене поетичке стратегије блиске Прустовим, док се у *Пешчанику* слична тема третира на знатно другачији начин.

Евидентно је да се развојни пут трилогије креће од субјективног ка објективном приступу, од сећања као документа до документа у правом смислу (писма). Ако говоримо о сећању као документу који доминира једном фазом Кишовог стваралаштва, не можемо заобићи Прустово дело, које је засновано на истом принципу. Прустово дело *У пошрази за иззубљеним временом* сећање третира као документ који је валиднији и поузданији од било каквих објективних и емпиријских доказа. То уверење је доминантно и у *Раним јадима* и у роману *Башта, пеео* што нам недвосмислено говори уводни пасус приче *Улица дивљих кестенова*, прве после прошлке, из збирке *Рани јади*, која представља увод у целокупни свет Кишове породичне трилогије, а он гласи:

„Господине, да ли бисте знали да ми кажете где се налази Улица дивљих кестенова? Не сећате се? А мора да је негде овде, имена се више и не сећам. Али знам поуздано да је негде овде. Шта кажете, нема овде нигде улице с дрворедом кестенова? А ја знам, господине, да она ту мора да постоји, немогуће је да успомене толико varaју” (Киш 1992: 11).

Улица дивљих кестенова има свој пандан у Прустовом делу и то је улица Першан у Комбреу, која од јунакове куће води пут Германта, односно на једну од две стране које чине свет детињства наратора *Пошраге*. Ево како је она тамо представљена:

„Полазили смо одмах по ручку, излазили на малу баштенску капију у улицу Першан, уску и на лакат [...] улицу чудновату као што јој је било и име, из кога се мени чинило да произлазе њена необична својства и њена опора особеност, а коју би човек узалуд тражио у данашњем Комбреу, где се на њеном месту уздиже школа. Али моје снарење [...] не оставља ни камена на камену нове зграде, поново пробија и успоставља улицу Першан. За такве обнове оно уосталом располаже прецизнијим подацима него што их обично имају рестауратори: неколиким сликама што их је сачувало моје памћење, последњим можда које сад још постоје и које ће ускоро нестати, сликама Комбреа какав је био у доба мог детињства” (Пруст 2007а: 165).

И у једном и другом случају реч је, дакле, о походу у детињство, где је памћење једино средство успостављања приповедног света. Може се приметити да Прустов приповедач поседује веома чврсту веру у моћ сећања, коју супротставља научном знању, што је у складу са општим уверењем дела да се до истине може доћи једино путем уметности, али о томе ће бити речи касније. Приповедач приче у *Раним јадима* зна да успомене varaју, али да се ипак на основу њих

2 „Шта је тај фамозни, на пример, Пруст у мојим књигама? Ништа друго до покушај свођења – од стране критике – феномена евокације прошлости на заједнички именитељ прустовске прозе и истовремена слутња да је та евокација дата модерним проседеом” (Киш 1983: 226).

3 Иако су неки проучаваоци и друга Кишова дела доводили у везу са Прустом, сматрамо да само породична трилогија пружа реалне подстицаје за испитивање оваквих веза (уп. Шукало 1999).

постепено може реконструисати слика детињства. И управо поновно успостављање некадашњег света започиње постепено, асоцијативним путем. На почетку приче и назив улице је непознат, да би се до краја обзнанили главни актери читаве трилогије, и увели неки од кључних мотива, какав је лајтмотив мајчине сингерике који ће семантички потенцијал остварити тек у *Баишћи, џејелу*.

„Приповедна драма у *Баишћи, џејелу* осцилује између евокативног и истражног поступка, и прожимајући се са трансприповедном психолошком причом, оставља незаокруженим и поетику и приповедање, и приповедача и очев идентитет” (Бошковић 2004: 37). Евокативни поступак доминира првим делом *Баишће, џејела*, и он је заслужан за успостављање света прошлости из кога ће касније изронити лик оца и претворити се у главну тему, која ће кулминирати у *Пешчанику*. Конституисање света детињства у *Баишћи, џејелу* остварује се уз помоћ одређених прустовских стратегија. Целокупно детињство приповедача израња из одређених материјалних предмета око којих се ствара наративно ткиво романа. Материјалним предметима додељен је статус сличан ономе који они имају у Прустовом делу, а који је супротстављен третману предмета у француском „новом роману”. Такав поетички заокрет у Кишовом делу већ је запажен у литератури (Делић 1997: 317). Зато није случајно што приповедачево враћање у прошлост у *Баишћи, џејелу* започиње описом предмета, мајчиног послужавника. Тај предмет означава један ритуал, улазак мајке у собу сваког јутра, и приповедача асоцира на буђења и вероватно на најраније слике из детињства. О вези неког предмета и евоцирања прошлости говори и Прустов приповедач:

„Тако је и са нашом прошлошћу. Залуд нам труд да је дозвемо, сви напори ума узалудни су. Она се крије изван његовог круга и домаћаја, у неком материјалном предмету (у осећају који би тај предмет изазвао у нама), а ми и не слутимо који је то. И зависи од случаја хоћемо ли на тај предмет наићи пре но што умремо или се нећемо срести с њим” (Пруст 2007а: 49).

Може се рећи да оно што су за приповедача *У пошрази за изгубљеним временом* колач мадленице и шоља липовог чаја, звоник цркве Светог Хилариона, два звоника цркве Светог Андрије у пољима, русенвилски замак, замак Германтових, књига *Франсоа нахоће* Жорж Сандове, то су за Андреаса Сама мајчин послужавник, литографија анђела који бди над децом, очева *symphonia*, мајчина *singer* машина, очев *Ред вожње*, *Мала школска Библија*, очев халбцилиндар, замак у шуми. Ако погледамо на који начин се одмотава клупко времена код Пруста, видећемо да се оно креће од хотимичног сећања које обухвата веома узак простор дечакове спаваће собе, који се чудесним механизмом шири на све собе у којима је боравио приповедач, на цркву у Комбреу и његову околину, затим на све људе које је познавао, а који су изронили из неке врсте нехотичног сећања. Оживљавање прошлости код Пруста тек добија смисао у последњем тому *Пошраге, у Васкрсом времену*, као што нам на почетку није јасно зашто приповедач у *Баишћи, џејелу* говори о свом детињству, све док не обзнани да је потрага започета, у ствари, за оцем⁴, а која ће се све више удаљавати од евокативног поступка и кретати ка истражном, у коме ће свесно приповедање узети превласт над несвесним. То што у Прустовом делу фигура оца нема ни приближно такву функцију и значај као код Киша, не значи да се на основу тога не могу успоставити везе између ових дела. И у једном и у другом случају реч је о поновном успостављању прошлости,

⁴ „Тако, сасвим неочекивано и непредвиђено, ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, историја генијалног Едуарда Сама” (Киш 1992б: 141).

али из различитих побуда. Несвесна потреба приповедача *Башиће*, *Ијелла* да открије сопствени и очев идентитет, која се претаче у свесну потребу и једину опсесију, захтева повратак у прошлост и васкрсавање времена, будући да је очев непознати идентитет сакривен у густој мрежи приповедачеве прошлости. Стога је први корак ка том откривању управо покушај да се оживи свет у коме је настала било каква свест о сопственом и очевом идентитету, а то је свет детињства. Треба одмах нагласити да то није сећање у најобичнијем смислу, односно улагање напора да се би сетило шта се стварно догодило. Ради се о другачијој врсти сећања која је у уској вези са обликом у коме се јавља и начином на који се презентује. Могли бисмо да употребимо Делезову терминологију и да кажемо како се код Пруста, али и код Киша не ради о пуком репродуковању чињеница из прошлости, односно да није по среди памћење или сећање, већ својеврсно учење (Делез 1998: 8). Чињенице из прошлости само су знаци које треба дешифровати да би се спознала истина коју наша прошлост покушава да нам саопшти. Делез је, проучавајући такве знакове код Пуста, закључио да се на врху хијерархијске лествице знакова налазе знаци уметности. Стога је једини могући начин артикулације и тумачења знакова, заправо, њихова естетизација. На то недвосмислено указују следеће реченице из *Пошраге*:

„Све у свему, и у једном и у другом случају, и у погледу утисака као што су били они што су ми их пружили мартенвилски звоници; и у погледу присећања, као у случају неравног плочника или укуса магдаленице, ваљало је настојати да се осећаји протумаче као да су уствари знаци неких закона и идеја, покушати да се мишљу проникне, то јест да се извуче из полумрака оно што сам осетио, да се то претвори у неки духовни еквивалент. А средство за то, које ми се чинило једино, шта је оно друго него створити уметничко дело? [...]

А што се тиче те наше унутрашње књиге непознатих знакова [...], знакова у чијем ми рашчитавању нико није могао помоћи никаквим правилом, то рашчитавање састојало се у једном стваралачком чину, у коме нас нико не може заменити нити чак с нама сарађивати” (Пруст 2007б: 190).

Последњи том *Пошраге*, *Васкрсло време*, садржи у највећем проценту ауто-поетичке исказе којима се приближавају неки ставови Кишове експлицитне поетике. Они се превасходно тичу односа биографских и литерарних чињеница, а тај однос је привлачио пажњу критике како у случају Прустове *Пошраге за изгубљеним временом*, тако и Кишовог породичног циркуса⁵. Кишово одређење свог триптиха као „образовног романа једне литерарне биографије” може се условно применити на Прустову *Пошрагу*. Јулија Кристева истиче да је Пруст донео савим нови тип *Bildungsroman*-а, чија је основна разлика у новој темпоралности⁶. Овде ћемо се пре свега задржати на синтагми „литерарна биографија”. Ево шта Киш каже у једном интервјуу поводом тога:

„Цело моје детињство је илузија, илузија којом се храни моја имажинација. [...] Живот се, знам, не може свести на књиге; али се ни књиге не могу свести на живот. Како сам своје детињство дао у некој лирској, јединственој и коначној форми, та форма постала је саставним делом мог детињства, једино моје детињство. И ја сам сад и сам

5 У раду се поред породичне трилогије и триптиха користи и Кишова одредница породични циркус, али без нарочите значењске индикације, већ пре због избегавања термилошке једноличности.

6 „Yet it was this man of the nineteenth century (Марсел Пруст, прим. А. Ђ.) who inaugurated modern aesthetic, and established a completely new form of temporality. Its function is to sum up, and make explicit, the ambitions of all the novels that have gone before, thorough creating a distinctively new type of *Bildungsroman*” (Кристева 1993: 3) (уп. Бајазетов 2000: 375–393).

једва у стању да направим разлику између те две илузије, између животне и књижевне истине; оне се прожимају у толикој мери да ту повући јасну границу једва да је могућно” (Киш 1990б: 7).

Из ових редова сазнајемо да се антиномија између живота и литературе разрешава њиховим поистовећивањем, или бар, постављањем на исту раван, а та раван је илузија. Међутим, ова јукстапозиција указује на превласт литературе, и то у речима да је то дело, односно јединствена форма, једино детињство за писца. У Прустовом делу налазимо инкорпориране сличне ставове, а они потичу од писца-јунака који се формира од почетка до краја. Дакле, њих изговара Марсел приповедач и писац у роману, а не Пруст аутор. Ово треба нагласити, иако ће се такви искази третирати као експлицитна поетика оба писца. Свест о дубокој преплетености биографске и литерарне стварности јавља се код Пруста епифанијски:

„И тада ми је синула једна нова светлост, мање блистава додуше него она која ми је омогућила да уочим да је уметничко дело једино средство да се поново нађе ишчезло Време. Схватио сам да је сва та грађа књижевног дела мој прошли живот; схватио сам да сам је стекао у површним уживањима, у ленствовању, у нежности, у болу, да сам је нагомилавао не слутећи јој намену, нити чак да она још живи у мени, као што ни семе не слуги још ништа док у себи нагомилава храну која ће хранити биљку” (Пруст 2007б: 210).

Прустов приповедач користи грађу из прошлости да би створио квалитивно нови облик у коме се материјал сећања чудесном метаморфозом преображава у јединствену форму, а та грађа не припада више прошлом времену, већ задобија надвременски карактер⁷. Честим аутопоетичким исказима он огољава такав поступак и читаоцу предочава на који начин и по ком рецепту се врши таква метаморфоза. Код Киша је углавном дат само резултат алхемијског процеса, али се каткад пред читаочевим очима укаже наличје механизма настанка дела. Такав је случај у епизоди у којој Анди, док седи у санкама крај мајке, добија трагичну свест о пролазности, али у исто време, као одбрамбени механизам, јавља се могућност успостављања нове реалности путем чулних утисака (најчешће мириса). Мирис штале, увеле траве и мокраће директно и *одједном* призивају мирис ћебета од камиље длаке, а оно метонимијски упућује на далеке дане када су путовали из улице дивљих кестенова. Одмах затим следи нека врста аутопоетичког објашњења таквог поступка. Наратор је свестан сопствене хиперсензибилности која датира из његовог детињства и то је нека врста биолошког наслеђа, а та особина упућује на Кишову „предестинираност за прозу сјећања и успомена” (Делић 1997: 202). Ово је једна од особина која би се могла препознати као „симптом прустовског наратора” (Киш 1990а: 166). Међутим, како је већ поменуто, статус сећања и успомене, има код Киша амбивалентан карактер. Да се уочити негативан набој према успоменама као носиоцима сентименталног патоса, а њихов симбол би биле овештале фотографије и мајчине дуње, према којима наратор покушава да успостави одређену дистанцу и стога посеже за оним што се одређује као интелектуални лиризам. У *Баишици*, *Иејелу* евидентна је нараторска свест о немогућности ослобађања од нагонске производње успомена. Управо свест о томе изазива укидање такве навике, што резултира удаљавањем

7 „Пруст није отимао забораву емпиричка факта реалности, он није рекреирао прошлост, већ креирао једну ванвременску „прошлост” која је постајала реалност тек у оном тренутку када је он „поново доживљавао” (Киш 1959: 6).

од евокативног, а приближавањем истражном поступку. Тематизовање успомена и сећања није оно што је у правом смислу прустовско, већ су то они епифанијски моменти у делу у којима се може препознати деловање нехотичног сећања.

У *Породичном циркусу*, превасходно у *Башићи*, *пейелу*, за приповедача мириси имају готово примордијалан значај за перцепцију стварности. Тема мириса код Киша и Пруста захтева несумњиво засебан истраживачки рад, стога ћемо ми овде навести неколико примера који сведоче о таквој врсти аналогije. Читава околина Комбреа, односно читава детињство приповедача *Поштраге* изронило је из укуса магдаленице и мириса шоље липовог чаја. Ти чулни утисци су својеврсни окидачи који активирају нехотично сећање. „Комбре поново израња у актуелном осећају, његова разлика са старим осећајем је постала унутрашња у садашњем осећају” (Делез 1998: 51). Збирка прича *Рани јаги*, која у првом реду тематизује свет детињства, отвара се причом *С јесени, када почну ветрови*, изразито лирског карактера, у чијем другом делу доминирају мириси љубичица, јоргована, затим љубичасте бочице оплемењених мириса и, најзад, детињасте, лековите мириса липе и камилице. Са једне стране имамо мирисе из љубичастих бочица у *мрачној сали*, а са друге, *детињасте* мирисе липе и камилице, а они су супротстављени, како се то у тексту каже, по принципу фуге, музичког облика контрапунктског стила (Киш 1992: 9). Дакле, може се рећи да и код Киша на уласку свет детињства стоје мириси чаја, од липе и камилице, као у Прустовом случају. Ова увертира на почетку *Раних јага* наговештава сучељавање једног безазленог, детињег света са светом одраслих у коме ће доћи до изражаја мрачна и непозната страна живота чији би симбол била љубичаста боја⁸, а што ће се у потпуности потврдити у роману *Башића*, *пейео*. На то указују бројни примери, од којих је најиндикативнији онај када се Андреас Сам први пут сусреће са сопственој смртности, након што му је мајка саопштила да му је умро ујак:

„Стајао сам као скамењен и мислио о томе како ћу и ја морати једног дана да умрем. Истовремено с том мишљу, која ме у први мах и није сувише поразила, јер ми се учинила невероватном, схватих са ужасом да ће и моја мајка једног дана да умре. Све се то одједном свалило на мене и блеснуло неким љубичастим сјајем, само на тренутак, и по изненадној активности својих црева и свог срца, ја схватих да је истина све то што ми се у први мах учинило само као слутња” (Киш 1992б: 18).

Од тог тренутка почиње мора и драма нараторовог детињства који је у сличној позицији као Прустов наратор, а повезује их драма легања и везаност за мајку која се да тумачити у светлу едиповог комплекса. И једног и другог муче детињи страхови, код обојице је присутна афективна везаност за мајку, и најзад, у тим тренуцима се јавља прва еротска свест и нагон. Прустов приповедач не успева да заспи од различитих страхова и чезне за мајчиним присуством, која ће га сачувати, али иза тога постоји нешто више, он не жели само присуство, већ пољубац, који често неће добити, ако су гости у кући. Очева фигура, симбол ауторитета и извор страха, такође стоји на путу остварења његових жеља, па ће се стога изненадити када отац својевољно пошаље мајку код њега у собу да га успава. Књига коју му мајка чита пред спавање, *Франсоа нахоче* такође није случајно одабрана. Њен сиже је такав да се нахоче осетљивог карактера везује за млинарку која му замењује мајку и та везаност се временом претвара у љубав

8 Ако се има у виду да је Данило Киш директно довео у везу љубичасту боју, Пруста и сопствено дело исказом у коме каже да у његовом делу „око предмета и ствари једнако стоји прустовски љубичасти ореол” (Киш 1983: 228), ваљало би детаљније осветлити улогу те боје у његовим делима и испитати природу везе са Прустом.

човека према жени (Русе 1993: 246). Код Андреаса је ситуација нешто другачија. Наиме, пошто отац често није присутан, долази до разарања троугла и Андреас поред мајке посеже и за другом женом, госпођицом Едит.

„Како је по мом бунцању и крицима у сну схватила да сам обрван неким детињим страхом, мајка се повиновала мојој жељи и ја бих се успавао баршунастим гласом госпођице Едит, падавичарке” (Киш 1992б: 20).

Овде долази до конкретног судара сила Ероса и Танатоса, пошто се из страха од смрти постепено рађа еротски нагон, као заклон, који је исто тако загонетан и мутан као и свест о смртности. Поред тога што је жена која је симбол женствености падавичарка, дакле, налази се константно између светова, Киш је на још један дискретан начин успоставио ту везу. То се очитује у опису госпођице Едит после освешћивања, чије су „тамне очи, оивичене једва приметним љубичастим колотовима” (Киш 1992б: 41), у којима се назиру мутни нагони женствености, а она је свесна разорне и разарајуће силе свог бића. Око ње се шире магнетична и миришљава опојност и јасно је да се она налази у оној мрачној сали где Андреас „тихо, без крика” (Киш 1992а: 9) губи свест у њеном присуству⁹. Дакле и овде се љубичаста боја јавља да посведочи о нечему страном, непознатом и мутном од чега хвата страх. Кишов приповедач је (љубичасту боју) на синестезијски начин доводи у везу са мирисима. Када говори о мирисима госпођице Едит, он каже:

„У спектру тих мириса само је љубичаста боја била мирис њене пути, док су остале боје, преломљене кроз призму њене женствености, имале непознато, но, без сумње, егзотично порекло и плаву крв” (Киш 1992б: 44).

Љубичаста боја код Киша сједињује еротско спознање и свест о смртности и пролазности, што је са једне стране у директној вези са Прустовим делом, чији јунак доживљава слична искуства, а са друге, таква симболика је у неком смислу у дослуху са традиционалним значењем ове боје. Наиме, љубичаста је боја „умерености, сачињена од једнаких мера црвеног и плавог, боја видовитости и промишљеног чина, равнотеже између неба и земље, чула и духа, страсти и разума, љубави и мудрости. XIV аркана тарота, која се назива *Умерености*, представља анђела који у рукама држи две посуде, једну плаву, другу црвену, из којих се меша безбојна течност, вода живота. Љубичасто, невидљиво на тој слици, исход је тог непрекидног мешања између хтонског црвеног нагонске снаге и небеског плавог” (Шевалије, Гербран 2004: 522). Ако имамо у виду конфронтирање љубичастих и лековитих детињих мириса из прве приче збирке *Рани јади*, јасно је да љубичаста означава иницијацију у свет одраслих, односно симболише сусрет са животним искушењима, која треба да буду превазиђена успостављањем равнотеже. Из примера у *Раним јадима* и *Башићи, њејелу* сазнајемо да приповедача, поред основног проблема потраге за оцем, закупају два засебна проблема из којих извиру трауматична искуства. То су већ поменуте комплементарне силе, Ерос и Танатос, са том напоменом да су мотиви смрти и пролазности, заправо, варијанта свести о вечности и бесмртности. Мотив вечности има, такође, негативан набој и извор је трауматичног искуства за наратора *Башиће, њејела*. У почетку тај мотив није имао негативну конотацију, већ је само приказана еволуција његовог јављања у свести детета:

9 „У соби остаје после ње нека чудна, миришљава пустош од које добијам вртоглавицу” (Киш 1992б: 43); „Госпођица Едит је својим мирисима, без сумње вештачким, унела раздор у моју душу” (Киш 1992б: 44).

Уз то, почео сам да верујем у своју бесмртност. Мислио сам да када већ знам тајну смрти, то јест саму чињеницу постојања смрти (то сам назвао у себи „тајном смрти“), да сам тиме открио и тајну бесмртности. (Киш 1992б: 19)

Перцепција вечности се постепено развија нараторовим покушајем да изброји године живота своје мајке, када тим бројањем бива изгубљен у „амбису вечности“ (Киш 1992б: 24). Затим се јавља у облику „нечега што долази“ (Киш 1992б: 225) и има својства апокалиптичне катаклизме, да би то осећање изражавало отворену претњу и „постајало још моћније, распаљено до усијања“ (Киш 1992б: 229).

Парадоксално, свест о вечности и позиционирање ван времена не доноси олакшање, нити лек који би ублажио сазнање о смртности, већ га само појачава и успоставља још страшнију мору од смрти, па наратору спас у тим тренуцима доноси звук часовника, наглашавајући проток времена и коначност. Код Пруста се јављају слични, иако не потпуно исти моменти тематизовања вечности и времена. Његов приповедач у стању полусна доживљава стање ванвремености које се манифестује промењеном перцепцијом простора – наратор ступа у неку врсту симултаног контакта са просторијама у који је обитавао током живота. Он нема изражен страх од вечности, већ управо тежи да је осети током целог живота и тиме превазиђе сопствену смртност. Ипак, пре него што ће доспети до аутентичног осећаја ванвремености, он ће делимично искусити страх од протицања времена који је сличан ономе код Кишовог наратора. Сличност између тих искустава постоји управо када се приповеда из перспективе детета, док су у даљем току романа она све ређа. Прустов, као и Кишов приповедач, у стању полусна губи представу о сопственом идентитету и месту на коме се налази, и тада често ствари око њега постају непријатељски насторојене у загонетној помрчини. Тако се у једној од слика које васкрсавају у сну наратор налази у соби у којој је „душевно отрован непознатим мирисом индијске траве против мољаца, убеђен у непријатељство љубичастих завеса и у безобразну равнодушност великог зидног сата, који је гласно торокао као да“ он и није ту (Пруст 2007а: 12), а затим покушава да стварима које се растачу да познати облик и одговарајуће место. Занимљиво је да када амбијент постане подношљив, завесе више нису љубичасте. Страх од откуцаја сата који игнорише наратора јасно указује на подсвесни стах од сазнања да је осуђен на боравак у другачијој и страниј (ван)временској димензији у којој је беспомоћан и сићушан, али, са друге стране, тај мотив може бити индикатор нараторове касније тежње да се ослободи терета времена, односно наговештај епифанијског спознања ванвремености као тријумфа над смрћу. У *Башиши, ђе-пелу* присутан је готово истоветан приказ персонификованих ствари у мраку:

„Време се у тамној кукуљици ноћи и јутарњег сумрака кондензује и згушњава као млеко, и ја покушавам наивно да га прозрем, будан, и откривам само дубоко ћутање у сумраку расточених ствари, притиснутих својом ноћном специфичном тежином, заустављено клатно у срцу ствари пригњечених заборавом, непостојећих тако рећи, језиво и окрутно сведених на мрље и окружених љубичастим ореолом“ (Киш 1992б: 236).

Међутим, Андреас Сам ће из тог стања ништавила бити избављен звуком часовника, што је, како смо видели, супротно у односу на употребу тог мотива код Пруста. Часовник је доживљен као персонификовано биће које је симбол упорности, трајања и херојске борбе против смрти и времена. То је донекле у складу са претензијама наративног света *Башише, ђе-пела*. У њој се не тежи да васкрсне изгубљено време, нити да освоји вечност, већ да се пронађе и одгонетне

очев идентитет. Отац је код Киша стожер који држи причу, али и који утиче све остале теме у роману. Тако се у једном делу каже да је са нестанком оца наратор изгубио сваку наду да победи смрт и пролазност, будући да је очинска свемоћна фигура (из перспективе детета) поклекла пред нестанком, чији је еквивалент смрт, иако наратор покушава упорно да одгоди то изједначавање. Његов нестанак је условио чак и промену статуса мириса у делу. То ће се најбоље видети ако погледамо следећу реченицу из *Поштраге* која сведочи о чудесној неуништивости укуса и мириса:

„Али кад из неке давне прошлости ништа не постоји више, после смрти бића, после уништења ствари, једини, крхкији али дуговечнији, нематеријалнији, истрајнији, вернији, мирис и укус остану још дуго, као душе, да памте, да чекају, надају се, на рушевинама свега осталог, да носе без клонућа, на својим готово неопипљивим капицама, огромно здање успомене” (Пруст 2007а: 51).

Овакво схватање је примењиво на свет *Породичне трилогије* и примера за то има прегршт. Код Андреаса Сама чуло мириса је често повлашћено у односу на остала, што се најбоље види у причама *Крушке* и *Војници* из *Раних јага*, у којима свет перципира искључиво *њухом*. У *Баиџи*, *Пейелу* мајка доноси на свом послужавнику „густе концентрате опојних мириса” (Киш 1992б: 8), мирис колача од мака је сигуран сигнал да се креће на путовање, мирис дневне собе је први доказ да је путовање завршено, итд. Ако имамо у виду горе поменути цитат из *Поштраге*, јасно је да се ишчезавањем очевог мириса после његовог одласка до крајњих граница амплификује његова одсутност и наглашава њена апсолутна коначност. Ако су мириси доминирали причом, логично је да очевим нестанком нестају прво мириси, што је јасан сигнал почетка урушавања и гашења саме приче.

Из свега поменутог у раду, може се закључити да је поређење стваралаштва Данила Киша и Марсела Пруста засновано на чврстим аналогијама које остављају места за бројна даља тумачења. Хетерогена природа рада проистиче из скромне тежње да се укаже на што већи број таквих аналогија, иако ни овде нису све поменуте. Различити нивои испитивања су последица амбиције да се отворе простори који ће тек бити предмет исцрпније анализе. Ипак, једна од основних намера је била да се изблиза осветли механизам евоцирања прошлости и код једног и код другог аутора, пошто сматрамо (што је сâм Киш приметио) да се свако евентуално поређење завршава на штурој констатација да је тематизовање сећања оно што повезује ове писце, иако је о природи сећања мало шта казано. То се односи и на фигуру детета, доминантну у њиховим делима. Показано је да су на сличан начин тематизована трауматична искуства из детињства и уочено је много више од самог наслуђивања прустовског синдрома код Кишовог наратора. Несумњиво је да је Прустов удео у ономе што се назива искуство модерног романа огроман, стога је ово био покушај сведочења о постојању трагова тог искуства у Кишовом делу.

Литература

Бајазетов 2000: А. Бајазетов, Врлине грађанина и смена генерација – породична трилогија Данила Киша и традиција образовног романа, *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, 48, Нови Сад: Матица српска, 375–393.

- Бошковић 2004: Д. Бошковић, Башта, пепео: приповедно несвесно, Крагујевац: *Наслеђе*, 1, Крагујевац, 37–46.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Београд: БИГЗ.
- Киш 1959: Д. Киш, У потрази за фантомом, Београд: *Књижевности*, XIV, Београд, 28.
- Киш 1974: Д. Киш, *По-еџика II*, Београд: Нолит.
- Киш 1981: Д. Киш, *Час анатомије*, Београд: Нолит.
- Киш 1983: Д. Киш, *Ното poeticus*, Загреб: Глобус, Београд: Просвета.
- Киш 1990а: Д. Киш, *Горки шалоџ искуства*, Београд: БИГЗ – СКЗ – Народна књига.
- Киш 1990б: Д. Киш, *Живот, лиџература*, Сарајево: Свјетлост.
- Киш 1992а: Д. Киш, *Рани јаџи*, Београд: БИГЗ.
- Киш 1992б: Д. Киш, *Башиџа, џеџео*, Београд: БИГЗ.
- Киш 1995: Д. Киш, *Varia*, Београд: БИГЗ.
- Кристева 1993: J. Kristeva, *Proust and the sense of time*, New York: Columbia University Press.
- Пруст 2007а: М. Пруст, У шраџању за минулим временом, књ. 1, Живојин Живојиновић (прев.), Београд: Paideia.
- Пруст 2007б: М. Пруст, У шраџању за минулим временом, Живојин Живојиновић (прев.), Београд: Paideia.
- Русе 1993: Ж. Русе, *Облик и значење*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књиџарница Зорана Стојановића.
- Шевалије, Гербран 2004: Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола*, Нови Сад: Stylos.
- Делез 1998: Ж. Делез, *Прусти и знаци*, Београд: Плато.
- Шукало 1999: М. Шукало, *Љубичастии ореол Данила Киша*, Бања Лука – Београд – Приштина: Григорије Божовић, Задужбина „Петар Кочић”.

A COMPARATIVE REVIEW OF THE WORK OF DANILO KIŠ AND MARCEL PROUST

Summary

The aim of this work is bringing in a comparative context work of Danilo Kiš and Marcel Proust. The paper is primarily concerned with thematic motif and, to some extent, the narrative analogies, complicated relationship of biography and fiction, as well as the poetic affinities between Proust's work *In Search of Lost Time* and Kiš's family trilogy, primarily the novel *Garden, Ashes* and the story collection *Early Sorrows*. One of the primary intention of this paper is to shed light on the mechanism of close-up evoking the past with these writers. The paper shows, in the light of Deleuze's thought, that, as in Proust, as well as in Kiš, there isn't a mere reproduction of facts from the past, and also not a memory or the reminiscence, but a kind of learning. Thus, the problem of time sets as the key to understanding the position, but also the intentions of the narrator who, in both cases, is trying to collect the scattered bits and pieces of awareness of self and others. In this learning process and decryption of characters from the past, sensual stimulations, primarily, smells and colors, which appear as triggers and poles in charge of concentrating the deep layers of consciousness, play a special role.

Keywords: comparative study of literature, memory, evoking the past

Aleksandar Đurović

Иван Базрђан¹
Нови Саг

СУМАТРАИЗАМ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У ФИЛМОВИМА АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

Овај рад ће покушати да покаже и осветли заједничке тачке у делу Милоша Црњанског, нашег истакнутог писца, и Андреја Тарковског, прослављеног руског редитеља. Иако су се бавили различитим врстама уметности, Црњански књижевношћу, Тарковски филмом, постоји много сличности у њиховом стваралаштву. Пре свега настојаћемо да покажемо те сличности оличене у ономе што је Милош Црњански назвао суматраизмом, затим на концепцији осликавања ликова, воде као битног локуса, мотива жртве и њеног значења. Том приликом у разматрање ћемо узети она дела Милоша Црњанског у којима је начело суматраизма посебно наглашено („Лирика Итаке“, „Дневник о Чарнојевићу“, „Путописи“, „Сеобе“, „Друга књига Сеоба“, „Код Хиперборејаца“, „Роман о Лондону“) и филмска остварења Андреја Тарковског у којима проналазимо кличе суматраизма („Иваново детињство“, „Андреј Рубљов“, „Сталкер“, „Носталгија“, „Жртва“).

Кључне речи: Милош Црњански, Андреј Тарковски, суматраизам, филм, књижевност

Зачетке суматраизма у стваралаштву Милоша Црњанског налазимо већ 1918. године, када Црњански објављује своју драму *Маска*. Иако суматраизам у овом драмском делу није именован тим именом, већ његове одлике проналазимо под одредницом етеризам, сасвим је јасно да ова два, по одликама синонимна појма, почивају на идентичним начелима. Етеризам као претечу суматраизма најлакше можемо уочити на примеру лика Бранка Радичевића, који у овој драми заступа етеристички (суматраистички) поглед на свет (в. Павићевић 1994: 154–158). Наиме, он иако зна да ће ускоро умрети смрти се не боји, јер му етеристичко веровање допушта наду у космичку свеповезаност, која ће му омогућити трајање у некој другој димензији и неком другом облику. Наставак веровања у суматраистички космос откривамо и у бучној и рушилачкој *Лирици Итаке*.² Начело суматраизма подразумева да су све ствари и сва бића космоса у међусобној вези, без обзира на просторну и временску удаљеност, да постоје утешни простори среће којима се стално тежи и за које се верује да ће се једног дана достићи (в. Џаџић 1995: 52–68). Идеја суматраизма зачала се у бесмислу егзистенције који је настао након ратног вихора, у вагону воза којим је Црњански путовао, а први пут се показала у песми „Суматра“. Суматраизам у овој песми доказује човеку да његова највећа утеха треба да буде у уверењу да се његова егзистенција не завршава са престанком живота, већ да се његово битисање продужава кроз жуборење потока, или кроз било које биће, или ствар у космосу:

1 ivan.bazrdjan.1991@gmail.com

2 Књига *Лирика Итаке* је, према речима Гојка Тешића, изазвала праву револуцију у историји српске књижевности: „ЛИРИКА ИТАКЕ – превратничка је поетска целина која је својом појавом (1919) изазвала праву/полемичку провалу беса, запрепашћења, ужасавања, јеткости, подозрења и презрења према новим, рушилачким, антитрадиционалистичким концепцијама певања и промишљања историјске баштине, традиције и поезије“ (Тешић 2009: 236).

„Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо да, негде, неки поток
место њега тече!”

(Црњански 1994: 145)

Зато ће Црњански у „Објашњењу Суматре”, које је настало по захтеву Богдана Поповића, рећи: „Помислих: како ли ће ме дочекати мој завичај? Трешње су сад свакако већ румене, а села су сад весела. Гле, како су и боје, чак тамо до звезда, исте, и у трешања, и у корала! Како је све у вези, на свету. ’Суматра’ – рекох, опет, подругљиво, себи” (Црњански 1994: 152).

Није само поезија Црњанског обележена идејом суматраизма, него се она, као утешна мисао, јавља и у његовим *Пушћојисима*, и у свим романима (*Дневник о Чарнојевићу*, *Сеоба*, *Друга књига Сеоба*, *Роман о Лондону*, *Код Хиџерборејаца*). Тако у *Пушћојисима* наилазимо на следећи одломак: „Сад, знам да је све у вези, и, да покрет милоште моје руке напуни водом горске потоке. Као што, кад рубови долина, увече задрхте од додира небеса, која се спуштају на њих, то проспе по мени самртно бледило, које ме ослобађа од везе са женом. Ја више нисам ничији. Испуњавам оно што јутарња небеса, кад су воде тако хладне, хоће да се збуде” (Црњански 1966: 54).

У романима суматраизам постаје једна од главних одлика Црњанских јунака. Сви његови јунаци су војници (Петар Рајић, Исаковичи, књаз Рјепнин), и као такви у свом искуству имају доживљај рата и непрекидних сеоба: „У својим делима Црњански је дочарао и историју и време, стварност осамнаестог али и двадесетог века, људску галерију ’реалних ликова’ и њихових драматичних и трагичних судбина, као и трагику целог српског национа – али је уз помоћ повлашћених простора изградио и својеврсно уточиште за човека у невремену историје” (Цацић 1995: 18). Након Првог светског рата, као припадник изгубљене генерације и као сведок кланице до тада незапамћене, Црњански је настојао да нађе утеху унесрећеном човечанству и нашао ју је у идеји суматраизма: „Не, не знам шта је добро, а шта зло, ништа не знам шта се све збило, али једно знам, да је наша срећа у лишћу. По један жут лист, по један клепет голубијих крила или ласти на води, биће ми доста да не будем ни весео ни тужан, и никад ми неће пасти на ум, да верујем у шта друго, до у јабланове” (Црњански 1974: 137). Одломак из *Дневника о Чарнојевићу* сведочи да истински суматраиста највећу утеху налази у природи, па ће тако чак и меланхолични и резигнирани књаз Рјепнин, јунак Црњансковог *Романа о Лондону*, за себе ретку утеху проналазити у природи: „Нађе нема са њим, она ће отићи од њега, али, ето, – сад је срео океан, место те жене. Треба да се држи заласка Сунца. Океан је највеће, и најлепше, што је Бог створио. Бог му ето, даде, место једне жене, сусрет са океаном који је бескрајан” (Црњански 1986: 383).

У *Сеобама* наилазимо на одломак у коме се све доводи у везу на тај начин што дешавања у природи упућују на дешавања у породици Вука Исаковича – ако зеца узмемо као симбол похотне и одвратне жеље за телесним спајањем, његово претрчавање преко пута којим јаше Вук Исакович може значити само да његова жена чини неверство док он обавља свој позив војника:

„Тог дана је Вук Исакович прелазио са пуком, цело преподне, преко једног уског брвна, код вароши Кремсминстера у Аустрији. Био се начинио неред међу војницима. Један зец претрча му преко пута. ’Ух, да се мост не сруши’,

помисли, или да му пртљаг можда не оде у реку? Па затим, упивши погледом влажно небо што се било наоблачило заузда, брижан, коња и упита капетана Пишчевича, који је јахао крај њега: 'Что значи при заходу Солнца ово знамение Пишчевичу? Дојдосмо здраво и у спокоју. На путу прах развеја ветар, аки неку завесу. Тело дшери моје мале, прворођене, сие в минуту може бит разболесја? [...]' Не паде му ни на ум да помисли да га жена, код куће, вара" (Црњански 2011: 58).

Мисао о суматраизму подразумева далеке просторе среће који пружају спокој и заклон јунацима чије је време обележено ратним немиром (в. Џацић 1995; Милошевић 1970). Исаковичи чезну за далеком Русијом, а у делу *Код Хиперборејаца* срећемо антички мит о Хипербореји, земљи изнад далеког Севера у којој вечно Сунце сја, која има све одлике terra utopica-e, простора вечне среће: „Оштри врхови Шпицбершких брда појављују се ту, из магле и мора, као нека фантастична слика, неког надземаљског света. Дешава се да је, пред брдом, магла, али да, иза те магле, Сунце, као код Хиперборејаца, сија” (Црњански 1966: 77). Поменуто Црњансково дело читаво је прожето мишљу и настојањем да се повеже немогуће, да се разоткрију везе између пишчевог народа и осталих народа света³, да се допре до далеких предака и успостави вечни континуитет између њих и њиховог народа данас: „Једна од тих римских императорских династија, на пример, у вези је и са мојом земљом. Она је илирска. Иако ми нисмо Илири, мој народ, без сваке сумње, мора имати јаку супстрату илирску, у својој прошлости. Пре те, илирске, династије, у Риму су владале, династије са Истока. Пада у очи, да су, за време те династије, владале, у ствари, жене. Наша, илирска, династија, довела је на власт мушкарце. То ме је занимало” (Црњански 1966: 426–427).

Оно што се као најснажнији и најутешнији елемент суматраизма може издвојити јесте идеја да је све у вези без обзира на временску и просторну удаљеност – људи утичу на природу, природа на човека, читав космос одзивања у једном ритму. Та повезаност осмишљава сваки човеков чин и на тај начин даје вредност животу: „Док моји познаници нагађају разлоге таквих мојих преокупација, у Риму, мене те везе Европе, Азије, Америке, теше као неко мирно, бистро, плаво море, кроз које корачам, лагано, одлазећи према Северу, у Хипербореју” (Црњански 1966: 398).

Суматраизам, Црњансково уточиште, у времену обележеном нихилизмом, „неки су доживљавали као метафизички принцип, али би, верујем, много тачније било да га сагледамо у светлу његове коренске инспирације – будизма и источњачких филозофских учења која – баш због одсуства идеје о врхунском бићу које одлучује о свему – тешко да можемо да назовемо религијама” (Црњански 2011: 9). У вези са тим можемо напоменути Црњанскову заинтересованост за кинеску и стару јапанску поезију (приредио је *Анџологију кинеске лирике* 1923. и *Песме Шиароџ Јајана* 1928) и, као оно што га је морало највише одушевити и привући у вези са тим древним певањем Истока, изузетан осећај за природу и човекову наклоњеност природи. Настојање да се веза са природом обнови јесте жеља да се у модерном, ратом поремећеном свету, поново успостави нарушена равнотежа. Ипак, „када је реч о тананијем или сложенијем искуству, као што је посматрање орошеног ружиног пупољка, рано ујутро, док је ваздух

3 Црњански као представник авангардног покрета, а услед историјских околности које су обележиле његову генерацију, себе доживљава као „грађанина света”, човека који није ни просторно, ни духовно омеђен границама своје земље, него сваки простор може постати његов простор.

још прохладан а сунце се рађа и птица пева – показује да се у неким културама ово искуство с лакоћом свесно доживљава, док у савременој западној култури то искуство неће допрети јер није довољно 'важно' или 'значајно' да би било запажено" (Цацић 1995: 47).

Таква врста осећајности за природу и блискости са њом, а у вези са тим и поштовање Истока, поготово Јапана, као простора и културе који негују повезаност са природним принципом, може нам бити почетна тачка у изградњи заједничког света уметничког стваралаштва М. Црњанског и А. Тарковског⁴.

Андреј Тарковски је препознатљив по мрачним и суморним сликама модерног света, које доминирају у његовим филмовима, али, оно што је веома битно, тама никада не превлада. Супростављање нихилизму, који се може узети као одлика савременог света, сликовито је приказана уводном сценом филма „Жртва” (1986): Ото, поштар, изриче Александеру сумњу да је Ничеов патуљак, од кога се Заратустра онесвестио, био у праву. При том Ото мисли на следеће становиште патуљка: „Овдје се састају два пута: њима није још нитко дошао до краја. Ова дуга цеста што води уназад: продужује се до у вјечност. А она дуга цеста што води навише – друга је вјечност. [...] Двије цесте протурјече један другој. На мјесту њиховог сукоба или састанка стоје врата, изнад којих је написано њихово име. Оно гласи Тренутак и: Тим се путовима не може стићи до краја, јер су сферни. Патуљак је то знао, па с презиром добади Заратустри: „Све што је равно, лаже. Свака је истина савијена, само је вријеме круг” (Ниче 1980: 144). Тарковски, у кадру изузетне визуелне лепоте, неподударане своје животне филозофије са филозофијом нихилизма симболички представља на следећи начин – Ото, возећи бицикл у круг у тренутку разговора са Александером, представља цикличан ток времена и тиме метафорички заступа патуљково виђење света; Александеров син, Мали Човек, кришом везује један крај канапа за Отов бицикл, а други за дрво, и тако поштаревим падом побија црва сумње ког му је унео Заратустрин патуљак. Наизглед хумористична сцена у себи крије и духовну кризу човечанства, али и борбу против ње (није случајно што је Мали Човек, дете, представник новог покољења, тај који руши Ота са бицикла).

