



## ***Мужеви добри, мужеви храбри: дискурс о смрти вољеног мушкарца у женској мемоаристици 20. века***

Рад има за циљ да преиспита алтернативност мотива мртве драге у српској књижевности, односно да се осврне на мемоарске текстове које су написале жене о својим преминулим супружницима. Истраживачка пажња биће тако усмерена на две ауторке – Савку Суботић и Паулину Лебл Албалу, односно на њихове текстове – *О Јовану Суботићу. Успомене његове жене* и *Видов живот*. Показује се да су аутори у тематизацији овог мотива могли да се надовежу на претходну традицију или да створе полемички однос са њом, а да су ауторке пак дискурс о смрти вољеног мушкарца обликовале по друштвеним и културним моделима у оквиру којих је дискурс о смрти мушкарца иначе конституисан, независно од књижевне традиције. Међутим, онда када су посезале за њом, у питању је било средњовековно наслеђе или народна књижевност. Рад, у том смислу, настоји да контекстуализује женске мемоарске текстове о смрти вољеног мушкарца.

**Кључне речи:** женска мемоаристика, јавни и приватни дискурс, Савка Суботић, Паулина Лебл Албала, смрт вољеног мушкарца.

### **1. Увод**

Један од истраживачки најосвешћенијих мотива у књижевности јесте мотив мртве драге, најпре из разлога што поседује знатну историчност, те је његов развој и променљивост могуће пратити од античких времена. Наратив о Орфеју и Еуридики, односно о Орфеју као архетипској фигури песника, постоји као митолошка позадина овог мотива који се у жанровском смислу најчешће везује за љубавну елегiju. Можемо рећи да је тај наратив у великој мери обликовао саму елегичну поезију<sup>38</sup> те да у том смислу она превасходно има маскулини предзнак. Међутим, жаловање због губитка није једина артикулација мотива мртве драге, већ је много чешће сама идеја мртве жене идеалне лепоте била

---

<sup>38</sup> Видети више о томе у: Melissa F. Zeiger, *Beyond Consolation: Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca: Cornell University Press, 1997.



повод за песму или идеја која посредује да би изразила нешто друго. У најпознатијим текстовима из светске књижевности жена о којој се пева била је управо то – нешто друго, било да је то плод маште, добро постичко решење, шаблон који стихове обједињује и чини кохерентним, метафизички концепт. Временом се приступ овој теми мењао, али је чињеница да, када је реч о поезији, мртва драга остаје неодвојива од категорија узвишености – Смрти и Лепоте (у том контексту нужно са великим почетним словима). Иако је, сходно митолошкој основи, фигура мртве драге везана за поезију, она не постоји само у том облику.

Међутим, терминолошко уобличење феномена као „мотив мртве драге“ у српској науци о књижевности усмерава фокус на примере текстова у којима опстају патос и наглашена стилизација. Слободан Владушић у својој студији под називом *Ко је убио мртву драгу?* у одређеној мери ово проблематизује тезом да фигура идеалне мртве драге, какву историја песништва познаје, у свом основном облику престаје да постоји од друге половине 20. века. Пратећи развој мотива у српском песништву, од романтизма до неосимболизма, тачније до појаве поезије Бранка Миљковића, Владушић закључује да је управо то моменат када овај мотив доживљава своју дезинтеграцију, услед издизања моћи песме над песничким субјектом.<sup>39</sup> Од друге половине 20. века доминантни књижевни правци не остављају простора за високо стилизоване емоционалне садржаје. Ипак, овај мотив доживљава своју реинтерпретацију у прози, на пример, у *Другој књизи Сеоба* Милоша Црњанског у лику Катинке,<sup>40</sup> или у прози Миленка Пајића у којој ће, у постмодернистичком духу, мртва драга бити трансформисана на игрив начин.<sup>41</sup> Ото Хорват 2014. године објављује роман *Сабо је стао* у ком приповедач терапеутским писањем и вербализацијом осећања и успомена покушава да прихвати губитак супруге. Ово су само неки од примера, али од 21. века значајно је приметан заокрет – пре свега жанровски, а потом у окретању ка самом искуству губитка, настојању да се то искуство наративизује, а да се субјекат о коме је реч оживи посредством дискурса сећања.

---

<sup>39</sup> Детаљније о томе у: Слободан Владушић, *Ко је убио мртву драгу?*, Београд: Службени гласник, 2009.

<sup>40</sup> Видети: Јелена Панић Мараш, „Мртва драга у осамнаестовековном еротском: ‘Друга књига Сеоба’ Милоша Црњанског“, *Летопис Матице српске* 493, 6 (2014): 827–844.

<sup>41</sup> Видети: Јована Тодоровић, „Еротска интертекстуалност у делу Миленка Пајића“, *РеМастер*, 2021, [http://remaster.ff.uns.ac.rs/materijal/punirad/Master\\_rad\\_20210915\\_skj\\_270016\\_2020.pdf](http://remaster.ff.uns.ac.rs/materijal/punirad/Master_rad_20210915_skj_270016_2020.pdf)

Наша истраживачка пажња усмерена је на алтернативност ове тематике – када жена пише о смрти мушкарца (супружнички, љубавни однос). Мотив женског жаловања за мушкарцем присутан је свакако у еповима или народној књижевности. Међутим, оно што остаје скрајнуто и неистражено јесу текстови које су написале жене, дакле, само женско искуство, женски дискурс. Књижевни текстови ових ауторки су у науци о књижевности, изузев појединих радова, остали незапажени, то јест, не поимају се као некакав корпус са сличним карактеристикама који је могуће пратити кроз време. То донекле има логично објашњење, које се огледа у чињеници да је женска књижевност имала маргиналну путању, а сходно томе и њена историја увек у одређеној мери остаје замагљена. Док су наведени аутори из 20. и 21. века могли да створе полемички или креативан однос према претходницима, да реинтерпретирају мотив или тему, текстови ауторки опажају се као исписивање личног искуства лишено ослањања на књижевну традицију. У раду ћемо анализирати биографске текстове Савке Суботић и Паулине Лебл Албале који се тичу њихових преминулих супружника. Иако у овом случају не постоје конкретне претходнице, то не значи да не постоје одређени друштвени и културни модели из прошлости који су утицали на обликовање тог дискурса.

## **2. Полазишта и контекстуализација**

Дискурс женског жаловања за мушкарцем изразито је дефинисан јавном сфером, најпре кроз чињеницу да је ламент, тужбалица, усмени жанр, и не само жанр, већ и пракса, један вид занимања и друштвене улоге оличене у жени нарицаљки. Женско жаловање се одвија пред туђим очима те је нужно перформативно и поседује своје реторичке законитости. Затим, женско удовиштво је друштвено комплексан али и пропраћен, описан феномен, о чему сведочи изузетно велик број радова који се тичу његовог социо-културног, историјског и економског аспекта. Пишући о улози жене у средњем веку, Кристијана Клапиш-Зибер (Christiane Klapisch-Zuber) истиче: „Супруга, удовица или девица, њена се личност оцртава у односу на мушкарца или групу мушкараца, са законске стране, као и са стране свакодневног морала” (Клапиш-Зибер 2007: 300). Она посебно истиче гранични положај жена удовица,

као оних које су изашле „из природног оквира који је средњовековно друштво доделило женском полу” (Исто: 325) и као такве брзо бивале декларисане, оптуживане за лоше владање или за проституцију, западале у сиромаштво, што је важило чак и за богатије слојеве средњовековног друштва. У касном средњем веку је пак већ постојала могућност да се таква судбина превазиђе, но опет, то је искључиво зависило од способности прилагођавања друштвеној позорници. До извесних промена свакако долази од друге половине 15. века. Алисон Леви (Allison Levy) истиче колико је у раној модерној Европи женско удовиштво било повезано за самом културом памћења, како је улога удовица била важна у утврђивању и пригодном обележавању мужевљеве смрти, односно утицају на ваљано сећање у оквирима друштвене заједнице.<sup>42</sup> На тој временској граници између касног средњег века и ране модерне Европе, улога удовица постаје перформативнија, активнија у смислу делања, учешћа у јавном животу. Особито то важи за жене владара. У њиховом случају, придодаје им се и нужна одговорност у неговању култа личности након смрти.