За разумевање Тарковсковог филмске поетике битан је докуменатрни филм, снимљен са познатим сценаристом Тонином Гером, „Путовање у времену”. Попут Црњанског, који није дао да се његова књижевност укалупљује у већ постојеће обрасце⁵, ни Тарковски није прихватао да снима филмове који би били жанровски одређени и чији циљ би био да остваре огроман комерцијални успех. Као што је Милош Црњански одбијао да се повинује постојећим формама и нормама које су ограничавале његову визију уметности, тако Тарковски у поменутом документарцу поводом свог филма „Сталкер” каже да му је то најдражи филм, не због тога што је научнофантастичан, него зато што је успео својим редитељским умећем да разбије жанр научне фантастике и да за science fiction роман браће Стругацки, „Пикник крај пута”, нађе потпуно нови филмски језик. Његово превазилажење жанровских оквира које сам роман браће Стругацки нуди не значи ниподаштавање овог вредног књижевног дела, већ способност уметника да на роману као подлози изгради свој уметнички свет. Исто можемо

4 А. Тарковски хаику поезију је сматрао највишим дометом поезије, управо због односа према природи који је у тим песмама приказана. О томе види: „Путовање у времену”, 1983.

5 Резигнирани Црњански ће спалити две трећине свог лирског романа *Дневник о Чарнојевићу*, пошто је издавач одбио да штампа књигу онако како ју је Црњански замислио (Тешић 2009: 346–371).

рећи и за Црњанске *Сеобе* – *Мемоари* Симеона Пишчевића и историјска грађа о том периоду послужили су Црњанском као подлога да створи један од својих најбољих романа.

Већ у првом филму Андреја Тарковског, „Иваново детињство” (1962)⁶, примећујемо оно што је Милош Црњански назвао суматраизмом. У завршној сцени филма, Иван ће након смрти и тешког живота оличеног ратовањем и мучењем, завршити на пешчаној обали, а филм ће се завршити Ивановим трком преко непрегледног поља морске воде. У овој финалној сцени „Ивановог детињства” вода добија карактеристику повлашћеног простора среће и благостања. У „Носталгији” (1983) имамо сцену када Доменико објашњава Горчакову да једна кап и још једна кап воде нису две капи, већ се оне стапају у једну целину.⁷ Да би визуелно појачао ову сцену, Тарковски ће након Домениковог говора даги слику баре која непрестано расте од новодолазећих капи кише. Тиме се природа карактерише као нераздвојива целина, а њено јединство као снага која човеку може пружити утеху, уколико се он осећа и понаша као део те целине. Још један упечатљив пример полагања наде у природу и вере у њену моћ да осмисли човеково постојање налазимо у „Жртви”: почетак и крај филма, повлашћена места сваког уметничког дела, обележава приказ дрвета, симбола живота, али пре свега природе. У уводној шпици реч је о дрвету на слици Леонарда да Винчија, „Поклоњење мудраца”⁸, а одмах затим следи сцена заливања и поновног сађења ишчупаног стабла (то чине отац и син), које прати прича о игуману и монаху који су свакодневном трогодишњом бригом успели да врате живот потпуно сувом дрвету. На крају филма суво дрво са почетка олистављају нови живот заједничким деловањем човека и природе.⁹ У том заједничком деловању оличава се и повезаност између свега што на овом свету постоји – човек својим деловањем утиче на природу, као што и природа утиче на њега. Природа може да пружи заклон и уточиште, уколико човек делује заједно са њом, али код Тарковског природа може да буде и негативно настројена према човеку онда када човек делује против ње.¹⁰

6 За овај филм слободно можемо рећи да је право чудо како се једно такво филмско остварење о Отацбинском рату (руски назив за Други светски рат) појавило у доба строгог комунизма и тоталитаризма. Већ се од самих почетака Андреја Тарковског могло наслутити како тадашњи СССР неће имати разумевања за уметничку слободу и метафизику. Биће оптуживан од стране критичара како су његови филмови неразумљиви и како не успостављају никакав однос са гледаоцем, а треба се само сетити Андреја Жданова и његове доктрине, па видети у каквим условима је Тарковски требало да ствара.

7 О томе види: филм „Носталгија” из 1983. године и упоредити са класиком Микеланђела Антонионија „Црвена пустиња” из 1964. године. У Антонионијевој филму постоји сцена када дете објашњава мајци идентичну ствар коју објашњава и Доменико Горчакову.

8 Слика Леонарда да Винчија „Поклоњење мудраца” у свом централном делу има дрво, које својом олисталошћу и зеленилом, прави потпуно антитезу мрачној и суморној атмосфери, која влада на остатку слике.

9 Пажљивом гледаоцу Тарковсковљевих филмова неће промаћи чињеница да он на овакав начин почиње и завршава свој први („Иваново детињство”) и последњи филм („Жртва”).

10 Негативан однос природе према човеку (она може да буде силовита и погубна по човека) условљен је негативним односом човека према природи, на основу чега се може закључити да заједничким деловањем природе и човека може да се успостави равнотежа и да се простор природе претвори у простор среће. Као пример можемо навести симболику воде у „Сталкеру”, где већ од првих кадрова вода преузима примат - вода у чаши се тресе, све је влажно, константно се чује неко цурење и капање воде које има задатак да унесе немир у гледаоца и да појача утисак присуства нечег непријатног и непознатог. Чувене су сцене у којима по води плоче предмети који симболишу највеће пошести савременог доба: шприц, новац, икона, аутоматско оружје, сат, кашика, амортизер.

Модеран свет обележен је раскораком између човека науке и технолошког напретка и природе као његовог станишта и окружења. Модеран човек није само отуђен од природе, него и од других људи, тако да се разједињење са природом може узети као почетни корак који води ка кризи хуманитета. Андреј Тарковски о томе проговара кроз свог јунака Александра: „Човек се увек бранио од других људи, природе. Резултат је цивилизација силе, страха, зависности. Наш 'технички напредак' дао нам је само удобност, стандард и оруђе за одржавање моћи. Као дивљаци смо. Користимо микроскоп као тољагу. Не, није истина. Дивљаци су душевнији од нас. Постигли смо страшан несклад, неравнотежу између материјалног и духовног развоја. Наша цивилизација је дефектна¹¹, или пак: „Мили мој, ми смо се изгубили и хуманост је на опасном путу.“¹² Исту мисао о савременом добу налазимо и у најмрачнијем делу М. Црњанског, *Роману о Лондону*: „Обећавају. Обећавају. Гаљацину је за све нас обећано. Питање је у новцу. Новац има, у времену у ком живимо, снагу Сунца, снагу, коју сузе више немају. Срећа људска је сад у новцу. Енглези су од трговине начинили религију. Кад се у Лондону пита, ко је ко, колико вреди ко – 'how much is he worth' – мисли се: колико има? Колико фунти? А ми, у руској емиграцији, сад, не вредимо ништа. Не може срећа бити у новцу. И овде живе људи. И овде има суза” (Црњански 1986: 68). У савременом добу, уместо духовног, цени се само материјално, а из цитата Милоша Црњанског ишчитавамо да он, као човек који је стасао у међуратно доба, када је Србија била културно најразвијенија и док су у великој мери још у моди била начела херојског етоса, напросто не може да поверује у шта се изметнула модерна цивилизација која на материјалистичким принципима и нехуманости гради своју нову религију. Модерни човек се клања Златном телету и Мамон му је божанство, те стога занемарује основне људске вредности које су од есенцијалног значаја како у књижевном делу Црњанског тако и у филмском стваралаштву Тарковског. Докле иду суровост и хладноћа модерног материјалисте најбоље показује сцена са псом из *Романа о Лондону* у којој се просјак нада да ће пре добити неку пару од случајних пролазника ако поведе пса са собом (Владушић 2011: 231–335). Људи су потпуно изгубили саосећајност и тумарају кроз свет као у профетским антиутопијским визијама Реја Бредберија, Јевгенија Замјатина и Џорџа Орвела. Хуманост је потпуно потиснута и они ретки који се труде да сачувају ватру племенитости полако, али сигурно, губе трку са хипермодерним техничко-цивилизацијским напретком. Тарковски, можда и више од Црњанског, жели да врати веру и потребу за духовним уздицањем, док је Црњански можда малко свеснији и реалнији у схватању путање којом се модерна цивилизација запутила, што се најбоље читава у његовом последњем делу, *Роману о Лондону*.

Утеху за једног таквог модерног човека, Тарковски, као и Црњански, проналази у свеобухватној повезаности, у невидљивим везама које повезују читав космос и сваком, чак и оном наизглед баналном човековом деловању дају смисао. Александер ће у „Жртви” рећи: „Када би, сваког дана, у исто време, човек извео исти чин, попут неког ритуала, систематски, у исто време сваког дана, свет би се изменио [...] На пример, пробудиш се и устанеш тачно у седам, одеш у купатило, сипаш чашу воде са чесме, и проспеш је у шољу.”¹³ Наведена мисао Тарковско-љеговог јунака је типичан пример суматраизма М. Црњанског – ако верујемо да

11 О томе види филм „Жртва” из 1986.

12 Ibid.

13 Ibid.

ће просипање чаше воде сваког јутра у шољу учинити свет бољим, онда су за нас битак и битисање свега испреплетани и у кореспонденцији. Тако у „Носталгији” имамо Горчакова, који преноси свећу са једног на други крај базена Св. Катарине уверен да ће тиме свет бити спасен. Сцена преношења свеће траје девет минута, али њена драматичност расте сваког тренутка када се у обзир узме да пламен свеће представља постојање читавог човечанства и да ће и оно заједно са пламеном нестати, ако Горчаков не успе у свом подухвату. Његова смрт која наступа онога тренутка када запаљену свећу доноси на други крај базена јесте симболична жртва – да би читаво човечанство наставило да живи било је потребно да се његов живот угаси – тако само један човек својим поступцима делује на целокупан људски род.

Жртва као најснажнија манифестација повезаности, али и најсвеснијег човековог уверења у ту повезаност, најдраматичније је осликана у филму који је чак понео и њено име – „Жртва”. Алесксандер ће, обучен у кимоно¹⁴, при крају наведеног филма спалити кућу коју је волео, у којој се осећао сигурно, у којој је живео мирно, верујући да је спаљивање неопходна жртва како би се поремећена равнотежа космоса поново успоставила. Смисао његове жртве симболично је представљен олисталим дрветом на крају филма о коме је већ било речи. Треба обратити пажњу и на текст Мартина Хајдегера „Грађење, становање, мишљење”, који врло прецизно објашњава да кућа симболички не представља само место човековог физичког, него и духовног пребивалишта. Наиме, Хајдегер у свом тексту доказује да четворство неба, земље, божанстава и смртника управо пребива у месту становања, које је настало постепеним грађењем. Тиме Хајдегер, полазећи од етимологије речи „грађење” и „становање”, доказује да архитектонски објекти не представљају само физичко-материјалне зграде, које пружају комфор, већ су и човекове духовне оазе (в. Хајдегер 1999: 114–129; Владушић 2011: 241). Самим тим Алесксандер не полаже само материјалну жртву, која би са Тарковсковог изразито антимаеријалног становишта била безначајна, већ његова жртва представља човекову спремност да жртвује симбол читавог свог јаства и бивствовања зарад општег добра.

Сагледавање жртве у контексту суматраизма као свесности о целокупној повезаности света можемо завршити одломком из Црњанског *Романа о Лондону*, који је уједно и крај овог његовог дела: „Само је са светионика, на висини те велике стене, којим се парк завршавао, треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку звезду” (Црњански 1986: 360). Али, свакако опет треба напоменути да Црњански ни близу није оптимистичан као Тарковски, који својим филмовима жели да врати гледаоцу веру и могућност у побољшање суморне цивилизације, јер иако звезда сија на крају романа, потпуно је неизвесно шта та светлост представља. На овом месту треба споменути и два могућа тумачења краја *Романа о Лондону*, једно Мила Ломпара и друго Слободана Владушића. Наиме, Мило Ломпар у својој истакнутој студији *Црњански и Мефистофел* износи једно прилично мрачно становиште по ком Рјепнин, иако је одбио да потпише уговор са ђаволом, никако не може бити спасен, јер се манифестација ђавола потпуно изменила у модерном свету и он се више не јавља као

14 Традиционална јапанска одећа коју облачи јунак овог филма представља редитељев омаж јапанској култури и херојском етосу самураја, који његовом чину, у савременом свету схваћеном као лудости једног поремећеног човека, даје кредибилитет јуначког подухвата да се, одричући се нечега вредног и значајног, утиче на целокупни поредак ствари.

једна особа, као на пример код Гетеа у *Фаусту*, него је ђаво сада попримио облик свеприсутности и особину прозирности која га само наизглед чини невидљивим и неопажљивим (в. Ломпар 2000: 9–31; 145–170). Напросто, ако узмемо да је модерни свет и устројство на ком почива засновано на дијаболским законима, у чему би се, прилично сам сигуран сложили и Црњански и Тарковски, онда је јасно зашто за Рјепнина, потпуног туђина у једној таквој димензији, нема, нити може бити више места. За разлику од Мила Ломпара, Слободан Владушић пружа једну другачију, од Ломпара малко светлију, интерпретацију. Он сматра да, иако за главног јунака романа више никако не може бити наде, светлост на крају романа метафорички представља зрак преживеле људскости, која, упркос Рјепниновој трагичној смрти, опстаје као хумани светионик на хоризонту (в. Владушић 2011: 231–335).

Још једна заједничка особина ова два уметника јесте њихово виђење љубави. Обојица сматрају да је апсолутна љубав (симбиоза телесне и духовне) неопходна како равнотежа умреженог космоса не би била нарушена. Љубав има улогу везивног ткива које може да споји неспојиво: „Али сам брзо додао да сам ђак Кинеза, који су први видели да је све љубав да ћу сад ја ту љубав, која је била само физичка и етичка моћ, претворити у метафизичку снагу. И док су, до сад, љубави координиране, и љубавне биле везане само ствари напоредне, ја ћу везати љубављу и оно што је далеко једно од другог, и наћи везу између бића неједнаких: осмех који утиче на траву, безбрижност коју дају воде, и мир који нам дају беле завејане јеле” (Црњански 1966: 54). Али, како наводи Мило Ломпар, кнез Рјепнин неће предосетити смицалицу коју му потура ђаво, који настоји да га наведе да се, одбијањем физичког спајања са Нађом и гордим ставом према њој, али и према свима другима, заправо одлучује за смрт мислећи да се одлучује за идеју о љубави (в. Ломпар 2000: 107–129). Као особа лишена осећања љубави, кнез Рјепнин губи и своје последње хумано упориште и потенцијалну наду у могућност да свој живот не сконча трагично. Тиме кнез Рјепнин постаје обезличена утвара модерног Лондона, којој је остало још само могућност да од своје смрти не направи шараду и да умре стоички и људски, у чему и успева.

Редитељ који је створио „Андреја Рубљова” и „Сталкера”, такође заснива своју концепцију света на апсолутној љубави, али, као и код Црњанског, и код Тарковског љубав не сме да буде само плотска и телесна, па тако често код оба аутора имамо уздржавање од телесног спајања са другим бићем због тога што дух карактера није у одговарајућем стању и континуитету. То не значи да су Црњански и Тарковски противници физичке љубави, већ да су мишљења да сви параметри који одређују духовно стање човека морају бити у равнотежи како би апсолутна љубав била остварена. Код Тарковског, јунак „Носталгије”, Горчаков, одбиће удварање младе новинарке, као што ће млади Вук Исакович у *Сеобама* одбити принцезу од Виртемберга, јер оба јунака су далеко од домовине, незадовољни су, и самим тим духовни услови за полно сједињење нису испуњени.¹⁵ Андреј Рубљов ће у истоименом филму из 1966. године убити Татарина, који је

15 У *Роману о Лондону* књаза Рјепнина, који одлази без своје супруге Нађе на летовање у Корнуалију, непрекидно спадају жене, које су несрећно удате, или које су остале без својих мужева. Сва ова удварања, већином младих и zgodних жена, учиниће летовање књазу Рјепнину неподношљивим и изузетно напорним, па ће књаз само чезнути да се што пре врати у Лондон, у свој мали стан код супруге. Наравно, свесни смо и трансформације рецептора за љубав код књаза Рјепнина, који с временом, мислећи да се одлучује за идеалну љубав, у ствари губи компас шта љубав заправо представља.

током опсаде цркве покушао да силује јуродиву девојку. Насилна и дивљачка љубав код оба аутора је неповлашћена и неодобрена. За разлику од варварске и присилне љубави, у „Жртви“, у једној од визуелно најлепших сцена у филмовима Андреја Тарковског, Александер и његова служавка Марија у тренутку полног чина левитирају и на тај начин надвладавају силу земљине теже и постижу апсолутну хармонију са читавим свемиром. Потребно је рећи да Александер и Марија спавају заједно, јер верују да ће на тај начин нуклеарна катастрофа бити избегнута, тако да се на још једном примеру начело суматраизма М. Црњанског потврђује у филмовима А. Тарковског.

Поменуто удаљеност од своје домовине и носталгија која је честа одлика Црњанских и Тарковсковљевих јунака¹⁶ условљава рађање љубави према далеким пределима, што се поново доводи у везу са начелима суматраизма. У вези са тим занимљива је и једна изјава Андреја Тарковског у којој каже да места у Италији за своје филмове бира на основу степена сличности са његовом Русијом. Даљина, носталгија, љубав према далеким пределима у многоме одређују сличности у концепцији јунака ова два уметника. Њихови јунаци су меланхолични, резигнирани, растрзани, измучени, болују од носталгије, али су и поносни, не прихватају компромисе, не понижавају се ни пред каквом силом, одликује их светачки аскетизам и стоицизам, не говоре пуно, своје емоције не изражавају бурно и са непотребном дозом патетике, њихова осећања су изнијансирана и пажљиво повијена у чауре из којих тешко излазе и само пажљив читалац и гледалац може да допре до крајње дубине њихових душа. Карактер њихових јунака је комплексан, њега не одликује материјалистичка изрека Вишњевског из *Друге књиге Сеоба*: „У се, на се и пода се“ (Црњански 1966: 353).

Као закључак намеће се да, иако су се Црњански и Тарковски бавили различитим уметностима, њихово стваралаштво почива на готово истоветним хуманистичким принципима. Наравно, приметили смо да суматраизам Милоша Црњанског током година, из дела у дело, преживљава метаморфозу услед промене друштвеног миљеа који окружује писца. Али, иако та вера у свеопшту повезаност постепено бледи због искретања вредности на друштвеној лествици, она ипак опстаје као малени жижак на крају последњег романа, који једва да светли. Међутим, чак и та слабашна светлост необорив је доказ да људско постојање није потпуно бесмислено. С друге стране, Андреј Тарковски у својим суморним филмским представама савременог света често сумња у исправност пута којим се модерна цивилизација упутила. Он чак и много оштрије од Црњанског не дозвољава да му вера у човекову хуманост спласне и сваким својим кадром настоји да прикаже чудну испреплетаност људских судбина и простора око њих, што је врло карактеристично и за Црњансково књижевно стваралаштво.

За крај, покушаћемо да још једном уметност писане речи и уметност филмског платна доведемо у везу. Навешћемо писмо Милоша Црњанског у коме он, поводом својих *Сеоба* за које каже да је у њима видео много филмова, износи своје мисли о филму. Писмо је упућено господину Ређепу, а његова садржина је следећа: „Драги господине Ређеп, пишем Вам, ево, као пост скриптум, мом јучерашњем писму. Желим да Вас подржим, опет. Овде сам бескућник, као и читав

16 За боље разумевање карактера њихових јунака неопходно је навести и неке аутобиографске податке. Наиме, оба аутора су волела своју земљу, али због политичке ситуације и немогућности да се остваре све уметничке замисли и слободе, одабрали су да живе у егзилу и да кроз своја дела сликају патњу човека који је измештен из свог лежишта и центра.

наш изгнанички свет. Исто сам усамљен. Наша емиграција нема, на жалост, јединство, попут Руса. Они су поносни, и кад су сиромашни. Тужан сам због тога. И ово Вам не пише аутор Сеоба за кога су, некада бивши пријатељи писали да је мали професор из Иланче. Каква Иланча! Пише Вам један очајник који уме да се бије, боксерски. Немојте очајавати. Чак ни оним мојим Исаковичима није било лако. Њима понајмање. Ни о Орацију нису знали. Али су умели да стисну зубе. И да не потону. Ја сам Вам већ и раније говорио да сам се, овде, у Лондону, занимао за филм. Студирао сам режију, озбиљно. Мени се чини да у мојим књигама има много филмова. Видеће се све то, као и све друго, пост мортем. Свакако је Александар Петровић онај Ваш редитељ који би могао да сними *Сеобе*. С атмосфером, нашим судбинама. И нашим небесима. Са срдчним поздравом, Црњански (17. 1. 1963)¹⁷

Иако ће Црњанскова жеља да филм о његовим *Сеобама* сними прослављени српски редитељ Александар Саша Петровић¹⁸ бити остварена, сматрамо да тај подухват претакања једне уметности у другу није достигао свој врхунац.

Можда ће се једног дана срести неки други Црњански и неки други Тарковски, а можда ће то бити баш овај Црњански и овај Тарковски – један сусрет двојице суматраиста био би довољан да се њихове уметности остваре у једној и да добијемо нове *Сеобе* на филмском платну, јер, као што Црњански каже:

„Има сеоба.
Смрти нема!”
(Црњански 1966: 483).

Литература

- Владушић 2011: С. Владушић, *Црњански, меѓалополис*, Београд: Службени гласник.
Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел*, Београд: Филип Вишњић.
Милошевић 1970: Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
Nietzsche 1980: F. Nietzsche, *Тако је говорио Заратустра*, Загреб: Младост.
Павићевић 1994: Б. Павићевић, *Суматраизам и етеризам: Маска Милоша Црњанског*, у: М. Црњански, *Маска*, Београд: „Драганић”, 154–158.
Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда*, Београд: Службени гласник.
Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, Београд: Плато.
Црњански 1966: М. Црњански, *Сеобе III*, Београд: Просвета.
Црњански 1966: М. Црњански, *Пушћиници*, Београд: Просвета.
Црњански 1966: М. Црњански, *Код Хийерборејаца, том I*, Београд: Просвета.
Црњански 1974: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Нолит.
Црњански 1986: М. Црњански, *Роман о Лондону, том I*, Београд: Нолит.
Црњански 1994: М. Црњански, *Лирика Ишаке*, прир. Гојко Тешић, Београд: „Драганић”.
Црњански 2011: М. Црњански, *Милош Црњански II*, прир. Горана Раичевић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

17 „Вечерње новости” од 16. августа 2014.

18 Александар Саша Петровић режирао је култне филмове: „Три”, „Групни портрет с дамом”, „Биће скоро пропаст света” и „Скупљачи перја” за који је добио Златну палму у Кану.

Џацић 1995: П. Џацић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

MILOŠ CRNJANSKI'S SUMATRAISM IN THE FILMS OF ANDREI TARKOVSKY

Summary

This paper will try to demonstrate and illuminate the common points in the work of Miloš Crnjanski, prominent writer of ours, and Andrei Tarkovsky, the celebrated Russian director. In spite of dealing with various kinds of art, Crnjanski literature, Tarkovsky film, there are many similarities in their creation. First of all, we will try to show the similarities and embodied in what is called Miloš Crnjanski's sumatraism, then the concept of painting characters, water as an important locus, motive of sacrifice and its meaning. On this occasion, I will take into consideration those literary works of Miloš Crnjanski in which the principle of sumatraism is particularly emphasized („Lirika Itake”, „Dnevnik o Čarnojeviću”, „Seobe”, „Druga knjiga Seoba”, „Kod Hiperborejaca”, „Roman o Londonu”, „Putopisi”) and Andrei Tarkovsky film productions in which we find the motives of sumatraism („Ivan's childhood”, „Andrei Rublev”, „Stalker”, „Nostalghia”, „Victim”).

Keywords: Miloš Crnjanski, Andrei Tarkovsky, sumatraism, film, literature

Ivan Bazrdan

Јелена Ђукић¹
Нови Саг

ЧИТАЊЕ НЕОАВАНГАРДЕ: *MIXED MEDIA* БОРЕ ЂОСИЋА

У раду се анализира књига *Mixed Media* Боре Ђосића и њена појава у неоавангардној уметности друге половине XX века. Неоавангардни правци и покрети јесу хетерогени покрети који имају своје утемељење у надреализму, футуризму и дади. Неоавангарда се темељи на интердисциплинарности, на довођењу у везу различитих медија у стваралачком процесу. Циљ рада је да се представе како основни постулати неоавангарде, тако и стваралаштво Боре Ђосића са посебним акцентом на књигу *Mixed Media*. Како је књига мешавина романа, новина, журнала, свих медија и средстава информисања тако књигу *Mixed Media* схватамо као документ једног времена али *Mixed Media* јесте, како сам аутор назначавача, и *експеримент у деконструкцији традиционалне структуре књиже и уврежених канона у уређивању штампаних материјала – у визуелном и шекстиуалном смислу.*

Кључне речи: неоавангарда, *Mixed Media*, Бора Ђосић

Неоавангарда

Неоавангардни правци и покрети који се јављају крајем XIX века, наставаљајући своје трајање и у XX веку, обележени као појаве које не поштују утврђена правила, а чији је корен у разним „измима“ (*програмаски ушврћеном хаосу*) јесу хетерогени покрети који имају своје утемељење у надреализму, футуризму и дади. Криза онога што претходи, традиционалног поимања, али и стварања уметности наступила је услед низа друштвених, технолошких, техничких и других напредака. Тако историјска авангарда проналази своје место у свету масовне културе. Петер Биргер у *Теорији авангарде* види уметнички поступак кроз принцип *imitatio naturae*. Историјску авангарду карактерише то што није развила никакав стил (в. Биргер 1998: 27), што је „шок реципијента постао највиши принцип уметничке интенције“ (Биргер 1998: 28), а уметност добила аутономију и самосталност без жеље да буде „друштвено употребљива“ (Биргер 1998: 29). Историјска авангарда и модернизам обележавају уметност у првој половини XX века, а постмодернизам и неоавангарда све оно што се у уметности догађа у другој половини XX века.

Тековине уметности XX века су монтажа и колаж, али и авангардни филм и историјска авангарда. Колаж је творевина кубизма, сликарска техника коју су користили Брак и Пикасо, а која има своју функцију и у литератури. Налепљени цитати других аутора у нова остварења, тако намештени као да им је у новој средини и место, читају се другачије. Они имају нова формална, семантичка и готово надреална обележја. Лотреамон је један од првих који је употребљавао и склапао вербалне колаже стављајући пасусе, фразе и текстове у зачуђујући контекст кроз комбинацију различитих дискурса. Такве технике су користили: Џојс, Елиот, Паунд, Гиљермо Аполинер у *Калиграмима*, Маларме у *Баченим коцкама*, али и Ернст у својој *Жени са сто главе* где се путем новог компоновања добила трећа димензија уметничког дела. Стављање у однос наизглед различитих

1 helenadjukic@yahoo.com

текстуалних одељака примењивало се и техником монтаже коју је увео Сергеј Ајзенштајн у филмску уметност. Овакве технике умногоне личе на дадаистички *пресовани свети* са свим његовим умножавањима. Дадизам је као синтеза кубистичких, футуристичких и експресионистичких тенденција усвојио нову хетеродоксну *уметности без ипачу* која (п)остаје антиуметност кроз форсирање бесмисла. Не тражећи ништа, обрачунавају се са академизмом, грађанством и милитаризмом. Дадаистичке *песме из шешира, вербални колажи, Дадин коњић* реализују своје замисли у кабаретском приказу.

Неоавангарда се темељи на интердисциплинарности, на довођењу у везу различитих медија у стваралачком процесу. Ангажованост, друштвена и политичка, потенцира експеримент. Јавља се уметничка провокација кроз ексцес, изазивање, кроз *шамар у лице* и сталну жељу за перманентном и рапидном променом. Неоавангардни уметници стварају тренутак који ће променити будућност. Њихова акција има за циљ конкретну и увек присутну, брзу реакцију. Даје се примат иновативности при избору грађе и стварању самог уметничког остварења, пропагира се космополитизам и повезује до сада неповезаном, што никако не значи да је то неповезиво. Поставља се питање: да ли је старо заиста потрошено а *нео* заиста ново? Концепција књижевности се, дакле, поновно испитује и преусперава.

Повезивање у коме се изједначавају различити медији изражавања, које тежи ка оригиналности као примарном циљу, подразумева отвореност свих чула и сталну будност у тежњи да се све обухвати и, у колико је то могуће, да се ништа не испусти. Уметност, предмет уметничког деловања постаје и фрагмент, и недовршеност, систем у коме не постоји утврђен модел и где је све дозвољено. Обрачун са XIX и XX веком у уметности предствљен кроз нову форму, осећај, поступак и језик скида аутора са пиједестала и ставља га у сенку уметничких остварења.

Хал Фостер препознаје проблеме авангарде кроз: идеологију прогреса, препоставку оригиналности, елитистички херметизам, историјску ексклузивност, одобравање и присвајање културне индустрије. По њему се авангарда фокусира на конвенционално, а неоавангарда се концентрише на институционално (в. Фостер 1996: 17) где је тежња уметника на формирању критичке мимикрије разних дискурса (в. Фостер 1996: 24).

Mixed Media

Смеша медија и неоавангардних струјања 60-их година представљени су кроз књигу Боре Ћосића *Mixed Media*. Предраг Бребановић сматра да је Ћосићева есејистичка књига *Mixed Media* настала током Ћосићеве породичне фазе, али да не припада породичном циклусу (в. Бребановић 2006: 11). Књига је мешавина романа, новина, журнала, свих медија и средстава информисања, и као таква је значајан и веома успео супститут поменутих средстава.

На почетку, у некаквој врсти увода, стоји да је ово нова верзија књиге. Прва верзија књиге је штампана 1970. године. Формат је био исти као и формат књиге из 2010. године – 26 x 26, али је број страна и илустрација био мањи (106 страна и 40 илустрација). Даље следи ауторова дефиниција: „Mixito, mixitum, mixtura, смећа, мешавина, буќкурић, умећаност, сложеност, разноврсност, raznolikost, metež; medija, medium, srednji stepen, sredina, okolina, sredstvo, оно што се налази у средини или што представља средину, sprovodnik svetlosti, посредник између људи и духова (у

spiritizmu), stanje koje stoji između radnog i trpnog (u grčkoj gramatici), medijevalan (srednjovekovni), Mediala” (Ђосић 2010: 7).

Ђосић великодушно обзнањује смисао и садржај књиге алудирајући, у првом реду, на интертекстуалне путоказе. Илуминација граматичко-лингвистичких постулата кроз цитате и алузије, еманира садржај књиге која личи на некакав алманах попут Стеријиног календара Винка Лозића у коме се може наћи и оно што се не тражи. Ђосић као да настоји да у уводу све објасни и укаже на оно што ће се наћи на страницама новог издања, штампаног четрдесет година након објављивања првог издања.

Наслови који као да су писани руком, црним или црвеним фломастером, пркосе штампарским словима која стоје испод њих. Ђосић наводи само ауторе које цитира, али не и њихова дела из којих су преузети цитати.

Слагање ствари у кутије, на полице, у сандуке, у фиоке или ладице представља тековину модерног човека и жељу да ствари увек буду при руци. Такав начин одлагања предмета је својеврсни колаж и монтажа – живота и човека. Представљају спољашње преграде које се рефлектују из унутрашњих. Такве је имао и Гогољев Чичиков из *Мртвих душа*: његов путни ковчег са мноштвом преграда попуњених са наизглед баналним предметима, који су у себи чували Чичиковљеве тајне, био је оличење самог газде.

Спискове на које наилазимо у књизи, каталожке приказе, делове телефонског именика, недвосмислено упућују на сажетост. Упутства за употребу (некада са сликом као илустрацијом текста, а некада без ње), ценовник артикала, паркинг карте, биоскопске карте и, уопште, свака врста карата, признанице, потврде, забелешке – све су то теме, мотиви, докази, грађа, прича за себе и о себи која се надовезује на неку другу и тако постаје својеврсна прича у причи. Пописи баналности које нас одређују, фактографски подаци који су некада биле основна грађа фабуле потоњих уметника, сада постају уметност сама за себе. Сажетост којој недостаје драматичност, неће бити лишена исте, већ ће се појавити у уметничком делу. Ухватљиво је изврнуто на поставу и посматрано и спреда, и отпозади. Све се мери и све је важно у лакоћи спајања путем асоцијативних токова и наизглед случајних промишљања. Све изгледа као да је баш тако требало да буде, и баш на том месту да стоји. У књизи нема очекиване збрке, јер је и збрка активан учесник у токовима збивања или, боље речено, у токовима слагања цитираног.

Ђосић се, заправо, нашао у улози „лика” из сопствене књиге. И писац поступа као јунак приче о добром књижничару који не чита садржај књига које нуди, већ искључиво и само наслове и ауторе, јер ако зађе у дубину штива никада више неће бити добар књијар. Тако ће се тајна разоткрити, књиге ће бити (у)познате и неминовно подељене на ове и оне. На неке ће се више обраћати пажња, а неке се неће ни примећивати. Овако, све књиге су му једнаке, а посао лак и сигуран. Још један куриозитет који прати окосницу Ђосићеве „приче” је тај да се уместо непознатог писца код Ђосића јавља и ставља у први план *непознати читалац*.

Нови (ис)корак у формирању романескне грађе представља *структура науцине* као пример за могућу, нову употребу *klappentexte* – текста на корицама књига. Једна Холанђанка пише књигу на овај начин састављену од прочитаних класика на књигама. Због тога је њена књига лишена *klappentexte*-а јер почива на њима.

Наслов *Естетика ценовника* или „роман о артиклима” којим словеначка група ОХО назива први број своје ревије, а сликар Леонид Шејка црта *овај бувар меркантилизма* наставља се кроз *Бележим незапамћену скупоћу у 1942. години* од Вере Миоковић. Она је обележена као претходник књиге *Улога моје*

породице у светској револуцији, као што је то била бакина тетка за Ћосићеве Тушоре. Ценовник је проглашен конкретном књижевношћу јер је он роман о артистичком клими који налази Ларусову енциклопедију. Али он је и „мода форми изван канона” (Верзан и др. 2001: 7) постављен као битан појам уметничког средства (нео)авангарде у рушењу кроз прављење буке.

Одредница у речнику је за Ћосића есеј о битностима, есенцији, лингвистички осврт и тумачење. Цитирајући Дерида који управо говори о могућностима цитирања сваког знака, Ћосић појашњава како се мења контекст и значење на начин айсолутио незасићљив. У одељку 175 Ћосић 1997. године пише „Dok sada redigujem raniji tekst ove knjige, odande izbacujući sve što mi se danas čini suvišno i glupo, isecam te reči i komade rečenica i bacam ih u jedan koš. Kada bi neko sakupio ovaj otpad i odatle naučio da govori – imao bi svoj poseban jezik, suvišnost i bedastoća. Tako mnogi i govore” (Ћосић 2010: 37). Свако се, дакле, бори за свој говор и своју идеју, за превласт.

Карикатуре, белешке, дневници и календари представљени су као фундамент свега. У њих је положена вера, а не у одмотано. За све постоје правила. А овде се од њих наизглед одступа или нам се бар чини да нису толико крута. Све те ефемерне творевине су замена за нешто као што је „Knjiga-atlas na rasklapanje; tijelo ljudsko kao sveska” (Ћосић 2010: 55).

Цртање, путоказ, визиткарта, геометријски оквири живих људи на великим, званичним скуповима личе на Дишанов *ready-made*. Осврт на Дерида и његово виђење фонетике и лингвистике постаје приказ ознака, експонат живих догађаја на *шерењу*. Без инсистирања на савршеном облику, тетоваже (татуажи), системи слика у поентилизму, разноврсни цртежи постају код стварности уткани у микро и макро космос свакога од нас. Окрњена форма и њена фрагментарност функционално се игра са другачијим виђењима кроз авангардну уметност. Бележење у прилог томе је и кувар као збирка кухињских рецепата, где је наступило грађење као у архитектури или у сликарству, а сликарски отисак је овде само визуализација грађевине.

Попис собног инвентара извесног Дада из улице Страхинића Бана, њихова *ујошребна вредности и сврховитости* стоји наспрам модних журнала као *писана одећа*. Људска *вештина ширпања у кушијице*, то збијање које је исто а ново, минијатурно и грандиозно у исто време, јесте нека врста луткине куће у којој сви одрастамо. *Уметности шегле* видимо не само у својој кући већ и у *нађеним предметима*, у плућима у тегли која стоје у апотеци као класичан пример *mixed media*. Цигарета, торта, париски сладолед из 1900. године архитектонске су грађевине исто колико и љубашка. Али, фотографија жене која се љуља *представља разгледницу у покрету* (Ћосић 2010: 129). Лифт који је пандан таксију, кофер као *скулптура за пушовање*, неизбежни несесер са личним предметима, градови којима недостају места за размишљање и пасажери за скривање од сунца, излог, дућан као *сајам у маленом јесу mixed media*. Јан Палах, студент филозофије који се спалио је људска *mixed media*; страшило је *mixed media* скулптура која служи као одбрана; стрип, фестивал или дворска луда служе као меланж личности; драматургија флерта и свађе, уметничко понашање учесника у расправи као улични театар су примери *mixed media* и грађе за нови *mixed movie*. Али, брзина којим се прави *квази предмет* одаје његову сумњиву суштину и он постаје *предмет који лаже* – неуспели сурогат стварног и грозна копија истога. „Umetnik je gospodar objekta; on u svoju umetnost uklapa razbijene, izgorele, pokvarene objekte da bi ih vratio u režim želećih mašina kod kojih je kvarenje deo samog funkcionisanja” (Ћосић 2010: 76).

У поднаслову *Весела зробарија* Ћосић говори о другачијој врсти Чоловићеве *Дивље књижевности*, о конкретном случају Љубомира Мицића вођи *покојано зеницистичког покрета* који на гроб своје жене оставља предмете и стихове из личног живота, правећи својеврсну представу на гробљу, позориште у малом, луткину кућу вечне куће.

Наслов *Пакетић*, маркиран црвеним словима, говори о *Fluxus*-пакетићу, часопису у новом руху, попут некакве шаренолике мале кутије са информацијама и вестима веселог карактера. Часописи у кутији који се не носе под мишком као традиционални, већ су брижљиво упаковани на радост произвођача/аутора и конзумента/читаоца, делују прикладније и функционалније од онога што нам је до сада нудио штампарски занат.

Флукус је актуелан у *свешлости панкибернетичке експанзије*. То је уметност на граници. Друштвени циљеви флукуса су блиски ЛЕФ-у из 1929. године. Они се свODE на *постепено елиминисање лепих уметности*. У први план иступају друштвени циљеви и примењене уметности. *Антипрофесионалност* покрета огледа се у противљењу досадашњих тежњи уметника да уметност доживљавају као посао, да од тога живе, да своје време и живот посвете истој. Код њих је трајност готово ефемерна. Заправо, уметнички поступак *не сме бити трајан*, јер је сувишан и он и уметност. Уметнички поступак је само привремени педагог на путу флукуса. Затим, покрет је против величања *уметничковог ега*. „Zato fluxus teži kolektivnom duhu, anonimnosti i ANTIINDIVIDUALIZMU – a takođe i ANTIEUROPEJSTVU” (Ћосић 2010: 333) где маса стоји на супрот друштвеној елити.

У корену речи *fluxus* је проток, прилагођавање, једноставније улажење у сваку пору, чак и ону у коју лепа уметност улази из другог или трећег покушаја. Снага је у кретању, сталном напредовању и квантитету које „milom ili silom uzima smisao” (Ћосић 2010: 334). Истичући разлику између флукуса као покрета и *happening*-а и *performans*-а Ћосић указује да је флукус „svađa sa svim njenim postupnostima, strujama i tokovima, bogata kao Hamlet, strašna kao Andronikus, duhovita kao Ibi” (Ћосић 2010: 335), док су његови чланови „većito sumnjiva banda” (Ћосић 2010: 336).

Заслужан за стварање овог покрета који настаје паралелно са неовангардом је Џон Кејџ. Покрет основан 1962. године, иако некохерentan, имао је за циљ да повеже екстремне авангардисте у Европи и САД-у. Такви авангардни духови начињени од сликара, песника, музичара, театролога нису исказивали јединственост у форми, али је њихов активизам обележен као препород, а понекад, чак, и као повампирење дадаизма. Идеја о антиуметности и антиестетици, као основни став, прераста у контрадикторност. Жеља за синтезом различитих дисциплина где су у првом плану уметност и њене подваријанте – уметност којој ће се кроз активности групе избрисати границе, импровизује са *интермедијалним догађањима*. Псеудоаутономност, жеља да се препороди или васкрсне умрла уметност кроз *land art* или *event* (приказ *једноставне реалности* живе уметности, јер је живот уметност сама) води ка томе да се флукус на крају утопи у концептуалну уметност.

На крају књиге *Mixed Media* дато је „упутство за употребу” за коју се поново понавља да је колажног типа, помешаних медија и техника приповедања. Управо спајање неспојивог омогућава креирање „jednog ne-žanrovskog, ili anti-žanrovskog umetničkog dela” (Ћосић 2010: 400). Кључ је у „материјалу” употребљеном у књизи. Наиме, различити појмови присутни у књизи, на које нас и сам аутор подсећа, филозофски, друштвено-критички, социолошки, историјско-уметнички, али и

интертекстуалне везе у виду цитата, разних утисака, приватних бележака, као логичан и природан спој изискују спајање у виду колажа и монтаже.

И шта је, заправо, „mixed media, неко мозаичко постројење, kolaž geometrijskih, zapreminskih činjenica koje svojim rasporedom izazivaju impresiju sklada, oblika, jedan veštački utisak, ukратко” (Ђосић 2010: 410). Овакав вид уметничког израза кроз литературу, писани медиј, прилично неуобичајен, неспутан, без реда, али са утврђеним поретком низања својстава, представља за Ђосића „gotovo jedan oblik еманципације” (Ђосић 2010: 410). Ту је свакако на трагу Бартовој смрти аутора и ауторству као небитном, јер је у првом плану конекција онога на шта се аутор намерио пишући оригинално дело и могућности које се тиме пружају читалачкој публици. Хоризонт очекивања је умерен, а померање је извршено неминовношћу новог времена јер је XX век, век интернета и хипертекста.

Сам појам хипертекстуалности представља књижевни феномен, имајући у виду да се текстови налазе у тесној узајамној вези, а да се при том један не може назвати одјеком другог. Однос између хипертекста и хипотекста који му претходи уочљив је кроз трансформације, елаборације, проширивање, модификације али и кроз пародије, карикатуре и наставке. „Хипертекст је био кључни концепт који је довео до проналаска World Wide Web-а, који сам по себи представља огромну количину информација међусобно повезаних уз помоћ огромног броја хиперлинкованих текстова” (Манович 2001: 148).

Четрдесет година након првог издања, књигу схватамо као документ једног времена што представља још једну мултимедијалну оствареност и отвореност ка новом тумачењу књиге. Печат времена је свакако изражен кроз неоавангардни покрет 60-их година, флукусом, неоадаизмом, неоконструктивизмом – покретима који у својој бити имају принцип смеше медија. Али *Mixed Media* је и „eksperiment u dekonstrukciji tradicionalne strukture knjige i уврежених канона u uređivanju штампаних материјала – u vizuelnom i tekstualnom smislu” (Ђосић 2010: 410). Сваки цитат у њој је мали есеј. А „esej je по својој природи двосмислен рад [...] jer se одређује час за ово, час за оно, te нема nekakvog pravog digniteta u izricanju sudova i u oceni viđenog” (Ђосић 2010: 411) и његов творац „misli туђу misao која nije ni постојала до краја” (Ђосић 2010: 410). За Ђосића је и животни ток есејистичког карактера, јер он „poprima razmjere rasprave i eseja; мој tadaшњи životni став je изградњавање једног *esejističkog* načina života, a то je управо основ на коме je podignuto читаво zdanje ове књиге” (Ђосић 2010: 411). Такође, у књизи је уочљиво и присуство цитата из Ђосићевих романа: *Содома и Гомора*, *Тушори*, *Доктор Крлежа*; *Марко Ристић*, *једна породична прагедичја*; *Повести о Мишкину*, *Загребачка анализа*, *Расуло* и *Садржај/Казало*.

Закључна разматрања

Уметност 60-их и 70-их година XX века обележава појава неоавангарде, флукуса, хепенинга, перформанса, концептуалне уметности и приближавање поставангарди и ретроавангарди. Уметнички простор постаје трансмедијалан, а провокација културно прихватљива као карактеристично понашање експерименталних уметника. Периодичне публикације, њихова масовна производња и конзумација од стране великог аудиторјума, широких маса, ставља уметност на тржиште као робу и то не било какву.

Поред књиге *Mixed Media* треба споменути и Ђосићев часопис *Rok* (1969–1970) као погодан медиј за писани перформанс и штампани хепенинг који је,

уједно, био и часопис и уметничко дело. Часопис *Rok* као публикација неоавангарде бележи краткотрајно излагање од 1969. до 1970. године и представља часопис за књижевности и естетичко преиспитивање стварности. Бора Ђосић је био уредник часописа или одговоран за рад дирекције. *Rok* је изашао у четири броја. У првом броју часописа је писало: „ROK će se, ma kako to moglo izgledati paradoksalno, boriti protiv lepe književnosti, koja sve više dobija atribut 'krivih potreba' koje 'perpetuiraju mukotrpan rad, agresiju, mizeriju i nepravdu'. Baveći se ugađanjem, pričinjavanjem 'sreće' ljudskoj individui, lepa književnost, uz ostale oblike iskrivljavanja pravih zahteva, sama sebe dovoljno je diskvalifikovala i diskvalifikovaće se i dalje. Umesto ove, nepohodno je graditi nove oblike svesti, višedimenzionalne, sublimne, oslobađajuće. Oni ne moraju uvek biti 'umetnički', 'literarni' itd., a da u ravni pisane reči ipak znače kakvu-takvu kreaciju”. Часопис *Rok* је, дакле, прозни експеримент, ништа мањи од *Mixed Media* која у овом случају личи на приручник, а *Rok* као дело писано по приручнику.

Супротност традиционалном, прекорачење границе, али и прављење спектакла присутно је у неоавангардним уметничким групама које су реализовале своја остварења. У интеракцији уметника и публике гледаоци активно учествују у стварању дела, а уметнику је одмах позната њихова реакција. Тако је словеначка група ОХО у Београду на трећем Битефу 1969. године извела перформанс у јавности, на улици, где је одређени градски простор био поље деловања уметничких егзибиција, као што су у Војводини, на пример, група *BOSH+BOSH* и група *Kod* спроводили своје идеје.

Неоавангардна уметност користи бенефит нових средстава комуникације, изводи експерименте над уметношћу, стварајући некохерентна дела на пољуљаним темељима традиционалне уметности. Демистификација уметничког поступка која је на трагу Ековог тумачења отвореног дела, чини дело доступним не одузимајући му тиме узбуђење и изазовност које треба да буди у реципијентима. Занатлијска обрада спољашње форме артефеката, изазива код аудиторијума слојевите асоцијативне токове у тумачењу и схватању новоприказане уметности. Управо на овај начин, активизми интермедијалног типа, кроз интервенцију самог уметника, настоје да декодирају стварност.

Литература

- Биргер 1998: П. Биргер, *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига.
- Бребановић 2006: П. Бребановић, *Подруми марцијана, Чиниње Боре Ђосића*, Београд: Фабрика књига.
- Верзан и др. 2001: Ф. Верзан и др., *Књижевни жанрови и технике авангарде*, Београд: Народна књига.
- Манович 2001: Л. Манович, *Мешамедији*, Београд: Центар за савремену уметност.
- Саболчи 1997: М. Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, Београд: Народна књига.
- Ђосић 2010: В. Ђосић, *Mixed Media*, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine i Centar za nove medije, Beograd: V.B.Z.
- Фостер 1996: Н. Foster, Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?, in: Н. Foster, *The Return of the Real*, London: The MIT Press, 1–33.

READING OF THE NEO-AVANT-GARDE: MIXED MEDIA BY BORA COSIC

Summary

The paper analyzes the book *Mixed Media* by Bora Cosic and its occurrence on the neo-avant-garde art of the second half of XX century. The aim of paper is to present the basic principles of the neo-avant-garde and creative work by Bora Cosic as a representative neo-avant-garde artist with special emphasis on the book *Mixed Media*.

Keywords: the neo-avant-garde, the Mixed Media, Bora Cosic

Jelena Đukić

Јелена Марићевић¹
 Мирјана Фрау Коларски

МОГУЋНОСТИ ЗА ТУМАЧЕЊЕ ДЕЛА МИТЕ ДИМИТРИЈЕВИЋА МИДА

У раду о два књигама, *Трговинској ирејисци о валутином ишћању* <-> *сексуални екилибр новца* (1925) и *Метифизици ничега* (1926), заборављеног аутора српске авангарде – Мите Димитријевића Мида, говори се о жанровској поливалентности књига, манифестном карактеру *Метифизике ничега*, ауторовом хумору (његовом маниру да изведе аналогију између мисли, мокраће и злата). Дело Мите Димитријевића има књижевно-историјски значај и у контексту антиципиације неоавангардних и постмодернистичких промена парадигми читања, будући да се његове књиге читају „с лица и наличја”. Такође, део чланка посвећен је валутном питању речи и речи-златника, те питању ауторства Мите Димитријевића и блискости његове поетике са надреализмом Монија де Булија. С тим у вези су и примери математичког онеобичавања. Најпосле, може се закључити да је метафизика дима (тј. ничега) заправо метафизика Љубави. Тако схваћена метафизика указује на аспекте Љубави као нечег нематеријалног, и са становишта валутности ништавног, но вредног када је реч о духовном. Циљ рада је да укаже на аспекте у тумачењу стваралаштва писца о чијем делу није много писано. Мита Димитријевић је – необичношћу својих идеја и начинима креирања и организовања књижевног текста – иновативан, особито у погледу комбиновања знаковних јединица, како уобичајених, тако и оних из домена математике, привреде, економије. У томе његово дело представља битан допринос корпусу авангардних иновација.

Кључне речи: Мид, речи-златници, валутност, надреализам, математичка онеобичавања

„лево десно
 Десно лево
 Лево десно
 И очи очи”

(Мони де Були 1989: 31)

Мита Димитријевић Мид интригантна је и мистериозна личност српске авангарде, будући да се не може поуздано тврдити ко се крије иза овог имена, презимена и надимка. Објавио је две прозне књиге. Ради се, наиме, о *Трговинској ирејисци о валутином ишћању* <-> *сексуални екилибр новца* (1925) и о *Метифизици ничега* (1926). Године 1996. у оквиру едиције „Незнана авангарда” издавачке куће *Ошкровење*, Гојко Тешић приредио је обе књиге, отворивши врата новој рецепцији, до тада неоткривеног Мите Димитријевића. О овим књигама написан је невелик број чланака и поред доцнијих прештампавања наслова, што је посве изненађујуће, ако се има у виду значај аутора у оквирима надреалистичке стваралачке праксе. Два Мидова „текстуална производа” (Тешић 1996: 46), заправо су и филозофски списи, и романи, и антологије поетских и прозних жанрова, и полемичке расправе, и научни трактати, историјско-политички трактати, еко-

1 mitojelija@gmail.com

номско-финансијске беседе, речју – универзални тип текста као синтеза свих „форми које прождиру дух” (Тешић 1996: 46).

1. *Меташфизика ничеџа* као авангардни манифест Мидове поетике

Меташфизика ничеџа, чак, иако штампана после *Трговинске прейиске* својеврстан је авангардни манифест Мидове поетике која је утемељена на примеру књиге из 1925. године, јер унеколико представља поетизован књижевно-критички дискурс, ако се има у виду стил вокативних и императивних реченица као ознаке за „појачану импресивност изричаја” која и јача „поетску функцију” (Флакер 2011: 350). Болдиране, подвучене, уоквирене, ексклазивне реченице *Меташфизике ничеџа*, чак са изричито експресионистичким – црвеним графостилематским обељжима², јасна су потврда манифестне и програмске природе ове књиге.

2. Формални експерименти *Трговинске прейиске*

Затим, *Трговинска прейиска* чита се и с лева на десно и с десна на лево, а стране су двоструко нумерисане. И пре формалних експеримената који се тичу нелинеарних писања/читања неоавангардиста, а посебно постмодерниста, Мита Димитријевић својим делом антиципирао је наступајуће уметничке парадигме. Мита Димитријевић Мид има дело-библиографију, коју можемо именовати читањем и с лица и с наличја. Ова синтагма се и код аутора доследно понавља у неколико наврата, упућујући на обавезу да дело не треба читати линеарно, већ по наглашеном упутству самог аутора. Дакле, оно што при првом читању означимо као почетак, другим читањем постаје крај, и обратно. Поменуто наличје апострофира и неопходност да се дубље задре у меандре Мидовог метатекстуалног експеримента. Мидова игра с читаоцем, доводи нас до значењски сасвим опречног текстуалног пасажа, када је лексема *мисао* у питању.

3. Хумор Мите Димитријевића Мида

Ауторов хумор најчешће је базиран на дискретно ироничним, често и аутоироничним коментарима. Сопствену *мисао* он, наиме, објашњава на следећи начин: „Мозак лучи мисао као што бубрези луче мокраћу” (Мид 1996а: 7). Дакле, доводећи *мисао* и мокраћу у исти вредносни ниво и семантичку раван, *мисао* постаје токсична материја коју организам избацује као непотребни вишак. Доведена у везу с токсичном материјом коју тело избације као вишак, *мисао* је код Мида доведена у везу и са златом, племенитим металом који је семантички готово увек позитивно вреднован. Чистота *мисли* била би еквивалентна чистоти злата. Но, до тог закључка не долазимо непосредно ишчитавајући текст, нити га Мид експлицитно износи.³

2 У репринт издањима *Трговинске прейиске* и *Меташфизике ничеџа* није видан аспект црвених линија, слова и ознака. О њему сазнајемо у напомени приређивача и можемо се уверити и увидом у оригинална издања из двадесетих година 20. столећа.

3 У есеју Ђорџа ди Ђенове (2009: 153–163) о култур-цемингу, „О комерцијализацији и фекализацији уметности”, упечатљиво се изводи генеза изједначавања „гована” са новцем, а дефекација се дефинише као први облик људског израза. Код Мида нема речи о „говнима”, већ о „мокраћи” као течном облику фекализације, што је имагинативно и упечатљивије будући да се ради о *мислима*, које и подразумевају метафоричку течност – према примеру фразе „проток мисли”. Такође, можда не би требало заобићи ни Стрејчијеву теорију о читању као замени за једење „гована”, тј. теорију

4. Валутност речи

Таква констатација намеће се ако пажљивије анализирамо однос лексичких јединица: РЕЧ и ВАЛУТА, како у *Метифизици ничега*, тако и у *Трговинској прејисци*. Милорад Павић, иначе аутор пројекта „новог читања [...] у коме се производи 'текст читања' уместо да се 'чита текст'” (Јерков 1990: 188) у свом есеју „Роман као држава” наводи да, ако је роман држава у малом, језик је његова валута, а речи су, надаље јединице те валуте (Павић 2005: 9). „Везе које се успостављају између писања, текста и читања одређују друштвени догађај па су, према томе, и слика друштвених веза” (Јерков 1990: 183), отуда би промена парадигме читања (с лица и наличја) умногоме била ствар друштвене слике једног времена које проблематизује валутност речи.

Код Мида и налазимо да је РЕЧ = ВАЛУТА. Валутно стање у држави, наводи Мид (1996: 34) у даљем тексту, еквивалентно је количини злата у Народној банци. Дакле, ако имамо еквиваленцију: РЕЧ = ВАЛУТА, а ВАЛУТА = ЗЛАТО, следи да је РЕЧ = ЗЛАТО. Битност чистоте језика, услов на ком Мид инсистира у *Метифизици ничега*, зачиње чистоту мисли, то јест прецизност. Изговорена реч, материјализована је мисао. Ако се вратимо на постављену једначину: РЕЧ = ЗЛАТО, са знањем да чистота злата утиче на његову вредност, закључујемо да на исти начин чистота језика, односно прецизан вокабулар, пресудно утиче на недвосмислено (прецизно, чисто) изражавање мисли. Лице и наличје вредновања мисли, самим тим и човека као мисаоног бића, не треба тумачити као Мидову контрадикторност или (случајну) непажњу. Напротив, све је у Мидовој поетици математички прецизно, мада скривено у текстуалним окукама, које не треба заобилазити. Двострукост и овде постоји, јер је и сâм Мид због своје текстуалне игре и васколиког књижевног експеримента платио високу цену. Изражено „валутним јединицама”, та цена огледа се у готово занемарљивом броју текстова који се баве књижевним делом Мите Димитријевића Мида.⁴

5. Гафови Мите Димитријевића Мида

Ипак, стиче се утисак да је Димитријевић с јасном намером осудио своје књижевно дело. У контексту дијалога с београдском надреалистичком праксом (и сценом) важан је одељак из *Трговинске прејиске* насловљен кратко: „Гаф”. Ова позајмљеница из француског језика у жаргону означава несмотрен чин, непромишљеност, неспретност, погрешан корак, погрешан потез који изазива nelaгоду. У народном језику реч „гаф” се одомаћила као термин који означава гвоздену мотку с куком на врху, која служи за привлачење чамца обали (Вокабуларweb: <http://www.vokabular.org/?search=gaf&lang=sr-lat>). У одломку под насловом „Гаф”, Мид помиње Марка Аурелија, последњег римског цара, који је то постао усвајањем, цитирајући га погрешно: „Сви путеве воде у Рим, окол је најближе” (Мид 1996: 31). Познато је да је Марко Аурелије ратом био принуђен да оконча дугогодишњи мир у историји Рима. Мидов књижевни експеримент је након дугогодишњег „мировања” означио једнако револуционарни преокрет у

о „копрофагичности читања” (Луси 1999: 25), спрам које би се могло начелно говорити о „мокраћности” мисли које стварају „копрофагично дело”.

4 О Миду су писали само: Мицић 1926: 27, Ратковић 1926: 1, Ратковић 1928: 23, Костић 1972: 26–27, Константиновић 1975: 26–27. Прештампан је и у оквиру *Анџологије српског гадаизма* (2014) Предрага Тодоровића.

књижевној историји. Но, ако се вратимо лексеми „гаф” и њеном значењу одомаћеном у народном језику, јасно је да је Мид визионарски рачунао на будуће „избављање” и мирно копно за свој чамац, то јест на рецепцију неправедно одлагану деценијама.

6. Ко је био Мид?

Трагом надреализма и зенићизма Мише Димитријевића Мида

Када је реч о надреализму, сама личност Мите Димитријевића Мида можда је створена као један надреалистички *димни* експеримент. Радован Поповић је, наиме, у оквиру едиције *Великани српске књижевности* у Службеном гласнику, 19. књигу биографија посветио београдским надреалистима, под насловом *Сјајно друшћиванце* (2009). У интригантним белешкама за 1925. годину које су провокативно насловљене – „Ко је песник Пиздић?” (Поповић 2009: 29–31) са знајемо да је песник Бенжамин Пере, један од угледних париских надреалиста, 22. августа 1925. у листу *Le Journal littéraire* објавио интервју са једним српским песником у Паризу, господином Миланом *Pizditchem*. Бранко Алексић који је открио овај текст, сматра да је Переу помогао у овој духовитој измишљотини Мони де Були. Мони де Були је према Ђорђу Костићу лутајући дух. Он је одлазио и долазио, нестајао из Београда, литературе и свести људи. Личност овог ствараоца, који је успешно превладавао парадокс између разума и лудизма, (Ненин 1989: III; XIII) баца светлост или чак сенку на једног другог мистериозног аутора српске авангарде – Миту Димитријевића Мида. Исте године када је објављен интервју о песнику Пиздићу, објављена је и Мидова *Трговинска џрејиска о валућном пишању <-> сексуални екилибр новца*, а године 1926. *Метифизика ничега*, када и *Крилајто злајто* Монија де Булија.

Ко је био Мита Димитријевић не може се поуздано утврдити. Један од примерака његових књига пронашао је Гојко Тешић у архиву Љубомира Мицића (инв. бр. ЉМ 311), са посветом „Господину Бранку Ве Пољанском од Песника Апсолутно Ничега Мита Димитријевић Мид” (Тешић 1996: 86)⁵. Могућно је, стога, да се иза Мида можда крије и познати зенићиста и стога што помиње песничку књигу *Паника под сунцем: трагедија балканске азбуке* (1923) свог брата Пољанског: „И прича се даље [...] да су богови разјарени на Мида, што он бејаше био претпоставио лири Аполона свиралу Пана [...] панику на берзи, [...] панику под сунцем [...]” (Мид 1996: 14). Наравно, не може се пренебрегнути ни помисао да се иза Мида крије Мони де Були, не само због књижевно-историјских подударана, надреалистичке поетике, већ и одређених кореспонденција са де Булијевим књигама *Злајне бубе: џесме и џодсећања* (1968) и *Крилајто злајто* (1926).

7. Мид и/ли Мони де Були

Окосница око које се сплићу Мид и де Були или два могућна имена истог песника, управо је метафора/метонимија злата и питање вредности самих речи, па тако и уметности. Узимајући за надимак име митског Миде кога је Бахус проклео да све што дотакне претвори у злато (Мид 1996: 14) и смештајући га у средиште *Трговинске џрејиске*, Мита Димитријевић поставио је питање материјалних и духовних вредности епохе у којој је живео. Уколико се, дакле, све

5 На задњој корици репринта издања *Метифизика ничега* (1996) налази се аутограф посвете.

претвори у првостепену материјалну вредност (злато, златне полуге у банкама) та вредност, разуме се, биће девалвирана јер неће постојати ништа осим таквог *шиша* вредности. То надаље имплицира да је вредно оно што је ретко и да је вредност – разноврсност и обиље, те да из тога проиходи и духовно и метафизичко. А будући да свака ствар, па чак и она неухватљива и невидљива, *нишишава* (дим, топлота, ветар) има сенку, па тако и метафизику, Смрт је код Мида означена знаком „+” позитивним негативитетом (Мид 1996а: 5).

Оно што је пак „валутно” том Мидовом „ничему” су *крила*, а највалутније је оно што се нема (Мид 1996: 35/51)⁶, тако да се де Булијево *Крилато злато* донекле полемички односи према *Трговинској преписци*, будући да рачуна са метафором злата не као са материјалном, већ духовном, сентименталном, па и књижевно-историјском вредношћу у одељку „Анатомија Демона Мониа”: „Ја сам разбојник. Нек запамте ариviste, улизице, професорске њушке и сви ватрогасци духа: мени је потпуно вуршт [свеједно, прим. аут.], још боље, мени је драго што нећу да уђем у историју српске књижевности” (де Були 1989: 13). Де Були је стремио да његове стваралачке вредности имају крила, независно од савремене или будуће рецепције и других система вредности.

Обојица, пак, преиспитују вредност и валутност самих речи и језика. Мид (1996: 7/79) напомиње да је врста трговинске радње о којој његова књига збори „увоз-извоз речи”. Речи као нешто апстрактно и из домена духовног суочене су са новцем и материјалним, чак валутним. Валутност речи води нас ка помисли да су речи сваког језика особене као новчанице, тј. валута оне земље која је користи. Оне се размењују и мењају (преводе на друге језике, или са страних језика на свој), отуда се наше речи нуде као роба господину Ујевићу, Горком, Тагори [...] (Мид 1996: 21/65), отуда се мери чија реч више вреди. Међутим, када се ова размишљања поставе у контекст данашње ситуације у којој махом доминира или се иде ка једновалутном систему (марка, евро, долар), то у ширим размерама имплицира да се немањем права на своју народну валуту, нема ни право на сопствене речи.

Не треба сметнути са ума да су на данашњим српским новчаницама насликани ликови великана српске културе (Вук, Његош, Тесла, Вајферт, Милутин Миланковић, Слободан Јовановић, Надежда Петровић), а да се може испратити линија мењања новчаница у зависности од тога колико се политички инсистирало на националним културним или пак вредностима материјалног добра. Примера ради, „серија новчаница коју 1920. године издаје Народна банка Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца на анверсу има ћирилични, а на реверсу латинични текст. Кроз иконографију се чита напор да се симболички елементи три конститутивна народа подједнако распореде: српски сељак, морски предео, медаљони са градовима Београд, Загреб, Љубљана, Сарајево” (Живанчевић Секеруш и Секеруш 2014: 283). Социјалистичка, пак, иконографија, подразумевала је руралну идилу „(млади и насмејани раде у пољу, везују стогове), сцене које приказују обнову и изградњу, индустријализацију [...] маскулинизирани женски портрет, а у позадини комбајн [...] успешност и самоодрживост/самодовољност привреде СФРЈ и економског модела који је увела комунистичка партија” (Живанчевић Секеруш и Секеруш 2014: 281–282). Запажа се да нема националних великана,

6 *Трговинска преписка* може се читати и здесна налево и слева надесно, стога је пагинација двострука.

писаца или културних знаменика, већ обезличених људи (који могу да буду било ко⁷), а који су представљени као борци за материјалну добит.

Овакво стање, разуме се, може се пренети и на план језика, тј. самих речи⁸. Речи схваћене као новчанице, уколико изгубе од оног духовног, етимолошког, па и индивидуалног и почну да представљају искључиво симболе материјалног (комбајн, срп, угаљ...), јасно, нису више конкуретне на плану валутне вредности. Губљењем валутности српских речи, оне престају да буду део ризнице Народне Банке „речи златника” српског језика о којима су писали Шкловски, Дерида⁹... Зато је поједине речи своје *Трговинске прейиске* Мид окренуо наопачке, у овом случају реч „Народна” из синтагме „Народна Банка”¹⁰.

Мони де Були (1989: 22) у песми „Сотона” која отпочиње овако: „Сотона, та лукава сумпорна со тоне у неке тужне, кокетне, час кудраве, час гараве тонове [...]” играо се речима, које су се тако према Ненину (1989: VII) ослободиле смисла и покушале да поврате невиност, да се све врати на почетак и продре до вредности. Још је упечатљивији запис о речима-бескућницама: „Речи-бескућнице и ноћас као сваке ноћи безбрижно леже по клупама у јавним парковима. Само реч ’отићи’ није међу њима. Увијена у свилене сенке, она је та љубоморна девица наоружана до зеница, та злогласна варалица и луталица одговорна за пет различитих кривица: два убиства, један покушај убиства, родоскрвљење и бесправно ношење оружја. Полиција трага за њом” (де Були 2000: 187). У овом запису о речима, речи су постале људи којима су додељени одређени социјални статуси: бескућнице, убице. Није познато које речи немају кућу, али је издвојена само девичанска реч „отићи” за коју се везује одлазак у грех и смрт. Реч је могуће наоружана свим именским или глаголским допунама које иду уз њу као непотпуна. Дакле, њу одређује увек нови контекст, нова допуна и нова реч, па је тако и њена природа, природа обновивог девичанства, тј. потенцијалне вредности, или мидовским језиком говорећи – одређена је „позитивним негативитетом +” (Мид 1996а: 5).

8. Математички вокабулар Мите Димитријевића Мида

У *Трговинској прейисци*, ако се послужимо математичким вокабуларом, искази су постављени као својеврсни аксиоми – истине које се не доказују. Најзад, дијалог с *Метафизиком ничега* огледа се у наговештајима ствари које би се тек дале обелоданити. Врагивши се на језик математике, овакве исказе можемо означити неком врстом теорема, дакле истина које је потребно доказати, а доказују се аксиомама које налазимо у *Трговинској прейисци*. Аксиом и теорема односе се, овде, као истина и спекулација. Примера ради, Мид каже да је СВЕТ = БОГ. То

7 Осим можда Алије Сирогановића, рудара из Трторића који је „инструисан” да буде модел великана, али не са аспекта културе, већ материјалног просперитета. Сирогановић је био на новчаници од 20.000 динара, а ливац Ариф Хералић на новчаници од 10.

8 Промене у језику и култури након Другог светског рата, проблематизоване су у роману *Лагум* (1988), Светлане Велмар-Јанковић.

9 У *Белој Митологији* Жака Дерида, а поглављу са поднасловом „или метафизички језик” излизане речи упоређене су са излизаним новцем, које излизаношћу утиру пут вишезначју (Дерида 1990: 8). У том смислу, иако су „потрошене” могућно их је саледавати као „метафизички вредне” – „речи златници”.

10 Ово је низ свих речи, редом распоређене према књици (слева надесно) које су окренуте наглавачке: Народна, Народној, Марка Аурелија, његов, оно његово, не, новца, неоперативно, ствари по себи, дух, нежне, не вреди, Народну банку, LA.

је ствар по себи и не треба је додатно објашњавати, јер се тиме језик оптерећује сувишним синонимима. Истина и спекулација, то јест, аксиом и теорема, то јест математика и метафизика, једно наспрам другог функционишу као логаритам и кологаритам. Кологаритам задатог логаритма је број, који сабран са задњим логаритмом, даје збир: НУЛА. Дакле, ако кажемо да је СВЕТ = БОГ, нисмо рекли ништа, само смо непотребно оптеретили језик једним сувишним синонимом (СВЕТ = БОГ = 0).

Како, међутим, схватити математичка онеобичавања попут крстова/плусева и знака минуса, тачкица и узвичника расутих по страницама Мидових књига, особито реч „Кључ” која се на свакој другој белој страници *Трговинске ирејиске* варира: „Кључ!! Кључ!!!! ... К...ЉУ...ч!...!... Кљуу...љу..у...љу..у..” (Мид 1996: 5–82). Можда се Мид поиграо не само етимолошки „кључем”, већ и буквално: треба, наиме, пронаћи браву за кључ, у овом случају на нивоу сликовног саме речи, тј. слова. То би било слово „љ”, а све варијације „љу” као „браве” ове речи треба да откључају божанску валуту златне метафизике: Љубав! У њој је можда тајна космичке загонетке живота и смрти за којом су трагали Ниче и Шопенхауер (које Мид неретко помиње у обема књигама), у проналажењу веза валутног и психолошког бивања.

Имајући у виду и сам наслов једног од Мидових дела, а и тематику којом се писац бави – метафизику, успоставља се, дакле, следећи пар еквивалентних лексема: МЕТАФИЗИЧКО ЗЛАТО = ЉУБАВ, те је тако: РЕЧ = ЉУБАВ. Љубав, као принцип који зачиње, рађа, обнавља, на вредносној равни може да подразумева исконску чистоту, али на материјалној равни то је заправо НИШТА. Пишући о вредности Речи, о Речима схваћеним као Љубав, Мид је, дакле, исписивао *Метафизику ничега*.

9. Закључци

Будући да је циљ рада био да се представе поједини аспекти за сагледавање авангардних дела Мите Димитријевића Мида, нисмо подробније залазили у детаљније анализе које нуде ови текстови. Како је аутор и његов мален опус био готово заборављен, а рецепција бледа, намера је да се указивањем на могућности за истраживање ових условно говорећи – романа, побољша рецепција и продубе размишљања. Почев од сагледавања *Метафизике ничега* као авангардног манифеста ауторове поетике, указивања на одабране формалне експерименте *Трговинске ирејиске* и хумор, отвара се простор за разговор о Мидовим иновацијама на плану корпуса авангардних експеримената, али и оних које баштини поетика постмодернизма. С тог становишта, Мид је антиципатор одређених, како формалних, тако и имагинативних модела.

Није познато ко је био Мид, али се на основу одређених запажања које његово дело смештају у оквире зенитистичке и надреалистичке поетике може претпоставити да је реч о Љубомиру Мицићу или, пак, што делује вероватније – Монију де Булију. На том трагу, изведене су одређене кореспонденције између Мидовог и де Булијевог стваралаштва (на плану валутности речи пре свега), који је довео до аспекта математичких онеобичавања. На плану валутности речи Мидово дело остварује се као актуелно, не само због истоврсне проблематике о којој су писали Шкловски и Дерида, на пример. Ушавши у проблематику преко семантике и вредности новчаница и речи, границу између материјалних и духовних *вредности*, између знакова + и – аутор је релативизовао, не би ли чи-

таоцу суптилно ставио до знања да је метафизичко злато заправо Љубав, тј. да иако љубав није опипљива и видљива као новац, садржи метафизичку вредност. Коначно, тиме се Мид посредством авангардних комбиновања речи, математичких знакова, белине, уметнички бори за хуманистичке вредности.

Литература

- Велмар-Јанковић 1990: С. Велмар-Јанковић, *Лагум*, БИГЗ: Београд.
- Вокабулар web: <http://www.vokabular.org/?search=gaf&lang=sr-lat> (приступљено: 15. 5. 2015).
- Де Були 1989: М. де Були, *Крилаћо злато и друге књиже*, М. Ненин (прир.), Дечје новине; НБС: Горњи Милановац; Београд.
- Де Були 2000: М. де Були, [Речи-бескућнице], [Сотона], у: Г. Тешић (прир.), *Васионски самовар: анџологија југоавангарде 1902-1934, свеске за теорију и историју књижевнометничког експеримента*, 2–4, Чигоја: Београд, 187.
- Де Були 1968: М. де Були, *Златне буде: песме и подсећања*, Просвета: Београд.
- Де Були 1926: М. де Були, *Крилаћо злато*, Напредак: Београд.
- Дерида 1990: Ж. Дерида, *Бела миџологија*, М. Радовић (прев.), Светови: Нови Сад.
- Ди Ђенова 2009: Ђ. ди Ђенова, О комерцијализацији и фекализацији уметности, у: *Градина*, Ниш, 33, 153–165.
- Живанчевић Секеруш и Секеруш 2014: И. Живанчевић Секеруш и П. Секеруш, Новчанице као медијум националних наратива, политика сећања и идентитета: пример Србије, у: Г. Раичевић (ур.), *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, Филозофски факултет: Нови Сад, 279–286.
- Луси 1999: Н. Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, Љ. Петровић (прев.), Светови: Нови Сад.
- Јерков 1990: А. Јерков, Нова текстуалност, у: М. Павић, *Анахорети у Њујорку: песме*, Просвета: Београд, 175–227.
- Константиновић 1975: Р. Константиновић, Драгутин Костић на крилатој дасци, *Трећи програм Радио Београда*, 7, 25, Београд, 434–464.
- Костић 1972: Ђ. Костић, МИД – Мита Димитријевић, у: Ђ. Костић, *До немогућег*, Нолит: Београд, 26–27.
- Мид 1996а: М. Димитријевић Мид, *Метафизика ничега*, Г. Тешић (прир.), Откровење: Београд.
- Мид 1996: М. Димитријевић Мид, *Трговинска ирејискао валућном иићању <-> сексуални екилибр новца*, Г. Тешић (прир.), Откровење: Београд.
- Мицић 1926: Љ. Мицић, Сексуални екилибр новца или Трговинска преписка о валутном питању, Загреб: *Зеница*, 6/40, 4, Загреб, 27.
- Ненин 1989: М. Ненин, Мони де Були или необични простори ведрине, у: М. де Були, *Крилаћо злато и друге књиже*, М. Ненин (прир.), Дечје новине; НБС: Горњи Милановац; Београд, I–XIV.
- Павић 2005: М. Павић, Роман као држава, у: М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, Плато: Београд, 9–14.
- Поповић 2009: Р. Поповић, *Сјајно друшћванце: Београдски надреалисти*, Службени гласник: Београд.
- Ратковић 1926: Р. Ратковић, *Метафизика ничега, Вечности*, 1/5, 6, Београд, 1.

Ратковић 1928: Р. Ратковић, Негативизам, у: Р. Ратковић, *Пуцања о књижевности*, Заштита: Београд, 23.

Тешић 1996: Г. Тешић, Мид = Дим или „Песник апсолутно ничега”, у: М. Димитријевић Мид, *Метифизика ничега*, Г. Тешић (прир.), Откровење: Београд, 41–46.

Тодоровић 2014: П. Тодоровић (прир.), *Анџологија српског дадаизма*, Службени гласник: Београд.

Флакер 2011: А. Флакер, Авангардни манифест као књижевна врста, у: А. Флакер, *Период, стил, жанр*, Г. Тешић (прир.), Службени гласник: Београд, 350–362.

OPTIONS FOR THE INTERPRETATION TWO OF THE BOOKS BY MITA DIMITRIJEVIC MID

Summary

This work is about two books: *The Commerce correspondence on the currency issue <-> sexual equilibrium of Money* (1925) and about *The Metaphysics of nothing* (1926), written by forgotten author of Serbian avant-garde – Mita Dimitrijevic Mid. The books talks about: genre versatility of books, manifest character of the *Metaphysics of nothing*, the author's humor, identifying the thoughts with urine and gold, talks about currency issue of words and the word-coins, about the question of authorship, the closeness of his poetics with surrealism of writer named Moni de Buli, mathematical estrangements and finally – the conclusion that Metaphysics of *smoke* (nothing) becomes metaphysics of Love. An interesting and intriguing personality – Mita Dimitrijevic, gains also literary-historical significance in the context of anticipation of Neo-avant-garde and Postmodernism and changes of paradigm shift reading, because you can read this books "from the face and reverse sides". Mita Dimitrijevic was in the aspect of peculiarity his ideas and ways of creating and organizing a literary text - very innovative. In it, he provides an important contribution to the corpus of the avant-garde innovation.

Keywords: Mid, the word-coins, currency, Surrealism, mathematical estrangement

Jelena Marićević, Mirjana Frau Kolarski

Маја Бисерчић¹*Београд*

ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ДЕЛУ *ЛОВАЦ У ЖИТУ* Ц. Д. СЕЛИНЦЕРА

Овај рад се бави анализом елемента популарне културе у делу *Ловац у Жити* Ц. Д. Селинцера. Врло је јасно да популарна култура „влада” нашим животима, и свакодневно их прожима, па самим тим није заобилазила ни књижевност. Иако неки критичари омаловавају дела новијег доба уз опаске да су „површна” и „празна”, више је оних који увиђају њену вредност, али пре свега и потребу, јер се кроз њу осликава и наше друштво, и сви његови проблеми. Пуни јаловости, отуђености и хладноће, текстови новог доба треба да послуже као опомена свима нама, да покажу којим начелима би требало да се вратимо и шта да негујемо. Селинцер је револуционар, његово дело је многе шокирало, због слободе говора, ставова које је исказао, као и увођења у књижевност сексуалне слободе и порока данашњице. Сматрало се да је имао лош утицај на тадашњу омладину, па му је дело било и забрањено у неким земљама. Без обзира на све, овај роман се данас сматра једним од најбољих икад написаних у америчкој књижевности, дело са којим се поистовећују милиони младих свуда у свету.

Кључне речи: Популарна култура, Селинцер, *Ловац у жити*, отуђење, друштво

О популарној култури

Сведоци смо чињенице да популарна култура врло брзо улази у све аспекте нашег живота, од хране коју конзумирамо, до начина на који се облачимо или како се понашамо. Самим тим, ни књижевност није успела да избегне њен утицај. Путем књижевности људи су увек исказивали све оно што их мучи, критиковали власт, причали о стању у друштву или изјављивали љубав вољеној особи. Како се друштво мењало и његове вредности, а самим тим и ми сами, мењала се и књижевност. Теме које се обрађују, начин писања, стил, све је постало подређено данашњици. Као што је Фиск говорио, иако популарна култура има своју материјалистичку и индустријалистичку сврху, она ипак припада „обичним људима”, и приказује све оно што чини њихову свакодневницу: „Популарна култура је култура подређених и обезвлашћених, и стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство” (Фиск 2001: 12).

Заједно са развојем технике и науке, ствари добијају неки нови смисао, и мењају значење. Све се ово, наравно, одражава и на књижевност. Као логички след такве ситуације долази се до неизбежног питања – Да ли ови „нови”, популарни текстови имају исту књижевну вредност као и стари, традиционални? Као одговор на ово питање јављају се супротстављене стране. Они који оспоравају популарне текстове тврде да је језик којим се пише „злоупотребљен”, а игре речима се налазе у центру пажње. Противници наглашавају да су ове игре речима вулгарне и нарушавају дисциплинованост језика. Ипак, са друге стране, присталице популарне културе подсећају да је нпр. проза Џејмса Џојса

1 majabisercic@gmail.com

била пуна ових игара, а без обзира на то широко цењена. Ови текстови теже претеривању, па је називају и „површном”, „сензационалистичком”, „мелодраматичном”. Међутим, претераност и очигледност су главне одлике произвођачког текста. Тако, на пример у романима можемо срести ситуацију претераног пожртвовања главног актера приче, патња у наручју вољене особе превазилази „нормално пожртвовање” и патњу која би се очекивала од жене у патријархалном друштву (Фиск 2001: 133).

Текстови популарне културе су и контрадикторни, толико да ова контрадикторност некад измиче контроли. Они који је оптужују да је превише разложена и проста, примењују погрешне критеријуме и не желе да виде њене сложене особине. Противници ове текстове још називају и „лаким” штивом, поредећи их са „лаким женама”. Ипак, то што су модерни текстови „сиромашни”, и што се истиче непрестано кружење значења, доводи до закључка да је популарна култура обележена понављањем и серијским низањем, па се тако лако уклапа у ритуал свакодневног живота. Музика коју слушамо се непрестано врти у круг, телевизијске серије и филмови репризирају, одећа носи више пута, па је тако и популарна култура изграђена на понављању. Зато можемо рећи да се култура састоји од значења и задовољстава који су у непрекидном кружењу (Фиск 2001: 146).

Књижевност новог доба називају још и „шунд”, „кич”, „забавна”, „сублитература” која је сушта супротност „озбиљној”, тј. „правој” књижевности. Изведена је из традиционалне књижевности и по неким нема темељно значење и вредност (Солар 2010: 353). Поређења ради, за сликовити приказ узели су ситуацију са шахом. Висока књижевност би одговарала тзв. проблемском шаху, у којем се знају одређене позиције, и тражи се право решење, при чему се претпоставља да играч зна да игра шах, да би могао да увиди лепоту решења које треба да пронађе. Док, са друге стране, тривијална књижевност одговара „кафанском” шаху, где играчи нису заинтересовани за спектакуларна решења, нити улазе у стратегију игре, него их весели само помисао што се може играти бесконачно. Ниједна партија није иста, а чар и јесте у тим малим разликама, и у жељи за победом, па играч стално напушта игру са противником који је надмоћнији, и кога зна да не може победити (Солар 2010: 385).

Поређење ове две врсте књижевности се често осуђује, уз образложење да је апсурдно проценивати која је вреднија или заступљенија, ипак, не можемо порећи да је веза између њих нераскидива. Јасно је да уметници проналазе инспирацију и ослонац у свету и стварима које их окружују. Тај свет је, са друге стране, неодвојив од производа модерног доба који припадају популарној култури, без обзира да ли се ради о кичу, популарној музици, таблоидима, телевизијским емисијама, филмовима и слично. Популарна култура свакако поседује своју позитивну и негативну страну. Опет, као што Фиск примећује, сама популарна култура није вештачка творевина – људи су заслужни за њен настанак, развој и претерану заступљеност коју данас има.

Селинцер као представник популарне културе

Селинцер је објавио само четири књиге. Ипак, како истичу многи, иако све што је објавио може стати у једну књигу од 500 страница, његово име и дело су симбол књижевности и живота прво Америке, а потом и готово читавог света. Без обзира што је са *Ловцем у житу* постигао велики успех, никада више није успео да напише дело сличне јачине. Насупрот томе, његов приповедачки

глас, премда и даље поуздан, постепено је постајао све тиши. Јер, његова проза је крцата најскровитијим судовима младих људи и њиховим промишљањем о одликама света у коме живимо. Нема писца са мањим опусом који је у толикој мери био предмет анализа, студија, чланака објављених како у Америци, тако и широм света.

Памтимо га пре свега као идола америчке образоване омладине, као аутора који је обликовао читалачке укусе многих генерација тинејџера широм света. Селинџер је писао о младим људима, њиховим страховима, надањима и проблемима које је имао свако од нас током одрастања. Роман *Ловац у жићу* продат је у више од 60 милиона примерака, а његов главни лик Холден Колфилд постао је један од најпопуларнијих антихероја у историји књижевности. Селинџер је култни статус стекао нарочито међу тинејџерима, јер је свако од њих могао да се поистовети са авантурама које су задесиле Холдена Колфилда (Грахам 2007: 67–109). Селинџерово дело је утицало и на филмске ствараоце (*Бунџовник без разлога*, *Пиџомац*,...), као и на рок музичаре (Боб Дилан, Нил Јанг...). Интересантно је да је и убица Џона Ленона, Марк Дејвид Чепмен, изјавио да је Ленона убио под утицајем романа *Ловац у жићу*.

Писан жаргонским тоном, пун саосећања за пубертетлије, решавајући дилеме о љубави, одрастању, и неприхваћености у свету одраслих, овај роман је врло брзо пронашао пут до сваког младог човека, и убрзо стекао култни статус. Читање *Ловца* је некад представљало кључну степеницу у одрастању, скоро подједнако важну као добијање возачке дозволе или пунолетство. Филип Рот је 1974. године написао (а Маграт Чарлс пренео за *Пеишчаник*): „Реакција студената на дјела Џ. Д. Селинџера знак је да он, за разлику од већине других, није окренуо леђа времену, већ да је успео да укаже на данашњи сукоб идентитета и културе²”.

Осим критичара, и неки читаоци су исказали незадовољство, јер је Селинџер оштро говорио о вери, али и због тога што је о сексуалности младих, адолесцената причао врло отворено. Ово дело су окарактерисали као неозбиљно, стилски несавршено, и са лошом моралном поруком, тако да је у неким земљама било и забрањено. Пре свега, јер је језик био превише неприкладан, а псовке бројне. Језик је прожет жаргоном, што је била новина, у поређењу са „чистим” књижевним језиком на који су читаоци били навикли (Хунт 2000: 115–167). Селинџер је кроз своју литературу покушао да се приближи младој генерацији, да прича о „кризи одрастања” кроз коју смо сви морали да прођемо, о нашем отпору ауторитетима и неуклапању у друштво које нас најчешће није разумело. Све ово је довело до његове велике популарности, много веће него што је и он сâм желео да му се деси.

Ни сâм Селинџер није био свестан да ће његов роман *Ловац у жићу* постати предмет толиких превирања у јавности, а у Америци је чак у појединим школама и забрањиван, у периоду шездесетих и седамдесетих. Као разлог наводило се да ова књига пропагира све оно што квари омладину – пушење, алкохол, неприкладан, улични жаргон. Током шездесетих година јесте долазило до масовног напуштања школа и бежања младих од куће, узимања наркотика, али, наравно, не због утицаја који је на њих имала ова књига, него због политичких и економских превирања тог времена, тј. друштвених околности (Ласер 1963: 113–116). Ипак, некима је изгледало да је Холден Колфилд покренуо лавину ових догађаја.

2 Students' reaction to the works of J. D. Salinger is a sign that he, unlike most others, did not turn his back on time, but he managed to draw attention to today's conflict of identity and culture.