Централна слика у обликовању дискурса о смрти мушкарца јесте наратив о Исусу Христу као најзначајнијој фигури хришћанског света. Две основне категорије у оквиру којих се наратив изграђује јесу телесна и духовна. Јер, суштински, прича о хришћанству јесте прича о Христовом телу, подељена по стадијумима у оквиру којих су уписана различита значења. Друга важна фигура за конституисање дискурса о смрти мушкарца јесте фигура светитеља/мученика. Приче које је условила непропадљивост тела и новоподарени онострани живот обликоване су кроз жанр житија те особености овог жанра имају велику улогу у обликовању дискурса о коме је реч. Такође, значајна је и фигура владара, у средњем веку често срасла са фигуром светитеља. Индикативан у том смислу је концепт два краљева тела Ернста Канторовица<sup>43</sup> са израженом теолошко-политичком симболиком. Прво је природно, биолошко тело, а друго, политичко, невидљиво, конституше се путем друштвено-политичких релација још за живота, а након смрти добија посебно значење. Најзад, важна је и фигура ратника

---

<sup>42</sup> Детаљније о томе у: “Widow’s Peak: Looking at Ritual and Representation”, in *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, ed. Allison Levy, London: Routledge, 2003, 1–15.

<sup>43</sup> Детаљније о томе у: Ernst Kantorovic, *Dva kraljeva tela: studija o srednjovekovnoj političkoj teologiji*, Beograd: Fedon, 2012.

с обзиром на велик број књижевних текстова у којима жена ламентује над судбином страдалог ратника, који жртвом превазилази физичку пропадљивост тела. Дакле, дискурс о смрти мушкарца условљава његова друштвена знаменитост, а увек постоји и некаква врста трансценденце, на који год начин да је она аргументована. Док је дискурс женског жаловања *дефинисан* ритуалним протоколима, а касније утврђиван социјално пожељним понашањем, дискурс о мртвом мушкарцу је *обликован*, системски и интенционално и, такође, постоји независно од чисто књижевне традиције.

### 3. Средњовековно наслеђе: Кнез Лазар и Кнегиња Милица

Најзначајнији наратив у српској књижевности и култури јесте Косовска легенда, односно, у овом контексту, кнез Лазар. Његово физичко тело након смрти игра велику улогу јер је пренос Лазаревих моштију из цркве Вазнесења Христовог у Приштини у његову задужбину, манастир Раваницу, био кључан тренутак за установљење култа (в. Ређеп 2007: 19). Након изабране мученичке смрти почиње изражена митологизација и глорификација Лазареве личности, која тако осигурава и утемељује главни наратив српске националне културе. То се примарно остварује кроз средњовековне текстове, а наставља у оквиру фолклорне традиције. Иако је начин установљења култа недовољно познат, оно што се у науци истиче јесте важност деловања кнегиње Милице у вези са канонизацијом кнеза.<sup>44</sup> Књижевни лик кнегиње Милице посебно је важан у сценама преноса моштију кнеза Лазара у списима Данила Млађег, Раваничанина III и Андонија Рафаила, односно у плачевима кнегиње Милице. Ирена Плаовић скреће пажњу на реторичке потенцијале Миличиног жаловања, то јест њених *јавних говора* услед церемоније преноса моштију:

Жалећи за мужем, кнегиња га прославља, она, са своје позиције моћи његове наследнице, обезбеђује трајност његовог узвишеног положаја, некад владара, а сада свеца званичне државне религије.[...] Миличина тужбалица није тек непосредни израз удовичке жалости – она је

---

<sup>44</sup> Детаљније о томе: Наташа Половина, *Кнегиња Милица* (Нови Сад: Платонеум, 2016), 17–21.

осмишљен говор, који има свој циљ у спомену и будућој слави светог кнеза. (Плаовић 2018: 220)

Плаовић посебно истиче плач приказан код Данила Млађег јер у оквиру њега наилазимо на специфичан случај када плач није као у осталим списима усмерен на самог кнеза, већ на њена осећања. Након првог дела Миличног говора, јавља се Лазарев одговор:

Немој уз ово уплакана,  
немој уз ово жалосна због мене бити,  
него већма радосна и благодарна,  
јер са јачим бој учиних и победих га  
и смртном раном утишавши га,  
некрепким показах га.  
Боља ми беше похвална смрт,  
него у срамоти живот. [...] (Јовановић 2012: 112)

Кнегиња Милица на то одговара:

Не могу, господару мој,  
да не плачем и не ридам,  
јер закони природе раздељују се  
и велике боли пламен зажижу  
и душу моју прље  
и утробу моју растрзавају. (Јовановић 2012: 113)

Дакле, у говору кнеза, као трансцендентно присутне фигуре, доминантно је подсећање на мученички чин, на слављење чина страдања које подарује нови живот, док је ово редак пример Миличиног говора у коме је присутно истицање њеног сопственог стања. Ова ситуација би тако могла да се посматра као део извесног обрасца:

Многа новија истраживања о ламенту, како класичара, тако и антрополога, утврдила су да женско ламентовање има потенцијал да делује субверзивно по доминантни (мушки) систем вредности [...] јер се у женским ламентима жали над херојском смрћу, уместо да се она, на одређени начин, слави. (Perkell 2008: 93)

Да се у српској књижевности примарно очувала она страна која више негује херојску трансценденцу, примећује Нада Милошевић Ђорђевић истичући да се у народној поезији о Косовском боју није задржала Миличина тужбалица, премда је она свакако морала чинити део



првобитне народне песме о Косовском боју (в. Милошевић Ђорђевић 2011: 190).

Изузев Јефимијине *Похвале кнезу Лазару* у којој такође доминирају особине о којима је претходно било речи, једини запис који би могао конкретно да се посматра као запис из перспективе жене тј. жене удовице парадоксално за собом повлачи проблем ауторства.<sup>45</sup> У питању је одломак из текста *Похвалног слова кнезу Лазару* („Удовству мојему женик“) које је познато само у једном и непотпуном препису, уништеном 6. априла 1941. године у бомбардовању Београда када је страдала Народна библиотека. Оно што свакако треба нагласити јесте да жанровски није реч о плачу, већ о похвали. Тај текст би, наравно, могао да буде посебан фокус анализе, но овде је средњовековни контекст укратко представљен ради лакшег препознавања особености дискурса у женској мемоарској књижевности 20. века.

### 3. Успомене Савке Суботић

Јелисавета Савка Суботић (1834–1918) била је једна од знаменитијих жена у 19. веку, веку њеног активног делања у различитим сферама друштвеног живота. Како је и сама похађала лер и била подучавана ручним радовима, касније поклања посебну пажњу српским народним женским рукотворинама и тканинама тј. истицању уметности српских жена. Особито се залагала за образовање жена и настојала да остваре једнака права у друштву. За Јована Суботића, познатог српског адвоката, политичара, доктора филозофије и књижевника, удаје се 1851. године. Након његове смрти, 1904. године у *Бранковом колу* објављује текст у наставцима о успоменама на Јована Суботића. Тај текст укључен је касније у књигу њених мемоара (*Успомене*, приредила Ана Столић, Београд: СКЗ, 2001.)

Прва ствар коју треба истаћи јесте знаменитост Јована Суботића. Дакле, он је независно од брака са Савком Суботић био вреднован као важан члан друштва. У једном делу текста, алудирајући на анегдоту из његовог адвокатског живота, Савка Суботић каже: „Не знам да ли је ово мој муж навео у својој аутобиографији.“ (Суботић 2001: 150). Јован Суботић написао је своју аутобиографију која има чак пет делова, па и

---

<sup>45</sup> Детаљније о томе у: Наташа Половина, *Кнегиња Милица*, Нови Сад: Платонеум, 2016, 48–49.