Махом због притисака ових дебата, а махом због жеље да се осами, Селинцер се око 1965. године повукао из јавности, и из Њујорка се сели у мало место у држави Њу Хемпшир. Све од тада па до смрти постаје „неухватљив” за медије, избегава публицитет, не даје интервјуе, али наставља да пише. Бројни аутори су покушавали да ступе у контакт са Селинцером, у циљу филмске или телевизијске реализације романа, међутим аутор никад није пристао ни на једну од понуђених опција. На крају, можемо закључити да се Селинцер налазио можда и за неколико деценија испред свог времена, јер јавност тадашњице није још увек била спремна да прихвати све што им је пласирано. Сексуални страхови, проналажење себе у свету одрастања, као и егзистенцијалне стрепње, само су неке од тема о којима је Селинцер први јавно проговорио.

Анализа елемената популарне културе у делу *Ловац у жици*

Љубав и мушко-женски односи у модерном свету

Бројни елементи популарне културе које Селинцер користи имају функцију да прикажу колико је основно људско осјећање – љубав деградирано и изгубљено у модерном свету. Људи су све повученији, хладнији, безосећајнији, постају безвољни, заборављајући колико живот некада заиста може бити леп и испуњен, ако га поделите са неким кога волите. Нашавши се на раскрсници модерног доба, друштво очигледно одлази путем самодеструкције и уништења. Позитивно узбуђење и страст су нестали. Користећи мотиве који припадају модерном друштву, и самим тим садрже многе елементе популарне културе, Селинцер жели да нагласи до ког стадијума изопачености иде цивилизација савременог доба.

Извештачени свет који велича популарна култура, зарад својих материјалистичких интереса – повећане продаје и оснаживања политике конзумеризма, потпуно је празан и хладан, лишен било каквог емотивног или душевног задовољства. Популарна култура је само још један од начина на који се људи контролишу, наводе на један, унапред одређен пут, губећи своју индивидуалност, људскост. Права лепота и смисао живљења замењени су површном заслепљеношћу материјалних производа нашега доба. Више немамо времена за породицу, пријатеље, вољене особе, све је подређено материјализму, и новотаријама, које нас само удаљавају једне од других.

У књизи *Ловац у жици* Селинцер убацује симболе који указују на проституцију, која доприноси још већој изопачености друштва. Владајућа сила у популарној култури покушава да на још један начин руководи понашањем и животима људи, свих нас, који смо само потрошачи. Закључујемо да се љубав и емотивна нежност купују. Производи популарне културе су искоришћени и бачени, губе свој имиџ сјајних и савршено запакованих предмета, постају прљави и празни, као и свет у коме су настали. Свеукупна прљавштина, и физичка и морална, оликава амбијент у коме сви ми живимо. Уместо да размењујемо нежности или осећања, све се своди само на размену крајњег производа модерног доба и популарне културе – новац. На основу тога закључујемо да материјализам као основ популарне културе, због којег и долази до пропадања моралних и људских вредности, потпуно преузима превласт на позорници савременог друштва³.

Једна од упечатљивих сцена из романа је кад Холден Колфилд након што напушта школу, из које је избачен, долази у јефтину њујоршки хотел и узима прву

3 http://www.ffuis.edu.ba/media/publikacije/radovi/2012/06/04/49_Borjanka_Djeric.pdf, 16.07.2014.

слободну собу. Хотел је био прљав, хладан и јефтин, као и људи који су боравили у њему. Гледајући кроз прозор имао је само поглед на другу страну хотела, и тада описује сцену изопачености људског друштва коју је видео – мушкарца који се шета по соби обучен као жена, а у другој соби мушкарца и жену који се прскају водом из уста.

„Изненадили бисте се шта се дешавало на другој страни хотела. Нису се чак ни потрудили да спусте ролетне. Видео сам једног типа, седог, врло углађеног типа, само у гаћама, како ради нешто што ми не бисте веровали кад бих вам испричао. Прво је спустио кофер на кревет. Онда је повadio разноврсту женску одећу из њега и обукао све то. Праву правцату женску одећу – свилене чарапе, ципеле са високом штиклом, прслуче и један од оних корсета с оним халтерима што висе и све. Онда је навукао неку врло тесну црну вечерњу хаљину. Кунем се. Затим је почео да шетка горедоле по соби, све онако ситним корацима као жена, пушећи цигарету и гледајући се у огледалу. Био је иначе сасвим сам у соби. Осим ако је неко био у купатилу – толико нисам могао да видим. Затим сам, кроз прозор готово одмах изнад његовог, видео човека и жену како се прскају водом из уста. Можда је то био виски са содом а не вода, нисам могао да видим шта им је у чашама. Све у свему, прво би он отпио гутљај и читау је попрскао, а онда је она то радила њему – радили су то на смену, Исусе. Требало је да их видите. Без зезања, тај хотел је био препун на страних ликова” (Селинцер 2007: 71).

Холден Колфилд је бојажљиви тинејџер, несигуран и срамежљив. Љубав у мушко- женским односима му је и даље била непознаница, а како су појмови нежности и емоција у модерном свету извештачени и обезвређени, сматрао је да би му било најлакше да буде интиман са проститутком из хотела коју му је понудио један од запослених. Све се купује новцем, па и љубав постаје само обична размена. На крају, иако долази до његовог сусрета са девојком, Холден ипак није могао да попусти пред „болестима” новог доба, и схвата да то није нешто што он жели да учини.

„Може. У којој си соби?”

Погледао сам ону црвену ствар са бројем на њој, на мом кључу.

„Дванаест-двадесет два”, рекох. Већ сам се некако покајао што сам се упустио у читау акцију, али било је прекасно.

„Добро. Послаћу ти малу за десетак минута.” Отворио је врата па сам изашао.

„Еј, да ли је бар згодна?” упитах. „Нећу неку олупину.”

„Ма која олупина. Нема да бринеш, шефе.”

„Коме ћу да платим?”

„Њој”, рекао је” (Селинцер 2007: 102).

Проституција је често повезана са хомосексуалношћу. Хомосексуалност нас доводи до закључка да су се приоритети пореметили – више није најбитније добити дете, основати породицу, а љубав и интимни односи су постали потпуно извитоперени и унакажени. Љубав у свету постаје хладна, празна и безначајна. На различите начине смо укаљали љубав и зато нам она не може донети спас, препород или наду у боље сутра, у неку ведрију будућност. О хомосексуалности говори и сцена када Холден долази да преспава код свог професора, пре него што се врати кући код родитеља, и када у току сна затиче професора који седи поред њега и мази га по глави.

„Нисам имао ни пиџаму, а г. Антолини је заборавио да ми позајми неку. И тако сам се само вратио у дневну собу и угасио ту лампицу поред кауча, а онда легао, онако у гаћама. Али нисам могао да држим проклете очи отворене, и заспао сам... Онда се нешто догодило. Не волим чак ни да причам о томе. Изненада сам се пробудио. Не знам колико је било сати, али пробудио сам се. Осетио сам нешто на глави, нечију

руку. Људи моји, стварно сам се ужасно препао. Шта је то било – била је то рука г. Антолинија. А шта је радио – седео је на поду поред самог кауча, у мраку и све, и нешто ме као гладио или миловао по проклетој глави. Људи моји, кладим се да сам одскочио до плафона.

„Шта ког ђавола радите?”

„Ништа! Само седим овде и дивим се...”

„Шта ког ђавола радите?” поновио сам. Нисам знао шта да кажем - мислим, толико ми је било непријатно.

„Како би било да се мало смириш? Само седим овде...”

„Ионако морам да идем”, рекао сам – људи моји, како сам се унервозио!

Знам више перверзних типова, по школама и свуда, од иког кога сте икад срели у животу, а такви увек застране кад сам ја у близини!” (Селинцер 2007: 206)

Отуђење људи и поремећај вредности у друштву данашњице

Селинцер жестоко критикује властиту епоху. Сматра да су људи потпуно изгубили веру и да немају било какав ослонац, да лутају без циља и правца, не живе живот већ га „глуме”. Људи очајнички желе живот, али га се у исто време и боје. Преостаје им само да имитирају своје постојање, губећи све принципе по којима би се могли руководити. Механизација, као још један од начина на који модерно друштво симулира своје постојање, улази у све сегменте људских живота, истискујући природност, спонтаност, па и саму лепоту живљења. У трци за новцем, временом и модерном животом, људи заборављају основну сврху свога постојања. Док јуре за суштински безвредним стварима (које су често производи популарне културе), животи пролазе поред њих. Материјални циљеви од људи стварају машине које се омамљено крећу ка њиховом остварењу.

Потпуно песимистичан у неким тренуцима, Селинцер је осетио у ком правцу се креће људско друштво и својим писањем покушао да упозори савременике, али и будуће генерације, на живот који нам следи, уколико наставимо са оваквим погрешним изборима и непримереним понашањем. Без обзира што су многи производи популарне културе управо и створени како би удовољили нашим потребама и олакшали нам живот, њихова претерана и често погрешна употреба може да доведе до обрнуте ситуације, постајемо машине у рукама неживих ствари, све нам постаје испрограмирано и безлично (Марсден 1963: 55–59). Главни циљ свима постаје само задовољење својих потрошачких потреба и испуњење материјалних жеља. Произвођачи новотарија тако добијају омамљене купце којима са лакоћом манипулишу и задовољавају своје интересе, тј. зарађују новац. Једна од таквих ситуација се види и када Холден описује како му се брат променио од када је отишао у Холивуд, почео да се дружи са богаташима, купио нов ауто. Критикује људе и друштво који постају другачији под утицајем новца, искварени и незаинтересовани за све остало што их окружује.

„[...] то је оно што сам причао Д. Б.-у, а он ми је брат и све. Живи у Холивуду. Није далеко од ове рупе, па ми скоро сваког викенда долази у посету. Возиће ме кад изађем, можда следећег месеца. Недавно је узео 'јагуара'. То је онај мали енглески болид што иде триста на сат. Коштао га једно четири хиљадарке. Сада је пун пара, за промену. Некад није био. Био је само обичан писац, док је седео код куће [...] Сад је тамо у Холивуду, Д. Б., продао се” (Селинцер 2007: 7).

Селинцер скреће пажњу на све већу улогу и утицај који рекламе имају на друштво, као и на поруке које шаљу. Обликују нас по свом нахођењу, а као пример имамо школу коју је Холден похађао, која у стварности не одговара

истини. Све је само маркетиншки трик да би се људи обманули, и привукло што више деце.

„Почео бих од оног дана када сам напустио Пенси Преп. То је школа у Едерстауну, у Пенсилванији. Вероватно сте чули за њу. Видели сте бар рекламе или нешто. Рекламирају је у мали милион часописа, уз обавезну слику неког дасе на коњу који прескаче неку ограду. Као да се у Пенсију по цео божји дан само игра поло. Ја никад нисам видео неког коња чак ни близу тог места. А испод слике типа на коњу увек пише: „Још од 1888. Обликујемо дечаке у бриљантне, оштроумне младе људе.” Приче за малу децу. Тешко да они иког обликују више него у ма којој другој школи. Нисам упознао никога у Пенсију ко би могао да се похвали како је бриљантан, оштроуман или нешто. Можда двојицу, а и то је питање. Вероватно су били такви и кад су доспели у Пенси” (Селинџер 2007: 8).

Новац је увелико постао једна од најважнијих ствари у нашим животима, под чијим утицајем људи заборављају на праве вредности, а Холден као пример наводи човека који је некада ишао у њихову школу, а сада ради као погребник, и своје услуге наплаћује што јефтине да би имао више клијената. Зарађује новац на смрти других људи, опходећи се врло безосећајно према целој ситуацији.

„Наш део зграде добио је име по том Осен-бургеру који је некада ишао у Пенси. Намлатио је силне паре као погребник, кад је изашао из Пенсија. Шта је урадио – основао је ланац погребних завода по читавој земљи, преко којих човек може да сахрани чланове своје породице за једно пет долара по комаду. Требало је видети старог Осенбургера. Вероватно их је само трпао у џакове и бацао у прву реку... Лепо сам могао да видим тог дебелог дволичног скота како убацује у прву и моли Исуса да му пошаље што више лешева” (Селинџер 2007: 23).

Још један од примера колико је наше друштво постало материјалистичко јесте и када Холден прича како новац решава све и свуда, довољно је само да платите, добићете пиће у бару иако сте малолетни, или боље место за седење, а све у замену за новчану надокнаду.

„[...] чула се свирка оркестра из Лаванда-салона, па сам ушао тамо. Није била претерана гужва, али свеједно су ми дали најгори сто – скроз позади. Требало је гурнути шефу сале неки долар под нос. Људи моји, у Њујорку новац буквално говори – најозбиљније. (Селинџер 2007: 78)

Наручио сам виски са содом, што је моје омиљено пиће, осим ледених рум коктела. Код Ернија си могао да добијеш пиће чак и ако ти је, рецимо, шест година, толико је локал био мрачан и све, а нико, осим тога, није марио колико имаш година. Могао си да будеш чак и неки наркоман, нико не би марио” (Селинџер 2007: 95).

Холден током разговора са сестром напомиње како не би волео да буде адвокат као његов отац, јер се и ту изгубило право значење те професије. Више није главни циљ одбранили нејужног човека и добити судски спор, него имати највише новца, возити добар аутомобил, играти голф и бриџ, и уживати у зависти других људи.

„Мислим, није лоше кад би само ишао наоколо и стално спашавао животе невиних људи и такве ствари, али не радиш тако нешто кад си адвокат. У суштини, само млатиш паре, играш голф, играш бриџ, купујеш кола, пијеш мартиније и изиграваш главног дасу. И остало. Чак и кад би ишао наоколо и спашавао нечије животе и све, како би знао да ли то радиш зато што стварно желиш да спашаваш нечије животе, или само зато што ти уствари желиш да испаднеш невиђен адвокат, да те сви тапшу по рамену и честитају ти у судници када се проклети процес заврши, репортери и сви, као у идиотским филмовима? Како би знао да ниси дволичан? У томе и јесте проблем, што не би знао” (Селинџер 2007: 186).

Посебну пажњу Селинцер скреће на слике града, који је сив, депресиван, беживотан, где су паркови празни, људи се више не састају, не друже, па иако ће Божић, један од најлепших породичних празника, љубав и топлина се више нису осећали у Њујорку. Ништа више није као пре.

„Аутомобили су јурили улицом, кочнице шкрипале на све стране [...] Бродвеј је био прљав и закрчен светом. У парку је било безвезно. Није било много хладно, али сунце се још није пробило и чинило се да у парку нема ничег осим пасјег измета, старачких испљувака и опушача од цигара, а све су клупе изгледале влажне за седење. То је баш депримирао и, с времена на време, без икаквог разлога, човек би се најезио у ходу. Ни најмање није изгледало да ће ускоро Божић. Није изгледало да ће било шта ускоро да буде” (Селинцер 2007: 127).

Људи су постали безосећајни, хладни, чак и када се догоде трагедије пред њиховим очима, нису превише потресени, понашају се незаинтересовано, као када, на пример, Холден описује ситуацију у којој му је друг из школе починио самоубиство, скочивши кроз прозор, нико није хтео ни да му приђе, као да се ништа није ни догодило.

„Онда сам чуо како сви трче кроз ходник и низ степенице, па сам наукао бадемантил и стрчао доле, а тамо је лежао стари Џемс Касти, наспред оних камених степеница. Био је мртав, на све стране били су његови зуби и крв, и нико није хтео чак ни да му приђе. На себи је имао џемпер са рол-крагном који сам му позајмио. Гадовима који су му ушли у собу ништа се није десило, само су искључени из школе. Нису их чак ни стрпали у затвор” (Селинцер 2007: 184).

Долази до губитка свих начела исправног понашања, људи су све више лицемерни, користољубиви и понижавају друге. Директор школе Елктон Хилс, који је имао обичај да прича само са родитељима деце која су имућнија и поклањао им највише пажње обраћајући се са пуно љубазности, док би се са родитељима сиромашније деце само руковао, и упутио „љигави осмех”:

„Један од главних разлога што сам напустио Елктон Хилс је што сам тамо био окружен све самим лицемерима. Само што нису упадали кроз прозор. На пример, ту је био тај директор, г. Хас, најдволичнији скот кога сам икад видео у животу. Десет пута гори од старог Тармера. Недељом, на пример, стари Хас би заредао наоколо, рукујући се са родитељима који су стизали у посету. Сав се топио од љубазности. Осим кад би неки ученик имао неке мале, старе родитеље комичног изгледа. Требало је видети како се понашао према родитељима ученика с којим сам делио собу. Ако је, рецимо, нечија мајка била онако дебела или припростог изгледа или нешто, а нечији отац један од оних што носе одела са огромним раменима и оне куловске црно-беле ципеле, стари Хас би се само руковао с њима, упутивши им свој љигави осмех, да би одмах одвојио разговор од једно пола сата с родитељима неког другог. Не подносим такве ствари. Излуђују ме. Толико ме депримирају да буквално полудим. Мрзео сам тај проклети Елктон Хилс” (Селинцер 2007: 20).

Читајући ово дело схватамо колико људи постају отуђени и изоловани у савременој цивилизацији. Комуникација се губи, праве вредности се заборављају. Сви ликови се стапају у један, повлаче се у своје изоловане љуштуре, чак беже и од себе самих, губећи било какво уточиште и утеху. Ништа више не повезује људе. Производи модерног доба нарушавају некадашњу идиличну слику света, људи у својој изгубљености и искључености заборављају на вредности које су некада биле на цени и које су их чиниле срећнијим и бољим људима (Салзман 1991: 6–7).

Ловац у житиу постаје и нека врста социјалног документа. Представљајући психолошки пад модерног друштва помаже нам да схватимо разлоге менталне

дезорјентисаности, претеране самосвести, досаде, безнађа и уздрмане вере људи данашњице. Отуђење постаје једини излаз, а имитација живота једини начини помоћу којих се људи боре против очаја, повређености, бесмисла, и на крају, против себе самих.

Закључак

Популарна култура има веома важну и многоструку улогу у Селинцеровом *Ловцу у жици*. Живом и сликовитом употребом њених елемената Селинцер показује колико је она сама допринела, а колико и даље доприноси пропадању, али и обогаћивању модерног друштва. Елементи популарне културе понекад су изразито безвредни, разарајући, материјалистички, вулгарни, али постоје тренуци у којима засијају, дајући нам наду у боље сутра (Росен 1977: 548, 557–558).

Ловац у жици је књига која је изазвала многе контроверзе од свог појављивања. Спорне су биле пре свега теме које је обрађивао. У роману се доста пажње посвећује Холденовом унутрашњем монологу, размишљањима о животу, свету, људима који га окружују, будућности. Такође нам даје одговоре на многа питања која млади постављају о свету око нас. Добијамо одговоре на питања зашто неко умире млад, како пронаћи праву љубав, упознаје нас са пороцима попут цигарета и алкохола, а добијамо и одговор на питање због чега је образовање важно у животу младог човека. То су све питања о којима би се још доста могло расправљати. Холден је несрећан. Сметају му лажи у свету око њега (Роув 1991: 77–96). Тешко му је што ни са ким не може да успостави праву комуникацију и пита се зашто су људи око њега тако лицемерни и безосећајни. Он је типичан адолесцент, несигуран, без циља у животу, преосетљив, емотиван, изражава се уличним жаргоном. Његов говор је ироничан и циничан према већини грађанских традиционалних вредности, школи, мушко-женским односима, ауторитетима, иако је у основи само изгубљено дете на путу одрастања које чезне за љубављу породице и пријатеља.

Ово је књига која је свакако у своје време била прекретница, књига која је уздрмала читалачку публику и навела нас да се запитамо у ком смеру се наше друштво креће. Којим смо то вредностима дали примат и у шта се наше друштво претворило. Где су нестале праве вредности и зашто су нам новац и новотарије модерног доба постале важније од љубави породичног дома. То су само нека од питања на која је Селинцер покушао да нас наведе да дамо одговор, и да се запитамо да ли имамо жељу да нешто променимо, да би нам свима било боље.

Литература

- Грахам 2007: S. Graham, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye*, New York: Routledge.
- Ђерић, Борјанка. *Popularna kultura u Pustoj zemlji Tomasa S. Eliota*. <http://www.ffuis.edu.ba/media/publikacije/radovi/2012/06/04/49_Borjanka_Djeric.pdf>. 16.07.2014.
- Ласер 1963: M. Laser, *Studies in J.D. Salinger: Reviews, Essays and Critiques of The Catcher in the Rye and Other Fiction*, New York: Odyssey Press.
- Маграт, Чарлс, *Пешичаник*, <<http://pescanik.net/2010/02/selindzer-knjizevni-pustinjak/>>. 16.07.2014
- Мардсен 1963: M. M. Marsden, *If You Really Want To Know: a Catcher Casebook*, Chicago: Scott, Foresman.

Росен 1977: G. Rosen, *A Retrospective Look at The Catcher in the Rye*, Baltimor: John Hopkins University Press.

Роув 1991: J. Rowe, *New Essays on The Catcher in the Rye*, New York: Cambridge University Press.

Салзман 1991: J. Salzman, *Intro to New Essays on The Catcher in the Rye*, New York: Cambridge University Press.

Селиндер 2007: Џ. Д. Селиндер, *Ловац у житију*, прев. Флавио Ригонат, Београд: ЛОМ.

Солар 2010: М. Солар, *Укус, мишкови, поезика*, Београд: Службени гласник.

Фиск 2001: Џ. Фиск, *Популарна култура*, прев. Зоран Пауновић, Београд: Clio.

Хунт 2000: P. S. Hunt, *In Cold Fear: The Catcher in the Rye Censorship Controversies and Postwar American Character*, Columbus (Ohio): Ohio State University Press.

ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN THE SELINGER'S *CATCHER IN THE RYE*

Summary

This paper analyzes the elements of popular culture in the work *The Catcher in the rye*- J.D Salinger. It is clear that popular culture "rules" our lives, and permeates them every day, and therefore literature wasn't bypassed from it. Although some critics underestimate the works of recent times with the remark that they are "superficial" and "empty", there are more those who see its values, but above all, its need, because through it we are reflecting our society, and all its problems. Full of barrenness, alienation and coldness, texts of a new era should serve as a warning to us all, and should show what principles to return, and what to cherish. Salinger is a revolutionist, many have been shocked by his work, because of the freedom of speech, attitudes that he expressed, as well as the introduction of the sexual freedom in literature and the vices of today. It was believed that he had a bad influence on the young people, and his work was banned in some countries. No matter what, this novel is now considered to be one of the best ever written in American literature, the work which million of young people are identifying with all over the world.

Keywords: Popular culture, Salinger, *Catcher in the Rye*, alienation, society

Maja Biserčić

Марија Стијепић¹
Нови Саг

ЂАКОМО ЛЕОПАРДИ КАО ПАРАДИГМА УМЈЕТНИКА У СТВАРАЛАЧКОЈ СВИЈЕСТИ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Владан Десница је у више наврата, на различите начине, писао о профилу истинског умјетника и проблемима стваралачког процеса.

У овом раду аутор даје преглед основних обиљежја лика умјетника у Десничиној прози, те наводи могући модел који је нашем писцу омогућио вајање сопствених јунака. Како је за Десницу италијанска умјетност представљала умјетност *par excellence*, не чуди чврста повезаност овог аутора са италијанским културним наслијеђем, гдје је посебно мјесто заузимао велики пјесник романтизма Ђакомо Леопарди. У раду се даље траже тачке идентификације два писца, а као основне јављају се снажна рефлексивност, дискретна меланхоличност, оштра запажања у моралној сфери, као и брижљива употреба језика. Аутор текста у везу са Леопардијем доводи и најпознатијег Десничиног јунака Ивана Галеба, цртајући линије подударности међу њима.

Кључне ријечи: умјетник, идентификација, Ђакомо Леопарди, Владан Десница

Према схватању Владана Деснице умјетност је духовно средство којим се човјек лијечи од живота. Кроз њу човјек бјежи од себе и скривених проблема и сели се у простор духовног благостања. Ипак, вјерује Десница, умјетност не може да задовољи све наше унутрашње потребе чиме долази до губитка вјере у њену снагу и домете. Већи непријатељ умјетности од ње може бити само намјерна оригиналност², тако да спонтаност и самосвојност представљају пресудне врлине које помажу да се раздвоје истински умјетници од оних који то нису. Свака свјесна интенционалност парализира и убија умјетничку дјелатност, а тиме и истину коју она у себи носи (Десница 1975: 50–71). А шта краси једног великог умјетника? Према увјерењу Ивана Галеба, јунака најпознатијег Десничиног романа, велики умјетник је само онај који у себи обједињује и носи: велики ум, велики дух, велики таленат, велику осјетљивост и фантазију, контемплативну природу и сталну везу са природом. А то значи – умјетник мора бити велики човјек: талентован, образован, осјећајан, човјек од духа, човјек који наступа у име савјести.³ Писац треба да надрасте устаљене норме, треба да презире конвенционалне облике стварања. С обзиром на то да Галеб представља гласноговорника Десничиних филозофских и књижевно-теоријских стремљена јасно је да наведене ставове можемо приписати и самом аутору *Прољећа Ивана Галеба*.

Када је у питању Ђакомо Леопарди и његово присуство у стваралачкој свијести Владана Деснице, можемо да кажемо да је то као нека врста чворишта у којем се пресијецају различите равни италијанских и италијанистичких интересовања нашег аутора. Италијански пјесник романтизма је чувен по необичној моћи да привуче различите врсте умјетника и постане им одређени модел

1 stijepicmarija@yahoo.com

2 Претјерана жудња за оригиналношћу по Десници увијек је знак поремећене психе.

3 Умјетност, образлаже Десница, не значи поучити, не значи осудити, не значи убједити, упутити, потакнути, већ само: упознати, спознати, проникнути.

понашања и дјеловања. Занимљив је Леопардијев став о истини, теми која је толико интригирала и Владана Десницу.

Леопарди познаје истину, али када пише држи се увијек на одређеној дистанци од ње, односно на неки начин је и негира. Другим ријечима, Леопарди се зауставља један корак од стварности, истине, не зато што је лажов, већ зато што креира сопствену истину што и јесте задатак једног писца. Колико је стварање сопственог реалитета важно, одлично је објаснио Десница у *Прољећима Ивана Галеба*. Наш писац, подсјетимо, говори о скривеним потребама артиста да изађу из себе и дезертирају у духовну област. Када пише о истини у умјетности, Десница је описује као аутентични, непатворени, искрени израз умјетникове унутрашњости. Ма колико објективних „неистина” он садржавао, то је умјетничка истина. Све што је, из ма којих разлога, у противности с тим, није умјетничка истина (Десница 1975: 71–92).

Када се говори о везама Владана Деснице и Ђакома Леопардија оно што се прво мора истакнути је Десничин превод Леопардијеве пјесме „Жуква” објављен у часопису *Стварање* 1954. За превођење је то један од најтежих текстова италијанске поезије уопште, а Десница је то урадио веома прецизно и успјешно. Жељко Ђурић (2007: 162–174) издваја сљедеће стихове: „А тамо далеко, у ведрој празнини, / у искрама сва блиста васиона. / И кад у ове луче поглед упрем, / виде ми се ко тачке, / а големе су тако, / да су земља и море према њима, / сићушна тачка само, / а човјек и шар земни, / у ком је човјек ништа, / њима је незнан; па кад видим јоште, / безбројне оне удаљене звијезде, / сабите као у клупка, / а и њима, / не само човјек већ и наше звијезде, / бескрајне бројем и обимом својим, / скупа са сунцем, ил’ су непознате, / ил’ су, ко оне земљи само тачка / обвита маглом.”

Сличну галактичку сањарију налазимо и у *Прољећима Ивана Галеба*:

„Прве галактичке сањарије. Прва мађионичарска поигравања с бескрајно великим и бескрајно малим. И то не бескрајност као представа мртвих, статичких долина, већ искра живог дјетињег немира као неуморни коефицијент који вртоглавом појудом умножава и умножава, у недоглед. У тим размјерима, ишчезавало је и губило се стварно и свакидашње. Цио наш стварни простор, с нашим малим мјестанцем шћућуреним подно голог масива, и с читавом земаљском куглом, и читав људски род, с огњицама својих жудња, с понорима свога бола и с буктињама својих радости, и наше бескрајно велико, безгранично-привиђали су ми се као сићушни атом твари у нокту малог прста неког огромног звијера који, са себи сличним бићима [...] и опет није него атом нокта неког бића још вишег реда [...] И тако без краја и конца. Од тих замишљања хватале су омаглице и понестајао дах” (Десница 1975: 46).

Снена размишљања о човјеку и његовом положају у универзуму једнако закупају и Леопардија и Ивана Галеба, те је немогуће не примијетити колико има сличности у тим размишљањима. Владан Десница је прецизно запазио шта су најчешће преокупације умјетничког ума и познајући пјесничке медитације италијанског писца, пожелио је да обогати унутрашњи свијет свог најпознатијег јунака. Галеб је тако, као и Леопарди, умјетник који пише свој животопис и износи своје ставове о умјетности, литератури и модерном роману. Оба ствараоца нам приповиједају о положају и осјећају појединачног које се налази у загрљају апстрактног, о њиховим међусобним односима и трвењима, о свему ономе о чему нам историографија никада ништа не би рекла.⁴ У томе се огледа њихова вриједност као људи од духа: у визији, у чистој интуицији (Десница 1975: 71–92).

4 Ствар је књижевности да нам покаже конкретно индивидуално у крилу универзално апстрактног, да нам открије голог човјека, пулсирање његовог конкретно појединачног бића под оним

Потребно је споменути, а у вези са Галеговим галактичким сањаријама и најпознатију Леопардијеву поезију, пјесму „L'infinito” у којој нам пјесник признаје да се од тог замишљања бескраја срце његово готово уплашило. Налазимо у тим рефлексијама страх младе душе која ствара своје затворене свијетове и вртоглаво им се препушта, а оне спајају и чине сродним Ивана Галеба и Леопардија.

Владан Десница је уз превод „Жукве” дао и врло информативан текст о самом Леопардију. У том тексту он набраја све оно што му се код италијанског пјесника свиђа: „Леопардијева мисаоност – оне његове fine рефлексије, она његова дискретно и меланхолично обојена контемплативност, она бистра проицљивост његовог духа, она његова оштра запажања у моралној сфери” (Десница 1954: 510–512). Ђурић (2007: 162–174) примјећује да је тешко отети се утиску да у овом набрајању постоји једна танана, прикривена идентификација самог Деснице са тако предоченим интелектуалним и психолошким профилем Леопардија, или, ако не Деснице, онда његовог Ивана Галеба.

У истом тексту наш аутор пише и сљедеће: „Ако игдје може да се у нама поколеба мисао како умјетничко дјело мора да говори само за себе чак и када не познајемо ни једног јединог историјског, биографског, интимног податка о умјетнику – то може да нам се деси нарочито у случају Ђакома Леопардија” (Десница 1954: 510–512). Овим ријечима Десница још једном поцртава свој став о непомутљивости поезије не-поезијом. За њега као књижевника и некога ко о књижевности воли да пише, основна вриједност књижевног дјела, а што сваки читалац одмах инстинктивно осјети лежи у умјетничковој персоналности.

„У њеној каквоћи, у драгоцјености њене легуре, у њеном тегу и ентитету, у њеном потенцијалу и домаћају, калибру, формату. У оној персоналности која, једина, ван свих техника и начина и проседа, сачињава непоновљиву, незамјенљиву, неусвојиву и непатвориву суштину сваког умјетника. И у чијој непоновљивости и неимитабилности, уједно лежи пишчева новота – лична и индивидуална новота, једина врста новоте која на подручју умјетности може да има значаја и вриједности, и једина употреба у којој та ријеч има свог смисла” (Десница 1975: 113–117).

Када говоримо о пјесничковој персоналности, Леопарди за Десницу има све карактеристике истинског писца, јер остварује своје умјетничке циљеве, односно никада није морално индиферентан и незаинтересован. Код Леопардија, можда више него код осталих писаца, има много истина о сопственој личности, много подударности са његовом биографијом, па му поезија увијек има призивак интимне исповијести и изношења реалних животних података. Не чуди онда одушевљење Деснице Леопардијем који, како је сâм признао, најрадије чита она дјела у којима налази аутентичну поетску персоналност, без обзира на тематику и на вријеме у коме је дјело настало. Ово признање прати и пишчева мисао да свако велико књижевно дјело, више или мање, у суштини је један случај савјести.

Десница је увијек у књижевним дјелима разграничавао текст и подтекст. Текст по њему најчешће казује само логичку мисао, док подтекст износи подсвјесну и ирационалну садржину. У Леопардијевој књижевности, српски писац налази сензибилност, која иде готово увијек испред рационалности. Ни Десница, ни Леопарди, нису приповједачи стварности, они су писци - умјетници.

Када говоримо о сличностима Владана Деснице са Ђакомом Леопардијем, било би неправедно да се извјесна подударност између двају писаца сведе на питање утицаја пјесника романтизма на нашег писца. Ради се, највећим дијелом,

одорама и оклопима и униформама (Десница 1975: 71–92).

о истовјетности духовних позиција, о сличним преокупацијама које латентно живе у свијести књижевника.

У оба писца социолошка компонента је употпуњена психолошком и медитативном. Дјело им је снажне мисаоне концепције, написано у искреном, исповједном тону, с изванредним надахнућем.

Битна карактеристика Деснице и Леопардија јесте и брижљива употреба језика о чему су кроз есеје и писма много говорили. И један и други су његовали достојанствен стил, бирајући дуго адекватне ријечи и изразе и бринући о естетском аспектима језика. Тако је Леопарди, на језгровит начин, користећи само неколико вјешто уметнутих ријечи, често знао да дочара осјећај бесконачности и љепоте. Десница је у неколико текстова на тему језика дао јасне ставове о овом питању.⁵ Он сматра да би за једног књижевника у првом реду требало бити важно питање пластичности језика, ефикасности његова израза, његове способности за претакање у ријечи разних тананих и неухватљивих душевних стања и расположења, укратко његове изражајне могућности и изражајна моћ. Идеал је да се свако изражава својим посебним, властитим језиком, језиком који извире из склопа читавог његовог психичког бића и који је управо индивидуални израз тог бића. И Леопарди и Десница имају тенденцију ка проширивању сопствених језика, ка непрестаном форсирању њихових изражајних могућности, а презиру баналност и општа мјеста.

Ваљало би се, на крају ових размишљања, опет вратити на чудновату и богату личност Ивана Галеба кога је, можда и несвјесно, Десница обликовао као умјетника који умногоме подсећа на Ђакома Леопардија. Баш као Леопарди, остарио музичар је као умјетник и естетски ствари посматрао из своје перспективе замагљене скученим простором на који је осуђен. За Галеба је то тама болничке собе, а за Леопардија зидине очеве библиотеке. Ипак, усковитланим унутрашњим животом, способношћу да спознају и уоче истинске вриједности људског живота ван реалног видокруга, умјели су да живе испуњено и богато. Цртајући линије подударности између Десничиног Ивана Галеба и Леопардија, добијамо слику умјетника саткану од његових сјећања, самоанализа, размишљања и емоција. Примјећујемо снажну субјективност, елегичност, меланхолију и болну резигнацију животом, и код једног, и код другог, превасходно због болести. Назиремо код њих осјећај изопштености, немогућност досезања среће као резултат непремостивог јаза између идеала и стварности, али то и јесте бреме које носе сви великих креатори.

Литература

Десница 1954: В. Десница, Ђакомо Леопарди, Цетиње: *Стварарење*, 9, Цетиње, 510–512.

Десница 1975: V. Desnica, *Zapisi o umjetnosti, u: V. Desnica, Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb: Prosvjeta, 50–71.

Десница 1975: V. Desnica, *Jedan zakašnjeli prilog o tipičnom*, Zagreb: *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb, 71–92.

Десница 1975: V. Desnica, *Ličnost i prosede*, Zagreb: *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb, 113–117.

Десница 1975: V. Desnica, *Sabrana djela IV*, Zagreb: Prosvjeta.

5 Ради се о чланцима „Ријеч на врху језика” и „Књижевник и језик”. Оба текста се могу наћи у књизи „Есеји, критике, погледи” (Десница: 1975).

Ђурић 2007: Ж. Ђурић, Владан Десница и италијанска књижевност, у: Ј. Радуловић, Д. Иванић (ред.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Чигоја штампа, 162–174.

GIACOMO LEOPARDI COME PARADIGMA DELL'ARTISTA NELLA COSCIENZA CREATIVA DI VLADAN DESNICA

Riassunto

L'autore fornisce una panoramica delle caratteristiche dell'artista in prosa di Desnica, ed elenca i possibili modelli che il nostro scrittore ha usato per creare i propri personaggi. Giacomo Leopardi occupa un posto speciale nell'opera letteraria di Vladan Desnica. Nel paper si cercano i punti dell'identificazione dei due scrittori e si trovano: forte riflessività, malinconia discreta, taglienti osservazioni nella sfera morale ed attento uso del linguaggio.

Parole chiave: artista, identificazione, Giacomo Leopardi, Vladan Desnica

Marija Stijepić

Панајотис Георгиос Асимопулос¹
Војна академија Грчке

ХОМЕРСКА ХЕЛЕНА КАО КЊИЖЕВНО НАДАХНУЋЕ ДВАЈУ НОБЕЛОВАЦА, ИВЕ АНДРИЋА И ЈОРГОСА СЕФЕРИСА

Двоприродна фигура митске Хелене која се, с једне стране, усклађује са дијахронично несавладивим еротизмом, идеалним, привлачним и истовремено недостижним, далеким плодом кристалне женствености, док с друге стране потврђује неизбежну узалудност сентименталних турбуленција са рељефном егзистенцијалном позадином, функционише као камен темељац креативне инспирације двеју еминентних личности међународне дипломатије, двају неупоредивих представника савремене балканске књижевности и добитника Нобелове награде: Ива Андрића и Јоргоса Сефериса.

Неизлечиво заљубљен Србин и аутентичан антимилиитарист Грк сусрећу се полиедарски: управо та импресивна идентификација њихових искуствених манифестација кроз простор и време, као и динамичких делатности на личном, професионалном и књижевном нивоу несвесно оживљава у задивљујућој реинкарнацији хомерске Хелене.

Уз гномски, наративни стил, обогаћен са намерном апсолутизацијом историјских, географских компоненти, Андрић успева да свом тексту, са стриктно антонимијским насловом, припише параметар вечне вере, чврсте оданости ка својој визији и ка еротском предмету своје чежње.

Насупрот њему, хеленоцентричан Сеферис својим монологом који је поучни, промишљен и богат у дешифрованим симболима интертекстуално актуализује Еурипидов, општељудски крик за драматичну неистинитост ратних сукоба и немилосрдан ужас људских жртава. Лирска борба, интелектуална и психичка катарза које су постигнуте стварним ништавилом и непостојећом бити индивидуализоване Хелене, јављају се као заједничко језгро живљег песничког подударања двају стваралаца.

Кључне речи: Хелена, интертекстуалност, Андрић, симболизам, еротизам, Сеферис, пацифизам

1. Иво Андрић (Нобелова награда 1961)

1.1. Почетна разматрања

Права љубав са међусобним променама, прекомерним оптимизмом и изненадном неизвесношћу налази своју идеалну резонанцу на задивљујући, еротски живот Нобеловца Ива Андрића, човека који се погрешно сматрао женомрсцем, упркос чињеници да је страствено волео и попут „мушке Пенелопе” стоички тридесет година чекао своју једину и јединствену партнерку.

Очигледна, непроменљива у времену, оданост женском полу обилато се доказује кроз полиморфно², узајамно искључиво присуство описаних женских личности. Ипак, упадљиво место заузима само једна, „Јелена, жена које нема”, где књижевник, оповргавајући доминирајућа схватања према којима се ради о фантастичном лицу, потврђује своју неиспуњену љубав према жени коју је здушно

1 asimopoulosp@yahoo.gr

2 У Андрићевим делима протагонисткиње су способне да „истовремено привлаче и одбијају, воле и мрзе, граде и уништавају” (Јуричић 1979: 234).

и увек волео. Наизглед интровертан и осамљен стваралац, али дубоко сентименталан мушкарац, храбро штити своју невину љубав, са ценом своје душевне патње и несрећне свакодневности. Обезбеђује њено достојанство, будући да се ради о удатој жени, Милице Бабић-Јовановић (костимографкиња Народног позоришта у Београду) и о брачном сапутнику свог блиског пријатеља Ненада Јовановића (новинар и преводилац). Иако се, због моралних параметара и друштвених конвенција, не дозвољава да јој отворено изрази своја осећања, у нематеријалном свету снова среће недостижно, далеко и божанско створење.

Али, ништа не може да сузбије тај младалачки импулс, ниједна препрека не може зауставити разуздану љубав: прихвативши чувене речи Бернарда Шоа „Ниједну тајну нећете боље сачувати од оне о којој свако нагађа”, вагрена писма јој шаље на места где ће она ићи да би је изненадио. У тој интерактивној еротској игри маштовита писма почиње поздравом „Драги пријатељи”, док их завршава са датим од Милице надимком „Мандарин”.

Године 1957. неочекивана смрт Ненада Јовановића убрзава пожељно еротско спајање: заклет шездесетогодишњи нежења сукобљава се са непремостивим импулсом своје страсти према такозваној „позоришној сликарки”. Следеће године он се жени: сада му је драга супруга аутентичан темељ богатог надахнућа, била и јесте вечита љубав коју као безбрижан адолесцент манифестује, ојачава и својим писмима радује.

Међутим, 1968. године Андрићева Муза умире, али ни њен „одлазак” не елиминише његову љубав према њој: „Сада видим – наша је судбина да сагоримо. Увек сам тако осећао свет и себе у њему, иако нисам увек имао снаге ни могућности да тој истини погледам у очи и да је мирно прихватим. Сад, кад је све добро моје у једном трену изгорело, видим јасно: све што се на земљи рађа и под сунцем живи иде тим путем. И томе не треба тражити разлога, смисла ни објашњења.”³

1.2. Анализа приповећке „Јелена, жена које нема”

Годину дана после тријумфалне доделе Нобелове награде за књижевност (1961) за познато ремек-дело „На Дрини ћуприја” вишеслојан аутор⁴ Иво Андрић објављује приповетку написану у првом лицу „Јелена, жена које нема”.

То је опипљив доказ успешног писаног представљања његових богатих мисли⁵, проницљивог етнографског приступа својим загонетним херојима, опширног описивања живописних пејзажа, стриктно личних доживљаја: „Потомак симболистичке књижевне епохе која се називала ‘епохом исповедања’, Андрић је био прави писац свога доба. Припадао је песницима који су целовитост и израз сопствене душе тражили у себи, у унутрашњем свету и заплетеном лавиринту свога бића. Слутили су да их противречност у којој су се нашли води у још дубљу интиму, у самоћу и резигнацију” (Палавестра 1995: 517).

3 Сви одломци навођени у раду узети су из Андрић 1986.

4 „Ја сам есеје, као и стихове, писао у предасима, одмарајући се од тешког рада на приповеткама и романима” (Андрић 1977: 130).

5 „То је израз неке апстрактне идеје у конкретним терминима, што указује на силу са којом сасвим апстрактни појмови и нејасне импресије могу да се наметну на машту захтевајући да буду препознати као не мање стварни од саме ‘стварности’. Све чееше у послератним годинама Андрић изгледа да истражује такве идеје и их развија у свој пун потенцијал. Ауторово свесно самопогледање на раду и повећан одред таквих прича доводи до све више ироничног, често чак и благо хумористичног тона и до тенденције ка алегорији” (Хоксјурт 1984: 107).

Примарни индикативни наслов („Галусов запис“) који у каснијим издањима води књижевне критичаре до претпоставке да је дотична приповетка представљала саставни део недовршеног романа, посвећеног истоименом главном лицу које заузима протагонистичку улогу у Андрићевој књижевној продукцији. Састоји се од трију аутономних, приповедачко⁶-песничких целина, односно „Од самог почетка“, „На путовању“, „До дана данашњег“, где се обдарен стваралац осврће на искуствену историју свог емоционалног и интелектуалног привиђења које упорно угњетава сваки аспект његове личности и појављује се самозвано у свакој прилици.