пored те опсежности, постоји потреба да се помене све што би афирмисало његову личност. Савка Суботић ће у својим *Успоменама* и говорити о проблемима са којима се сусретала након мужевљеве смрти приликом покушаја да пронађе издавача за, тада још увек несређену, аутобиографију. Тако Ана Столић сматра да је управо незадовољство начином приређивања био повод за штампање њених сећања на супруга (Столић 2001: 28). Текст Савке Суботић фрагментарно је конципиран јер је излазио у наставцима, али повезује га изражен дискурс сећања који претендује да осигура континуитет управо оне поменуте културе памћења у оквиру друштвене и књижевне заједнице.

Док у својим *Успоменама* супруга укључује „тек кроз његову јавну делатност“ (Столић 2001: 21), у тексту усмереном конкретно на његову личност, она настоји да пружи слику о њему која би обухватала и приватно и јавно. Отуда је, иако је реч о кратком тексту, овде већ видљиво оно што ће у већој мери бити присутно код Паулине Лебл Албале – настојање да се усагласе јавни и приватни дискурс. Дакле, битна је чињеница да су на плану језика и начина обликовања садржаја сећања уочљиви и један и други дискурс. Занимљиво је што је код Савке Суботић то најпре присутно у начину именовања. Када објашњава неку од функција које је вршио у друштву, именује га као *Суботић*: „И тако је српски песник Суботић био први Србин – поджупан.“ (Суботић 2001: 155). Међутим, када говори о његовој личности у релацији са њеном, о њиховом браку и заједничком односу, онда ће пак написати *мој муж*.

Делови текста у којима је наглашена емоционална експресија врло су ретки: „Та љубав је била права поезија, која нас је кроз цео живот пратила. Она ће нам и над гробом светлити...“ (Суботић 2001: 146). Но, и тада није присутна интимистичка перспектива или изражена субјективност, већ је доминантан говор о мужевљевој личности. Савка Суботић истиче да је био опростиве природе, да је „помагао и подизао“ где год је могао, затим његову спремност на материјалну жртву, као и висока морална начела. Говор о њему је отуда често обликован кроз хришћанску визуру уверења да постоје одређене дистинктивне особине које га удаљавају од материјалног и овоземаљског. Посебно је упечатљив део у којем га повезује са природом мученика: „У мога мужа је био осећај дужности тако развијен да ми је често изгледало да он налази неко уживање у вршењу тешких дужности. И нехотице су ми излазиле пред очи слике мученика, који су са одушевљењем скакали у

ватру.“ (Суботић 2001: 151). Слично томе ће употребљавати и библијске фразеологизме при покушају да појасни одређене фазе његовог тј. њиховог заједничког живота. На пример, када говори о брачним годинама благостања и брачним годинама сиромаштва, алудира на *Прву књигу Мојсијеву* тј. *Књигу постања*: „Седам година био је Суботић адвокат у Новом Саду; то су биле оних седам мисирских дебelih крaвa. А седам година је био поджупан и септемвир; то су оних седам мисирских мршавих крaвa.“ (Суботић 2001: 154).

Савка Суботић у том кључу објашњава и своју ауторску позицију. Након што изнесе епизоду из Суботићевог живота у којој он, иако смењен са позиције септемвирата, одбија новчану помоћ једног свештеника, написаће: „Велико ми је задовољство што се могу, бар на овај начин, одужити сени овог правог Божијег слуге.“ (Суботић 2001: 64). Дакле, текст је пре свега писан са намером да се очува сећање на Јована Суботића, те има комеморативну функцију. Ауторка обликовању садржаја текста приступа са минималном стилизацијом, уз одсуство истицања личног, што је посебно занимљиво јер чак и у својим *Успоменама* она не проговара о догађајима који се тичу њеног интимног живота, као на пример о губитку двоје деце. Ана Столић стога сматра да је Савка Суботић *Успомене* писала пре „у намери да скицира време у коме је живела, а не да пише о себи“ (Столић 2011: 23). Иако би успомене по природи требало да су интимистичке, и даље<sup>46</sup> је наглашенији колективистички и јавни дискурс, а поготово је то уочљиво у тексту о Јовану Суботићу.

#### **4. Видов живот Паулине Лебл Албале**

Паулина Лебл Албала (1891–1967) студирала је српску и француску књижевност на тадашњем Филозофском факултету у Београду. Од краја 1913. године предавала је у Првој женској гимназији у Београду, затим од 1920. у Другој женској гимназији. Била је

---

<sup>46</sup> У раду „Да ли постоји ’генолошки пакт’?“ Магдалена Кох анализира жанровску ситуацију у женском писму почетком 20. века у којој опажа усаглашеност у интимистичким жанровима (путописи, мемоари, дневници...) коју модернизам на одређени начин легитимизује. У том смислу, можемо да приметимо да текст Савке Суботић, написан на самом почетку 20. века, добро приказује граничност ситуације – доминацију јавног дискурса, али и зачетке субјективнијег израза (в. Кох 2003).

преводитељка са немачког, енглеског и француског, чланица организације Женски покрет и коуредница истоименог листа, председница Удружења универзитетских и образованих жена. Писала је критике, приче, есеје, приказе, путописе који су објављивани у свим тадашњим релевантним часописима. Од 1940. године живи у Сједињеним Америчким Државама,<sup>47</sup> а разлог доласка у Вашингтон била је дипломатска мисија њеног супруга Давида Албале који умире 1942. године.

Најзначајније књижевно дело Паулине Лебл Албале јесте аутобиографија *Тако је некад било* (2005). У време када је написана, ни Просвета ни Српска књижевна задруга нису прихватиле да је објаве, те је посредством породичних веза рукопис објављен у облику самиздата. Исто тако се биографија њеног супруга чувала у Јеврејском историјском музеју док га њен рођак Александар Лебл није приредио за штампу и уз помоћ Савеза јеврејских општина Србије објавио 2008. године у тиражу од 200 примерака.

Рецензију у виду поговора пише Латинка Перовић, што је посебно значајно јер, као и Јован Суботић, и Давид Албала је био важан члан друштва, што значи да је говор о њему неодвојив од његовог активизма и друштвене улоге. На тај начин ова биографија има вредност у историјском смислу, као вид архивског, а не канонског сећања.<sup>48</sup> Отуда су криза новостворене југословенске државе, успон нацизма и долазак Хитлера на власт, антисемитизам, иако се говори о Другоме, приказани из једне неофицијелне, а самим тим и недоминантне, женске перспективе.

Иако је рецепција дела Паулине Лебл Албале слаба, ове (2023) године је објављен рад Магдалене Кох (Koch), пољске истраживачице српске и хрватске књижевности. Она анализира три ауторкина текста: кратку биографију написану на енглеском језику под насловом *Др Давид Албала као јеврејски национални радник (Dr. David Albala as a Jewish National Worker)*,<sup>49</sup> аутобиографију *Тако је некад било* и биографију

---

<sup>47</sup> Ту ће остати до 1945. године након чега се сели у Европу, затим Израел, да би се 1955. године вратила у САД, у Лос Анђелес, где и умире 1967. године.

<sup>48</sup> Видети више о томе у: Aleida Assmann, "Canon and Archive", in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, & A. Nünning, Berlin, New York: De Gruyter, 2010, 97–108.

<sup>49</sup> Текст је преведен на српски језик и 1958. године објављен у *Јеврејском алманаху*. Доступно на: <https://www.jevrejskaidigitalnabiblioteka.rs/handle/123456789/388>

*Видов живот.* Закључује да први текст треба посматрати као јавни, званични, „мушкоцентрични“ дискурс који утемељује културно памћење. Други пак, аутобиографски, може да се посматра као приватни, у ком је женски субјекат центар текста који почива на комуникативном памћењу. Биографија о којој говоримо била би спој приватног и јавног дискурса, с обзиром да говорећи о свом супругу, она нужно једним делом исписује и своју аутобиографију. Текст строго усмерен на јавну улогу Давида Албала написан је на енглеском језику, што Магдалена Кох види као свесну стратегију одавања почasti Давиду Албали и изван српског, односно југословенског контекста (Koch 2023: 93). У биографији, П. Л. Албала настоји да његову личност прикаже у тоталитету те су поглавља структурирана на следећи начин: „Његов живот“, „Видове одлике“, „Видове склоности“, „Вид у породици и друштву“ (Вид и Јела, Вид и Ја, Вид у кругу шире породице, Вид у друштву, Вид као југословенски национални радник и Вид као јеврејски национални радник). Међутим, не можемо се сложити са тим да је П. Л. Албала супруга приказала „као човека од крви и меса са свим својим манама и врлинама“ (Исто: 100), већ како ће анализа показати, као фигуру блиску светитељском лику.