Разложно питање о тројној подели свог дела повезује се са симболичним, божанским карактером савршеног броја три, са спајањем психичког и интелектуалног идентитета сваког човека. Уколико узмемо у обзир тадашњи полиедарски утицај кинеске уметности на српску књижевност, схватићемо фронтални судар са конвенционалном логиком која је утемељена у културним обрасцима, али и алегориски симболизам броја три са беспрекорном драгом писца.

Троипостасни облик приповетке може се приписати временском одвајању дана: јутро („Од самог почетка“), поподне („На путовању“) и вече („До дана данашњег“) или трима кључним тачкама људског живота: младост – зрелост – старост.

У херметичком оквиру Сеферисовог унутрашњег говора⁷ Хелена је пренесена инкарнација његових тајних жеља, чврсто приказивање непотпуног испуњења песникових каталитичких мисли, сила уравнотежавања психичких узбуђења, неуморно надахнуће које га ослобађа од стагниране рутине, док га држи у креативној позорности.

Упркос постојећем идентитету⁸ делује као непрекинута животодавна сила Хелена јавља се као натприродно, идеализовано створење које је нераскидиво испреплетено са неугасивом жеђи неконвенционалног ствараоца за путовањима, али и са великом потребом за светлошћу⁹.

Сензационални су постепена сублимација слике¹⁰ и стално растуће ограничење њене блиставе личности који се, ипак, без борбе припитомљују од разорне моћи таме („А ноћ је била увек зло време мога живота“). Неизбежном демити-

6 О приповедачком стилу Андрића видети: Малић 1955: 148–155; Лешић 1971; Прањић 1986; Немец 2003.

7 Виготски (1962: 149) унутрашњи говор представља „у великој мери као мисао у чистим значењима. То је динамична, променљива, нестабилна ствар која лерпша између речи и мисли, два мање или више стабилних и мање или више чврсто обележених компоненти вербалне мисли“.

8 Влатковић (1996) изричито проглашава да је Хелена била постојеће лице: она беше кћерка његове газдарице, када је пре Другог светског рата живео у Пољској. Осим тога, у предговору има идентична копија њеног писма пуног поштовања и љубави.

9 „У пуне дужине причи Хелене она се описује као да се писцу појављује без упозорења, често када он путује, док се у главном повезује са сунчевом светлошћу. Тада Хелена долази како би представила врсту радости која потиче из (илузорног) осећаја слободе и усхићења путовања, док од Андрића тријумф духа асоцира на сунце. Очигледно да је тема Хелене лична и не постоји никакав покушај да га претвори у неку објективну кроз треће лице у улози наратора“ (Хоксјурт 1984: 88).

10 Андрићеве слике остварене су икастичком снагом и есенцијалним речником преко којих се памте стилске фигуре и синтагме: „Кратка форма исповедног записа, рефлексije, лирске скице и медитације понајвише подсећа на афоризме, тако да се на основу њих донекле може реконструисати Андрићев филозофски систем, његова сродност с егзистенцијалистичком филозофијом страха, зебње и несигурности, односно његова моралистичка мисао, надахнута и стоичарима и француским моралистима“ (Палавестра 1981: 171–172).

зовању доприноси зрело освешћивање окупних аксиома живота, неостварење основних жеља.

Насупрот томе, Хелена је неупоредив узор женствености¹¹ који се мери и одређује од подсвесног тројног односа „мушка жудња – фантазија – нужда”, идентификујући се са неопходном компонентом, темељном премисом од које зависи наставак његовог мукотрпног, ћутљивог¹² живота: евентуалан престанак његовог универзалног заробљеништва и указује на крај: „Жив сам, али у свету поремећених односа и димензија, без мере и видела. И Јелена је присутна, али само утолико што знам да негде пружа руку којом нешто хоће да ми дода”. Међутим, ништа га не може извући од њених привлачних окова: „Опет (је) пролеће. Богат сам, миран, и могу да чекам... Знам да се свуда и свагда може јавити Јелена, жена које нема. Само да не престанем да је ишчекујем”.

Упркос прозраној митолошкој позадини приповетка „Јелена, жена које нема” лишена је мита¹³, односно, карактеристичног обележја епова. Више подсећа на маштовито стање чије прецизно описивање није могуће помоћу речи¹⁴, пошто се субјективни доживљаји презентирају заједно са истовременим позивом на нереалне ситуације: „У неким приповеткама, можемо их назвати поетским, контемплација је повезана с екстатичним расположењима, јунаци доживљавају или им се дешавају натприродне ствари, у којима су најважније светлосне визије, прожимање човека космичком хармонијом” (Деретић 1983: 150).

Видљив Андрић среће неуочљиву Хелену¹⁵ током целе године, сем зимских месеци који се лишавају светлости и топлоте и то увек у сумраку, док седи поред свог отвореног прозора или у пустој улици или током својих осамљених путовања: „Кад сам ушао у предсобље, владао је у њему већ полумрак са којим се немоћно борио једини прозор, још црвен од вечерњег неба. На поду је лежао мој пртљак већ спремљен за пут. Међу коферима са главом на највећем од њих, са лицем окренутим ка земљи, лежала је Јелена”. Када долази светло, визија се губи. У стварности транспарентна, унутрашња визија, контролисана од мушке еротске жудње подудара се са неухватљивим сунцем и обележава трансцедентну потребу Андрића да поново активира нем објекат еротске жеље. Оправдано подсећа на Одисејево трагање за идеалном женом – авангуром, практика која награди пружа неупоредиво савршенство.

У првом делу „Од самог почетка” њихови су сусрети нарочито чести, али увек неочекивани. Пошто је у другом делу „На путовањима” сцена се преноси у

11 Према Јуричићу (1979: 236) маштовите женске фигуре Андрића: „Представља неки идеалан, неприступачан свет који се дијаметрално супротставља ономе у коме су људи осуђени да живе и пате”.

12 О филозофском истраживању ћутања: Ловреновић 2008: 3–44.

13 „Аутор истиче неухватљиву и произвољну природу раздвајајуће линије коју људи осећају да морају поставити између појмова 'чињенице' и 'фантазије', 'стварности' и 'илузије' не желећи да учине такве дистинкције. Свет ума, флукуације расположења су колико 'прави, толико и сваки други аспект људског искуства. [...] Елаборативнији симбол лежи у причи 'Јелена, жена које нема'. Јелена означава целину идеја везаних за лепоту, радост, другарство, нежност и савршен мир ума. Писцу се појављује само у сунчаним данима, док је често повезана са предвиђањем, узбуђењем и осећајем измењене перспективе путовања” (Хоксјурт 1984: 243–244).

14 „Реч која је лишена мисли јавља се као мртва ствар, а нека мисао која није отелотворена у речима остаје као сенка” (Виготски 1962: 153).

15 „Јелена као жена је симбол идеализоване среће у коју се писац увек повлачи. Он је свестан о њеном тихом корачању кроз снежну шуму и ходању ка његовим вратима дуж мрачан ходник, док држи треперећу свећу. Она никад не стиже до краја ходника или пишчевих врата. Међутим, у другом расположењу он се буди пре зоре и стоји поред прозора као да је чека” (Хоксјурт 1984: 87)

његове путничке доживљаје, схватамо специфичу тенденцију ка њима: „Последње моје виђење са њом (чудно и незаборавно) било је, истина на једном путовању”.

Писац навикнут на неподношљиву самоћу¹⁶ и ненавикнут да открива своја осећања не може да се трезвено помири са ефемерним присуством њеног анђеоског лика, са непожељним нестанком његовог лирског субјекта. Зато тежи да обнови њихов визуелни контакт: у лицу непознате фигуре којој у неком плесу није успео да приђе, пошто се због неког чудног, необјашњивог разлога изгубила у анонимној гужви и није се остварио њихов наизглед неизбежни сусрет. Тако ће се извући из замке пасивне свакодневности, трагичног губитка.

Иако се његова ватрена жеља да комуницира са њом не крунише успехом због бучне окружујуће атмосфере, али и Хеленине неразјашњене изражајне способности, он не престаје да се нада да ће се на крају његов план завршити добро, да ће му послати неко писмо како би се нашли: „У писму Јелена ми јавља сваки пут нешто радосно. Предлаже ми да се негде сретнемо или ме позива да свратим на дан-два у мало место на мору, где она летује *’η κάποια ανοιχιάτικη μέρα θα του παρουσιαστεί αυτοπροσώπως*’ Као сенка је почивала на мом рамену, али као сенка која има своју немерљиво малу, па ипак стварну тежину и исто такву мекоћу и тврдину. А ја сам стајао занесен и свечано крут”.

У изврсном услашавању суморне свакодневице и богате фантазије, у акробатској комбинацији маштовитих ситуација и сенковитих успомена, активирају се натприродне силе судбине, личне митологије Андрића која коначно доказује да Хелена „is the truth which conceals that there is none” (Бодријар 1988: 166).

Под јасним утицајем оријенталног фатализма и каталитичког присуства побожне филозофије страха, рађа се аутентична фантастична прича „Јелене, жене које нема”. Жива персонификација непретенциозне нежности суптилно одражава онтолошка обележја психолошке историје о духовима, према којој активна илузија ради своје непосредне, природне делатности и непрекидног присуства које се карактерише као неадекватно остварење представља, првостепену намеру људске судбине.

У Андрићевој књижевној продукцији уочавамо жену, увек изванредне лепоте, која функционише истовремено као постојећа и непостојећа, као стабилна компонента која поседује чудан карактер упркос својој племенитости. Хелена обликована према мушким халуцинацијама открива фалоцентрично поверење да жена стиче вредност и бит преко своје функције као „рукоположеног анђела”.

При стрпљивом очекивању немогућег¹⁷ ниједног тренутка не примећује се траг малодушности, нити се види мисао оставке. Напротив, потпуна посвећеност маштовитом сусретању храни трансцендентну, метафизичку потрагу која у сваком погледу надвлађује над свим искушењима, чак и атрактивним женским бићима која га окружују.

Вероватно подсвесни инстинкти ствараоца утеловљују се у свезнајућем приповедачу, потпуно уграђеном у свом описаном еротском објекту који функционише као верна рефлексија психичке ситуације, као сигурно средство кроз које лирски субјекат истражује неоспорне вредности живота, док испитује уметничку самоћу, осећај који га је преплавио и жигосао већ од осетљивих дечјих го-

16 Михаиловић (1966: 173) пише: „Андрићеви ликови приказују неки акутан осећај усамљености, а прожети су свеприсутном сопственом тишином”.

17 „А ти не постојиш нит си постојала; Рођена у мојој тишини и чами, На сунцу мог срца ти си само сјала, Јер све што љубимо створили смо сами” (Дучић 1929).

дина. Неискупљен је од паралитичког страха који извире из неописане слабости да реализује своју визију, из безнађа своје неефикасне свакодневности којој Она даје прави и јединствени смисао.

Мозаички састав разноврсних епизода унутар лирски обојене атмосфере продубљује психичку анализу која се остварује помоћу кратких, пуних реченица и убрзаног ритма, јасних индикација о потиснутом емоционалном узбуђењу.

2. Јорџос Сеферис (Нобелова награда 1963)

2.1. Уводне напомене

Прекретничке 1955. поносан кипарски народ диже устанак против свемогућег британског царства. Тада, по трећи пут, Сеферис посећује мучено острво и уврстава најпопуларнију „Хелену” новогрчке књижевности насталу те године. Ово врхунско песничко ремек-дело припада збирци „Кипар, где ми је одредио...” чији је наслов утемељен у одговарајућем стиху Еурипидове трагедије „Хелена”.¹⁸

Изузетно искусан и проницљив дипломата изблиза прати страшна збивања, запањује се неизрецивом трагедијом која се дешава у славној домовини хомерског Теуцера. Изражавајући колективну подсвест, али и заједничка осећања у синхронијску историјску стварност, он опет враћа неупоредиве доживљаје које корозивни заборав није успео да уништи: човекоубиствене светске ратове, срамотну грађанску патњу, али и вечито жигосање хеленизма, односно дефинитиван губитак малоазијске земље, легендарног Измира, где се родио и провео своје безбрижно детињство.¹⁹

Приписујући протагонистичку улогу пожртвованом хероју, у сигурном комуникацијском оквиру са савременим читаоцем, Сеферис постиже идеално, трансцендентно спајање, глатко усклађивање својих сопствених искустава са интимним осећањима. Као што вероватан и психички омаловажен Теуцер постаје свестан болне узалудности тројанског рата и Хеленине слике са патогеном илузијом, тако и он схвата да се хеленизам претворио у актуелизовану играчку великих сила и њихових немушких геостратегијских циљева.

Кроз егзистенцијални дијалог и постепена дешифровања, унутар корелацијских компоненти простора и времена,²⁰ Сеферис консолидујући интертекстуалне параметре конструктивно реактивира²¹ универзализован Еурипидов

18 „У мало европских песника књижевна традиција функционише са таквом динамичношћу на какву наилазимо у Сеферисовом делу. Његова веза за ово дело сачињава основу која иновацијском елементу пружа трајање. Стихови других песника, час интегрални, час обновљени, али и позивања на друге песме пролазе у Сеферисово песничтво са великом учесталошћу, стварајући густу мрежу међусобних односа са грчком и европском књижевношћу” (Вајенас 1996: 247).

19 „Ни код једног другог нашег песника или књижевника у толикој мери не располажемо подацима о рађању његовог дела. Данас смо у могућности да оживимо и да поново представимо скоро све свакодневне догађаје и таласања током читаваг Сеферисовог живота. Живећи у вивидном, занимљивом и авантуристичком добу, са доста личних и породичних недаћа, сам прати себе, ’служи своје искушење’, како је речено и даје утисак да хоће да оправда неке своје поступке, да настрада за своје доба. Његова намера није да напише историју нити да политички коментарише све што се око себе дешава” (Даскалопулос 2006: 207).

20 Три су времена у песми: песничко (садашњост); Теуцерово (прошлост); песникове успомене које сачињавају два дубља нивоа прошлости (време састанка са Хеленом и време рата). Ипак, латентно је и четврто време – уједињено време Теуцера и песника. Овај покрет кроз време остварује подударање „јуче” и „данас”, хероја и песника.

21 Сеферис изричито наглашава: „Држимо симболе и називе које нам је мит предао. Довољно је знати да су се типични карактери променили сагласно са пролажењем времена и различитим

оригинал, разглашава срцепарајући Теуцеров крик о неопозивом престанку ратних сукоба, док се снажно супротставља безумним, фанатизованим ратним хушкачима.

2.2. Анализа песме „Хелена”

Након презентирања аутентичних стихова из Еурипидове „Хелене” попут натписа песимиста, скоро меланхоличан Сеферис јасно поставља свој песнички циљ, открива своју древногрчку књижевну позадину, али и неизбрисиво елиотско^{22, 23} обрађивање митских података.

Мрачан, нејасан, почетни стих „Τῷ ἀηδόνια δὲ σ' ἀφῆρουν να κοιθηθεῖς στὶς Πλάτρες” („У Платрама славуји ти не дају да спаваш”) који подсећа на призивања Еурипидовог Хора открива двоструку намеру: с једне стране, захваљујући живописној нијанси и идиличној бити делује као повезујућа карика временских периода, док, с друге стране представља се као структурна оса песничког корпуса, будући да ограничава појединачне сцене помоћу интелигентне наизменичности песника и свог сопственог симбола – Теуцера.

Непревазиђене мелодичности звучни позив самопозване Музе, тј. мултифункционалних славуја обележава пролећни мир, симболизује визуелан банкет који доминира у савршено режираној природној средини, док се драматично сукобљава са психичким потресањем које узнемирава кључне особе ове наративне песме.

Психички рањен хеленоцентрични песник подсећа на безбрижне тренутке срећне прошлости, тражи искупитељски дијалог са скривеним, у густом лишћу стидљивим, весником пролећа који живим пружа психичко уздизање и суштински еудемонизам, али и душама умрлих обезбеђује одано, невидљиво друштво. Детерминистички се манифестује као стална музичка пратиља кипарског народа током његовог турбулентног присуства у историјском процесу.

Његов бистар, драматичан²⁴ глас који попут конфронтационог, револуционарног манифеста буди националну свест поробљених Кипрана, паралелно

условима нашег света” (Кили 1987: 124).

22 О томе видети: Вајанс 1976: 147–155.

23 „Проласком времена то што доминира у мислима и поезији Сефериса је углавном решење комуникацијског проблема који узрокује распаднут свет и посебно проналазак начина за каналисање песничког узбуђења у неку хетерогену публику. У свом покушају да се суочи са недостатком јединства и заједничких полазишта, као што је познато, примио је помоћ од Елиотове ’митске методе’. Неки одређен мит, свакако са условом да га бар елементарно познаје читалац, могао би да функционише као средство трансформације или уоквирења неког датог личног доживљаја, тако да се он може пружати са присним елементима приступа. Тако је уметник могао да неком свету у коме је јединство одсуствовало достави неко јединство, чак и привидно, да успостави заједничко ткиво између другачијих доживљаја исте појаве и стога да у ’анархични свемир’ модерног света уведе ред. Овом методом, неким датим личним доживљајем, осећањем или искуством превазилази је лично и дизао се на интересубјективном нивоу” (Дракопулос 2011: 53).

24 Хелена је један од најзрелијих узорака Сеферисове митске методе. Митска метода је песничка мајсторија која дозвољава да се прошлост претвара у садашњост песника или песме. Тако се историјско време особаба субјективних и друштвених конвенција и дозвољава да се остварује паралелизам и подударане прошлости са садашњости, чињеница која мисао води до преласка из специфичног у опште, светско и дијахронично (чувајући пак ганутљивост која потиче из одређеног мита). Важније податке Сеферисове драматичности одражавају: употреба лица која говоре; коришћење дијалога или драматичког монолога; састављање сцене (компоненти су усменог говора и нарочито говора који је рецитован у монологу: глас, његов тон, али и заједно са њим физичко

изоштрава панкипарску опрезност и „бесну ропкињу”, позивајући на динамичко потраживање достојанственог преживљаја, чак и кроз неусклађене, еротске манифестације и непотребне „пољупце”.

Исти аудио-визуелни мотив славуја мајсторски се искоришћава од режисерске оштроумности многопутујућег дипломате Сефериса и од заиста неочекиваног анахронизма. Наиме, упркос својој вољи, испрљени Теуцер стиже на Кипар, на непознато острво, на негостољубиво место, где узалудно – због славуја – покушава да се одмори. Урођен је у немилосрдну асоцијацију о својим трауматичним успоменама везаним за десетогодишњи тројански рат и бескрајне авантуре (обешчашћено отимање Хелене, Ахилијева нелогична реакција, Ејантово кључно самоубиство), које су последица људске охолости и божанске Немезе у импресивној сразмери према Сеферисовим доживљајима (Други светски рат, грађански рат).

Док огорчен херој у свом унутрашњем монологу преиспитује трагичан губитак свог брата („то στερνó σλαβί”: „последњи мач”) и Аполонов подстицај да оснује нову Саламину, доминантна појава Месеца у сазвезђу Шкорпиона и његова апсолутна идентификација са величанственим рођењем изрођене Венере, воде Теуцера до радикалног редефинисања своје космологије, до различитог, превратног приступа површној и суштинској истини, до свесног духовног потчињења непредвидљивим позивима окуртне судбине: он, иако се у рату доказао као неупоредив стрелац, у животу „ξαστόχησε” („промашио је”). Јака Месечева светлост у Стрелцу осветљава потпун неуспех стрелца, без труда разбија вео своје репутације.

У потпуној збуњености песник се обраћа свом јединственом ослонцу, односно славују, док грчевита пракса отелотворује асоцијацијски прелазак из мучне садашњости у славну прошлост: неке мирне ноћи Теуцер и „Хеленина пратња” налазе се у Египту („то ακροθαλάσσι του Прωτέα”: „Протејева обала”). Носталгично слушају песму славуја и букну у срцепарајуће жалопојке. Међу њима уочава племениту фигуру Хелене, бојажљиво јој прилази, одлучно је дира, покушавајући да расветли загонетну жену, да протумачи необјашњиво присуство оне коју „годинама смо јурили у реци Скамандару”.

Са софистицираном, прикривеном иронијом Хелена покушава да деконструира страшне оптужбе Грка, да поништи њихову преувеличану заблуду и да докаже своју невиност пред ригорозним судом историје и све то кроз виртуозну Сеферисову технику: лирски стихови изванредне Стесихорове палинодије преко Платоновог дијалога „Федар” распирују одрамбену политику Хелене. Нобеловац у поређењу са Хомером даје опширније описивање спољашњих карактеристика легендарне жене, тог опишљивог и истовремено тако неухватљивог, тајанственог створења: обдарена је импресивним грудима („βαθύ στήθοςμο”: „дубок грудњак”), богатом плавом косом („τον ήλιο στα μαλλιά”: „сунце на коси”), омамљивим, крепким телом које својом неупоредивом женственостићу узрокује претенциозно дивљење, али и беспрекорном младалачком кожом која у комбинацији са великим лепим очима распаљује мушку фантазију.

Усвајајући апологетско расположење Хелене, Теуцер предат тензији у свом непрекидном говору наглашава да је Парис био вешто заведен од злобних богова, пошто је у Троји лежао са женом-сенком. Али и Грци су платили високу цену,

присуство тела и простора, где се тело распоређује или креће како би говорило), презентирање стихова или фраза-мотива који се понављају и доприносе драматизацији говора (Вити 1989).

будући да су десет година ратовали у Троји за непостојећи идол: неоплакана су се на мору изгубила безбројна мртва тела, хиљаду душа је нестало на тројанској земљи, гнусне слике које исказују неизрецив ужас, толико људских жртава и узалудност ратова („για ένα λιτό κυμάτισμα για μια νεφέλη, μιας πεταλούδας τίνιγμα, το πούπουλο ενός κύκνου, για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη”): „за једно ланено лепршање, за један облак, трешење неког лептира, перо неког лабуда, за једну празну кошуљу, за неку Хелену”).

Међутим, трагичније је Теуцерово психичко стање, с једне стране, зато што се између невиних жртава укључује и рођени брат, а с друге стране, пошто је он, иако је преживео, принуђен да заувек напусти своју отаџбину. Са очигледно потресеном вером у богове, славују упућује троструко реторичко питање – драматичко адресирање, тако да приступи горућој дилеми везаној за њихово постојање и да одговори на општељудску нејасноћу о њиховој стварној бити и правој веродостојности. То питање намерно лебди без одговора, јер песник бранећи идеализовану Хелену наговештава да је поткопава рушилачка људска природа и тежи ка активирању сопствене одговорности.

У последњем делу песме која је написана у слободном, неримованом стиху и која се издваја од аудио-визуелне слике „Τ' αφόνια δε σ' αφήνουν να κοιμηθείς στις Πλάτρες” („У Платрама славуји ти не дају да спаваш”) и јасном индикацијом о трагичној цикличности историјских збивања, констатујемо конвергирајуће, жестоко искуствено проблематисање Сефериса и Теуцера. Као што је херој ратовао десет година за загонетан женски идол, тако је и песник видео да се своја домовина жртвује на жртвенику међународних интереса баш за период једнаког трајања (1940: учешће у Другом светском рату; 1949: крај крвавог грчког грађанског рата) и да се грчке душе трују недокучивом мржњом.

Једино уплакани славуј попут просветљеног пророка саосећа неподношљив бол са психички разголићеним Теуцером, који у својој истоименој новој земљи, одређеној од Аполона, поставља емфатично питање („αν είναι αλήθεια”: „да ли је истина?”) слутећи да ће се и следеће генерације преварити од амбициозних, моћних лидера („θεούς”: „богове”) и вршити ужасна, несмотрена дела која доносе само беду, смрт и катастрофу. Његов последњи покушај је да човечанство спречи од увлачења у страхан вихор рата, тако да се нико више не бори „για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη” („за једну празну кошуљу, за неку Хелену”).

3. Закључне опаске

Усвајајући универзалну чињеницу да је општељудска и дијахронична потреба за тражењем уточишта у непробојном свету имагинарних плодова, за поклапањем психичког уздицања са добротворним присуством нереалних бића Андрић и Сеферис се осврћу на Хелену:

носећи сталну маску строгог човека, друштвено изолован Андрић инспирише јединствену химну светлости и нематеријалне љубави. Са невином и адолесцентном романтичном душом²⁵ представља вечиту тежњу човечанства за искупитељском лепотом која се ојачава од површног приступа суштинским и аутентичнијим сентименталним нијансама. Као врхунски симбол светлости и

25 Она је та која одређује алхемију интимних осјећања и их повезује са космосом: „Никад нас душа наша не оставља” (Андрић: 1981: 37) или: „Данас, докле моја душа иде и докле моје око види, нема мирна мјеста” (Андрић: 1981:134), да би се затим зачуђено питао: „Зар није душа мирних крајина у мени” (Андрић: 1981: 135).

висок израз духовног искуства показује се његова химерична Хелена, преправљена сјајем и ослобођена земаљских законитости;

конфузна грчка друштвенополитичке ситуације материјализује се у делу Сефериса због идеализованог актуелизовања митских пројекција своје јунакиње, пошто је „освојила симпатију читаоца представљајући савремену грчку стварност”²⁶. Имајући значајан Тројански рат као историјску осу, стваралац врши сукцесивно проницљиво испитивање историјског знања и дијалектичко-интуитивне интервенције у простору и времену, јер „његови хероји, његова сценска постава, чак и његов језик могу да изазову митске пројекције без најмањег афектирања, зато што стварност и мит постоје у природном спајању”²⁷. На тај начин, Сеферис реалитује свој аутентичан антимилитаристички циљ да критикује узалудност ратних сукоба, али и да употпуни своју хуману, духовну мисију, односно да спречи лебдеће човечанство од опасног понављања каинског злочина.

Литература

- Андрић 1981: И. Андрић, *Знакови поред пуша*, Београд: Удружени издавачи.
- Андрић 1986: И. Андрић, *Јелена, жена које нема*, Београд: Удружени издавачи.
- Бодријар 1988: J. Baudrillard, *Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press.
- Вајенас 1976: Ν. Βαγενάς, *Σεφέρης, Βαλερύ, Έλιот, Ο ποιητής και ο χορευτής*. Αθήνα: Κέδρος.
- Вајенас 1996: Ν. Βαγενάς, *Η γενεαλογία της Κίχλης. Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής του Σεφέρη*. Θεσσαλονίκη: Κέδρος.
- Виготски 1962: L. Vygotsky, *Thought and Language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Вити 1989: Μ. Vitti, *Φθορά και λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γ. Σεφέρη*. Αθήνα: Εστία.
- Влатковић 1996: Д. Влатковић, *Јелена у живопису и делу Ива Андрића*: љубавна страдања и (не)женидбе српских списатеља, Београд: Књижевне новине – Енциклопедија.
- Даскалопулос 2006: Δ. Δασκαλόπουλος, *Ο Γ. Σεφέρης, σήμερα. Εις τα περίχωρα Αντιοχείας και Керύνειας. Καβάφης ~ Σεφέρης*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит.
- Дракопулос 2011: Α. Δρακόπουλος, Η σφαιρική ποίηση στο άναρχο σύμπαν της νεωτερικότητας, Αθήνα: *Το δέντρο*, 179/180, Αθήνα: 50–53.
- Дучић 1929: Ј. Дучић, *Песма жени, Песме љубави и смрти*, Београд: Народна Просвета.
- Еурипид 1994: *Euripides Fabulae: Vol. III*, J. Diggle (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Јандрић 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Јуричић 1979: Z. Juričić, Andrić's Visions of Women in Ex Ponto, North Carolina: *The Slavic and East European Journal*, 23/2, North Carolina, 233–239.
- Кили 1987: Έ. Κήλυ, *Ο Σεφέρης και η μυθική μέθοδος, Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση* (Μετάφραση Στ. Τσακνιά). Αθήνα: Στιγμή.
- Леовац 1993: С. Леовац, Песма и душа, у: С. Леовац, *Огљеги о И. Андрићу*, Београд: Српска Књижевна Задруга, 5–28.
- Лешић 1971¹, Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Ловреновић 2008: I. Lovrenović, *Paradoks o šutnji*, Sarajevo: *Novi Izraz*, 39, Sarajevo, 3–44.

26 Кили 1987: 20.

27 Ibidem.

- Малић 1955: Z. Malić, Andrićev stil i jezik u „Priči o kmetu Simanu”, Zagreb: *Jezik*, IV/5, Zagreb, 148–155.
- Михајловић 1996: V. Mihailovich, The Basic World View in the Short Stories of Ivo Andrić, *The Slavic and East European Journal* 10/2, North Carolina, 173–177.
- Немец 2003: K. Nemes, *Povijest hrvatskog romana*, Zagreb: Školska knjiga.
- Палавестра 1981: П. Палавестра, *Скривени ђесник*, Београд: Слово Љубве.
- Палавестра 1995: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Прањић 1986: K. Pranjić, *Jezikom i stilom kroza književnost*, Zagreb: Školska knjiga.
- Сеферис 1985: Γ. Σεφέρης, „Ελένη”, *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Сеферис 1995: Seferis, *George Seferis, Collected Poems*, Translated, edited, and introduced by Edmund Keeley and Philip Sherrard, New Jersey: Princeton University Press.
- Хоксјурт 1984: C. Hawkesworth, *Ivo Andric: Bridge between East and West*, London and Dover: The Athlone Press.
- Холдерин 1987: F. Holderin, *Scritti di estetica*. Milano: SE.

HOMERIC HELEN AS A LITERARY INSPIRATION OF TWO NOBEL LAUREATES, IVO ANDRIC AND GEORGE SEFERIS

Summary

Binated figure of mythical Helen who on the one hand is harmonized with the diachronically invincible eroticism, the perfect, attractive and simultaneously unattainable, distant fruit of the crystal femininity, while on the other hand it confirms the inevitable futility of sentimental turbulences with the relief, existential background and functions as the cornerstone of the creative inspiration between two eminent personalities of international diplomacy, two incomparable representatives of contemporary Balkan literature and Nobel laureates: Ivo Andric and George Seferis.

Incurably in love Serbian and the authentic antimilitarist Greek encounter each other in a polyhedral way: exactly this impressive identification at their experiential manifestations through space-time and dynamic activities at personal, professional and literary level unconsciously revives at the amazing reincarnation of Homeric Helen.

By a gnomic, narrative style, enriched by deliberate absolutisation of historical, geographical components Andric with a strictly antonymic title manages to ascribe to his text the parameters of eternal faith and solid loyalty towards his vision and to the erotic object of his keen desire.

In contrast to him hellenocentric Seferis with his monologue that is instructive, thoughtful and rich in deciphered symbols intertextually actualizes Euripides' all human scream for the dramatic inauthenticity of war conflicts and the merciless horror of human sacrifices. However the lyrical battle and in addition the achieved intellectual, psychic catharsis through the real nothingness and the non-existed essence of his individualized Helen occur as a common core of lively poetic matching between the two creators.

Key words: Helena, intertextuality, Andric, symbolism, Seferis, pacifism

Panajotis Georgios Asimopoulos

Јелена Стојковић Цветковић¹

Ниш

ПРВА ГОДИНА СТВАРАЊА ЗОРАНА ГАВРИЛОВИЋА

Предмет овога рада јесу први текстови Зорана Гавриловића из области књижевне критике. Основни циљ рада јесте да прикаже развојну линију Зорана Гавриловића, анализирајући прве објављене књижевно-критичке текстове и његова каснија размишљања. Применом компаративне методе уочене су разлике у тону и стилу писања овог књижевног критичара у првој години стварања, у односу на радове и књиге које су писане касније, у годинама када је достигао пуну интелектуалну зрелост. Такође, неке од идеја које је критичар развијао током свог књижевног деловања, јавиле су се већ у првој 1952. години. На основу спроведене анализе изводе се закључци колико је критичар остао доследан, односно у којој мери се мења његов став и колико се може удаљити од својих, раније донесених, судова.

Кључне речи: Зоран Гавриловић, српска књижевна критика, 1952. година, књижевни критичар

Увод

Када проучимо рад Зорана Гавриловића² из области књижевне критике, примећујемо да је он већ у првој години стварања одредио правац своје критике и открио њену природу. Интересовање за књижевну критику код Гавриловића се јавља у студентским данима, 1951. године када је у јуну одбранио дипломски рад код академика Душана Недељковића. Као свршени студент филозофије проучавао је естетичка схватања Јована Скерлића, а прве радове из области књижевне критике објавио је 1952. године. Од самог почетка књижевног рада две делатности, естетичара и критичара, код Гавриловића теку паралелно.

Рад представља покушај да представи ступање Зорана Гавриловића на поље књижевне критике, његове прве радове, атмосферу у којој започиње свој рад и каснија његова размишљања из ове области.

Време у коме се јавља Зоран Гавриловић

Време када Зоран Гавриловић започиње своје књижевно деловање обележено је оштрим сукобима у књижевним круговима. Добрица Ћосић је педесете године двадесетог века описао као прави идеолошки рат модерниста и реалиста (Ћосић 2004: 143). Схватање књижевности поделило је књижевне критичаре, па су се на једној страни се нашли критичари који су подржавали модерно, а на дру-

1 stojkovic.jeka@gmail.com

2 Зоран Гавриловић (Београд, 21. децембар 1926 – 30. мај 1990) – књижевни критичар, теоретичар књижевности, есејиста; професор Естетике на Филолошком факултету, Универзитета у Београду, члан редакције часописа *Књижевна критика* и оснивач политичког часописа *Демократија данас*. Поред бројних критика, есеја и студија приредио је две антологије (*Антологија српског родољубивог песничства* и *Антологија српског љубавног песничства* (1965)) и објавио следеће књиге: *Критика и критичари* (1957), *Ог Војислава до Дуса* (1962), *Уочавања. Америчка и југословенска мисао о књижевности између два рата* (1972), *О критичари* (1975), *Записи о српским песницима* (1977) и *Неизвесности. Огледи и критике* (1985).

гој заштитници традиционалног и реалистичког у књижевном стварању. Гавриловић је подржавао реалисте. Почетак свог рада обележио је активном критиком и полемиком са присталицама модерног и новог у књижевности.

У првој години стварања Зоран Гавриловић је објавио шеснаест текстова, од тога петнаест у *Књижевним новинама* и само један у *Ревизији*. Као дневни критичар пратио је различите активности писача, па је тако писао приказе: песама, приповедака, романа, путописа и мешовитих дела. Такође, у првој години стварања написаће и приказ часописа *Кружови*, али и теоријске текстове из области историје књижевности 20. века, теорије књижевности и књижевне критике.

Први текстови Зорана Гавриловића и њихов утицај на даљи рад

Зоран Гавриловић ступа на сцену српске књижевне критике 1952. године у *Књижевним новинама* приказом збирке песама *Цвијети на згаришћу* младог песника Риста Тошовића. Већ у првом тексту Гавриловић донекле профилише основни тон и стил своје будуће критике. У приказу млади критичар подједнако обраћа пажњу и на слабе, али и на добре и успеле стихове у збирци. Он отворено критикује, али и хвали. Гавриловић замера Тошовићу склоност ка епигонству, јер поезија тада не представља прави стваралачки чин и нужно губи своју уметничку вредност. Међутим, критичар неће превидети и успеле лирске текстове. Наглашава да је у љубавној поезији песник на висини задатка и да је љубавна лирика најближа његовом темпераменту.

„Тошовић је првенствено песник љубави; љубавна лирика најбоље одговара његовом темпераменту и таленту и ту највише успева да достигне висину праве поезије. [...] Изгледа, међутим, да Тошовић нема довољно снаге и ширине за такве подухвате и да се, једном истргнут из малог броја проблема који га интересују, осећа немоћним, тако да је приморан да се ослања на другог, да позајмљује и очевидно да пада под утицај. Његова поезија тада губи своју истинитост и уверљивост, постаје хладно играње метафорама по већ давно утврђеном шаблону” (Гавриловић 1952: 5, 6).

Гавриловић је показао и велико познавање како српске, тако и светске поезије. Са великом прецизношћу он препознаје утицаје Милана Ракића, Јована Дучића и Јесејина на стваралаштво Риста Тошовића. Гавриловић сматра да угледање на велика имена домаће и светске поезије не мора нужно значити недостатак талента, али су код Тошовића угледања противречна и неуједначена, што смета у процени његовог талента (Гавриловић 1952: 6). Ипак, критичар не жели да донесе коначни суд о таленту песника и о вредности његове поезије, јер, како је у својој првој књизи *Критика и критичари* приметио, не постоје објективни критичарски критеријуми, који омогућавају непогрешивост у доношењу судова (Гавриловић 1957: 33).

„Његова поезија је још увек сва у превирању, у тражењу и лутању, које представља, као и свако лутање, изломљену цик-цак линију и она још не допушта да Тошовић у нашој лирској поезији заузме посебно и карактеристично место” (Гавриловић 1952: 6).

Бритким језиком, али пријатељски у његовој оцени не може се уочити она радост, која није реткост у српској критици, што је некеме пронашао грешку. Ову благодатност у суду, лишеност амбиције да се да коначна оцена вредности дела и донесе критика која се више не сме довести у питање задржаће Гавриловић, некад више, некад мање, током читавог свог критичарског деловања. Пријатељ, кум и један од малобројних који су писали о Гавриловићу, Добрица Ћосић сматрао је да је у књижевним судовима био и сувише често склон компромисима

и „некој духовној доброты и спремности да подржи сваку поетску мисао и реч, што није одликовало Михиза и Мишића, који су са узвишеног критичарског трона одсечно изрицали своје књижевне судове” (Ђосић 2004: 144).

У овом, првом тексту може се уочити, мада широко постављена и недовољно развијена, идеја угледања на велике узоре и проблем асимилације о коме ће још бити речи.

За разлику од Мишића и Михиза, који су срдечно дочекали ново стваралаштво, Зоран Гавриловић остаје окренут Милану Богдановићу и даље Јовану Скерлићу чија се имена везују за традиционалну, реалистичку књижевност. У том духу критичар строго одбацује оригиналност по сваку цену и пише теоријски рад о процесу књижевног стварања под насловом „Границе и оквири”. Гавриловић је у раду проговорио о потреби превазилажења постојећих граница и о начину на који се уводи лажна, али и права новост у књижевности. Имајући увек у виду време, указује да су поратне године нестабилне, пуне превирања, у којима је лако изгубити континуитет. За Зорана Гавриловића постојање континуитета на литерарном и општем културном плану је јако важно, чак је и своју докторску тезу посветио проучавању овог проблема код младих култура. Тежња да се поједине границе и оквири превазиђу по сваку цену, може довести до нарушавања континуитета „[...] који ће једном у будућности показати да се негде и некад није ухватио смисао, да се није уклопило у ток, да се просто из тежње за превазилажењем, отишло у раскорак са животом, у неоригиналност и мртвило” (Гавриловић 1952: 4). Он уводи категорију лажне модерности, коју тумачи као раскид са традицијом и прекид континуитета. Такав искорак не може једној нацији донети збиља нешто ново и модерно, већ се једино може свести на чин епигонства који никада не може дати праву уметност. Гавриловић је својим радом покушао да упозори колико угледање на друге културе и потреба да се једном постављене границе превазиђу може бити опасно за једну националну књижевност.

„Нису у питању само императиви данашњице, потреба да се живи на свом тлу, већ и то да се једном покуша да се разбије неистинита представа о „новом” у књижевности, која произилази из потребе негирања оквира и граница (нужној појави, закону живљења), па одлази не у нешто збиља ново, не у нову меру и нову границу, већ се расплињава у копију или модификацију туђих мера и туђих граница, које се не могу уклопити у објективне противуречности наше средине” (Гавриловић 1952: 4).

По мишљењу Зорана Гавриловића права новост у књижевности јесте када се уметник својим талентом отвара ка новим хоризонтима, природно превазилази дотадашње стваралаштво и на тај начин оцртава неке нове области и могућности. Такав начин стварања не значи нужно негацију свега што му је претходило, напротив. Када писац-уметник прати континуитет развоја на сопственом тлу, чак и онда када његово дело означава прекид континуитета, никад није ван општег кретања (Гавриловић 1952: 4). Најбољи пример праве новости и модерности у књижевности за Гавриловића је стваралаштво Милоша Црњанског. Он не прекида ток историјског развоја, континуитет на коме критичар инсистира, али ипак уводи новине којима природно укида постојеће границе постављајући нову меру која од тог тренутка представља нову границу. „Његово књижевно дело је било плод епохе, рефлектовало и истовремено обасјавало епоху; новина је било и у садржају и у форми, али су те новине остале испуњене реалним, стварним одредбама стварности и друштва у коме је живео” (Гавриловић 1952: 4).

Проблем асимилације младих култура, које су се својски трудиле да постигну оно што су друге културе већ оствариле и да туђа достигнућа прилагоде и

уклопе у своје националне оквире, као што је већ наглашено, почео је окупирати Гавриловића још у првој години стварања, па је управо овом проблему посветио и своју докторску дисертацију.

„Тужан је податак нашег времена да се разбијање оквира и граница код неких наших књижевника уствари врши само на бази асимиловања простог, механичног, оних литерарних могућности које су поникле у другом неком простору, у другој друштвеној формацији, другој средини. Тим се једностраним путем уствари губи онај шири, дубљи, друштвени значај и функција уметности, јер се све своди на просто, субјективно продирање и бесплодно, не укидање, већ премештање ограничења у безваздушни простор туђих могућности. Отуда у нашој књижевности треба одвојити „ново“ од новог и „модерно“ од модерног” (Гавриловић 1952: 4).

Као што је навео пример доброг померања граница, Гавриловић читаоцима не остаје дужани ни за пример „новог” и „модерног” у нашој књижевности. Две категорије за критичара представљају потпуни раскид са традицијом, па као ни лажна модерност, ни „ново”, ни „модерно” не могу дати праву уметност и дела која припадају националном континуитету. По његовом мишљењу наши надреалисти су се трудили да границе помере копирањем француског бунтовног покрета. Такав експеримент није постигао никакве резултате, јер су припадници покрета надреализма изгубили везу са културом у којој су поникли, покушавајући да остану нови и модерни. „А право модерно, заиста ново књижевно дело није никада апстрактно и бесплодно: оригиналност и новина увек су пуне конкретних „старина” које у себи садрже” (Гавриловић 1952: 6). Зоран Гавриловић стваралаштво Миодрaга Павловића, Влатка Павлетића, Риста Тошовића, Васка Попе и других не оцењује као напредак у књижевности, јер они, по оцени критичара, нису успели да постојеће границе и оквире помере.

Готово двадесет година након објављивања чланка „Границе и оквири” 1970. објављена је студија из компаратистике „Уочавања. Америчка и југословенска мисао о књижевности између два рата”, која представља и крајњи резултат истраживања за докторску тезу. Гавриловић је повезао две потпуно различите културе, југословенску и америчку, проучавајући књижевну ситуацију.

Чини се да је овим истраживањем критичар успео да разуме одакле толика тежња оних које је строго оцењивао и одбацивао на почетку свога рада за новим и модерним. Младе културе на себе преузимају терет да надокнаде оно што су вековима пропуштале, а да притом остваре континуитет и дају национални печат. Из тог разлога младе културе улажу велике напоре како би прешле пут вековног развоја, превазишле закон асимилације и како би почеле стварати равноправно са културама чији је развој текао природно.

„[...] једна од карактеристика младих култура јесте њихова немоћ да се унутарње уобличи, што значи учврсте око једног основног низа вредности који се, током историјског хода, непрестано ревалоризује и добија нова и све савременија значења. Отуда то непрестано прихватање Новог, пре него што је Старо доспело да оствари или бар да промени лице. У слици речено, механизми закона асимилације изгледају као ширење кругова на води: све шире и шире, све даље у простор и време, почев од једног центра који је већ престао да се види, изгубљен у таласању и ишчезао као узрок” (Гавриловић 1970: 80).

У већ поменутом тексту „Границе и оквири” Гавриловић закључује да је много више експериментисања у поезији него у прози. Поезија се брже мења и реагује на промене сензибилности и погледа на свет, док је прозна техника мање склона брзим и сталним променама (Гавриловић 1952: 6). Тако је Гавриловић од самог почетка при оцењивању прозних дела био мање искључив, чак, сматра

Лукић, у приказу Ђопићевог романа *Пролом* (једини текст који није објављен у *Књижевним новинама*) био је попустљив схватајући реализам шире и комплексније (Лукић 1985: 349). У приказу романа Зоран Гавриловић подвлачи као неоспорни квалитет све оне карактеристике које је истицао у својим теоријским текстовима. Ђопић гради своје дело на темељу свог народа, гради карактере српског сељака и наставља реализам коме је критичар био веома наклоњен. „И показало се још једном колико је реализам моћан уметнички начин уобличавања [...]” (Гавриловић 1985: 221). Због наведених карактеристика Ђопићевог романа Гавриловић јесте био попустиљив, како је то приметио Лукић, па када говори о недостацима нема оне бриткости у изразу, јасног указивања на слабије стране дела. Када и указује на мане он то чини благонаклоно, готово бранећи писца:

„Али је, због те склоности ка што рељефнијем описивању и због огромног чињеничног материјала, Ђопић био просто принуђен да разлабави унутрашње јединство романа, да у оно што чини његову складну целину непрестано убацује нове детаље, нове епизоде, нове фрагменте” (Гавриловић 1985: 222).

Када дело квалитетима које критичар високо вреднује (угледање на сопствено наслеђе, реалистичко приказивање, грађење дела од материјала који даје сопствена историја) добије његову наклоност, врлине надилазе недостатке. У раду Зорана Гавриловића, иако је много више текстова посветио поезији, наклоност су углавном добијала прозна дела.

Као млад критичар који је тек ступио на књижевно-критичку сцену Зоран Гавриловић написао је текст у коме се осврће на збирку *87 ђесама* Миодрага Павловића, а поводом приказа Борисава Михајловића Михиза. У тексту истиче да српској критици фали права критика критике, која се разликује од обичног напада који је далеко од науке. Иако се залаже за конструктивну критику, сâм се у овом приказу ње није држао. Оштро је одбацио Павловићеву збирку и оценио песника да је подлегао маниру уношења бесмисла у поезију и замерио му неукус, док је за Михајловићев приказ написао: „[...] занимљивије је чекати Михајловићев чланак о модернизму. Он ће нам разјаснити многе нејасности и неспоразуме који могу да произиђу из његовог приказа *87 ђесама*. Постаће нам јасније и ближе његово схватање поезије и однос према ономе што се тако олако назива модернизмом” (Гавриловић 1952: 4). Миодраг Павловић се својом збирком са претежно надреалистичким елементима огрешио о праву поезију. Он је прави пример увођења туђе културе и страних елемената у нашу поезију, која нужно остаје јалова и непримерена. Толико нова, да потпуно губи везу са наслеђем, за младог критичара је неприхватљива. Иако је критикујући прозна дела Ђопића и Владана Деснице имао разумевања за ослабљену композицију на рачун детаља, не узимајући им то као недостатак, Павловићев слободни стих је оштро осудио и одбацио. „По моме мишљењу, нема и не може бити поезије где се унутрашња структура песме разлабави до те мере, да се разлије у сибилски мутну прозу, испуњену натурализмом најгрубљег типа [...]” (Гавриловић 1952: 4).

Петнаест година након изрицања суда о поезији Миодрага Павловића, 1967. године Зоран Гавриловић приређује две антологије: *Анџологију српског родољубивог ђесништва* и *Анџологију српског љубавног ђесништва*. Избор песника које је уврстио у *Анџологије* сведочи о промени Гавриловићевих ставова из педесетих година. Иако је лично био наклоњен традиционалној поезији, при избору родољубиве и љубавне поезије био је објективан, занемарио је облик у коме се поезија јавља и посматрао само њену истинску вредност. Критичар је у својим каснијим размишљањима о самој природи књижевне критике закључио да се

једном донете оцене и судови знатно могу променити стицањем интелектуалног искуства. Аутокритика није била страна Гавриловићу, јер ма колико представља мучан посао враћања старим проблемима, она је неопходна како би се поједи-на размишљања заокружила, употпунила, али и изменила.

„Постоји један теоријски, а и психолошки проблем у исти мах, који се неминовно намеће испитивачу поезије, кад се враћа својим, некада написаним текстовима. Тај се проблем састоји пре свега у томе колико је потребно враћати се, а затим, да ли то враћање треба да буде идентично са некадашњим размишљањима, или ваља покушати да се нова размишљања искажу старим текстовима. Проблем и теоријски и психолошки због тога што указује пре свега на чињеницу да се ми мењамо, али у исти мах указује и на релативност наших судова и закључивања” (Гавриловић 1977: 7).

Очигледан је другачији, мирнији и зрелији тон писања, без оног младалачког ентузијазма у приказима из 1952. године. Свест о сопственој промени и жеља за испитивањем већ једном изречених судова, сведочи о Зорану Гавриловићу као критичару који тежи перфекцији без сујете и чијој се оцени може веровати, јер ако је и донео исхитрену, превише оштру или благу оцену, он ће аутокритиком такву грешку препознати и на њу указати. Тако су у *Анџолозијама* своје место нашли и Миодраг Павловић, Бранко Миљковић, Момчило Настасијевић и други. На примеру патриотске поезије уочава се извесна промена, нема оне затворености и искључивости. Поред чисте националне и ослободилачке поезије, избор антологијара била је и социјална и револуционарна поезија. На тај начин изједначена је ангажована мисао са борбом за отаџбину.

„Сви они, без обзира на разлике у вредностима и у поетици, почев од Давича, преко Васка Попе, Миодрага Павловића, Стевана Раичковића, Бранка В. Радичевића, до Бранка Миљковића – стварају нову симболику родољубља у којој има и филозофских синтеза и гатки, и модерних асоцијација и туге, и визија будућности и свесног одмеравања, и јарких слика и снажних метафора које сажимају многа национална тражења и вредности. У овом тренутку релативног мира и предаха од педесетих година, родољубље није ни пркос ни програм, ни бунт ни тријумф, већ, рекао бих, једна медитативна, мирна поезија откривања смислова, континуитета и основних историјских, културних и естетских вредности” (Гавриловић 1977: 49).

Као да је у критичару од педесетих сазрела мисао о поезији схваћеној ван оквира реализма, која је у *Зайисима* добила прави израз, а раније изречене оцене коначну форму.

Зоран Гавриловић, критичар свог дела

У свом најзрелијем остварењу, у студији *О критичкици*, која представља размишљања Зорана Гавриловића о критичарском позиву и критици уопште, написао је: „Критика је једина духовна област у којој нема провере, или се те провере препуштају нечем другом што је ван ње саме: искуству, временском протицању, Историји” (Гавриловић 1975: 7). Критичар који се залагао за критику критике, за аутокритику, коначну ревизију свога рада донео је у књизи *Неизвесности. Огледи и критике*. Књига представља Гавриловићев избор текстова од самог почетка, дакле од 1952, па све до 1985. године. У књигу је ушло четири текста из 1952. године: „Станислав Винавер: *Евројска ноћ*”, „Миодраг Павловић: *87 песама*”, „Владан Десница: *Олујине на сунцу*” и „Бранко Ђопић: *Пролом*”. Занимљиво је да је критичар издвојио два приказа поезије у којима је био најоштрији у оцени, истина у приказу збирке Станислава Винавера нешто блажи, него у приказу Миодрага Павловића, и два приказа прозних дела у којима је

јасно показао наклоност ка реализму. Гавриловић избором и симболичним насловом књиге као да заиста жели да читаоцу представи све своје „неизвесности“, добре процене, али и исхитрено изречене оцене. Поново читаоцима нуди све оно што га карактерише, потпуну своју развојну линију, од младог традиционалисте до критичара отвореног духа за нове тенденције у развоју књижевности. На самом крају избора Зоран Гавриловић се обраћа читаоцима кратком напоменом којом заокружује више од тридесет година рада. У напомени се могу препознати оне основне идеје које су се јавиле већ у првој години: закон асимилације и онај убрзани ход младих култура, жеља поправљањем и испитивањем раније донетих судова, као и тежина критичарског рада и немогућност постојања у потпуности објективне критике. Ипак, сваки корак ка проналажењу сопственог националног идентитета представља напредак и дар је будућим генерацијама.

»[...] текстови писани без великих историјских претензија, са свим осцилацијама које такав рад у себи садржи. А кад их после толико времена узмем поново у руке, макар у избору као што је овај, они у мени изазивају двоструко осећање, које је карактеристично за критику: има међу њима текстова којих бих се сада одрекао, али су, чини ми се, карактеристични за мој рад и време у којем су настали, као што има текстова који ми се чине и данас вредносно оправданим. [...] Али, ако су ови текстови ипак неко сведочанство о развоју наше критике и наше књижевности, о трајању и брзом мењању наше епохе, ако ће моћи да послуже, макар и непотпуно, будућем испитивачу да боље разуме узлете и падове, радости и сламања, заблуде и истине у којима је живела и радила моја генерација, онда су они испунили своју намену» (Гавриловић 1985: 341).

Критички приступ Зорана Гавриловића

Критички приступ Зорана Гавриловића оцењен је као импресионистички. „Страственички, заљубенички присутан пре свега као критичар-читалац, Зоран Гавриловић је, не ретко, био тумачен као критичар у контексту Скерлић – Милан Богдановић, дакле, у равни личног, импресионистичког препуштања смелим узлетима у похвали и у порицању које а priori не трпи ниједну апелацију” (Пеић 1986: 1874). Ипак, Света Лукић сматра да је Гавриловићева поетска жица у писању погрешно оцењена као опредељење за критички импресионизам (Лукић 1985: 371).

Неће бити погрешно ако се критички приступ Гавриловића оцени као настављање београдског стила. „Наиме, ако одређење: београдски стил уопште може да буде иоле животнија ознака, онда под њом треба разумети један отворен говор о писцима и делима далек од грчевитости „књижевне политике”, дух отворен за широк аксиолошки спектар, сигурност самосвесног грађанина коме су далеке искључивости праволинијских пројекција, али не ретко и одустајања од извођења, и то извођења до краја, неопходних дистинкција које би премашиле заустављање на пуком суду, на оцени, на тврђењу које, наравно, захтева темељитији доказ у прилог афирмације или порицања дела о коме критичар пише” (Пеић 1986: 1876).

Импресиониста или настављач београдског стила, Зоран Гавриловић је пре свега човек који је био свестан ограничености сопствене делатности. Неоптерећен великим циљевима, његова критика никад не тежи коначности, изрицању коначног суда о делу после кога се не може ништа додати или променити. Остављајући увек времену и историји да процени вредност дела, његови текстови су без оне „зле крви” и сујете, која је тако присутна у српској критици. Једном

приликом је Гавриловић на дискусији о његовој књизи *О кријици* изнео свој теоријски став, којим је потпуно објаснио критички поступак од првих приказа до последњих текстова из области књижевне критике. Наиме, критика не поседује методе, какве има естетика. Естетичка промишљања о уметности припадају свету рационалног, док је сâм предмет књижевне критике дело у коме увек има нечег ирационалног, оног божанског надахнућа које је још Платон препознао. Управо је та категорија ирационалног у књижевности и уопште у уметности камен спотицања. Дело се може испитати, али само у свету рационалног, док онај ирационални свет измиче тумачењу и остаје непознат и недокучив.

„Ако је критика питање о вредностима, а ако увек постоји некакав „сувишак смисла” у делу, онда питање моћи критике да до краја анализира и одређује за мене је било теоријски јасно. То јест, сматрам да кад би критика била могућа у апсолутном смислу те речи, то јест, кад би она могла да исцрпи сва значења, смислове, вредности једног књижевног дела до краја, онда би уметност била мртва, односно више не бисмо имали посла са уметношћу, јер се она увек измиче објективностима суда. Нема објективних, значи, до краја могућности испитивања уметничког дела. У томе се критика и разликује, и у томе је био напор ове књиге, да се та разлика између уметничко-критичких метода, и научно-критичких или филозофских метода, покаже. Значи, имамо посла с делатношћу која је унапред теоријски осуђена, на свест о томе да до краја своју садржину испитати не може” (Гавриловић 1976: 576).

Литература

- Гавриловић 1952: З. Гавриловић, Ристо Тошовић: *Цвијети на згаришћу*, Београд: *Књижевне новине*, V, 48, Београд, 5–6.
- Гавриловић 1952: З. Гавриловић, Поводом збирке песама Миодрага Павловића, Београд: *Књижевне новине*, V, 52, Београд, 4.
- Гавриловић 1952: З. Гавриловић, Реализам Владана Деснице, Београд: *Књижевне новине*, V, 55, Београд, 5.
- Гавриловић 1952: Z. Gavrilović, Stanislav Vinaver: *Evropska noć*, у: Z. Gavrilović, *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*, Београд: Народна књига, 176–180.
- Гавриловић 1952: З. Гавриловић, Границе и оквири, Београд: *Књижевне новине*, V, 64, Београд, 4.
- Гавриловић 1985: Z. Gavrilović, Branko Ćopić, *Prolom*, у: Z. Gavrilović, *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*, Београд: Народна књига, 221–224.
- Гавриловић 1956: Z. Gavrilović, *Kritika i kritičari*, књ. 1, Београд: Рад.
- Гавриловић 1967: З. Гавриловић, *Анџологија српског љубавног песничтва*, Београд: Рад.
- Гавриловић 1967: З. Гавриловић, *Анџологија српског родољубивог песничтва*, Београд: Рад.
- Гавриловић 1975: Z. Gavrilović, *O kritici*, Суботица: Минерва.
- Гавриловић 1977: Z. Gavrilović, *Zapisi o srpski pesnicima I*, Београд: Слово љубве.
- Гавриловић 1985: Z. Gavrilović, *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*, Београд: Народна књига.
- Лукић 1985: S. Lukić, *Estetička načela i kritičarska aktivnost Zorana Gavrilovića*, у: Z. Gavrilović, *Neizvesnosti. Ogledi i kritike*, Београд: Народна књига.
- Пеић 1986: Б. Пеић, Два критичара – страственик и научник, Београд: *Књижевности*, XXI, 11, Београд, 1874–1878.
- Стипчевић 2002: Н. Стипчевић, О Зорану Гавриловићу, у: *Критичке и групе минијатури*, Нови Сад: Платонеум, 160–162.

Стојановић и др. 1976: D. Stojanović, K. Prohić, S. Petrović, N. Milošević, S. Petrović, D. Prijevac, O knjizi Zorana Gavrilovića *O kritici*, Beograd: *Gledišta*, XVII, 6, Beograd, 541–592.

Тосић 2004: Д. Тосић, Зоран Гавриловић, мој кумашин, у: *Писци мога века*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 143–148.

ZORAN GAVRILOVIC, THE FIRST YEARS OF CREATION

Summary

The subject of this paper are the first texts of Zoran Gavrilovic from the field of literary criticism. The primary goal is to show the development line of Zoran Gavrilovic, analyzing his first published literary-critical texts and his later work. Using the comparative method, differences in the tone and style of writing literary critique were observed in the first year of his work in relation to the works and books that have been written later, in the years when he reached full intellectual maturity. Also, some of the ideas he developed during his literary activity, have occurred in the first year, 1952. Based on the analysis done, conclusions as to what extent the critic remained consistent, how much his attitude has been changed and how far he can move away from his previously adopted beliefs, are derived.

Keywords: Zoran Gavrilović, serbian literary critique, 1952. year, literary critic

Jelena Stojković Cvetković

Јелена Алексов¹
Пирот

РАДОЈЕ ДОМАНОВИЋ У ПИРОТУ

Рад има за циљ да приближи сагледавање једног временског раздобља у животу и раду Радоја Домановића и укаже на његов допринос и значај за једну малу пограничну варошицу. Најпре, излагањем значајних делова из пишевог детињства, школовања, јавне делатности, политичких активности и моралних схватања, до доласка у средину која је тек хватала корак са осталим српским срединама, у којој живи наталожени муљ духовне заосталости, учмалости, необразованости. Радоје Домановић, борећи се за образовање младих, залажући се да свој дух граде на традиционалним обичајима и вредностима, а не на мржњама и сплеткама, којима је и сам био изложен, оставио је дубок културно-историјски траг у успаваним србијанским срединама. Велики значај и допринос Домановићевог деветомесечног боравка у пиротској средини потврђен је у садшњости у којој је његова горка реч живља и актуелнија, него ли у времену када је живео, стварајући око њега ореол вечности и непролазности.

Кључне речи: Радоје Домановић, професор, сатиричар, Пирот

Увод

Син сеоског учитеља, али и опозиционара, Милоша Домановића, задојен духом Првог и Другог српског устанка, који се као жива оштрица могао забости у младу и још увек неизграђену детињу душу, одраслу и васпитану на култу народне песме и *Горског вијенца*, рођен је 4. фебруара 1873. године, у селу Овсишту, у крагујевачком округу. У суседном селу Јарушице, завршио је основну школу.

Ватрени родољубац, напушта своје село, коме ће се мислима и делом увек изнова враћати и гимназијске дане проводи у Крагујевцу, где узаврели младалачки дух надахњује још већим усхићењем за народне и јуначке песме, пре свега озареношћу и одушевљењем које је имао према *Женициби Максима Црнојевића*. Гимназију завршава 1890. године, након чега, с јесени одлази на Филозофски факултет Велике школе у Београду, „против његове воље, без одушевљења и чак са извесном дозом огорчености” (Вученов 1959: 31), са стално присутном мишљу свога оца: „Труди се, синко, учи и дању и ноћу. Ти видиш како је сељачки живот мучан, бије те и мраз и киша, и голотиња и босотиња: [...] Јес', мој синко, сељаку је одмор само под земљом, а на земљи никад [...]” (Домановић 1964: 447).

Узбуркана србијанска средина у којој је одрастао и учио само је снажила већ у детињству унети национални дух, уносећи многе немире у Домановићев каснији нимало лак и не превише дуг живот. Умро је у Београду 4. августа 1908. године.

Као почетник у свом наставничком и предавачком позиву, Радоје Домановић је 21. јануара 1895. године, постављен „преписом министра просвете и црквених послова за предавача у гимназији у Пироту” (Вученов 1959: 45). Ушавши у средину која је тек хватала корак са осталим српским срединама, Радоје Домановић, исцртао је причу о деветомесечном боравку, животу и раду, са дубоко утиснутим културним печатом, историјски веома значајном и културно обликованом сегменту једног времена у историји Пирота.

¹ jelena.aleksov@yahoo.com

Интелигенција и политичке тежње у ђифтинској средини

Од хармоничног, веселог и озареног сеоског, преко узбурканог, мрачног и хладног градског живота, пут Радоја Домановића доводи до још једне паланке, али „овог пута не у Крагујевац [...] него у Пирот, који је у саставу Србије ушао тек после српско-турских ратова. [...] Паланке у новоослобођеним крајевима већ су биле, у великој мери, попримиле физиономију осталих србијанских паланки. [...] Живот по паланкама давали су у знатној мери тон паланачке ђифте, мало-грађански филистри, са својим тежњама да све појаве у паланачком животу сведе на свој ниво” (Вученов 1959: 45).

Мала погранична варошица, уздигнута на обалама реке Нишаве, растрзана и опустошена ратовима, у другој половини 19. века, постаје стедиште једног дела српске интелигенције, које ће настојати да попуни насталу вишевековну празнину. Међу пиротским становништвом закорачило је неколико професора који ће својим животом, радом и револуционарним деловањем пробудити општу заосталост грађана, притиснутих тешким бременом вековног ропства, политичких и економских тзривица. „Међу тим именима (Лујо Адамовић, Коста Н. Костић, Стеван Сремац, Јаша Продановић, Никола Јакшевац, Никола Ранојевић и други) особним квалитетима зрачи име Радоја Домановића, истакнутог српског друштвеног и политичког сатиричара, у епоси настајања и постојања српске напредне грађанске књижевности” (Требјешанин 1973: 3).

Без развијеног културног и друштвеног живота, млада интелигенција у тадашњим српским паланкама² и осиромашеним ђифтинским срединама, била би онемогућена ка сваком даљем интелектуланом развоју, начинивши од свог друштвеног живота и ангажовања само један вид кафанског талоба, јер „могла је паланка младим интелектуалцима најчешће да пружи као замену само кафану и кафански живот” (Вученов 1959: 46). Радоје Домановић је припадао кругу боема који су својом оригиналном физиономијом, своје дане и таленат трошили и таложили по српским кафанама, у дугим ноћним теревенкама, с надом да таквим личним животом „негирају филистарство и ђифитинство у животу” (Глигорић 1956: 347).

Дошавши у учмалу паланачку средину осунчаном предрасудама и сплеткама, чије „јавно мњење будним оком прати свачији покрет” (Домановић 2000: 29), као непозната личност у јавном и политичком животу, Радоје Домановић, прима на своја плећа тешку дужност професорског позива. Сва тежина живота и рада у једној малограђанској средини, у којој и „најситнија ствар подлеже оштрој критици” (Домановић 2000: 29), а где су малограђани и ђифте „противници науке, књижевности, уметности, непријатељи сваке индивидуалности” (Глигорић 1956: 355), употпуњена је сталним политичким сукобима и борбама либерала на једној страни и напредњака на другој, односно учене интелигенције ван граница Србије по такозваним бечким и париским школама, и оних који су свој дух градили и уздизали на Великој школи. У таквом животном окружењу, уз све то, под сталним терором власти и могућношћу премештања и отпуштања из службе, обележила је тежња тадашњег министра просвете Андре Ђорђевића да просветне раднике удаљи од сваке политике, па и радикалне. Међутим, млади Домановић, како је касније време посведочило „пришао је радикалима, гледајући у њима организоване носиоце отпора буржоаској државности, искрене борце за демокра-

2 „Пирот, типична паланка у годинама после ослобођења од Турака [...] Изглед касаве уских, кри-
вудавих улица, благњавих или прашњавих, ту и тамо калдрмисаних [...]” (Панајотовић 1982: 84).

тизацију политичког живота у Србији и браниоце незадовољних сеоских маса” (Вученов 1959: 47).

Баш као и сва тадашња српска интелигенција која је припадала слоју професора и књижевника, који су били „васпитаници Велике школе [...] бачени са службом у унутрашњост” (Вученов 1959: 48), у потпуности окренути радикалној политици и Радоје Домановић, носилац је исте животне судбине. Према тумачењу Димитрија Вученова, за први активни политички ангажман Радоја Домановића у Пироту, несумњиво је крив Јаша Продановић, с којим је Домановић био не само колега у Пиротској гимназији, већ и ступио у искрене и пријатељске везе, будући да је управо он успео да га отргне од паланачке учмалости, подстакне на књижевни рад и љубав према девојци Наталији, којом се 1895. године, у Пироту и оженио, како је записано у књизи венчаних која је сачувана у пиротском историјском архиву.

Буран период живота, у време режима Александра Обреновића, слободоумни Радоје Домановић носио је у себи као одјек историјских, економских и свих других неприлика које су учињене српском народу, идући из места у место, лажно осуђиван, отпуштан, протериван из државне службе, корачао је стазом дубоких корова, које сам није могао да извади, али је могао да жигоше, опече, посече, убојитом речи своје сатире.

Радоје Домановић – професор у Пиротској гимназији

Борбени реалиста, симболично-алегоријским сликама устајао је против назадњаштва, јаловости, огорчења, наталоженог попут муља у србијанским паланкама. Нешто је у тим заосталим, малим паланачким срединама тињало и умртвљавало сваки покушај малог искорака ка културним настојањима, модерном, друштвеном, економском и политичком развоју.

Неусаглашене политичке тежње имале су великог утицаја и снажан одјек на живот и рад у тадашњим србијанским паланкама. Млади Радоје Домановић, приступивши под утицајем снажне и уверљиве речи еластичног политичара и професора Јаше Продановића, Радикалној странци у Пироту³, хвата се у коштац са присталицама другог политичког усмерења, са необразованим и непродуховљеним делом становништва, чији су погледи усмерени углавном на збивања у суседној авлији.

У таквој малограђанској пиротској средини суочава се са разним непријатностима и лажним оптужбама, јер „зна се поуздано да је тај народ био веома покварен и неваљао, препун порока, рђавих страсти” (Домановић 2000: 57). Наилазио је због свог слободног начина живота (весела, љубитељ вина и песме) и, како тумачи Требјешанин, не превелике „љубави према предавачком позиву, за који се као за свој једини животни позив тако дуго спремао” (Требјешанин 1973: 11), на осуде и негодовања од стране просветних радника, али и становништва, ученика којима је предавао, док је за остали обичан свет одједном постао „некарактеран човек, шпијун, а сем тог, и како је луцкаст” (Домановић 2000: 226). Био је и против старе школе и вербалистичког, механичког, формалистичког учења. Постоје трагови да су „његове оцене имале само тренутну вредност, тј. ученик је данас могао добити пет, а сутра слабу оцену. [...] Оцењивао и ученичку до-

3 У Пироту „велики утицај радикала дошао је до пуког изражаја на изборима 21. фебруара 1888. године, када су победили у пиротском округу” (Панајотовић 1982: 79).

витљивост и афирмисану интелигенцију, али само када се она учоава у вези са наставном материјом” (Требјешанин 1973: 11).

Тешко је без отпора схватити једна такав стваралачки дух, посебно од људи у малим, дремљивим срединама у којима је амбиција, полет и живост још увек прекривена ратним вихором, мржњом и сукобима, јер „они пружају против ње пипке тривијалности, ситничарског живота, стварајући нимбус око своје тешке заосталости, мрачне запарљености, око свог бојаљживог тапкања у месту” (Глигорић 1956: 356).

Духовити и објективни Домановић, и као предавач и као књижевник, ни пред ким се није скривао. Корачао је калдрмисаним, прашњавим пиротски улицама, посматрао, учоавао један нови свет, њему непознат: „гледа мене свет са чуђењем, а и мене тај непознати свет задиви” (Домановић 2000: 142). Предан и радан као професор желео је да образује и учи омладину у тадашњим малим срединама на крајњем југу Србије, у Пироту, Врању⁴ и Лесковцу⁵, да поштено мисле, да свој допринос родољубљу искажу кроз оданост према традицији и свом народу, да се својим знањем, трудом и залагањем уздигну изнад ситничавости, необразованости, трке за влашћу, и света у ком је опасно мислити, да се „не помети равнотежа друштвене храмоније” (Домановић 2000: 224).

Оно против чега се борио у земљи осиромашеног сељака и скучених економских и политичких прилика, сустигло га је у малограђанској паланци. За време његовог просветитељског и васпитног рада у гимназији у Пироту, наизглед мирну површину воде, устала су гласови који су почели да се проносе „међу ђацима свију разреда у овој гимназији, који би ме рђаво карактерисали као човека у ма којем положају, а тим пре као наставника овог завода међу ученицама” (Николић 1982: 51). Углед и достојанство младог предавача најједном су нарушили гласови које је пронела „Бисенија Цветковићева, ученица VII разреда, причајући неким својим другарицама (Олги Лешчинској, ученици V р., Драгињи Поповићевој, уч. VIII р.) како сам се јурио и на недозвољен начин шалио се са једном госпођицом по неким баштама овде у Пироту” (Николић 1982: 51).

Радоје Домановић, да би стао на пут таквим лажним гласовима, „који на сваки начин не служе на похвалу ни мени ни овом заводу” (Николић 1982: 51), а који се најлакше преносе у малограђанском друштву, где је људска слобода нестала, а појединцу одузето свако право на личну слободу, обраћа се директору Пиротске гимназије 8. маја 1895. године, у нади за брзо разрешење тог немилостиво догађаја, јер „разуме се неће да ради лудорије, као паметан човек, јер је код њих на свагда утврђено правило за све што би се предузелo: – Батали, молим те, то код нас не може да буде!...” (Домановић 2000: 229).

Компромитујући положај младог професора, са свега двадесет и две године живота, појачан је приликом саслушања ученице Бисеније и других ученица којима је она рђав глас пронела:

„ученице петог разреда: Драгиња Поповићева и Софија Лешчанова и ученица осмог разреда Стана Јовановићева изјавиле да су чуле једном, кад су пре Цвети из цркве

4 Радоје Домановић у октобру 1895. године, „одлазећи из Пирота [...] он долази у гимназију у Врању. [...] Домановић је у врањској гимназији предавао српски језик у I и II разреду, српску историју у III разреду, литерарне облике, како је тада називана теорија књижевности, у IV разреду, историју српске књижевности у VII разреду” (Вученов 1959: 50–51).

5 „Новембра 1896. године премештен је у гимназију у Лесковцу. Док је гимназија у Пироту, као и ова у Врању, имала више разреде, гимназија у Лесковцу је само ниже, било је како се тада називало – полугимназија” (Вученов 1959: 50–51).

излазили, од Бисеније Цветковиће, ученице седмог разреда, како се г. Радоје Домановић, предавач ове гимназије, јурио и ваљао по трави са госпођицом Наталијом Ракетићевом, учитељицом основ. школе овдашње, у авлији где је становао г. Јаша Продановић, предавач, а у којој авлији станује и г. Коста Цветковић, отац Бисенијин, пензионисани ђумурџија. Уз то све изразила још како се г. Радоје са гђицом Ракетићевом 'измотава':

Оригинал АС, МПс, ф. XX, р. 74/1895⁶ (Николић 1982: 52).

Попут какве топовске палбе из изјаве ученица против Радоја Домановића одјекнула је реч „измотава”. Након чега као да је сваки у тој паланци „сматрао за задатак да га дочека опоритије него дотле што га је дочекивао, само зато што се млати, па хоће он нешто што не ради нико други” (Домановић 2000: 229). У тим моментима Домановић је могао у потпуности да осети назадњаштво и јаловост малограђанског живота у коме се снага и енергија неразумно расипају и копне, „а многи се таленти губе у паланкама и остају непримећени” (Домановић 2000: 29).

Други крак сукобљених страна оличен је у ставу оца ученице Бисеније, Косте Цветковића, царинарника у пензији, по ком је одлука школског одбора, на уложену жалбу уваженог предавача, да „Бисенију Цветковићеву, [...] за учињену и доказану кривицу казни директор завода својом влашћу, и то затвором” (Николић 1982: 53), а све због „израза да се г. Домановић 'измотава’” (Николић 1982: 53), начињена или удешена на основу неке туђе воље, „фамилијарних интрига и пакости да се мојој кћери Бисенији место мене шкоди” (Николић 1982: 53). На исказану казну његовој кћери од стране директора школе, Коста Цветковић, жалио се министру просвете и црквених послова да се решење поништи, уз истицање следећих разлога:

„Што директор није узео у обзир да потанко испита и оцени да ли је тужба г. Домановића из његових побуда подешена [...] што директор прима тужбу г. Домановића од прошлог месеца [...] а тужба се подноси далеко доцније. [...] Директорат требао је пажљиво да дође до истине ако му је за тим стало те да се увери да ли уистину да се г. Домановић 'измотава’, ако је то увреда учињена од стране Бисеније. Директорат позван законом као управни старешина Гимназије да води озбиљне рачуне о владању и понашању младог предавача г. Домановића, он би ма и поверљивим путем сазнао да је г. Домановић веселе нарави и да постоји тужба против њега код полиције. Да је директорат о свему озбиљну пажњу посветио, он би тужбу г. Домановића противу Бисеније одбацио, а њега упутио на пажљивост” (Николић 1982: 54).

Уколико нашу пажњу усмеримо на тумачење главног извора оптужбе, речи „измотава”⁷ увиђамо да у неслободном друштву, без права човека на слободу и слободно мишљење, слободну реч и шалу, за шта се и сâм Домановић борио, та иста слободна реч није допуштена ни једној младој особи, која не припада ниједној од политичких страна, већ живи своје школске дане. Употреба наведене речи као да нарушава озбиљни, владајући, диктаторски режим, у ком је „говорити којешта” строго забрањено. Али, њена употреба као да није ни у дослуху са једним тако тешким животом, у ком онај ко се понаша „надмено, бахато” заправо се „измотава”. Да ли се та реч може онда схватити као

6 Поменути препис и они који ће бити навођени, сакупио је и приредио Илија Николић, уз дода-так да је приликом сређивања преписа између Радоја Домановића, директора Пиротске гимназије и министра просвете, наводио и његов оригинални извор.

7 У *Речнику српскохрватског књижевног и народног језика*, поменута реч објашњена је поласком од глагола у основном облику „**измотавати**, -омотавам (-авају) несвр. I вадити одмотавајући, размотавати, развијати, размрсивати. [...] в. Понашати се неозбиљно, замлаћивати се, лудирати се, шегачити се, спрдати се, збијати шалу” (САНУ 1971: 545).

рефлектујућа на саму тадашњу власт? Јер, „Мркоглави [је] био најурен због своје лукаве измотанције (Божић 2, 274)” (САНУ 1971: 545). Тиме се посматра као реч употребљена за једну непогодну активност, услед које ће доћи до не-реда. Ученица нити ма ко други, не сме било кога да исмејава, то исмејавање, понижење, слабог и осиромашеног народа, дозвољено је само онима који су сматрани тадашњом државном влашћу: „Уосталом, сваки сме говорити што хоће, само ако не дира у власт” (Домановић 2000: 29).

Као представник власти, директор школе уз министра просвете одбацује жалбу рањеног и унесрећеног оца, према којој не стоји „да му је кћи кажњена из ’освете’, већ је кажњена по Школском закону за ученике гимназија и реалка на основу чл. 9. с погледом на чл. 26. истог закона” (Николић 1982: 61). Да ли је таквом одлуком директора школе и министра просвете, млади предавач одбрањен од исте власти од које је све време оптуживан и протериван, од које није могао добити намештење у Београд, већ по казни морао службовати по провинцијским градовима Србије?

У таквим околностима живот младог предавача у духовно замагљеној пиротској средини могао је постати налик каквом лавиринту, у ком је био изложен нападима и увредама „г. Цветковића, који је уопште познат као пакосан и насртљив човек” (Николић 1982: 63), а чија је кћер после оптужбе и „поред осталих погрешака о којима може господина министра извести и Професорски савет” (Николић 1982: 63), начинила још једну „како се по осуди не јавља ниједном од наставника” (Николић 1982: 63). Лавиринт својом формом представља сплет укрштених и испреплетаних путева, међу којима се само једним може доћи до средишта или излаза из њега. Лутања лавиринтом означена су честим мењањем праваца, на том смисленом кретању вијугавим путем, на ком се човек час враћа уназад, губи, дезоријентише, час постаје очајан над бесмислом испреплетаних и недокучивих путева живота, а ретко постаје радостан, јер је пронашао излаз из његове дубине. Управо се против тог мрака, бесмисла, наталожености духовне заосталости и немогућности да се уздигне ка раскрченим путевима и лаком изласку на светлост живота борио Домановић, а наизглед и сâм у једном необразованом, политички сукобљеном лавиринту упао, у њему живео, и као да је у њему и нестао.

Попут чамца у средишту буре на отвореном мору, шибали су и дрмали необуздани таласи једну душу жељну напретка и слободе. Била је, слобода, једна од главних Домановићевих звезда водиља, „она је његова највећа љубав и највиши идеал. Појам слободе је у њему нераздвојив од светлог етичког лика човека, од истине и правде, истинске демократије. [...] Веровао је у дивовску снагу слободе која чупа из корена престоле, насиље и робовање” (Глигорић 1976: 76). Насупрот томе, живео је немирним животом, често прекривеним сиромаштвом, дуговима и недаћама. На путу сталних неспоразума, оптужба, због којих је и доспео до упознавања и самог језгра малограђанског света, који је потом и сам жигосао, а са којим се у бесмисленим расправама потуцао. Као да ниједан рђави убод стреле није могао да га заобиђе у његовом кратком животу, у ком је доживео „да његова Србија промени политички лик, али не и да се у свом политичком поретку и у друштвеном животу и моралу ослободи Страдије” (Глигорић 1976: 74).

Из средишта сплетке, вероватно настале из малограђанске доконости или какве жеље да се неком другом нашкоди, ради постизања личне користи, Домановић, иако одбрањен од директора школе, опет постаје са друге стране оптужен и даље протериван, у један нови град, једну нову провинцију. У Пироту

има „доста кућа у којима седе неудате девојке, и то је једини разлог што се на гђицу Ракетићеву, чим је дошла, почело викати” (Николић 1982: 92). Чиме је и она, као „сирота девојка без оца и мајке, која својом зарадом издржава и брата у гимназији”, о којој „ниједан озбиљан и частан човек не може [...] ништа рђаво рећи” (Николић 1982: 92), осетила паланачки дух, спреман за омаловажавање, оштре нападе и „исмевању у грудима најниже врсте. Морала је све да сноси ” (Николић 1982: 92).

Тло којим је газио као да је нестајало под неправдама са којима се Радоје Домановић суочавао. Права опасност за човека неће бити ни рат, ни политичке, економске, државне неприлике, већ горка реч изговорена од других, непромишљена, у времену када људи не распознају стварне односе и праве вредности живота, ни према онима међу којима се свакодневно крећу, а зашто би онда према „дошљацима”, који не одузимају од њиховог устаљеног паланачког живота ништа, већ само желе да се ослободе цинизма, корупције, самовлашћа, незадовољства, компромиса међу политичким странкама.

Књижевни рад Радоја Домановића у Пироту

Бродолом борбеног српског народа и његове витешке традиције, утихнуле у лицемерју, полтронству, урушених моралних и друштвених вредности, овековечила је Домановићева горка, јетка и реалистична сатира, у којој је „текући друштвени и политички живот [...] крваво истинит, веран и аутентичан. Разголићен је његов апсурд” (Глигорић 1976: 66).

Велики стваралачки дух, слободне мисли и савести, какав је красио Радоја Домановића, начинио је ванредни мозаик његових дела, с којима је покушао да подигне и пронесе свој оштар и продоран глас, бацивши „у лице времену своје тешке истине” (Михајловић 1961: 5). Домановић, не само да је „прво име српске сатире” (Деретић 2011: 862), који је својим гневом, сарказмом, карикатуралним приказом живота и људи, попут сликара на платну четкицом сликао човека пониженог, корумпираног, који се мири „са срамним робовањем, на трули морал” (Глигорић 1976: 67), већ је неко чија је сатира надживела „време у ком је стварана и у ком је деловала непосредно подстицајно и преобраћајно. [...] Њен критички дух је актуелан где год се живот устоји и уплеснави” (Глигорић 1976: 76–77).

Међутим, он је успевао да се издигне из густог, устајалог муља животне жабокрећине у србијанским провинцијама. Уз свог пријатеља и кума, Јашу Продановића, који је знао када је то потребно да га повуче из мрачних предворја школских ходника Пиротске гимназије и не дозволи му да се у паланачкој средини „изгуби”, отуђи од сваке стваралачке активности и утоне у малограђанску паспалност, отупи према свему што се у његовој домовини дешава, Домановић управо у Пироту почиње са својим најзначајнијим књижевним радом. Према наводима Радоша Требјешанина, „за сада се зна да је у Пироту написао приповетке: ’Снови и јава’, ’Не разумем’⁸! И први део романа ’Из школских дана’” (Требјешанин 1973:

8 За приповетку *Не разумем* не постоји поуздан доказ да је она попут приповетке *Снови и јава* заиста настала у Пироту. Једино сведочанство које иде у прилог томе јесте тумачење Радоша Требјешанина, да је то једна од Домановићевих првих политичких сатира, тиме „намеће се закључак да је Домановић у Пироту започео писање својих политичких сатира и да му је ова из Пирота једна од најсмелијих и најобјективнијих” (Требјешанин 1973: 23). Димитрије Вученов у приповеци *Не разумем*, види „прве елементе сатире [...] Избор теме показује скоро невероватну смелост Домановићеву да критикује једну установу коју је монархија дигла на пиједестал и не-

20–21). У тој малој пограничној варошици Домановић „постаје сарадник не само српских књижевних часописа: ’Полицијског гласника’, ’Звезде’, ’Дела’ итд., већ и новосадског ’Јавора’, мостарске ’Зоре’ и ’Босанске виле’” (Требјешанин 1973: 21). Тиме се из магловитог облака заосталог провинцијског духа, уздижу његови високи стваралачки и сараднички домети.

Након мирног живота на селу, сусрет са мрачним градским животом, у чијем колоплету се више не разазнају ни снови ни јава, преплићу се општи и појединачни ставови, помешани са песимистичким веровањем у могућности превазилажења свег зла и несреће на земљи, настају први Домановићеви књижевни радови „четири приповетке писане су под истом инспирацијом [...]. То су приповетке: ’Рођендан’, ’Објава’, ’Слике са улице’ и ’Снови и јава’⁹” (Вученов 1959: 180).

У вртлогу једног новог начина живота у Домановићу се „буну патријархални моралист, за кога је једноставни сеоски живот морално далеко стабилнији и здравији од животних односа и менталитета које ствара престоница” (Вученов 1959: 180–181). Одроз једног таквог живота спознајемо кроз комбинацију питања и одговора младог сањала, све до тренутка када занет својим мислима „није ни приметио како га је пас оставио и пришао месу што бејаше у једној шерпи остављено за пржење” (Домановић 1964: 270). Лупањ поклопца бакарног суда „трже младог сањала из мисли, које се наједаред пресекоше и узеше други ток” (Домановић 1964: 270).

Са назнакама будућег младог сатиричара, кроз унутрашњи монолог, Домановић прповетком *Снови и јава*, исказује драматично одвијање и преплитање мисли у души јунака, са утиснутим песимистичним веровањем у могућност превазилажења смисла постојања бића и ствари на земљи, закључивши да се иза свега крије бесмисао, јер „чему служимо ми људи, ми горда и злобна створења што уображавамо како је све што постоји у свету створено само нас ради? [...]” (Домановић 1964: 267).

Својом фабулом и основном идејом ова приповетка није директно везана за Домановићев кратак боравак у пиротској средини. Али нас уз јунака приче који се са својим мислима губи у један други свет, може асоцирати на живот самог аутора, чији су снови били усмерени ка високим остварењима у свету апатичних људи, а јава га снашла међу скупином у којој „животиње нису тако смешне као људи, јер бар оне не кроје тако бесмислене, крупне и луде планове као ми [...] све саме ситнице, глупости и досаде” (Домановић 1964: 268). Тиме се ипак развија једна асоцијација на горак укус живота који је Домановић осетио у неразвијеној паланци, суочивши се са духовно суженом средином у којој „несрећно време, отегло се, као да се сваки минут претворио у годину” (Домановић 1964: 262), где се шаренило људских лица и карактера слива ка једном закључку: „[...] ала су људи без срца и осећања. Ено, како се смеју безбрижно и весело! [...] Како бих ја разумео тугу сваког човека и притекао му у помоћ” (Домановић 1964: 266).

Унутрашњи немир распињао је нараторову душу, уносећи у њу бригу и неспокојство, какво је Домановића пратило током целог живота, желећи да се одупре и одступи од друштвене заједнице, њених крутих животних канона, с на-

прикосновености – војску и њену администрацију. Приповетка је објављена у Јанковој ’Звезди” (Вученов 1959: 276), број 12, за 1898. годину.