У смислу жанровске одредивости, овај текст јесте врста биографије, али је битно указати на специфичности биографске парадигме. Како Латинка Перовић примећује о ауторкином писању: „Њена су сведочанства посредна, без упоришта у документима: неке су сами уништили, неки су нестали у Београду за време рата.“ (Perović 2008: 153). Јасно је да овде такође доминира дискурс сећања, да су у питању успомене окупљене око једне личности, али је занимљива потреба ње као ауторке да заиста приложи документе уз текст. Наиме, она у рукопису често наглашава да ће одређени документи накнадно бити додати и оставља простор за њих, али до тога не долази, те тако може да се говори о празним местима. Већину фотографија је при приређивању додао Александар Лебл, преузевши их из Јеврејског историјског музеја. Питање некакве верности овде није од толиког значаја јер Давид Албала јесте одиграо значајну улогу у историји јеврејства у Србији, но ауторкина потреба да се документује оно о чему говори показује потенцијално ограђивање од идеје интерпретативне биографије: „Можда ће се неком учинити да сам ја сликар такозваног идеалистичког правца који не види никакве мане и пороке у своме



јунаку...“ (Lebl Albala 2008: 56). Ипак, Александар Лебл, у штампаном издању, кроз фусноте наводи кратке коментаре Јелене Албале Гојић, њихове ћерке. Тако у делу где П. Л. Албала говори како је Вид након Минхенског споразума кренуо за Лондон да не пропусти последњу шансу да спасе Европу, Ј. А. Гојић записује: „Претерује“ (Исто: 103).

Затим, иако не можемо говорити о конкретним сличностима, јер средњовековна књижевност има потпуно другачије законитости, биографска парадигма у овом случају наликује на старе биографије, на житија. Традиција таквог дискурса препознаје се по мноштву елемената – поређењу са ликовима из Старог завета, стилско-језичким решењима, лексичким реминисценцијама и појединим топосима карактеристичним за средњовековна житија.

Карактеризација Давида Албале окупља у себи поменуте „идеалне“ фигуре: мученика, ратника и светитеља. Већ на самом почетку, П. Л. Албала истиче како јој је сестра једном приликом рекла: „Зар не видиш колико је он друкчији од осталих, колико је он узвишенији и бољи од свих осталих.“ (Lebl Albala 2008: 15), што ће она на неколико страница касније контекстуализовати и тако свесно поставити оквир за сагледавање личности о којој говори:

[...] ипак ми је сада јасно да је Вид био прави јеврејски, Библијски тип, прави Библијски порок који грми и сева, призива муње и громове чим сагледа нешто што се противи његовим појмовима о добру и злу [...] Доиста, Вид није био човек кога је ваљало мерити мерилима савременог и свакидашњег живота. Он је био слика и прилика Библијских људи. Само тако треба тумачити његов живот и његове поступке. (Lebl Albala 2008: 30)

Треба узети у обзир да је Паулина Лебл Албала однос према књижевној традицији успостављала у време формирања интелектуалне елите на Београдском универзитету, пре свега оличене у лику Јована Скерлића, ког у својој аутобиографији приказује као изузетно значајну фигуру за њен књижевни развој, али и много више од тога. Он је за њу био *Јован Златоуст* (Lebl Albala 2005: 144). А ево како описује општи дух тадашње омладине: „Ми, пак, Скерлићева омладина, били смо с усхићењем правих верника спремни да се за његове идеје не само залажемо, него и да живот дамо.“ (Исто). Чини нам се да би сами некролози посвећени Јовану Скерлићу били добар показатељ

специфичности дискурса о умрлом знаменитом мушкарцу.<sup>50</sup> Но, чињеница је да је такво суштински идолопоклоничко искуство у великој мери остало уписано у њу, па је отуда и Давид Албала „прав и чист као Сунце“, „витез из бајке“ и „симбол човека код кога је све светло“.

Описујући или коменатиришући његов физички изглед, П. Л. Албала усредсређује се само на оне аспекте у којима је мушко тело део некакве већ друштвено утврђене и прихватљиве сфере естетске перцепције: „Вид још није био скинио са себе војну униформу, која му је, уосталом, изванредно стајала.“ (Lebl Albala 2008: 14), или: „На опелу био је у њој леп, ведар и насмејан као млади ратник који полази у бој.“ (Lebl Albala 2008: 54). Па чак ће и сам тренутак смрти бити описан у том кључу: „У часу када је пао, леп и усправљен, као стасити бор, пао као мучки, из заседе погођени јунак, било ми је јасно – да му је срце препукло од очајања.“ (Lebl Albala 2008: 18). При таквим описима јасно се види и утицај српске народне књижевности, а на појединим местима је то подржано и конкретном цитатношћу, као на пример, када његов лик описује посредством стихова који се односе на кнеза Лазара из народне песме *Пропаст царства српскога*:

Он је прошао кроз животни пакао прав, чврст, чист и неокрзнут злим као светитељ. И нека ми се не замери, али увек и увек, мислећи о њему, морам да поменем дивне стихове народне:

*Све је свето и честито било,  
И миломе Богу приступачно* (Lebl Albala 2008: 56)

Када је у питању обликовање говора о његовом друштвеном деловању, ауторка превазилази пуку комеморативност, те често залази у домен претпоставки, сопственог тумачења догађаја:

Та Видова аудијенција код Кнеза Павла имала је за њега врло значајне последице и ако то на први мах није изгледало. Он је код Кнеза остао сат и по – дворски церемонијал прописује да се посетилац не сме да дигне пре него што то учини сам владар, а Кнезу је изгледа било врло пријатно да разговара с Доктором Албалом. (Lebl Albala 2008: 97)

---

<sup>50</sup> Занимљива је у том смислу недавно преведена књига Кларе Скерлић, *Мој живот са Јованом Скерлићем*, у којој пак постоји супротна тежња, да се демаскира наратив који велича Јована Скерлића, тј. да се уз говор о њему уједно исприча и истина заједничког живота, што се помало приближава идеји писања оне друге стране приче у знатно радикалнијем примеру *Извести* Ванде фон Захер-Мазох.

П. Л. Албала истиче недовољан публицитет за све што је Давид Албала учинио и као југословенски и јеврејски национални радник и колико је и једно и друго одређење за њега било идентитетски важно. Сваки његов подухват, његово посредовање, као што је то на пример посебно значајан документ којим српска држава признаје право јеврејском народу да има своју домовину, она приказује као поступке јединствене личности. И док у целокупном тексту доминира потреба да се његов живот протумачи кроз некакав архетипски модел који превазилази земаљске побуде, на крају текста, Давид Албала уместо „Он“ постаје „један од оних“, особа чији животни пут у себи показује трагичност епохе. Потпуни успон нацизма и искуство Другог светског рата, не остављају простора за величање жртвеног принципа који би се мерио апстрактним начелима. Уместо жртве, истичу се отпор и борба:

Пао је у тој борби огорчен и отрован, и после целог једног живота неуморног рада, склопио је очи у најмрачнијој фази у историји свога народа. Али, нико му не може порећи да је био ваљани борац. Кад се буду помињала имена најбољих бораца за ослобођење јеврејског народа, поменуће се и име Доктора Давида Албале. (Lebl Albala 2008: 151).

## 5. Закључак

У овом раду покушали смо да испратимо развојну нит дискурса о смрти вољеног мушкарца у српској књижевности, која је могла да утиче на женску мемоарску књижевност са овом тематиком. Изразито наглашена хришћанска традиција српске културе, као и присуство и неговање херојског начела у оквиру ње, условило је честе поступке дискурзивног изједначавања живота и смрти, при чему се смрт посматра као вид новог живота, што се пре свега односи на развој и интерпретацију Косовске легенде.

Такав контекст условио је и жанровски облик, те тако, уместо елигеје, имамо „приче о мушкарцима“ које пак обликује дискурс женског сећања. Ауторке текстовима настоје да подаре такве особине које би их учиниле документима вредним памћења. Насупрот средњовековном плачу или народној тужбалици, анализирани текстови ауторки обликовани су према наративу прослављања лика и дела, који

је у српској култури био доминантнији. Отуда Јован Суботић и Давид Албала подсећају на оне средњовековне мужеве добре, мужеве храбре, мужеве заиста у речи и на делу<sup>51</sup> (Radojičić 1960: 137). Ипак, треба истаћи и да су ово само два књижевна текста, настала у различитим временским периодима, те да није могуће извући чврсте закључке о женском писању о губитку вољеног мушкарца у српској књижевности, али и чињеница да су ови текстови усамљени такође је индикативна.

И код једне и код друге ауторке изражено је присуство јавног и приватног нивоа, али закључујемо да је јавни дискурс доминантији и да је он основно обликотворно начело ових текстова. Савка Суботић свој текст пише на самом почетку 20. века, док још модернизам није узео замаха, те је њен текст примарно комеморативне природе. Паулина Лебл Албала о смрти свог супруга пише већ пред крај прве половине 20. века, и у том смислу постоји извесна слобода у стилизацији текста. Међутим, ни код ње текст није лишен јасне функционалности, сврсисходности – истицања лика и дела њеног супруга. Оно што пак остаје по страни јесте освајање самосвојног ауторског израза који би подразумевао интимну перспективу, књижевно обликовање искуства губитка вољеног мушкарца, независно од прослављања његове личности. За то је, дакле, требало још времена у контексту самог развоја женске књижевности и отварања ка већој аутономији женског израза.

## Литература

- Jovanović, Tomislav, prir. *Hrestomatija srednjovekovne književnosti*. Tom 2. Beograd: Filološki fakultet, 2012. [Јовановић, Томислав, прир. *Хрестоматија средњовековне књижевности*. Том 2. Београд: Филолошки факултет, 2012.]
- Klapiš-Ziber, Kristijana. „Žene i porodica“. U *Čovek srednjeg veka*. Priredio Žak Le Gof, 300–326. Beograd: Clio, 2007. [Клапиш-Зибер, Кристијана. „Жене и породица“. У *Човек средњег века*. Приредио Жак Ле Гоф, 300–326. Београд: Clio, 2007.]
- Koh, Magdalena. „Da li postoji ‘genološki pakt’?: o intimističkim žanrovima u prozi srpskih spisateljica početkom 20. veka“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 51, 3 (2003): 695–708. [Кох, Магдалена. „Да ли постоји ‘генолошки пакт’?: о интимистичким жанровима

---

<sup>51</sup> У питању је цитат из „Натписа на мраморном стубу на Косову“ деспота Стефана Лазаревића.

- у прози српских списатељица почетком 20. века“. Зборник Матице српске за књижевност и језик 51, 3 (2003): 695–708.]
- Koch, Magdalena. “Gender and Memory in the Work of Serbian-Jewish Writer Paulina Lebl Albala (1891–1967)”. *European Journal of Jewish Studies* 17 (2023): 86–103.
- Lebl Albala, Paulina. *Vidov život*. Beograd: Aleksandar Lebl, 2008.
- Lebl Albala, Paulina. *Tako je nekad bilo*. Beograd: Aleksandar Lebl, 2005.
- Milošević Đorđević, Nada. „Мјесец стаде за горама а Даница за истокм (Српске народне туžбалице у средњовековним списима о kneзу Лазару и Косовској бичи)“. У *Радост препознавања*, 179–190. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2011. [Милошевић Ђорђевић, Нада. „Мјесец стаде за горама а Даница за истоком (Српске народне туžбалице у средњовековним списима о kneзу Лазару и Косовској бичи)“. У *Радост препознавања*, 179–190. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2011.]
- Perkell, Christine. “Reading the Laments of Iliad 24.” In *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, edited by Ann Suter, 93–117. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Perović, Latinka. Recenzija u *Vidov život*, Paulina Lebl Albala, 153–155. Beograd: Aleksandar Lebl, 2008.
- Plaović, Irena. „Milica žali: retorika tuženja kneginje Milice u средњовековним slovima о kneзу Лазару“. *Književna istorija* 50, 164 (2018): 219–222. [Плаовић, Ирена. „Милица жали: реторика тужења кнегиње Милице у средњовековним словима о kneзу Лазару“. *Књижевна историја* 50, 164 (2018): 219–222.]
- Polovina, Nataša. *Kneginja Milica*. Novi Sad: Platoneum, 2016. [Половина, Наташа. *Кнегиња Милица*. Нови Сад: Платонеум, 2016.]
- Radojičić, Đorđe, prir. *Antologija stare srpske književnosti XI-XVIII veka*. Beograd: Nolit, 1960.
- Ređer, Jelka. *Kosovska legenda*. Novi Sad: Prometej, 2007. [Ређер, Јелка. *Косовска легенда*. Нови Сад: Прометеј, 2007.]
- Stolić, Ana. „Savka Subotić – slika jednog sveta“. У *Uspomene*, Savka Subotić. Priredila Ana Stolić, 19–28. Beograd: SKZ, 2001. [Столић, Ана. „Савка Суботић – слика једног света“. У *Успомене*, Савка Суботић. Приредила Ана Столић, 19–28. Београд: СКЗ, 2001.]
- Subotić, Savka. „О Јовану Суботићу. Uspomene njegove žene“. У *Uspomene*. Priredila Ana Stolić, 145–167. Beograd: SKZ, 2001. [Суботић, Савка. „О Јовану Суботићу. Успомене његове жене“. У *Успомене*. Приредила Ана Столић, 145–167. Београд: СКЗ, 2001.]



## ***Men of Good, Men of Courage: Discourse on the Death of a Beloved Man in Women's Memoirs of the 20<sup>th</sup> Century***

The aim of the paper is to examine the alternativeness of the motif of the female dead beloved in Serbian literature, or to focus on female-authored texts about their deceased spouses. The research attention will be focused on the memoir texts – Savka Subotić's *About Jovan Subotić. Memoirs of his wife (O Jovanu Subotiću. Uspomene njegove žene)* and on Paulina Lebl Albala's *Vid's life (Vidov život)*. While male authors in thematization of this motif could extense tradition or create a polemical relationship towards tradition, female authors shaped the discourse on the death of a beloved man according to social and cultural models within which the discourse on the death of a man was constituted, independently of literary tradition. The discourse of female mourning is defined by the public sphere, given that lament is an oral genre, while the discourse on the death of a man is most often constituted through the figures of martyrs, saints, or warriors. On the other hand, when female authors reached for tradition, it was a medieval or folk literature. The strongly emphasized Christian tradition of Serbian culture, as well as the presence and cultivation of the heroic principle within it, has led to frequent discursive equalization of life and death, with death being seen as a form of new life, which is primarily related to the development and interpretation of the Kosovo legend. This context also determined the genre form, and thus, in contrast to the elegy, we have stories about men which are shaped by the discourse of female memory, which strives to give them such qualities that would make them documents worth remembering. In contrast to the medieval lament or the folk lament, the analyzed texts of the authors are more shaped by a narrative that celebrates men, which was more dominant in Serbian culture.