9 Приповетка *Снови и јава*, датирана је у Пироту 1895. године, а објављена у мостарској „Зори” 1896. године.

мером да се појединац у њој подреди њеним неписаним законима, интересима и потребама, да каткад буде неправедно и оптужен, осрамоћен и исмејан.

Над ауторовим криком и вапајем „животе, животе, досадо! [...] Ништавила, жалосна ништавила” (Домановић 1964: 269), препознају се и аутобиографски карактер приповетке, којом се можда алудира и на неког колегу из гимназијског колектива ком је припадао, а у ком као слободоумни професор и није имао великих симпатија. Увек ће постојати неки колега, који својим мудровањем ремети мир и квари хармонију, узбуркава устајалу површину позеленеле паланачке мочваре, у којој баш то мудровање постаје негација отрцаних идеала, ради постизања каквог интереса, личне користи. „Све ће то земља покрити, па се људи ипак тако понашају као да не виде пред собом сваког дана хладан леш човечји – човека који је до јуче с њим говорио, осећао, љутио се, дружио се, свађао, мирио, веселио [...]” (Домановић 1964: 269). Мало је оних који брину о себи, свом окружењу и свом односу према њему, а још мање оних који се осврћу за захтевима које нам природа намеће, не тражећи много за узврат.

На самом почетку свог књижевног рада, Радоје Домановић, још од детињства занет епским формама и сâм је желео да се оствари у делима већих епских формата. Како тумачи Вученов: „Од Јаше Продановића је остало сведочанство да му је Домановић читао делове свог започетог романа 'Из школе у живот', у ком је сликао прилике у Пироту, где је био професор гимназије кратко време с Јашом Продановићем. Међутим, роман никада није објављен, а највероватније ни завршен, иако је његово излагање више пута најављивано и у Јанковој Звезди и у неким другим листовим и часописима” (Вученов 1964: 22).

Да је роман *Из школе у животи* Домановић почео писати у Пироту и „са одласком из Пирота и напустио” (Требјешанин 1982: 23), сведочи и Радош Требјешанин, наводећи да је то део Домановићевог стваралаштва „у вароши у којој је одиста директно из школе ушао у живот. [...] писање романа нанело је Домановићу доста неприлика, јер су његови другови, предавачи, сазнали да их Радоје карикира. Вероватно је и сâм Домановић увидео бесмисао писања романа, а можда му је то и Продановић наговестио, пошто је било очито да ће његово објављивање нанети више штете него користи Радикалној странци” (Требјешанин 1982: 23–24).

Као да је и сам Радоје Домановић са својим делима растао и уздизао се до неслућених висина српског прозног стваралаштва. Стварајући најпре дела са тек по којим обрисом оштре сатире, до досезања највећих сатиричних остварења (*Вођа*, *Страдија*, *Мршво море*, *Марко Краљевић по други пути међу Србима*, *Данга* и друга), најчешће у тренуцима незадовољства, гнева, мржње, разочарења и огорчености на једно опште друштвено стање у ком је живео и борио се за своје заслужено место, није имао страха да се са највећом искреношћу мисли окрене својим убојитим пером против понижења људске личности, да њену понижену, моралну и политичку деформисаност осуди и изнесе на сав глас.

Закључак

Ван устаљених форми колажа и једнообразних система приказивања друштвено-политичких односа једног уназађеног и пониженог човека, са уморним лицем и погледом некуд у даљину, обесхрабреног да се побуни против назадаштва и јаловости, живом и уверљивом речју овековечио је својим британским пером Радоје Домановић.

У бесмисленом, затвореном животу, у ком се све дешава у истом кругу, на истој стази, без наде за светлу перспективу, Радоје Домановић се борио да се издигне изнад времена и средине у којој је неком „вишом” вољом по казни бачен. Животни вихор неком пуком случајношћу желео је да се након 20. октобра 1895. године, када је Радоје Домановић са женом Наталијом напустио Пирот, још једном њему врати и још једном закорача гимназијским ходницима 1902. године.

Свакако да је пиротска средина допринела формирању политичког и друштвеног лика и става Радоја Домановића, али је много више он дао тој тадашњој малој, духовно заосталој пограничној паланци, оставивши дубок траг у културно-историјском духу и развоју града.

Данас када смо свесни да ни пре, ни после Домановића нисмо имали тако снажног сатиричара, исто тако смо свесни да устајала зелена површина воде још увек својим смрадом далеко допире, гушећи нас. Његове сада далеке, горке, снажне, искрене речи, данас су још и актуелније него ли у времену када је живео и стварао. Оно против чега је Домановић у прошлости устајао и борио се, данас још увек живи у својим новим облицима на улицама и даље малих успаваних градова.

У човеком постојању на свету све је повезано, у том замишљеном простору испуњеном логиком и хармонијом, и срећа и несрећа у људској судбини везане су једна за другу. У непрестаној борби са влашћу, духовној и политичкој заосталости, необразованости, кроз смену светлости и сенки, човек мора да научи да се избори, да је сврха те борбе, накнада у његовом животу, његовом даљем постојању под отвореним плаветнилом небеског пространства.

Литература

- Вученов 1964: Д. Вученов, О Домановићевој сатири, у: Р. Домановић, *Сабрана дела I*, Београд: Просвета, 7–22.
- Вученов 1959: Д. Вученов, *Радоје Домановић, животи, доба и генеза дела*, Београд: Рад.
- Глигорић 1956: В. Глигорић, *Српски реалисти*, Београд: Просвета.
- Глигорић 1976: В. Глигорић, *Књига и животи*, Београд: Просвета.
- Деретић 2011: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam book.
- Домановић 1964: Р. Домановић, *Сабрана Дела I*, Београд: Просвета.
- Домановић 2000: Р. Домановић, *Сатирице и приповешке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Михајловић 1961: Б. Михајловић, *Радоје Домановић*, Сарајево: Светлост.
- Николић 1982: И. Николић, *Пироти и срез нишавски 1801–1918*: грађа, књ. 3: 1894–1918, Пирот: Музеј Понишавља.
- Панајотовић 1982: Т. Г. Панајотовић, *Пироти кроз векове, историјски догађаји, записи, предања, сећања, људске судбине*, Пирот: Слобода.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика 1971: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. VII: земљенаст – интонирање, Београд: САНУ, Институт за српскохрватски језик, 545–546.
- Требјешанин 1973: Р. Требјешанин, Радоје Домановић у Пироту 1895. године, у: *Пиротски зборник*, бр. 5, Пирот: Графика, 3–27.

RADOJE DOMANOVIC IN PIROT

Summary

The work aims to bring closer understanding of the one period of time in life and work of Radoje Domanovic and to point out his contribution and great importance for the one small town. At the beginning are presented significant parts of an author's childhood, education, public and political activities and moral norms, until the arrival of the environment which had been catching up step with other Serbian communities where deposited sludge of spiritual backwardness, lethargy, and lack of education had been living. Radoje Domanovic, fighting for the education of young people, advocating for building spirit on traditional customs and values, and not to hatred intrigue, which he experienced himself, made a deep cultural and historical trace in the Serbian sleeping areas. Great importance and contribution of Domanovic nine month stay in Pirot area is confirmed in the present when his bitter word is livelier and more topical than the time when he lived, creating around him a aureole of eternity and eternity.

Keywords: Radoje Domanovic, professor, lampoonist, Pirot

Jelena Aleksov

Софија Кристенсен¹*Београд*

УНИВЕРЗИТЕТ У НОРВЕШКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА

Универзитет и академски грађани су мотиви које препознајемо у норвешкој књижевности много пре оснивања првог универзитета на норвешком тлу (1811). Током деветнаестог века, у овој књижевности се све чешће, и на различите начине, описује национална високошколска установа „Универзитет краља Фредерика”, али се уз њу тумачи и нова група у норвешком друштву – академски колектив. У раду ће се укратко представити развој описа и тумачења академске заједнице у норвешким књижевним делима различитих врста, са нагласком на романима. Такође, истаћи ће се и књижевни поступци којима се описују норвешки универзитет и делатност чланова академског круга, а који опстају и након смене векова.

Кључне речи: скандинавска књижевност, универзитетски роман, слика универзитета

Књижевна дела која тематизују универзитет и академске грађане у норвешкој књижевности хронолошки претходе оснивању првог националног универзитета на норвешком тлу. Током деветнаестог века, у овој књижевности се све чешће, и на различите начине, описује новоустановљена национална високошколска установа, „Универзитет краља Фредерика”, али се уз њу тумачи и нови друштвени сегмент у Норвешкој – академски колектив. У раду ће се укратко представити развој описа и тумачења академске заједнице у норвешким књижевним делима различитих врста, са нагласком на романима. Такође, размотриће се и различити књижевни поступци којима се описују норвешки универзитет и делатност чланова академског круга, а који опстају и након смене векова.

Данашњи Универзитет у Ослу основан је 1811. године под именом *Det Kongelige Frederiks Universitet*, односно, Универзитет краља Фредерика. Дакле, први норвешки универзитет основан је релативно касно у односу на многе друге европске, али и скандинавске универзитете. Шведски универзитет у граду Упсала основан је 1477. године, а Универзитет у Копенхагену две године касније (1479). Најважнији разлог за овако касно оснивање норвешког универзитета лежи у чињеници да ова земља дуго није била самостална краљевина. Наиме, од 1380. до 1814. године Норвешка и Данска су чиниле унију, при чему је Норвешка суштински била данска провинција. У Копенхагену је био смештен управни, образовни и економски апарат, па су млади људи из Норвешке више векова били принуђени да академско образовање стичу на тлу Данске. Норвешки студенти су чинили релативно велику групу студената Универзитета у Копенхагену. Међу њима су били и Уле Јарве Мајер (*Ove Gjerløw Meyer*) и Лудвиг Холберг (*Ludvig Holberg*), норвешки књижевници који су још средином 18. века писали о универзитету и академској заједници, али односећи се, притом, на Универзитет у Копенхагену.

Важно је, зато, имати у виду да је традиција писања о универзитету у норвешкој књижевности старија од првог универзитета у земљи. То што се

¹ sofijachr@gmail.com

универзитет и универзитетска заједница појављују у норвешкој књижевности пре него што ће нација добити прву високошколску установу, може испрва деловати као необичан податак, нарочито ако претпоставимо, попут америчког професора књижевности Мерита Мозлија (Merritt Moseley), да су романи о универзитетском искуству предусловљени постојањем универзитета: „Било да роман настоји да сатирично оголи или раскринка универзитетски живот, или да раскошно, најчешће носталгично, слави такав живот, ова дела повезује претпоставка да су романи засновани на академској стварности, или да су везани за њено постојање” (Moseley 2007: 13).²

Иако је први норвешки универзитет установљен тек 1811. године, дуго пре тога је виши слој норвешког становништва био упознат са концептом високошколског образовања. Универзитет у Копенхагену је, од оснивања у 15. веку све до прве половине деветнаестог столећа, образовао и обликовао управни кадар највише норвешке социјалне класе. Зато није необично да први књижевни прикази академског живота у норвешкој књижевности потичу од данских студената норвешког порекла, попут Холберга и Мајера.

Оснивање прве високошколске институције на норвешком тлу нераскидиво је везано за Наполеонове ратове и родољубиве напоре у циљу стварања норвешке националне државе. Универзитет краља Фредерика заиста јесте дуго био једна од најзначајнијих аутономних институција нове нације, задржавајући независност и након принудног преласка Норвешке из уније са Данском у унију са Шведском у којој ће остати све до 1905. године. Патриотска уверења о неопходности формирања независне Норвешке краљевине јесу кључна идеолошка подлога првих књижевних дела посвећених новооснованом универзитету.

Занимљиво је нагласити да су у првој половини деветнаестог века књижевни текстови који тематизују норвешку академску заједницу и академско знање превасходно писани у стиху. Поезија писана у част Универзитета безрезервно велича значај и корисност аутономног универзитета на норвешком тлу. У песмама се из патриотског угла приказују универзитет, професори, студенти и академско сазнање. Велики број ових дела истиче да баш ова институција носи заментак будуће слободне краљевине Норвешке.

Иако од средине века проза постепено преузима примат над поезијом, све до краја деветнаестог столећа је у норвешкој књижевности могуће пратити ток поетских панегиричних описа универзитета и академског знања. Међу овим делима се нарочито издвајају пригодне песме писане у част светковина на Универзитету краља Фредерика. Важни датуми пропраћени оригиналним песмама биле су: годишњице, свечани уписи студената, сусрети скандинавских студентских удружења, студентски балови и слично. У овим песмама ретко можемо препознати неки вид расправе о текућим друштвеним и политичким питањима, или критички осврт на уређење ове високошколске установе. Све до краја 19. столећа, у песмама доминира патриотски тон и виђење универзитета као јединствене, централне националне институције. Норвешки књижевници Хенрик Ибзен (Henrik Ibsen) и нобеловац Бјернстјерне Бјернсон (Bjørnstjerne Bjørnson) су међународно можда најпознатији аутори оваквих пригодних песама у родољубивом духу, написаних поводом свечаности на универзитету главног града. Данас су, међутим, готово сасвим заборављене Ибзенове песме попут *Песме поводом стиу-*

2 The novel as satiric exposé or denunciation of university life and the novel as lush, usually nostalgic, celebration of that life share an assumption that the novel is based on, or related to, the reality of academia.

генџској бала 15. децембра 1858. (*Sang ved studenterballet den 15de December 1858*) и Песме Универзитетског поводом прославе пола столећа од оснивања, Клингберџ 2. септембра 1861. (*Sang for Universitetet ved Halvhundredeaarsfesten paa Klingenberg den 2den September 1861*) или Бјернсонове некада славне „универзитетске кантате“ *Светлост* (*Lyset*) из 1895. године. Ибзен и Бјернсон су, у духу оног времена, наведена дела писали првенствено за извођење, наменивши их академском хору студената и професора.

Књижевна дела у стиху намењена мушком академском хору била су изузетно популарна у тадашњој унији између Шведске и Норвешке. Око 1850. године, лаки, римовани драмски вокално-инструментални комади које су студенти писали за извођење у студентским удружењима доживели су врхунац популарности. Међу најпознатијим су комични комади шведског аутора Карла Гунара Венерберга (Karl Gunnar Vennberg) сакупљених у збирку *Глунтарна* (*Gluntarna*). Њихова слава се из Шведске убрзо пренела и на Норвешку, где је Харалд Шмит (Harald Schmidt) објавио збирку *Студентских комедија* (*Studenterkomedier*). Иако 1883. године написани за Норвешко удружење студената, Шмитови скечеви, где су главни јунаци увек студент и његов ментор, доживели су велику популарност и са успехом су извођени и у великим националним позоришним кућама. Карактеристична одлика Шмитових, данас већином заборављених комада јесте идеализована слика универзитета и студија (в. Schmidt³ 1919). Студентски живот, учење, испити и расправе са професорима су у Шмитовим делима сачињени од безбрижних тренутака и оптимизма. Уз то, ова дела су често суптилно истицала патриотска осећања.

Шмит, али и Бјернсон и Ибзен у песмама глорификују универзитет, и приказују ову институцију из идеалистичког угла. Идеализовану представу универзитета можемо пронаћи у норвешкој поезији до краја деветнаестог века. Тачније, све до 1895. године, када је објављена Бјернсонова *Светлост* – *универзитетска канџаја* (в. Bjørnson 1895). Може се рећи да се наведена литерарна дела умногоме надовезују на Хумболтову концепцију универзитета, која је и представљала идејни темељ новооснованог универзитета у Кристијанији. Ослањајући се, тако, на схватања немачке идеалистичке филозофије, као на идејну подлогу књижевног тумачења универзитета, Ибзен и Бјернсон алегорично описују универзитет као „храм Духа“, а студенте и професоре као „свештенике у храму Идеја“:

„Чио је студентов ум;
У његовој младалачкој души
Тиња светлост мисли
Одашле пламса сјај Идеје;
Свакодневице празне игре,
Тежачки рад и дремеж духа,
Студент не познаје,
Никад им се не предаје
(Чио је студентов ум!)” (Ibsen²1937: 225).³

У наведеном одломку Ибзенове песме, препознајемо једно готово опште место у књижевним портетима студената које се наставља на Хумболтове

3 Festlig er Studentens Sind; / I hans ungdomsrigte Indre / Luer Tankens Lampeskin / Der Ideens Kjerter tindre; / Hverdagslivets tomme Spil, / Hvor man træller, hvor man blunder, / Kjenner ei Studenten til, / Aldrig gaar i det han under / (Festlig er Studentens Sind!)

принципе деветнаестовековног универзитета и идеалну слику академског грађанина. У Ибзеневом, али и у Бјернсоновом и Шмитовим делима, већином је реч о лику студента који је незаинтересован за материјалне аспекте постојања. Прави студент је, логиком норвешких књижевних дела из средине деветнаестог века, усмерен само на духовни, односно, идеални свет, док је материјална стварност исувише безначајна и досадна да би заокупљала младе „свештенике у храму Идеја”.

Реакција на овакву идеализовану и идеалистичку слику студента је уследила веома брзо, посредством друге књижевне врсте. Прозна дела писана у другој половини века, испрва бојаљиво, а затим све отвореније, преиспитују идеализоване портрете студената и професора, али и улогу универзитета у норвешком друштву. Као једно од првих дела које у дужој прозној форми приказује академско учење вреди навести роман *Студенти* (*Studenten*) Магдалене Торесен (Magdalene Thoresen) из 1863. године. У Торесенином делу се више не истиче национални значај универзитета за Норвешку као државу у настајању, већ се разматра специфична друштвена позиција и улога високих школа у животу и школовању младих Норвежана. Окосница сентименталног романа *Студенти* јесте напетост до које доводи неспојивост природног људског сазнања и артифицијелног, апстрактног знања које је у основи универзитетског, академског учења (в. Thoresen 1863).

Далеко израженију критику идеалистичког приказивања академског живота, универзитета и студија пружа један од првих великих романа о универзитету, роман Арнеа Гарборга (Arne Garborg) *Студенти са села* (*Bondestudentar*) из 1883. године (Garborg 1883). Централна тема овог реалистичког романа о животу студената пореклом са села јесте конфликт између илузија и стварности, који се првенствено и најснажније испољава у елитистичкој академској средини. Студентски живот је у Гарборговом роману у целости лишен романтике и мистике. Поједини Гарборгови савременици су, отуда, у његовим описима студентског живота препознали врхунац натуралистичког метода (в. Skram 1987). У овом норвешком универзитетском роману се недвосмислено прекида традиција идеалистичког представљања студената и професора, која још дуго након тога опстаје у норвешкој пригодној поезији.

Кроз одрастање и школовање Гарборговог несрећног студента из провинције, Данијела Браута, роман *Студенти са села* расправља о погубним последицама идеализмом надахнутог високошколског образовања. Дихотомија између идеала и реалности, или, Гарборговим језиком речено, контраст између такозване „поезије” академског живота и „прозе” обичних људи, приказана је низом сатиричних епизода којима се деромантизују многе државне институције, а најснажније универзитет и његова дотадашња популарна интерпретација у књижевности као „храма Идеја”.

Романтичарска слика студија коју су неговали књижевници прве половине деветнаестог века се у Гарборговом роману немилосрдно руши:

„Уопште узев, читава група [студената са села] је имала нечег потлаченог и пропалог у себи, црту муке, немаштине, тешких дана или пијанчења; многи су били лоше обучени, прљавих крагни и манжетна, ногавица искрзаних петама, искривљених ципела и генијалних шешира” (Гарборг 1883: 95).⁴

4 „Saag ein heile Flokken under eit, hadde han nokot fortrykt og forkomet yver seg, eit Drag av Stræv, Pengesut, vonde Dagar elder Rangel; mange gjekk daarlegt klædde, med skitne Kragar og Handlingingar,

Можда најразигранији контраст до тада утврђеној слици студената у норвешкој књижевности, роман *Студенџи са села* пружа у петој глави, када се приказује прослава првог дела полагања пријемног испита на универзитету:

„Говорник је многим речима и поређењима представио велику разлику између пређашњег и садашњег стања нових студената, и Данијел га је одлично разумео: главна разлика је била у томе што је Ђак био присиљен да ради, док је студент могао да чини шта је хтео. Студент ради, када је Дух над њим, 'кад Минерва хоће' (Браво!), 'а кад Минерва неће, драга ГРОКсподо' (хоће Венера! Кукурику!)” (Гарборг 1883: 115).⁵

Тешко је пренети сав хумор и живост Гарборговог описа разузданог весеља студената и професора. Узвици, упадице, кукурикање, довикивање и смех праве алегорични контраст панегирицима студијама, универзитету и студентима какве су писали Ибзен и Бјернсон. Гарборгов опис свечане академске прославе, на крају, прераста у опис разуздане менаџерије док се „свештеници у храму Идеја”, како нове студенте назива један од говорника, оглашавају њакањем, кукурикањем, псовкама и урлањем.

Ипак, Гарборгово дело не представља само наличје академске заједнице. У роману *Студенџи са села* читаоцу се предлаже и позитивна алтернатива непросвећеном делу академске популације који погрешно тумачи идеалистичку филозофију. У питању је „мала одабрана група градских и сеоских студената” (Гарборг 1883: 211),⁶ која је неговала слободну мисао и која се окупљала у нимало гламурозним просторијама једне кафане у главном граду. Текст сугерише да су управо припадници ове динамичне и слободоумне групе прави представници интелектуалне елите у тадашњој Норвешкој.

Након романа *Студенџи са села*, универзитет и академска средина постају све чешћи мотиви у норвешкој књижевности. До краја деветнаестог века њихова заједничка црта остаје скепса према идеалима и постулатима образовних институција која прожима и Гарборгово дело. Подозрење код неких аутора често прераста у директну критику норвешког високог школства које, према тумачењу ових натурализмом и декаденцијом обележених књижевних дела, одбија да се прилагоди напредним научним и идејним токовима савремене мисли.

Велики број романа с краја деветнаестог века, а нарочито је значајно навести контроверзни роман Ханса Јегера (Hans Jæger) *Ог боема из Кристијаније* (*Fra Kristiania-bohømen*) из 1885. године, изражавају неповерење према сазнању које се негује на универзитету (в. Jæger: 1885). При томе се непоштовање институције академског образовања у великој мери може везати за осећање разочараности и незадовољства према грађанском друштву уопште, која обележава норвешку књижевност и на почетку дваесетог века.

Текстови с краја века третирају концепт идиличног, безбрижног, студентског живота као имплицитну величину у чијој се супротности гради другачија, немилосрдна представа студентског живота. Романтизација студија и студентског живота у делима с почетка деветнаестог века се постепено проблематизује, да би до почетка наредног столећа готово сасвим изостала, или да би била изврнута порузи. Међутим, упркос томе, норвешка дела из деветнаестог века која те-

med Brøker opptrødde ned med Hælarnе, med skjeive Sko, med geniale Hattar”.

5 „Talaren lagde med mange Ord og Likningar ut den store Skilnaden millom fyrr og no, og Daniel forstod han so godt : Grunnskilnaden var den, at Skulegutten var nøydd til aa arbeida, Studenten kunde gjera som han vilde. Studenten arbeidde, naar Aanden var yver han, 'naar Minerva vilde' (Bravo!), 'og naar Minerva ikkje vilde, mine Harrer', (so vil Venus! Kykeliky!)”

6 „Ein liten utsøkt Flokk av [...] Bystudentar og Bondestudentar um kvarandre”

матизују универзитет показују значајне заједничке одлике. Као прво, књижевни наратив је концентрисан готово искључиво на студентима, а не на професорима. Поетска дела, попут пригодних песама и лаких позоришних комада у стиху, али и први романи о универзитету, тематизују, пре свега, студентско искуство. Тумачење овог академског искуства се, пак, развија од представа безбрижних студентских дана и прослављања умног и духовног напретка читаве нације кроз универзитетско сазнање, до критике универзитета и предлагања неинституционализованог сазнања као извора авангардне мисли. До данас ће овај поларизиран и критички поглед на академску средину остати карактеристична одлика норвешких књижевних дела која тематизују универзитет. Ипак, значајно је запазити, иако се до краја деветнаестог века универзитет представља као конзервативна просветитељска институција, књижевна дела овог периода ипак сутеришу да се управо у контакту са универзитетом, па макар и у жељи за превазилажењем академског типа сазнања, рађа слободна мисао.

Литература

- Bjørnson 1895: B. Bjørnson, *Lyset – En universitets-kantate*, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag. <<http://www.nb.no/nbsok/nb/ce683159b6c6e449c1d195a800a612bb?index=1#7>>. 11.01.2015.
- Ibsen ²1937: H. Ibsen, Sang ved Studenterballet den 15de December 1858, *Samlede verker*, vol. 14, Oslo: Gyldendal, 224–225.
- Jæger 1885: H. Jæger, *Fra Kristiania-bohêmen*, Kristiania: H. Jæger.
- Гарборг 1883: A. Garborg, *Bondestudentar*, Bergen: Nygaard.
- Moseley 2007: M. Moseley, Introductory, in: M. Moseley (ed.), *The Academic Novel: New and Classic Essays*, Chester: Chester Academic Press, 3–19.
- Schmidt ³1919: H. Schmidt, *Studenter-komedier*, Kristiania: N. W. Damm & Sønns Forlag. <<http://www.nb.no/nbsok/nb/fcae560b4d7512f11e8de44ebd567336?index=1#1>>. 14.02.2015.
- Skram 1987: A. Skram, *Optimistisk læsemaade: Amalie Skrams litteraturkritikk*, Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Thoresen 1863: M. Thoresen, *Fortællinger*, Kjøbenhavn: Gyldendal.

UNIVERSITY IN THE NORWEGIAN NINETEENTH-CENTURY LITERATURE

Summary

University and the academic community are motifs recognized in the Norwegian literature long before the establishment of the first university on Norwegian soil (1811). However, it is in the nineteenth century that we can trace a growing interest among the Norwegian writers for the newly established national institution of higher learning – “The King Frederik’s University”. Literary works not only seek to describe the Norwegian academic reality, they also discuss and critically observe a new social group – the academic community. This paper gives a brief overview of the development of the descriptions and interpretations of the academia in Norwegian literary works of different forms during the nineteenth century, with a special emphasis on the novels. The paper also points out which literary methods used to describe the Norwegian academia persisting after the turn of the century.

Key words: Scandinavian literature, university novel, academia

Sofija Kristensen

Александра Секулић¹*Београд*

СТУДЕНТИ У ПРОЗИ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Рад је посвећен анализи јунака студената у прози Милорада Павића. Уз осврт на студенте из познатих Павићевих дела – прича и романа, овде ћемо се, због ширине саме теме, интерпретативно фокусирати само на приче *Веџвудов прибор за чај*, *Јаје* и на роман *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*. Првобитни циљ рада јесте да се, кроз компарацију са ликовима студената у неким од највећих дела српске и светске књижевности, укаже на постмодерно обликовање Павићевих студената и њихову *поетичку* препознатљивост. Такву врсту препознатљивости омогућава сродност Павићевих студената са најважнијим одликама и темама његовог стваралаштва.

Кључне речи: студенти, постмодернизам, Милорад Павић, *Веџвудов прибор за чај*, *Јаје*, *Унутрашња страна ветра или Роман о Хери и Леандру*

Лик студента у књижевности вишеструко је привлачна тема. У савременој светској књижевности постоји читав поджанр „универзитетског романа”. Он се додатно богати чињеницом да су многи савремени писци резиденти на кампусима и воде курсеве креативног писања, а неретко су и професори књижевности који пишу. Отуда живот на универзитету, приповедачки реализован, саме студенте чини неизоставним. Управо су студенти главни јунаци неких од најважнијих дела светске литературе и то доприноси актуалности ове теме, којој је, међутим, српска критика посветила врло мало пажње.

Питање студената у Павићевој прози немогуће је поставити без осврта на студентске претходнике, јунаке у капиталним делима српске књижевности где је лик студента формиран кроз утицаје и идентитет епохе, уз социјално и друштвено-политички препознатљиву парадигму. Било да је то ванстудијски терет патријархалне дужности Мише Маричића, студента медицине у Лазаревићевој причи *Швабица* или је реч о идеолошки супротстављеној групи Андрићевих студената са моста на Дрини, они су првенствено „јунаци свога доба”, и на тај начин блиски Раскољникову Достојевског или Балзаковом Ежену де Растињаку. Студенти у прози Милорада Павића појављују се поетички дефинисани као фигуре „постмодерног стања” насупрот епохалној означености студената у српској књижевности. Постмодерно у књижевном профилу Павићевих студената посредовано је њиховим симболичким активностима, припадношћу доминантним темама и мотивима Павићевог проседа. Дакле, они су заступљени у кључним перспективама ауторске поетике: од ониричко-фантастичког дискурса, културноисторијске рефлексije, имагинације времена (прошлост, садашњост, будућност), фикционализације смрти, кулинарске гротеске, уз архитектонске теме грађевинара, преко приповедачке фиксације брендова, секса до наративног промишљања ауторског субјекта, преводиоца и концепта речник.

1 sekulic.aleks@gmail.com

„Хтели смо да спасемо свет – ми, словенски ђаци!” (Црњански 1993: 17) изговара историјским искуством контаминирани студент у *Дневнику о Чарнојевићу*. Овако нешто не би могао рећи ниједан студент код Павића.

Мање због тога што је референцијално поље историје, које иначе прожима Павићеву прозу, али на другачији начин, партикуларизовано, већ пре свега, јер је говор Павићевог јунака одређен поетичким дискурсом. И да су речи Павићевог студента истог смисла као код Црњанског, не би нестао тај семантички јаз. Милићевић је, претходећи Црњанском, приповедачки изразио фрустрирајући удео историјске димензије у човеку. Двоструко неутемељен, такав човек је без егзистенцијалног ослоњања у себи и у простору друштвено-политичке садржине. Насупрот Милићевићевог студенту, Гаври Ђаковићу, Павићеви студенти нису духовно располужени, територијално изгубљени на хоризонту наиндивидуалног историјског. Када студенти из Ирака дођу у Београд, сви алузивни трагови овог културно-географског амалгама и универзитетске „егзотике” повлаче се у технике приповедања, у метафоре читања. Можда бруцоши архитектуре у Павићевој причи *Два студентца из Ирака* представљају субјекте расцепљености, подвојено искуство сопства, али беспуће налазе у тлоцрту мистериозних грађевина, док је за Гавру Ђаковића беспутност историјски наткриљена, иако унутрашња. Павићеви студенти не умиру пред ненаписаном тезом изабраном на Сорбони, што је разлог симболичке смрти Ускоковићевог студента са Велике школе. Када суспендује материјалистички или позитивистички дискурс, а у предсмртним тренуцима сумње и критике цитира Шекспира, а не Дарвина, текст *О вредности живота* не може бити написан, јер дискредитовано научно и друштвено-политичко искуство епохе за Чедомира Илића укида могућност такве теме, па и самог живота (Ускоковић 2004: 185). Са друге стране, браћа из Ирака умиру у потоцу обистињеног стиха (Павић 1989), док је самоубиство Херонеје Букур, студенткиње романистике или самоубиство њеног брата Манасије Букура, студента прашког конзерваторијума (Павић 1991) – приповедачка спрега ироније и комичне варијације трагичког „препознавања”. Ако истичемо Стиковићевићу и Херакову дебату код Андрића, студентску полемику о првенству националних ослободилачких ратова над социјалним препородом, што је теза коју брани студент природних наука, а оповргава правник и социјалиста (Андрић 2007: 269–271), то не значи да Павићеви студенти постоје ван историје, без друштвене, политичке и културне основе. Као што показује прича *Већвудов прибор за чај*, студенти су код Павића специфично контекстуализовани, јер позадину збивања обликује приповедачка самосвест, симболички наглашавајући одређену геополитичку визију (Павић 1989). Поступак репрезентације историјског искуства са Павићевим студентима (Европом и Балканом) губи изглед и интезитет политичке острашћености, идеолошког заноса, али је историја несумњиво садржана у наративним фигурама, стилизацији и метафоричким распонима „нове текстуалности”.

Овде ћемо се, међутим, бавити студентима из већ споменутог *Већвудовог прибора за чај* (Павић 1989), потом студентима из приче *Јаје* (Павић 1979) и романа *Унутрашња страна ветра или романа о Хери и Леандру* (Павић 1991). Студенте у другим Павићевим делима – *Кревети за три особе* (Павић 1976), *Варшавски угао* (Павић 1979), *Хазарски речник* (Павић 1984), *Два студентца из Ирака* (Павић 1989), *Царски рез* (Павић 2002) свесно изостављамо, иако их повезује мотивска сродност и препознатљив поетички идентитет, јер проширују рад у мери која потпуно мења његову форму.

Веџвудов прибор за чај ће заједничко спремање испита, топос студентског живота, третирати као алегоријску ситуацију приче. И само приповедање обликује куриозитет рецепције, односно привилегију садржану у непоновљивости првог читања.

Јер, напоменом да ће имена јунацима бити додељена „на крају уместо на почетку приче” (Павић 1989: 7), симболички ефекат накнадног именовања уписан је у први сусрет са текстом. Сваки следећи пут, установљени „хоризонт очекивања” не може обновити искуство првог пута, али зато специфична наративна диверзија не угрожава статус јунака/студената, чак ни када су семантички обележени, индивидуализовани као Европа и Балкан. Све што се између њих двоје догађа: састанци у одређено време и ригидна посвећеност раду, затим његова загладаност у брендове који категоризују њен свет (аутомобил *Layland-Buffalo*, Веџвудов сервис), њихова узајамна суздржаност упркос континуираним сусретима, заправо је комплекс симболичких радњи, низ метафоричких гестова који откривају поетичко лице Павићевих студената. „Учили смо од седам до девет, затим би нам био донет доручак, а потом бисмо наставили до десет, а од десет до једанаест обнављали смо већ пређено градиво. Све то време, ја сам у руци држао камен, који би, за случај да задремам испадао на под и будио ме, пре но што се ма шта примети” (Павић 1989: 7). И да је ниво њене концентрације таква да је потпуно изолује од непосредног радног окружења, превидети уснулог момка поред себе и камен који пада (и који очито, није могао бити каменчић, јер како би другачије произвео будилнички звук) захтева посебан „труд” у непажњи. „Пре но што се ма шта примети” – као да је слоган заједничког договора о игнорисању. Јер, њихов однос спецификује начин на који узајамно прећуткују себе, споразумевајући се знаковима савезничке равнодушности. Када схвати да његова пажња слаби, да резултати изостају упркос ритуалном понављању долазака, рада и вежби, она не трага за одговором у комуникацији, не реагује споља, екстравертно, већ помишља у себи: „Нека свака глиста једе пут пред собом” и при том је свесна да „учећи другог, себе не учи” (Павић 1989: 8). Али, не прекида испитно партнерство, иако он на свом путу заостаје, док она успешно савладава/„једе” предвиђено градиво. Чак и када се не појави на испиту и нестане током целе зиме, она га не тражи, и не тражећи пропушта круцијални изостанак бића. Испрва прилично „штреберског” резона – „Што би свака буба мед брала”, напоследку се ипак пита, „шта ли он то уствари ради? Сигурно је један од оних носача осмеха који своју робу купује на Западу, а продаје на Истоку и обратно [...]” (Павић 1989: 8). Двосмерна трговина особе чији „осмех” спада у купопродајну процедуру открива фигуративне стратегије јунака саобразне са дословним исходистем приче. Јер, комуникација двоје студената је пре свега телесни перформанс, физички израз аутомистификације и најзад, игра дипломатског одмеравања. Када му отвара врата још увек „сањива”, ипак га гледа „са оним својим погледом којим се разбијају огледала” (Павић 1989: 9). А његово скидање рукавица подсећа на мађионичарски трик или пантомиму: „Саставивши средњи прст и палац, одлучним покретом посувраћивао сам их једновремено на наличје скидајући их тако истим замахом обе с руку” (Павић 1989: 9). Симболички приказ Павићеве „изврнуте рукавице” омогућава дејство двоструких перспектива и фиксира несводивост два плана, две стране, два лица. Било да припадају Доситеју у истоименој причи (али и целокупној збирци *Изврнути рукавица*) или да су стратешки посувраћене у акробацији студента, оне су симптом удвајања, семантичког раслојавања приче. То што је студенту толико стало до *наличја* (које је

истина о њему), до њеног увида у његово *друго* лице, далеко је од пуког студентског флерта, иако Павић, у приповедачком смислу, нема ништа против завођења. Све и да је у представи са рукавицама учила семиотички потенцијал и исказни чин, смисао обелодањене дволикости за њу би остао заблуда о заљубљеном, али стидљивом момку.

Потребно је нешто више од дипломатске дискреције и захтевније од предиспитних обавеза да би се лажно представљање обистинило као смисао приче и техника приповедања.

Када Павићеви студенти спремају Математику I или Пренапрегнути бетон, међу њима нема додирних тачака изван лекције, као што их је било код Милутина Ускоковића, у Чедомировом интелектуалном ауторитету који привлачи Вишњу. Док је прва равноправна дебата између студената Велике школе истовремено политичка конфронтација и емотивни конфликт, интимна несугласица², први контакт Павићевих студената мимо факултета подједнако је информативан, колико и телесно заснован. Мистерију доследног припремања за испите и сходно томе, доследног одсуства са сваког од њих разрешиће студентска књижица, индекс. Пронашавши га међу његовим заборављеним свескама, сазнаје да њен квазиколога уопште не студира математику, већ је уписан на други факултет. Не повинујући се удобности штреберске резигнације („Уосталом – треба ли да га пољубим у лакат да би научио. Ако хлеб сече на глави, то је његова ствар” (Павић 1989: 10)), већ пратећи смернице радозналости која води до сазнања, Бафалом стиже у мало место близу Солуна, где проналази свог (не)идентификованог „пријатеља”. Још једном ће препознавање бити системски одложено, јер не само што су предмети симболичке декорације (икона, црвена кићанка, пробушен камен везан о узицу, чигра и огледало) оно што је географски и културолошки чини апсолутно далеком, и испред куће је већ опазила белог бика као прелудијум у корпусу неразумљивих знакова, предмета и обичаја, да би коначно, видевши њега *угледала* привид. „На постељи лежала је млада, нага особа дуге косе, опаљена сунцем, леђима окренута прозору и ослоњена на један лакат [...] Имала је утисак да ће се девојка окренути и да ће моћи да види њене дојке, дубоке, снажне и сјајне на топлој вечери” (Павић 1989: 12). Када се, међутим, ослободи овог визуелног утиска, следи вечера, инверзни оброк којим су, насупрот доручку код ње „били нахрањени све четворо: нас двоје и наше душе у огледалима” (Павић 1989: 12). Као што тањири са огледалима на дну представљају симболичке опоненте Вецвудовом прибору за чај, тако су неодређеном јелу супротстављени пасуљ, орах, риба и „мало свеже паре пре обеда” (Павић 1989: 12).

У простору опипљивог мањка нагомилане су залихе разлика. Оне су, међутим, онтолошки недовољан аргумент у „политикама пријатељства”, како Дерида обележава комплексни, амбивалентни дискурс политичких (не)пријатеља у својој тези која деконструира „једну велику фигуру пријатељства, њено андроцентрирано, фратернистичко, дакле, фамилијаристичко, етничко и националистичко, дакле, генетистичко и фалогоцентрично правило” (Дерида 2001: 9). Евроцентрична колегијалност или другарство у Павићевој причи осуђује на

2 Чедомир се придружује радикалном клубу, јер унутар *Групе великошколаца социјалиста* долази до раскола и мимоилажења у ставовима поводом митинга „које је грађанство приређивало у корист избора Србина владике у Маћедонији”. Вишња дакле, остаје „на барикадама”, верна социјалистичким уверењима. Разочарана вољеним бићем и политичким неистомиошљеником, узвикнуће: „Ренегат!” (Ускоковић 2004: 70).

самоафирмативни, готово такмичарски дух у овој парадоксалној позицији непријатељских односа. Ма колико да је бели бик „другачије начињен” Бафало, а икона „телевизор или прозор у свет” који се служи математиком „различитом” од оне коју су спремали (Павић 1989: 13), могућност компаративне самоодбране и конституција културолошког или технолошког индивидуума који може да парира, ипак не укида *нужно* саме потребе да се све ово *мора* чинити.

Представљање, именовање, образложење, па и реклама, чине лично интерпретативно влашћење, монолог или „монодискусију” студента, што је донекле и говор фрустрације, бедекер геополитичке судбине. Јер, и уз извесну теоријску плаузибилност, његова претпоставка о „три елемента који су потпуно лишени квантитативности”³, а која пројекте технологије (и *Layland*-ове машине, разуме се) компромитује као дебакл науке, све што он може да понуди њој јесте дискурзивно гостопримство реалне дистанце. У томе се испољава оно што Бењамин назива „слепом вољом да се спаси престиж личне егзистенције” (Бењамин 2011: 21), при чему је лично студента и алегоријски одређено. Таквим оличењем Павић не жели да теоријске поставке, етничку или националну аутоперцепцију и „туристичку кампању” студента/Балкана понизи као јалов покушај престижности, фатаморгану „о некој културној будућности која би упркос свему искрсла, преконоћ” јер је, наставља Бењамин, „свако задужен за оптичке варке које произилазе из његовог изолованог становишта” (Бењамин 2011: 21). Павић приповедачки региструје координацију дистанци, ћутања, симулација и препрека на којима почива аутентичност, али и клопка једног реномираног прибора за чај. Није дакле, културна или било која друга будућност Балкана, једног или више студената, оно што ће настаги из „комплекса ниже вредности”, али политика сасвим природних, „пријатељских” разлика детерминише (не)споразум, антагонизам једнакости, (не)једнаку размену и оброка. Павић не жели да разлике означи као политичке и тиме подржи, како би рекао Дерида, „шмитовски аксиом” да „специфично политичко разликовање на које се могу свести политичке радње и мотиви јесте разликовање *пријатеља* и *непријатеља*” (Дерида 2001: 143). Приповедачка ситуација, фабула и најзад, јунаци *Веџвудовог прибора за чај* описују nelaгоду или стрес самих разлика, које се не могу ослободити у собом имплементираној слободи, већ су оптерећене самеравањем, компетицијом, популаризацијом, налажењем изгубљеног достојанства, аутопрезентацијом. А све то, код Павића нема циљ да шмитовски дефинише непријатеље као бит политичког, већ да објави разлике способне да граде (не)пријатељства. Зато сексуална егзибиција којом се коначно осведочује техничка предност белог бика илуструје раздвајање. Павићеви студенти воде љубав, мада посве „официјелно”, у параротском домену културноисторијског обележавања. Тако се нарагивно формирају референце које чине подтекстовне могућности поновног упоређења:

„Седећи на том двоструком љубавнику, видела је кроз ноћ како смо прошли поред шуме белих чемпреса, поред људи који су на обали сакупљали росу и пробушено камење, поред људи који су у својим сенкама ложили ватре и спаљивали их, поред две жене крвоточиве светлошћу, поред баште два часа дуге, где су у првом часу певале

3 „То су: једнина, *шачка* и *садашњи тренутак*”. Дакле, једнина је „лишена сваке самерљивости”, тачка без иједне димензије „није подложна ни мерењу ни рачунању”, а „најмањи састојци времена” увек имају тренутак садашњости као „заједнички именитељ” који је „такође лишен квантитета и несамерљив”. „Тако основни елементи твоје квантитативне науке представљају нешто чијој је самој природи туђ сваки квантитативан прилаз. Како онда да верујемо таквој науци ?” (Павић 1989: 13).

птице, а у другом падало вече, у првом часу цветало воће, а у другом иза ветрова вејао снег” (Павић 1989: 14).