**Keywords:** women's memoirs, public and private discourse, Savka Subotić, Paulina Lebl Albala, male dead beloved.

**Примљено:** 1. 9. 2023.

**Прихваћено:** 25. 10. 2023.

## **Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе**

Година XIII, број 13

УДК 82            ISSN 2217-7809 (Online) (електронски часопис)

Илази једном годишње – у децембру

Часопис финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација  
Републике Србије

### **Главни и одговорни уредник**

Др Владимир Ђурић, доцент, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

### **Заменице главног и одговорног уредника**

Др Биљана Дојчиновић, редовна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Гордана Ђоковић, ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Др Сања Игњатовић, доценткиња, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

### **Заменик главног и одговорног уредника**

Др Никола Бјелић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

### **Чланови редакције**

Др Владислава Гордић Петковић, редовна професорка, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Тамара Ђермановић, редовна професорка, Универзитет Помпеу Фабра, Барселона, Шпанија

Др Дубравка Ђурић, редовна професорка, Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд

Др Аленка Јенстерле Долежал, ванредна професорка, Карлов Универзитет, Праг, Чешка Република

Јелена С. Младеновић  
САВРЕМЕНА ФИЛОЛОШКА ПРОУЧАВАЊА  
МЛАДИХ ИСТРАЖИВАЧА II



DOI: <https://doi.org/10.46630/sfp.2024>

Sara Ž. Matin<sup>1</sup>  
Univerzitet u Novom Sadu  
Filozofski fakultet

UDK 821.111(73).09-1 Glik L.  
821.111(73).09:821.163.41.09

## RECEPCIJA POEZIJE LUIZ GLIK U SRPSKOJ KULTURI

U radu se istražuje recepcija pesničkog dela Luiz Glik u srpskoj književnosti sa aspekta teorije prevođenja i studija kulture. Važno je imati na umu da je u pitanju pesnikinja koja aktivno stvara više od pola veka na američkoj književnoj sceni. Dužina književnog staža nekog autora ne podrazumeva nužno promenljivost njegove poetike kroz vreme, ali u ovom slučaju možemo to da prepoznamo. Poetičke crte njene poezije razvijale su se i varirale, što konsekventno znači da predstave koje ciljna kultura gradi o njenom delu mogu biti različite. Istraživačka pažnja biće usmerena na prevode pesama Luiz Glik u okviru antologija i periodike, na naučne i kritičke tekstove napisane povodom njene poezije, kao i na recepciju u javnom životu. Namera rada jeste prikazati dinamiku kojom se srpska kultura upoznava sa delom Luiz Glik, odnosno videti da li je, i na koji način je, dobijanje Nobelove nagrade uslovalo promene u recepciji stvaralaštva ove autorke, kao i preispitati načine na koje je kontekst u okviru kog je njena poezija prevođena formirao sliku o pesnikinji kao bliskoj društveno-angažovanoj tematici. Rad ima za cilj da pruži pregled recepcije dela američke pesnikinje, ali i da kritički pristupi samim tekstovima i prevodilačkim rešenjima.

*Ključne reči:* Luiz Glik, recepcija, američka poezija, prevođenje, društveno-angažovana poezija

### 1. Prevođenje poezije Luiz Glik u periodu od 1981. do 2020. godine

U srpskoj kulturi recepcija poezije Luiz Glik započinje 1981. godine objavljivanjem pesme „Gretl u tami”<sup>2</sup> u novembarskom broju *Letopisa Matice srpske* u okviru izbora iz novije američke poezije, koji je priredio Vladimir Kopicl. Ubrzo nakon toga, Kopicl i Vladislav Bajac objavljuju antologiju *Trip: vodič kroz savremenu američku poeziju*, u koju je, takođe, uvrštena ista pesma, uz drugačiju transkripciju – „Gretel u tami”, kao i pesma „Strah od ukopa”. U predgovoru autori naglašavaju da je poezija predstavljena u *Vodiču*, poezija koja u Americi ima svoju široku publiku (БАЈАЦ, КОПИЦЛ 1983: 12). Kada je u pitanju zastupljenost u drugim antologijama, prevode pesama Luiz Glik pronalazimo u *Antologiji američke poezije (1945–1994)* Srbe Mitrovića, u kojoj je on preveo pesme „Ogledalo” i „Za moju majku”, a Milan Đurđević pesme „Konj” i „Jasmin”. Reč je o pesmama koje tematizuju porodične odnose, a pre svega partnerski odnos, iako u pogovoru antologije Mitrović ukazuje na još jednu osobenost njenog stvaralaštva (što nije vidljivo u prevedenim pesmama), svrstavajući je u struju američke poezije koju odlikuje „analitičnost pesničkog govora [koja] dovodi u sumnju i ono o čemu peva, pa i samo svoje biće, pomerene strukture izlaganja, sukcesivnost pesničkih slika i smisao izloženog” (МИТРОВИЋ 1994: 253). Takođe, u trenutku objavljivanja antologije, Mitrović naglašava da mu takva poezija „izgleda najzanimljivija”, a pored Luiz Glik navodi Ešberija, Entina, Tejta, M. Harpera.

Prvi veći temat posvećen poeziji Luiz Glik priređuje Dubravka Popović Srdanović

1 sara.matin124@gmail.com

2 Videti: Лужа Глик. „Гретл у тамі”. *Летопис Матице српске*, год. 157, књ. 428, св. 5, 1981, стр. 644–645.

1995. godine u časopisu *Profemina*. U sklopu temata objavljuje književni prikaz pod nazivom „Ararat Luize Glik – neutaživa žudnja za celinom”, u kome stavlja akcenat na pesničku zbirku *Ararat* (Ararat, 1990), ali zadržava i širi pogled pišući o drugim poetičkim osobenostima njene poezije, te tako devetnaest pesama koje je prevela potiču iz različitih pesničkih zbirki. U pitanju su sledeće pesme: „Planina Ararat”, „Novi svet”, „Smeđi krug”, „Raj”, „Konačna sličnost”, „Amazonke”, „Uspavanka”, „Sneg”, „Dečji krici”, „Udovice”, „Ahilov trijumf”, „Planina”, „Brestovi”, „Leto” i „Utopljen deca”, a u sklopu ciklusa „Maraton” pesme „Poslednje pismo”, „Susret”, „Noćna pesma” i „Maraton”. Na početku svog teksta o Luiz Glik, Dubravka Popović Srdanović (1995: 138) ističe da je reč o pesnikinji koja pripada ispovednoj poeziji pri čemu je razotkrivanje najintimnijeg posebno radikalizovano u *Araratu*. Za glavni tematski okvir ove poezije navodi preispitivanje ljubavi unutar kruga krvnih srodnika, gde je izrazito nekonvencionalno opisan odnos među ženama, odnosno relacija majka – kćerka i odnos suparništva između sestara (POPOVIĆ SRDANOVIĆ 1995: 139). D. P. Srdanović u temat nije uvrstila pesme iz zbirke *Divlji iris* (*The Wild Iris*, 1992), za koju je pesnikinja 1993. godine dobila Pulicerovu nagradu. Ipak, sâm izbor pesama nije upitan jer je njime ponuđen dobar presek poezije Luiz Glik, u kojoj će upravo od zbirke *Divlji iris* početi da dolazi do tematskih promena koje su u određenoj meri bile nagoveštene u prethodnim zbirkama, a tiču se složene interakcije čulnih i emocionalnih sadržaja lirskog subjekta sa prirodom.

U kragujevačkom časopisu *Lipar* 2006. godine objavljeno je nekoliko pesama Luiz Glik u prevodu Aleksandre Milčić: „Prvo sećanje”, „Ahilov trijumf”, „Ponoć”, „Srebrni ljiljan”, „Ljubavna pesma”, „Sneg”, „Penelopina pesma”, „Divlji iris”, „Odisejeva odluka”. Prevodisu objavljeni u okviru rubrike „Pulicerovci”, koja se uređivala uz finansijsku pomoć Ambasade Sjedinjenih Američkih Država u Beogradu. Za prevod poezije iz rubrike Pulicerovci angažovani su studenti.<sup>3</sup> Činjenica da nije reč o stručnoj prevoditeljki ili pak pesnikinji koja se bavi prevodenjem sa engleskog jezika, ne znači nužno neuspešnost prevoda, no u ovom slučaju je nedovoljna profilisanost očigledna. Najpre, ono što potpuno buni jeste to da su pojedine pesme prevedene u prvom licu jednine muškog roda („Sneg”, „Prvo sećanje”). Nemamo uvid u to da li je prevoditeljka dobila već izabrane pesme ili je samostalno načinila izbor, ali ukoliko je reč o samostalnom izboru, potencijalni razlog mogao bi da leži u činjenici da Luiz Glik često koristi postupak persone u svojoj poeziji, te tako ponekad govori i iz pozicije muških, mitoloških junaka, što pak u ovom izboru nije slučaj, jer i pesme o Ahilu i Odiseju predstavljaju jednu vrstu lirskog interpretativnog komentara na mitski sadržaj, dok pomenute pesme prevedene u muškom rodu nemaju nikakve mitološke reference. Takođe, mnoštvo stihova je doslovno prevedeno. Navešćemo, stoga, za primer jednu strofu iz pesme „Divlji iris”<sup>4</sup> i uporediti je sa prevodom Stevana Bradića:

3 Nikola Živanović u tekstu „Kroz poeziju Vladimira Jagličića”, u okviru jedne digresije, ističe da su Vladimir Jagličić, Alekandar Šarenac i on angažovali studente za prevode poezije iz ove rubrike. Videti: Никола Живановић, „Кроз поезију Владимира Јагличића”, *Кораци*, год. 55, св. 4/6, 2021, стр. 19–26). Dostupno na: <https://koraci.net/2021/06/никола-живановићкроз-поезију-владим/> (posećeno 30. 4. 2023).

4 Stevan Bradić nudi drugačiji prevod naslova. On se opredeljuje za rešenje *Divlja perunika*. Međutim, leksema perunika u ciljnoj kulturi povlači sa sobom čitav niz asocijacija koje se tiču slovenske mitologije i njene povezanosti sa vrhovnim bogom Perunom. Zbog toga nam se opredeljivanje za leksemu iris, po upotrebi jednako frekventnu u srpskom jeziku, čini kao bolje rešenje.



*Then it was over: that which you fear, being  
a soul and unable  
to speak, ending abruptly, the stiff earth  
bending a little. And what I to be  
birds darting in low shrubs. (GLÜCK 1992: 30–31)*

*Onda je bilo gotovo: ono čega se bojiš,  
Biti duša i ne moći da govoriš,  
Završiti naglo,  
Malo sviti tvrdu zemlju.  
I ono što mi se činilo da je  
Lepet ptica u niskom žbunju. (prevod Aleksandre Milčić)*

*Potom se završilo: ono čega se bojiš, biti  
duša, okončana iznenada,  
izgubiti moć govora, neprimetno uleganje,  
čvrste zemlje. I ono što mi se činilo da su  
ptice koje proleću kroz nisko žbunje. (prevod Stevana Bradića)<sup>5</sup>*

Kao što su u ponekim pesama primetni naglašeni prekidi između strofa, tako je ovde to slučaj i sa samim stihovima. U prevodu Aleksandre Milčić kontinuitet misli od prvog do poslednjeg stiha u strofi nije ispraćen, te deluje da je svaki stih preveden zasebno, bez osećaja za celinu koja postoji u prevodu Stevana Bradića, koji je uspešno preneo i opkoračenje. Otuda prevod pesama Luiz Glik u časopisu *Lipar* možemo odrediti kao proizvoljan, s obzirom na to da nema drugu funkciju osim da ispoštuje tadašnju prirodu časopisa, odnosno da se popuni rubrika vezana za Pulicerovce.

Izuzev toga, ukoliko napravimo mali presek dosadašnje dinamike prevođenja, možemo da zaključimo nekoliko stvari. Najpre, Luiz Glik je zastupljena u dve antologije od kojih je posebno značajna antologija Srbe Mitrovića. S druge strane, njenih pesama nema u antologiji Dubravke Đurić i Vladimira Kopicla (*Novi pesnički poredak: antologija novije američke poezije*, 2001), kao ni u antologiji Nine Živančević (*Antologija američke poezije. Novi glasovi*, 1997). Dakle, reč je o pesnikinji čija poezija nije bila prepoznata kao vrednost koja treba da bude neizostavni deo antologija, već prosto kao deo slike o izvornoj kulturi.

Kada je u pitanju predstavljanje njenog tematskog korpusa, ističe se naglašena ženska perspektiva i naglašena tematizacija porodičnih odnosa. Tako u pesmi „Gretel u tami” nailazimo na ženski glas koji propituje sopstvenu traumu i bratovljevu zaboravnost na čin njenog ubistva veštice koje je za cilj imalo da ga zaštititi. U drugoj antologiji pak imamo provokativne stihove u kojima se lirski subjekt obraća partneru: „Šta je to što ti konj daje / a ja ti ne mogu dati?” (ГЛИК 1994: 206). Najzad, poseban temat izlazi upravo u časopisu čija se urednička politika temelji na feminističkim idejama. Posebno je zanimljivo što je temat o Luiz Glik objavljen već u trećem broju časopisa, odnosno vrlo brzo nakon njegovog osnivanja (1994). Pitanje koje ovde treba postaviti jeste – na koji način se percipira naglašena ženska perspektiva u poeziji Luiz Glik? Časopis *Pro Femina* osnova je feminističke periodike u srpskoj kulturi. U pitanju je časopis koji se zalagao za ženski aktivizam, te je

<sup>5</sup> Prevod Stevana Bradića dostupan je na: <http://rizom.rs/2017/02/15/proba2/> (posećeno 30. 4. 2023).

moguće govoriti o angažovanoj uredničkoj politici. Ipak, njegov koncept je pre ginokritički i nije toliko teorijski zasnovan. Ženska perspektiva u poeziji Luiz Glik jeste dominantna, ali ne možemo reći da su to tekstovi koji žele da izađu iz svojih okvira, da se neome obrate. U do sada pomenutim prevedenim pesmama opisuje se specifično žensko iskustvo – osećanja u braku mržnja prema seksu i nužna „povredivost” od strane muškarca, kao što se i govori o kompleksnom odnosu između ženskih članova porodice. Takve teme jesu važne u feminističkom smislu, no kod Luiz Glik izostaje kritičnosti i polemičnosti karakteristične za feministički angažovane autorke. S druge strane, u fokusu američke recepcije manje su pesme koje se tiču partnerskih odnosa. Ono što se ističe kao posebno subverzivno u poeziji Luiz Glik jeste tema majčinstva, tačnije odnos između majke i nerođenog deteta, koji se izučava sa aspekta psihoanalize, kao što to na primer čini Dajana Bonds u radu „Ulazak u jezički poredak: feminističko čitanje 'Kuća u močvari' Luiz Glik”.<sup>6</sup> Slično tome, nakon što je objavila svoju sedmu zbirku poezije, *Divlji iris*, čitanja ove autorke pomeraju se u pravcu eko-feminističke teorije.

U nagrađenoj zbirci, više okrenutoj metafizici i znatno hermetičnijoj od prethodnih, za polazišni prostor uzima se prostor bašte, dok cveće i baštenski bog dobijaju glas. Tako povezivanje poezije Luiz Glik sa eko-feminizmom pronalazimo još 2000. godine u knjizi Margaret En Gordon (*Reconceiving the Sacred: Louise Glück and Postmodern Spirituality*), ali je ova problematika i deo novijih istraživanja.<sup>7</sup> Trebalo bi takođe istaći da se često primećuju pokušaji nemotivisanog smeštanja njene poezije u okvire određene teorije ili u okvire određenog političkog identiteta. Ipak, uprkos naglašenim feminističkim čitanjima, u američkoj recepciji dominantan je stav o ispovednom karakteru njene poezije. Njemu se pristupa u duhu biografizma ili je on, kako ga Helen Vendler opisuje, u sprezi s intelektualizmom i proročkim tonom kojim malo žena ima hrabrosti da govori.<sup>8</sup> Dakle, ono što primećujemo kada je u pitanju žensko iskustvo u poeziji Luiz Glik jeste neusaglašenost oko toga da li je ono angažovane prirode ili je reč o osobenom konstruisanju intimnog. Svi prevodi objavljeni do 2006. godine eksplicitno ili implicitno smeštaju ovu poeziju u feministički kontekst, ali rekli bismo da ona u feminističkom smislu nije angažovana, ne iz razloga što kod nje ne postoji eksplicitna tematika koja bi podupirala takvu tezu, već iz prostog razloga što je to poezija u kojoj ne prepoznamo svestan dijalog sa nekim složenijim sistemima koji proizvode disbalans moći, a to bi, ako angažovanost ne posmatramo radikalno sartrovski, trebalo da bude važan argument.