Раздвојени таласима, они су изнова удаљени собом, јер у степенаном развоју не-пријатељства од аутоматизованих, прагматичних посета до невербалних саопштења, секс представља нову класу раскида.⁴ Али, пошто краја нема без дипломског испита, остао је последњи легитимни изговор за „хранљиви” састанак. Са идентичним процесом рада и исход је сасвим очекиван: „Када је у септембарском року дала дипломски, није се ни мало изненадила што на испит нисам изашао и ја заједно са њом” (Павић 1989: 15).

У данима и месецима када га више није видела, одбацује претпоставку о његовој срамежљивој симпатији, ретроспективно постављајући ствари на своје место, односно, топли доручак на место себе саме. „Схвативши то, упитала се још нешто. Је ли могућно да сам је у ствари мрзео?” (Павић 1989: 16). Неразрешено питање о мржњи утемељује већ оцртану област дискомуникативних чинова, које приповедачка воља спроводи од самог почетка приче. Стога у овој причи испитна или питања личне природе достижу симболички приоритет, јер је сав напор, и студентски и наративно-алегоријски уложен у то да се на њих не одговори. Симулакруми упознавања, дочекивања, угошћавања, разговора и секса производе једну „хиперреалност”, како би рекли Еко и Бодријар, која у овом случају значи „вердостојнију” веродостојност студентског живота, где је пронађена форма културноисторијске стварности. Та стварност, са сопственог становишта поставити питање о мржњи, иако стварност Павићеве приче потенцира комбинаторику узмицања и привлачења, „игру знакова”, мучнину разлика и интерпретативне методе на colloquium-у Европе и Балкана.

Постављајући причу *Јаје* из збирке *Руски хриш* (1979) у романескни контекст, у једну страну романа-клепсидре *Унушрашња ситрана вејира или роман о Хери и Леандру* (1991) Павић ре-продуктивним захватом уводи нову јунакињу, другу/неидентичну студенткињу, Херонеју Букур поред Еустахије Зорић из приче *Јаје*. Дакле, тренутак када роман усвоји причу „понављањем” обележава аутентични наратив, композиционо и стилски преконфигурисан, семантички непоновљен. И апсолвенткиња романистике Еустахија Зорић и Хера, студенткиња хемије, разлупаће кувано јаје о чело (свака у својој причи), јер је то једино преостало од залиха хране. Али, иако из исте симболичке равни, овакав „дуплирани” гест није идентично искуство симболичког. Ипак, пре него што дођемо до куваних јаја као доручка за одсутне, треба најпре читати књиге студенткиња, пратити генезу облика од „инвентара снова” до речника, „лексикона речи употребљених за време спавања”. Чудећи се, „откуд у тако једноставном животу у ком се може трчати само између сопствених ушију, нешто тако необјашњиво као што су снови” (Павић 1990: 160), Еустахија и Хера одлучују се за специфични облик „конзервације” снова, што подразумева бележење, опис, класификацију. Модел двојног књиговодства је првобитно формално упориште ових књига сновиђења. Еустахија Зорић је садржај својих снова – биље, порцулан, архитектуру, укуснице „заводила у за то одређене одељке, утврђујући сваком артиклу број, цену и датум уласка” (Павић 1990: 160). Књига ониричког и Еустахијина и Херина,

4 Наспрам Павићевих студената које секс надтелесно удаљава, „грозница појуде” код Милутина Ускоковића изазива привремени раскид, у који је међутим, заувек положена истинска траума бића. Јер, енергијом своје жеље Чедомир повређује Вишњу, што га чини и „политички некоректним”. За разлику од Беле која је захтевала „још, још, још”, Вишња је „жена-другарица која диже човека на посао, пружа му подстрека за велика дела” (Ускоковић 2004: 101).

писана је по административном принципу који одговара функцији пописа и омогућава прегледност, читљивост и рационалног. То што снови имају цену није установљено инерцијом преузете форме, јер они свакако представљају вредност осведочену писањем. Оно што је код Еустахије унос и разврставање углавном предметних појава из сна, код Хере је „поетички” преосмишљено тако да забележени сан постаје лексикографска одредница, каткад и у виду „кратке приче” која се својим алегоријским смислом и карактеристичним јунацима приближава басни. Непромењена је међутим, књиговодствена ставка цене.

Ако су и остале само при финансијским назнакама, Еустахија и Хера су несумњиво утврдиле временске перспективе својих снова, у којима:

„нема садашњег времена онога који сања [...] А што се прошлости тиче, ни прошлог времена нема у сновима. Све личи на нешто још недоживљено, на неку чудну сутрашњицу која је почела унапред, на неки предујам узет од будућег живота, на будућност која се остварује пошто је сањач избегао неминовано *сага*” (Павић 1990: 171).

Обема студенткињама пак, „није до снова” када већ толико огладне да се јављају на оглас у новинама који тражи наставницу француског језика за подучавање деце. Еустахија и Хера упознају свог ученика, обе подједнако разочаране, јер је у огласу било речи о двоје деце. Друга свеска, са страницама подељеним на два дела, тако да је десни стубац намењен садашњем времену и прошлим временима француских глагола, а леви стубац одређен је за будуће време, изгледала је као вишак, неупотребљиво наставно средство. Али, само док се не појави Кађунчица које сасвим *нема*, мада *постоји* и, како каже дечак, „мама се страшно љути, ако неко посумња” (Павић 1990: 164). Кађунчица је дакле, *груђо* дете, подједнако предмет родитељске пажње као и дечак, мада неминовно привилегована одсуством. „Знам само” казаће дечак, „да сваки дан постављају за четворо, иако је место за Кађунчицу вечито празно, да кувају четврто јаје ујутру за доручак Кађунчици” (Павић 1990: 164). На трећој столици, приликом часова, студенткиње су имале кандидата за подuku, равноправно присуство којем треба предавати време, односно глаголске облике француског језика. Кађунчица живи у транспаренцији родитељског елана за живот празног места, онтолошки евидентна у жељи. А бол који се „у облику раздељка видео на мајчиној глави” (Павић 1990: 165) је оку доступна подељеност у психолошкој структури бића, у духовној нутрини која не може остати јединствена. Мајка међутим, није лакановски субјект који се увек јавља као „подељена суштина”, јер ни Кађунчица није облик „репетиције” односно, понављање нечега што је за саму мајку „необично важно”, како каже Лакан, и што, да би се уопште појавило „захтева нестајање, брисање првог утемељења субјекта”⁵. Постојање девојчице је оспољени ентитет, видљив у простору, јер не само што је неизоставна за столом и што има свог пса Кољу, него је добила и своју собу. Кађунчица постоји, отуда не може бити догађај несвесног са налогом брисања и уклањања (зарад појаве нечег *изузетног*, трауме или задовољства) у субјектима родитеља или у мајци посебно. Раздељак на мајчиној

5 За Лакана проблем броја два представља „проблем субјекта”. Полазећи од тога да број два „не допуњује број један да би се добило два, већ мора да понови један како би том један омогућило да постоји”, Лакан дефинише свој подељени субјект, сматрајући да садржај несвесног заправо онемогућава репетицију као „повнављање симболичке истоветности”, јер је и та прва особеност већ *модификована*, и зато се сваки пут мора избрисати, да би се *ствар* несвесног појавила, што указује на „разлику у идентитету” (Лакан 1988: 225). Чак и да Кађунчицу видимо као ту *ствар*, она ништа не чини *унушар* идентитета, јер је њен аутономни симболички сектор мимо психопатологије или подручја несвесног као таквог.

глави је саставни чинилац симболичких деоба које омогућавају *представљивости* Каћунчице. Једна подела је већ извршена у свесци намењеној Каћунчици зарад учења глаголских облика. Јединствени егзистенцијални модус мале Каћунчице и њени онтолошки параметри дефинисани су *временом*. Зато ученички заостатак и слаба тачка у градиву – садашње и прошло време, указују на, дословно речено, *ваниколску актиивности* аналогну Каћунчицином специфично егзистенцијалном бићу. Инсистирање мајке управо на овим глаголским временима, на десној страни свеске претвара се у првобитни интерес: „Говорила је о задаћи из француског, а изгледало је као да је реч о животу и смрти” (Павић 1990: 165).

Каћунчица одлично зна будуће време, погодбени начин и прилоге будућим временима, а оно што она не зна *не може* да зна, чак ни када су Павићеве студенткиње задужене да је томе науче. Од тежине задатка постављеног изузет(н) ом ученицом, Еустахија и Хера осетиће како им „нокти расту вртоглавом брзином” (Павић 1990: 166).

Оно што иначе релативно брзо расте, предухитрило је само себе натпросечним убрзањем, па су нокти девојака симболичка продуженост у времену. Они су динамика будућности, темпорална константа надлазеће превремености. Зато је Еустахија Зорић, диктатуром своје будућности, могла „у огледалу да види своју косу потпуно седу, а кад би запевала, могла је без по муке да изброји кости своје руке – чисте, без коже и тетива, само са ноктима” (Павић 1990: 170). „Футуризам” студенткиња међутим, осведочен је и у језику. Спремајући дипломски испит, Еустахија је схватила да ни она, као Каћунчица није знала садашње и прошло време француских глагола. Језичке, синтаксичке неправилности у француском, обухватају и матерњи језик, зато темпорална дисфункција утиче на њихов последњи испит. Јасно је да студенткиња романистке није могла положити дипломски са половицим знањем глаголских облика, док је апсолвенткиња хемије пала „јер је ред поступака у опиту који јој је био поверен описала тако, да се није знало шта долази раније, а шта касније” (Павић 1991: 28). Будућност се распростире угрожавајући тако егзистенцијалне координате прошлости и садашњости, док самовласно запоседа временску територију живота. Уплашене због неизвесности својих успомена и неостваривости садашњег тренутка, студенткиње су се ипак више бојале „да ће једнога дана уместо дечака за округлим столом у мрачној соби видети Каћунчицу како седи и баца јој у очи одсјај свог прстена, смејући се половином уста” (Павић 1991: 29). Приповедачки исказ о ономе што би могле видети (једнога дана) констатује заправо, оно што *већ* виде. Осмех на половини уста и одсјај Каћунчициног прстена саопштава приповедач, али тек када их упризори будућност студенткиња. Могуће је дакле, одржати час Каћунчици у аутентичном простору времена, који је нешто друго од подручја смрти. Галоп футура и *subjunctif*-а нема циљ с ону страну нити експанзија будућности резултира постхумним студенткињама као таквим. Павићева фантазма између живота и смрти, чак и не осећа неопходност избора, као да таква опозиција није судбоносна или макар, довољно учинковита у самом приповедању. Јер, важне су варијанте онтолошке извесности, дијапазон фантастичког, али и симболичке експедиције „неприказивог”.

Док студенткиње лева страна свеске, где су уписани примери будућих времена незауостављиво осваја, апсорбује, властита књига снова нуди интерпретативни заокрет ка себи, кроз могућност „новог читања”. Заборављени инвентар или „лексикон речи употребљених за време спавања” рецепцијски је оживљен потребом саморазумевања. Истоветност временских категорија у сну („ни у

сновима нема садашњег времена онога који сања”, као што „ни прошлог времена нема у сновима” (Павић 1990: 171)) са јавом коју је будућност аутократски преузела обзнањује за обе студенткиње прихватљив одговор на егзистенцијалну (временску и лингвистичку) патологију. „Тако је Хера закључила да болест њеног језика долази отуда што она у ствари све време спава и не може никако да се из сна пробије на јаву” (Павић 1991: 30). Без обзира на ову подударност која треба да оконча проблематику апсолутне припадности јави или сну, животу или смрти, студенткиње су управо својим књигама егзистенцијално *реализоване*. Јер, ни коначни исход „тестирања” сопственог присуства, односно одсуства не може променити *записано*.

Уколико Еустахија скочи са трећег спрата како би се „пробудила у својој смрти, ако је будна или у свом животу, ако спава” (Павић 1990: 171), а Хера из истих разлога дигне хемијски факултет у ваздух (Павић 1991: 31), тиме се не укида „књиго-битак”, да се послужимо Слотердајковом кованицом. Време записано у инвентару или књизи двојног књиговодства (све и да није дошло до жанровске еволуције у лексикон речи) живи се као егзистенцијално време. Ма где се пробудиле, Еустахија и Хера су „витални знаци” своје књиге, оне су, како би рекао Слотердајк, „исписани листови који једног дана прелиставају сами себе и постају они који пишу” (Слотердајк 1991: 27). Репрезент *шексјуалног* тела или *шейшовиране* историје је посланик, отеловљење *Великог пергаменџа* из хришћанских извора о хазарском питању (Павић 2006: 94–100). Павићеве студенткиње су дакле, поетички озакоњен метод реанимације текста, иако на њиховим телима ништа не пише, јер су своје књиге обистиниле као *егзистенцијалну графију*.

Павићеве наративно сепаратисане јунакиње, изнова се разилазе, свака у своју фикционалну матицу. Студенткиња романистике наставља да живи „у свом будућем времену”, у некадашњем стану, али „са једном трочланом породицом, која присуство Еустахије Зорић не примећује већ годинама” (Павић 1990: 172). Она се дакле, самоиницијативно усељава у одсутно, тамо где већ постоји, онтолошки сродна са Каћунчицом, чиме је будућности додељена стара адреса. Студенткиња које коначно нема (јер је није ни било) оглашава се, лакановски речено, као зев, пукотина, прорез који су узрок „појави одсутности” као што се „крик не оцртава на темељу тишине, већ увјетује да се она појави као тишина” (Лакан 1986: 35). И апсолвенткиња хемије, Херонеја Букур, одустаје од смрти зарад самосазнања, али ни одсутно не прихвата на хоризонту властитости. Штавише, враћајући се у дом Симоновића, она доноси четврто јаје за Леандра, јунака из грчке поеме. Не само што дисквалификује одсутно као било какву инстанцу појавности, Хера четвртим јајетом приређује бурлескну трпезу, карикатурални штос пред родитељским очима које ипак, *vide* Каћунчицу. Коначно, Хера одлази код свог брата, студента музике у Прагу, са којим је иначе размењивала писма, поводом којих нам приповедач, у другом поглављу романа открива да је Хера имала „потајних списатељски намера” (Павић 1991: 34). „Лексикон речи употребљених за време спавања” је углавном изразио њене стваралачке склоности, али тек је Херин преводилачки рад потпуно ауторски профилисан, јер јој обезбеђује редове *између*, где подмеће „кукавичја јаја”, своју аутентичну прозу. Хера ће у роман Анатола Франса унети *Причу о кайејтану Пејтру ош Вишјковичу* (послату писмом у Праг) коју читамо као парадигматски вид њене постмодерне преводилачке праксе. Оригинал, сматра Пол де Ман, и не може бити довршен, пошто се још може преводити (в. Буден 2007: 70). Стваралачким допунама и интервенцијама Хера деструише концепт ауторства и оригиналности, а њена писма

одликује вишеструки ангажман: она су шифровани текст сродничке комуникације, „транспортна” средства апокрифних дела, али и самостални „артефакти”. „Скривене списатељске намере” студенткиње хемије, заправо су „сабрана дела” самоодређења. У спектру ауторских пројеката, од текстуалног инцидента са одсутним, што је, у извесном смислу, и постмодернистичка адаптација Калдероновог *живоћ је сан*, а која би сада гласила *живоћ је књига о сну* до креативних преводилачких махинација, Херонеја Букур све време *пише*, дакле *посијоји*.

Ограничавајући се само на део Павићевог стваралаштва обележеног студентским дискурсом, покушали смо да кроз најистакнутије поетичке аспекте покажемо постмодерну „онтологију” његових јунака, студената. Јер, српска књижевност у свом фонду приповедачке репрезентације ученика, од Доситејевог *Аутобиографије* до елемената сродних *Bildungsroman*-у код Данила Киша, са прозом Милорада Павића осваја нови ступањ модерности ексклузивно студентског карактера.

Литература

Андрић 2007: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Подгорица: Октоих.

Буден 2007: В. Buden, *Vavilonska jama*, Београд: Фабрика књига.

Лакан 1986: Ј. Lacan: *Четири темелјна појма психоанализе*, Загреб: Напријед.

Лакан 1988: Ж. Lacan, О структури као инмиктованју другости, што је претопоставка svakог субјекта, у: *Структуралистичка контроверза. Језици критике и науке о човеку*, Београд: Просвета, 225–234.

Павић 1989: М. Павић, *Гвоздена завеса*, Нови Сад: Матица српска.

Павић 1990: М. Павић, *Руски хрић*, Београд: Просвета.

Павић 1991: М. Павић, *Унућраишња сјирана ветра или роман о Хери и Леандру*, Београд: Просвета.

Павић 1996: М. Павић, *Изврнућа рукавица*, Београд: Драганић.

Слотердајк 1991: Р. Sloterdajk, *Tetovirani život*, Gornji Milanovac: Деџе новине.

Ускоковић 2004: М. Ускоковић, *Чегомир Илић*, Београд: Народна књига.

Црњански 1993: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Драганић.

STUDENTS IN THE PROSE OF MILORAD PAVIĆ

Summary

This paper is dedicated to analyzing the characters of students in the prose of Milorad Pavić. With the reference to students from Pavić's famous works – the stories and novels, here we will interpret only the stories *Wedgwood tea set* and *An egg*, as well as the novel *The Inner Side of the Wind or A Novel of Hero and Leander*, because of the vastness of the subject itself. Primary goal of the paper is to emphasize, through comparison with the characters of students in some of the greatest works of Serbian and world literature, the postmodern design of Pavić's students and their poetic recognizability. That kind of recognition allows the similarity of Pavić's students with the most important characteristics and themes of his work.

Key words: students, postmodernism, Milorad Pavić, *Wedgwood tea set*, *An egg*, *The Inner Side of the Wind or A Novel of Hero and Leander*

Aleksandra Sekulić

АУТОРИ

Јасмина М. Катински

рођена је 1987. године у Загребу. Основну школу и гимназију завршила је у Горњем Милановцу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду 2011. године, на студијском програму Српска књижевност и језик са темом Слика тела у демонолошким предањима. Априла 2012. завршила је дипломске академске студије – мастер – програм Српска књижевност. Тема мастер рада била је Дrame Љубомира Симовића и народна традиција (Бој на Косову и Хасанагиница). Тренутно је студент докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду, модул Српска књижевност. Од априла 2012. године запослена је као истраживач приправник на Институту за књижевност и уметност, на пројекту Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду. Поље интересовања: народна предања. Електронска адреса: jasmina.katinski@gmail.com

Јелена Миљковић

рођена је 1987. године у Јагодини. Основне академске студије завршила је 2011. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на групи за Српску књижевност и језик, а 2013. мастер академске студије на модулу Српска књижевност. Исте године уписује докторске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, модул: Српска књижевност. Области научног интересовања: српска проза 20. века, драма, методика наставе књижевности. Електронска адреса: jelena060208@gmail.com

Милена М. Станковић

рођена је 1988. године у Црној Трави. Докторанткиња је филологије на Филозофском факултету у Нишу, на којем је тренутно ангажована у извођењу наставе. Као стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја Србије, укључена је у научноистраживачки рад на пројекту Поетика српског реализма, на Филолошком факултету у Београду. Учествовала је на научним скуповима и објављивала је радове у научним зборницима и часописима. Област интересовања је српска књижевност 19. века. Електронска адреса: milenastankovic1705@hotmail.com

Јелена Весковић

рођена је 1990. године у Крагујевцу. Дипломирала је Српски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2012. године. Студент је мастер студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, са пријављеном темом мастер рада Ратник између светог и профаног у старој српској књижевности. Тренутно ради као сарадница у настави на Катедри за књижевност при Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Област интересовања: средњовековна преводна књижевност, стара српска књижевност, књижевност ренесансе и барока у Дубровнику и Боки Которској. Електронска адреса: jeca.veska@gmail.com

Бојана Симић

(Лазаревац, 1982), дипломирала и завршила мастер студије на Филолошком факултету у Београду, одсек Српска књижевност и језик. Тренутно је друга година докторских студија на Филолошком факултету у Београду, модул Српска књижевност. Област интересовања: књижевност 20. века, дело Миодрага Булато-

вића. Ради као наставник српског језика у ОШ Миле Дубљевић у Лајковцу и ОШ Димитрије Туцовић у Јабучју. Електронска адреса: boxisimic@gmail.com

Љиљана Бајац

рођена је 1985. године у Вуковару. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на одсеку Српска књижевност и језик. Студент је треће године докторских студија на истом факултету, модул Књижевност. Од 2009. године ради у Гимназији Вуковар у настави на српском језику и ћириличном писму као професор српског језика. Ангажована као лектор. Излаже на националним и интернационалним конференцијама, објављује научне радове, есеје и критичке приказе. Аутор је уџбеника за српски језик који су намењени ученицима у Републици Хрватској. Области интересовања: српска књижевност 19. и 20. века. Електронска адреса: ljiljana.bajac@gmail.com

Марија Шљукић

рођена је 1988. године у Крушевцу. Основне академске студије завршила је 2012. године на Филозофском факултету у Нишу, на департману за Српску књижевност и језик. Мастер академске студије на модулу Српска књижевност завршила је 2014. године, на Филолошком факултету у Београду. Исте године уписала докторске студије на Филолошком факултету у Београду, модул: Српска књижевност. Области научног интересовања: српска проза 20. века, народна књижевност и методика наставе књижевности. Електронска адреса: msljukic@ymail.com

Наташа Кљајић

дипломирала је 2007. године на групи за Српску књижевност са општом књижевношћу Филолошког факултета у Београду. Од 2003. до 2005. године била је сарадник Програма за децу и младе Радио Београда 1. Уређивала је студентски часопис Знак и објављивала у часописима Повеља, Школски час, Иновације, Књижевност и језик и Детињство. Приредила је књигу лектире за 5. разред Капетан Џон Пиплфокс (ЗУНС, 2010), коаутор је приручника „Асоцијације у настави књижевности“ (Клет, 2014) и „Приручника из књижевности за 1. разред средњих школа“ (ИП „Логос“, 2014). На конкурс ИП „Едука“ 2015. године за угледни час додељена јој је трећа награда. Учествовала је са својим радовима од 2003. године на Саветовању о књижевности за децу Змајевих дечијих игара, као и на још неколико научних скупова. Радила је као школски библиотекар и професор српског језика у неколико београдских школа. Током академске 2012/2013. године била је сарадник на предмету Методика наставе српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Домени интересовања: књижевност за децу, методика наставе српске књижевности и језика и савремена српска књижевност. Електронска адреса: natasenjka@gmail.com

Никола Маринковић

рођен је 1988. у Чачку. Тренутно на мастер студијама Филолошког факултета у Београду, на модулу Српска књижевност. Радове и књижевне критике објављивао у низ недељних и периодичних часописа. Учествовао на неколико округлих скупова, међу којима конференција Друштва за унапређивање славистичких студија Северне Америке (Бостон, 2009) и округли сто Поезија Бранка В. Радићевића у организацији Института за књижевност и уметност (Чачак, 2015).

Корисник је стипендије Доситеја Фонда за младе таленте Републике Србије. Области стручног интересовања обухватају: однос модерне поезије и културно-историјског контекста и смену приповедачких парадигми на граници 19. и 20. века. Електронска адреса: marinkovic.nikola@mail.ru

Оља Василева

рођена је 1989. године у Београду. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (група: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу). На истој катедри тренутно је докторанд на модулу Српска књижевност. Учесник је домаћих и међународних научних скупова и округлих столова. Пише научне радове, есеје, приказе; објављује у домаћој и међународној периодици, зборницима са научних скупова. Области интересовања везана су јој за проучавање поезије и прозе 20. века и њихово контекстуализовање у историји српске књижевности, као и у историјама страних књижевности. Електронска адреса: o.vasileva06@gmail.com

Ивана Ковачевић

рођена је 1986. године. Дипломирала је 2010. године на Филолошком факултету у Бањој Луци на Одсеку за њемачки језик и књижевност, а 2011. године уписала докторске студије на Филозофском факултету у Новом Саду – модул: Књижевност. Током основних студија боравила је као DAAD-стипендиста на Универзитету у Констанцу у Њемачкој, а учествовала је и на курсу за студенте Германистике и наставнике њемачког језика на Универзитету у Хајделбергу. За вријеме докторских студија учествовала у студентској размјени на Универзитету у Грацу, те на неколико научних скупова у земљи и иностранству. Поље научног интересовања: савремена њемачка књижевност, њемачка културна историја, емигрантска књижевност и српско-њемачки односи. Електронска адреса: ivana_ica86@yahoo.com

Стефан Пајовић

рођен је 1989. године у Чачку. У родном граду је завршио основну и средњу школу, а на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу основне академске студије Енглеског језика и књижевности. Септембра 2013. године је на Филозофском факултету у Новом Саду стекао звање мастер филолога – англисте одбравивши мастер рад „Концепт демократије у стваралаштву Волта Витмана“ који је израдио под менторством проф. др Зорана Пауновића. Тренутно је на другој години докторских студија на истом факултету где израђује докторску дисертацију под радним насловом „Поетска топониимија Шејмуса Хинија“. Редовно учествује на научним скуповима у земљи и иностранству и објављује научне и стручне радове у часописима категорисаним од стране надлежног министарства. Електронска адреса: stefan@capsred.com

Јована Срећковић

рођена је 1989. године. Основне и мастер академске студије завршила је на Катедри за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Током мастер академских студија определила се за проучавање савременог британског романа и 2013. године одбранила је мастер рад на тему

Postmodernism in Ian McEwan's novels Enduring Love and Saturday са оценом 10. Тренутно је студент друге године докторских академских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду, модул: Књижевност. Ради као професор у средњој стручној школи. Поља научног интересовања: постмодерна књижевност, савремени британски и амерички роман, популарна култура. Електронска адреса: josika_89@yahoo.com

Невена Банковић

рођена је 1983. године у Крагујевцу, где је завршила основну и средњу школу. Дипломирала је Енглески језик и књижевност 2008. године на Филолошком факултету у Београду. На поменутом факултету је 2010. године стекла звање дипломирани филолог – мастер, а 2011. године уписала је докторске студије на модулу Књижевност. Области њеног интересовања су енглеска и америчка књижевност и култура. Електронска адреса: nevenabankovic@gmail.com

Радојка Јевтић

је 2013. године дипломирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на смеру Енглески језик, књижевност и култура. Наредне године успешно је одбранила мастер рад на тему савремене америчке књижевности. Године 2014. уписала је докторске академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на модулу Књижевност. Стипендиста је Министарства просвете, науке и технолошког развоја за 2015. годину, а такође је укључена у пројекат на Филолошком факултету: Књиженство – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године. Електронска адреса: green.piano.in.blue@gmail.com

Миломир Гавриловић

рођен је 1988. године у Београду. Основне и мастер студије завршио је на Катедри за српску књижевност са југословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду. На истој катедри тренутно је на докторским студијама, на модулу Српска књижевност. Објављује радове у научним часописима за књижевност и језик. Учествује на домаћим и међународним научним скуповима. Области интересовања: поезика авангардних књижевности, однос мита и књижевности, постмодерна књижевност, фантастично у књижевности, српска поезија друге половине двадесетог века. Електронска адреса: gasha88gm@gmail.com

Александра Матић

рођена је 1990. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за српски језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. На истом факултету похађа и докторске студије (модул: Српска књижевност). Поље научног интересовања: усмена књижевност, фолклорни и митски обрасци српске аванградне књижевности. Електронска адреса: matic.aleksandra@yahoo.com

Виктор Шкорих

рођен је 1991. године у Зрењанину, родом из Новог Милошева. Основну школу завршио у родном месту, а средњу као ђак кикиндске гимназије „Душан Васиљев“. Студент је мастер студија на Одсеку за српску књижевност на Фило-

зофском факултету у Новом Саду. Пише прозу, есејистику и критику, објављује у периодици. Поље интересовање му је српска прозна књижевност XX века, у ужем смислу књижевност авангардног периода. Издао је књигу кратке прозе „Давнина, ружа и прах“ 2011. године. Електронска адреса: skoricv01@yahoo.com

Снежана Туцаковић

рођена је 1988. године у Сремској Митровици. Основне (2011) и мастер (2012) студије завршила је на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Докторске студије на истом факултету уписује 2012. године. Од 2013. године ангажована је у настави, као студент докторских студија на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Поља интересовања: драмска књижевност, реторика и говорништво, методика наставе српског језика и књижевности. Електронска адреса: snezana.tucakovic@yahoo.com

Марија (Милорад) Булатовић

рођена је 1990. године у Краљеву. Основне студије завршила је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, као и мастер студије на студијском програму Језик, књижевност култура одбранивши мастер рад под насловом „Дијалектика насиља у Расиновом трагичком свету“. Од 2014. похађа докторске студије, модул Књижевност, Филолошког факултета у Београду. Бави се француском књижевношћу и савременом француском књижевном теоријом, естетиком и теоријом уметности. Стипендисткиња је Фонда за младе таленте за школску 2012/2013. и 2013/2014. годину. Добитница је похвале Филолошког факултета за изузетан успех током основних студија. Говори енглески, француски и шпански. Електронска адреса: bmarija90@gmail.com

Наташа Делач

рођена је 1984. године. Завршила је основне студије Српске књижевности и језика у Новом Саду, а потом и мастер дипломске студије – Теорија драмских уметности, медија и кутуре на Факултету драмских уметности у Београду. Тренутно је студент докторских-научних студија истог смера. Од 2012. године је стипендиста Министарства, просвете, науке и технолошког развоја. Главна област научног интересовања је савремена српска драма. Електронска адреса: natasadelac@yahoo.com

Никола М. Ђуран

студент је докторских студија на Одсеку за филологију (модул: Књижевност), на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2006. до 2010. био је студент основних студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Енглески језик и књижевност, где је, у периоду од 2010. до 2011. завршио и мастер студије. Године 2011. одбранио је мастер рад под насловом: Митски обрасци у драмама Харолда Пинтера: Рођендан, Настојник и Повратак. Од новембра 2011. године ангажован је, као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја, на научноистраживачком пројекту Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура – национални, регионални, европски и глобални оквир (број 178018). Области интересовања: савремена англо-америчка књижевност, савремена драма, савремене теорије поезије, постструктурализам, културна антропологија. Електронска адреса: djurannikola@yahoo.com

Марија Т. Благојевић

рођена је 1988. године у Краљеву. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду (група: Српска књижевност и језик). На истој катедри тренутно је на докторским студијама, на модулу Српска књижевност. Области интересовања: развој српске драме, савремена драма, теорија драме, савремена српска проза, кратка прича. Електронска адреса: blagojevicmarija3@gmail.com

Ивана Маринков

рођена је 1991. у Новом Саду. Дипломирала је 2014. на Филозофском факултету у Новом Саду (Одсек за германистику). Од октобра 2014. године студент је дипломских (мастер) студија германистике на Филозофском факултету у Новом Саду. Освојила је прво место на 5. интернационалном такмичењу Гетеовог друштва у Вајмару за писање есеја на тему Гете и европски романтизам. Стипендиста је Фонда за младе таленте Републике Србије. Поље научног интересовања је немачка књижевност 18. и 19. века. Електронска адреса: ivanamarinkov08@gmail.com

Жолт Папишта

рођен је 1991. године у Новом Саду. Основне студије завршио је у року академске 2013/14. године. Тренутно је студент мастер студија германистике на Филозофском факултету у Новом Саду. Током студија је учествовао на научним скуповима у Суботици, Новом Саду, Дебрецину, Будимпешти, Београду, Нишу и Крагујевцу. Објављује научне радове у зборницима са научних скупова и у научним часописима. Стипендиста је Фонда за младе таленте Републике Србије. Области интересовања: морфологија немачког језика, прагматингвистика, когнитивна семантика, фразеологија, транслатологија, историја језика, немачка књижевност модерне. Електронска адреса: zsolt.papista.91@gmail.com

Тамара Љујић

рођена је 1989. године у Крушевцу. Завршила је основне и мастер академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Студент је друге године докторских студија на истом факултету. Примарна област интересовања је књижевност 18. и 19. века, мада љубав према драми усмерава њена интересовања и на савремену српску драму. Бави се проучавањем социолошких питања и из те области издаје радове. Објављивала је у домаћим часописима и зборницима. Живи и ради у Београду. Електронска адреса: tamara.ljujic@gmail.com

Бојана Аћамовић

(1985) је истраживач приправник на Институту за књижевност и уметност у Београду, ангажована на пројекту Српска књижевност у европском културном простору. Основне студије Енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошком факултету у Београду 2007, а мастер студије на Филозофском факултету у Новом Саду 2010, одбравивши тезу под насловом „Непоуздани приповедачи у романима Срце таме, Бледа ватра и Флоберов папагај“. Тренутно је на докторским студијама на Филолошком факултету (модул: Књижевност), а тема дисертације на којој ради гласи „Поезија Волта Витмана у контексту књижевне

авангарде у Србији“. Области њеног научног интересовања су америчка и енглеска књижевност, компаратистика, интердисциплинарност и студије културе. Електронска адреса: bojana.acamovic@gmail.com

Јелена Тодоровић

рођена је 1988. године у Травнику. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (група Српска књижевност са општом књижевношћу) Филолошког факултета у Београду. На истом факултету похађа и докторске студије (модул Српска књижевност). Области интересовања: теорија књижевности, савремена српска књижевност и методика наставе књижевности. Електронска адреса: jelena_4@yahoo.com

Жарко Миленковић

рођен је 1988. године у Приштини. Дипломирао на Филозофском факултету у Косовској Митровици на Одсеку за српску књижевност и језик. Пише поезију, кратку прозу, есеје, научне радове, књижевну и ликовну критику. Објављивао у књижевним часописима и зборницима, као и у дневном листу Политика. Књигу песама Кенотаф објавио 2011. Области интересовања су: српска и светска поезија 20. века, савремени роман и латино-америчка књижевност. Мастер студије на Одсеку за српску књижевност завршио на Филозофском факултету у Новом Саду. Електронска адреса: zarkomilenkovic@hotmail.rs

Милош Јоцић

1988, Нови Сад), студент докторских студија и асистент на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Један је од уредника и оснивача онлајн часописа за књижевност и културу „Међутим“ (medjutim.org). Главни уредник и покретач „Zing!“-а (e-zing.tk), сајта намењеног објављивању текстова полазника Курса креативног писања прозе на Филозофском факултету у Новом Саду. Електронска адреса: miloshjocic@gmail.com

Милан Громовић

рођен је 1988. године у Чачку. Студент друге године докторских студија Српске књижевности и језика – модул Књижевност, на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише есеје, критику, поезију и прозу. Објавио је књигу научних есеја Записи из студентског дома. Према есејима о књижевности, Студентски културни центар, Крагујевац, 2014. Поље научног интересовања: српско песништво двадесетог века, студије културе. Учествује на научним конференцијама, трибинама и културним фестивалима. Ради као професор српског језика у Гучи. Електронска адреса: milan.grom@gmail.com.

Дуња Рашић

рођена 1991. године у Кикинди, српски је исламолог, филолог оријенталиста и докторанд на Слободном универзитету у Берлину. Дипломирала је на Катедри за оријенталистику Филолошког факултета у Београду, а затим у септембру 2014. године брани мастер рад „Пут обожења: Савршени човек исламског и хришћанског мистицизма“. Школске 2015/2016. уписала је другу годину докторских академских студија трећег степена на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Почасни је студент Саитама универзитета у Јапану и говори арапски, ја-

пански, енглески и немачки језик. Уз социолингвистику и компаративне студије мистичке филозофије, предмет ужег интересовања ауторке представља филозофска баштина Андалузије XII века. Електронска адреса: rasicdunja@gmail.com

Александар Ђуровић

рођен је 1988. године у Горњем Милановцу. Завршио је основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на групи Српска књижевност (05). Мастерирао је на истом факултету на катедри за Српску књижевност. Тренутно је прва година докторских академских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду на модулу Српска књижевност. Бави се претежно проучавањем српске књижевности двадесетог и двадесет првог века. Електронска адреса: aleksandarvdjurovic@gmail.com

Иван Базрђан

рођен је 1991. године у Ваљеву. Тренутно је на мастер студијама Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду. Области интересовања: српска авангардна и неоавангардна књижевност, филм. Електронска адреса: ivan.bazrdjan.1991@gmail.com

Јелена Ђукић

(Сремска Митровица) завршила је основне студије (Компаративна књижевност) и мастер студије (Српска књижевност и језик) на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где похађа и докторске студије на Катедри за српску књижевност и језик. Награђена је од стране Филозофског факултета у Новом Саду за постигнути успех у току студија. Критичке и књижевно-историјске текстове објављује у зборницима и периодици. Учествовала је на више међународних научних скупова у земљи (Ниш, Врање, Нови Сад, Београд). Живи и ради у Београду. Области интересовања и истраживања: књижевна авангарда, стваралаштво Милана Дединца, српска књижевност XIX и XX века, шпански роман XVI века. Електронска адреса: helenadjukic@yahoo.com

Јелена Марићевић

рођена је 1988. године у Кладову. Докторанд на Филозофском факултету у Новом Саду, а интересује се за српску књижевност 17. и 18. века, те авангардну и неоавангардну књижевност. Радила је као лектор српског језика на Јагелонском универзитету у Кракову (Пољској) и као сарадник у настави на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Пише и објављује у периодици студије, есеје, критику, поезију и прозу. Добитник је награде Боривоје Маринковић за 2014. годину, за рад под насловом „Палимпсестни портрет Доситеја Обрадовића: Боривоје Маринковић – Милорад Павић“. Била је у уредништву студентског часописа за књижевност и уметност – Међутим (2011–2015). Електронска адреса: mitojelija@gmail.com

Мирјана Фрау Коларски

рођена је 1987. године у Новом Саду. Дипломирала је на Одсеку за српску књижевност и језик, на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно приводи крају мастер студије. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Објављује у периодици и на веб порталима. Двоструки је добитник награде за кратку при-

чу у конкуренцији аутора до тридесет година (Јанош Сивери и Михајло Ковач 2011). Интересује се за авангардну и неоавангардну књижевност. Један је од уредника оmlадинског часописа за књижевност и уметност – Међутим. Електронска адреса: mirjanakolarski@yahoo.com

Маја 3. Бисерчић

рођена је 1987. године у Сремској Митровици. На мастер студијама одлучује да се озбиљније посвети проучавању књижевности. Мастер рад на тему Расно питање у романима Тони Морисон брани 2013. године под менторством проф. др Радојке Вукчевић на Филолошком факултету Универзитета у Београду са оценом 10. Тренутно је докторанд истог факултета, модул: Књижевност. Учествовала је на више међународних конференција у земљи и иностранству. Радила је у неколико основних школа као професор енглеског језика и књижевности, али и као стручни преводилац. Поља интересовања су јој америчка постмодерна књижевност, савремена англофона књижевност, популарна америчка и британска култура. Електронска адреса: majabisercic87@gmail.com

Марија Стијепић

рођена је 1986. године у Приједору. Основне студије завршила је у Бањој Луци на Филозофском факултету, Одсек за италијански језик и књижевност и српски језик и књижевност. Мастер студије је завршила у Италији на Универзитету за странце у Сијени. Тренутно је студент треће године докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду. Поља научног интересовања: компаративна књижевност (италијанско-српске књижевне и културне везе), српска књижевност XVIII и XIX вијека, српска књижевност XX вијека. Електронска адреса: stijepicmarija@yahoo.com

Панајотис Асимопулос

рођен је 1971. године у Атини. Завршио је основне студије 1995. године на Филозофском факултету у Атини, на Одсеку класична филологија. На Филозофском факултету у Новом Саду је у септембру 2010. године одбранио мастер рад на тему Проблеми Србофона у учењу савременог грчког језика. Тренутно је докторанд на Одсеку српски језик и лингвистика на Филозофском факултету у Новом Саду (преостаје одбрана тезе са насловом Рекција глагола у грчком и српском језику: Грчко-српски речник глаголске рекције) и докторанд на Одсеку класична филологија на Филозофском факултету у Комотини (теза у припреми: Долонови наследници у Хладним Ратовима: Шпијуни и шпијунажа у посткласичним временима). На Војној академији Грчке предаје новогрчки језик и књижевност преко арапског, енглеског, руског и српског. Најбитнија издања: Грчко-српски и Српско-грчки речник, Граматика Новогрчког језика, теорија и примери. Поља интересовања: лексикографија, светска књижевност, старогрчка историографија, социологија, компаративна лингвистика. Електронска адреса: asimoroulosp@yahoo.gr

Јелена Стојковић Цветковић

рођена је 1989. године у Нишу. Основне академске студије уписала је 2008, а завршила 2013. године на Филозофском факултету, Универзитета у Нишу, на Департману за србистику. У току студија нарочито интересовање показала је за књижевну критику. Студије наставља исте, 2013. године на Филолошко-умет-

ничком факултету Универзитета у Крагујевцу, уписавши мастер академске студије на Катедри за српски језик и књижевност. Следеће године одбранила је мастер рад на тему „Перо Слијепчевић, књижевни критичар“. Тренутно је студент прве године докторских академских студија Филозофског факултета Универзитета у Нишу, на Департману за филологију (Наука о књижевности) и учесник пројекта „Скајп часови српског језика за децу из дијаспоре“. Област научног интересовања: књижевна критика, наратологија. Електронска адреса: stojkovic.jeka@gmail.com

Јелена Алексов

рођена је 3. 9. 1988. године у Пироту. Основну школу и гимназију завршила је у Пироту. Школске 2007/2008. године уписала је основне академске студије Србистике на Филозофском факултету у Нишу, на ком је дипломирала 25. 9. 2012. године, са просечном оценом 8,64. На основу тога је стекла академски назив дипломирани филолог. Школске 2013/2014. године, уписала је мастер академске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Дана 23. 9. 2014. године, завршила је мастер академске студије другог степена у једногодишњем трајању из области филолошких наука са просечном оценом 10,00 уз одбрањени мастер рад са темом „Идеја града у Роману о Лондону Милоша Црњанског“. На основу тога стекла је академски назив мастер филолог (србиста) из области филолошких наука (србистика). Школске 2014/2015. уписала је докторске академске студије филологије (Наука о књижевности) на Филозофском факултету у Нишу. Током основних и мастер студија главна поља интересовања и истраживања везана су за: српску књижевност, односно српски роман и српску приповетку с краја 19. и почетка 20. века. Тематско подручје даљег научног истраживања и усавршавања на докторским академским студијама биће везано за српску приповетку с краја 19. века и почетка 20. века. Електронска адреса: jelena.aleksov@yahoo.com

Софија Кристенсен

(девојачко презиме: Тодић) рођена је 1984. године у Београду. Дипломирала је на Групи за скандинавске језике и књижевности 2007. године. Мастер студије завршава 2010. године на Универзитету у Ослу. Мастер рад је посвећен књижевној анализи Ибзенових драма. Мастер рад је касније објављен у форми монографије, под насловом: *Ibsen's Piano*. Докторске академске студије завршава на Филолошком факултету у јуну 2015. године, када стиче титулу доктор наука. Наслов дисертације гласи: Академска средина у норвешком роману. При Групи за скандинавске језике и књижевности је низ година ангажована у извођењу вежби. Област интересовања: скандинавска књижевност 19. и 20. века, драмско дело Хенрика Ибзена, универзитетски роман. Електронска адреса: sofijachr@gmail.com

Александра Секулић

(1989, Београд) мастерира на Филолошком факултету у Београду, на програму Српска књижевност. У најужа научна интересовања убраја српску књижевност двадесетог века и књижевну теорију. Пише есеје и књижевну критику. Електронска адреса: sekulic.aleks@gmail.com

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

Коректура
Милица Милојевић Миладиновић
Маја Анђелковић

За издавача
Проф. Радомир Томић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Занатска задруга
„Универзал”, Чачак

ISBN 978-86-85991-87-5

Тираж
200