Međutim, 2008. godine izlazi antologija Petra Pende *Osam savremenih američkih pjesnika*, objavljena u izdanju Zadužbine „Petar Kočić”,<sup>9</sup> u kojoj je Luiz Glik upravo okarakterisana kao angažovana pesnikinja. Kao kriterijum za odabir pesnikinja i pesnika, on navodi sledeće:

6 Videti: Diane Bonds, „Entering Language in Louise Glück’s “The House on Marshland”: A Feminist Reading“, *Contemporary Literature*, Vol. 31, No. 1 (Spring, 1990), pp. 58–75. Dostupno na: [https://www.jstor.org/stable/1208636#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1208636#metadata_info_tab_contents) (posećeno 30. 4. 2023)

7 Vidi: S. M. Wyman, „Reframing Nature Within the Garden Walls: Feminist Ecological Citizenship in the Work of Louise Glück, Jeanne Larsen, and Anat Shifan“, *Feminist Formations*, Vol. 32, Issue 2, Summer 2020, pp. 136–162. Dostupno na: <https://muse.jhu.edu/article/765189/pdf> (posećeno 30. 4. 2023)

8 Vidi: Helen Vendler, „Flower Power: Louise Glück’s *The Wild Iris*“ in *Soul Says: on recent poetry*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1995. Dostupno na: <https://archive.org/details/soulsaysonrecent0000vend/page/16/mode/2up> (posećeno 30. 4. 2023)

9 Pored Banje Luke, za mesto izdanja navodi se i Beograd.

„Bez obzira na to kako se nasumičan činio, njihov izbor rukovođen je izvjesnim brojem zajedničkih karakteristika – svi pjesnici i pjesnikinje pišu društveno angažovanu poeziju [...] Iskazivanje moći Vlade nad marginalizovanim grupama, ratovi koji se vode da bi se 'zaštitili njihovi nacionalni interesi', borba za jednakost i rasna prava sudjelovali su u nastajanju pisacapoput Edrijen Rič, Rite Dav, Majkla S. Harpera, Roberta Blaja, Čarlsa Rajta, Čarlsa Simića, Luiz Glik i Džoj Hardžo. Svi autori koji su predstavljeni u ovoj knjizi živjeli su u strahu od još jednog svjetskog rata, u agoniji izazvanoj ratom u Vijetnamu, u strahu da će biti društveno izopšteni zbog svojih političkih uvjerenja, boje kože ili seksualne opredijeljenosti. I skoro svi predstavljaju hroničare svojih stihova i protestuju protiv postojećeg stanja pišući društveno angažovanu poeziju.” (PENDA 2008: 12–15)

Ukoliko pogledamo sva navedena imena, možemo da se zapitamo da li je ova antologija bila odgovarajući prostor za poeziju Luiz Glik. Nije moguće ni za sva ostala imena koja su navedena tvrditi da pišu istinski angažovanu poeziju, kao što je to slučaj sa Edrijen Rič, ali ipak bismo mogli reći da postoji neki kontekst političke prirode koji se pojavljuje u njihovoj poeziji (pobuna protiv rata, progovaranje o pokretu za građanska prava, borba protiv rasne diskriminacije, zalaganje za američke starosedeoce...). U kratkom fragmentu o autorima, za Luiz Glik, sačinilac antologije kaže da ona: „traga za pitanjima značenja humanosti u dehumanizovanom svijetu koji nastanjujemo” (PENDA 2008: 161), što zvuči poprilično neodređeno. Takođe, pesnikinja je predstavljena sa samo tri pesme: „Oktobar” (sastoji se iz 6 delova), „Udavljena deca”, i „Parabola leta”, a uz prevod je dat i tekst na izvornom jeziku.

Primarno ćemo se posvetiti pesmi „Oktobar”, no najpre ćemo spomenuti pesmu „The Drowned Children”. Naslov pesme Petar Penda prevodi kao „Udavljena deca”, a početne stihove “You see, they have no judgment. / So it is natural that they should drown” (GLIK 2008: 162): „Vidite, oni nikome ne sude. / Tako da je prirodno da se udave” (GLIK 2008: 163). D. P. Srdanović pak naslov prevodi kao „Utopljen deca”, a navedene stihove na sledeći način: „Vidite, ona ne mogu da prosuđuju. / Pa je prirodno da su se utopili” (GLIK 1995: 135). Američka recepcija je ovu pesmu okarakterisala kao kontraverznu, povezanu sa jednom od ključnih tema Luiz Glik – temom smrti deteta neposredno nakon njegovog rođenja, što se obično tumači u duhu biografizma, s obzirom na to da je pesnikinja rođena nakon što je umrla njena sestra. Otuda su česti stihovi koji kroz vizuru indiferentnosti prirode govore o nevinoj smrti. Luiz Glik ledenim tonom opisuje sporo utapanje dece u jezeru, za koje je smrt „tako bliska početku”. Ako to postavimo u kontekst progovaranja o mrtvorodenoj deci, pesma bi imala drugačije tumačenje, ali to, kao ni način na koji je napisana, zaista nije nešto što bi je svrstalo u društveno-angažovanu poeziju. Zanimljivo je zato primetiti kako se u prevodu odražava različitost shvatanja pesme. Penda će reći da su deca „udavljena”, a ne „utopljena”, dok će prva dva stiha čak pogrešno prevesti – nemogućnost procene, nesposobnost da se o nečemu prosudi preoblikovaće u stih u kom deca nikome ne sude. Na taj način se nemotivisano naglašava dečija nevinost. Pored toga što varijanta „udavljena deca” asocira na nasilje, „utopljena deca” je ispravnije rešenje jer pesnikinja opisuje postepen proces utapanja („njihovi vuneni šalovi / da plutaju iza njih dok tonu / sve dok se na kraju ne umire”), dok davljenje podrazumeva nekakvu borbu, opiranje.

Petar Penda prevodi svih šest delova „Oktobra”, dok prvi deo pesme nalazimo još i u prevodu Stevana Bradića (2017), koji nudi dosta adekvatnija prevodilačka rešenja.

Navešćemo oba prevoda, ali pre nego što ih uporedimo, pokušaćemo da produbimo polemiku oko angažovanosti ove poezije.

*Oktobar*

*1.*

*Ponovo je zima, ponovo je hladno,  
nije li se Frenk juče okliznuo  
nije li zaraslo, nisu li prolećna zrna posejana*

*nije li se noć okončala  
nije li otopljen led  
poplavio uske slivnike*

*nije li moje telo bilo  
spaseno, nije li sve bilo osigurano*

*nije li se stvorio ožiljak, nevidljiv  
preko rane*

*užasa i hladnoće,  
nisu li se oni upravo završili, nije li vrt  
preoran i zasađen –*

*sećam se kako se osećala zemlja, crvena i gusta,  
u čvrstim brazdama, nije li seme posejano,  
nisu li se puzavice popele uz južni zid*

*ne mogu da čujem tvoj glas  
od zavijanja vetra, od njegovog zvižduka preko gole  
zemlje*

*više me nije briga  
kakav zvuk pravi*

*kada sam prvi put ućutkana, kada je prvi put delovalo  
uzaludno da opisujem taj zvuk*

*jer njegov opis ne može da promeni njegovu suštinu –  
nije li se noć okončala, nije li zemlja bila  
osigurana, kada je bila zasejana*

*nismo li mi posejali seme  
nismo li bili neophodni zemlji,*

*a puzavice, jesu li bile požnjevene?*

(prevod Stevana Bradića)

*Oktobar**1.*

*Je li ponovo zima, je li ponovo hladno,  
zar se Frenk nije baš sad okliznuo na ledu  
zar nije zacijelio, zar prolećno sjeme nije zasijano*

*zar noć nije gotova,  
zar bljuzgavi snijeg  
nije poplavio uske odvođe*

*zar moje tijelo  
nije spaseno, zar nije sigurno*

*zar ožiljak nije stvorio kalup, nevidljiv  
iznad povrede*

*užasa i hladnoće,  
zar nisu upravo prestali, zar dvorište nije  
preorano i zasijano –*

*pamtim kako se zemlja osjećala, crvena i gusta,  
u krutim redovima, zar sjeme nije posijano,  
zar se loze ne penju uz južni zid*

*ne čujem tvoj glas  
jer vjetar viče, zvižduće preko gole zemlje*

*više mi nije stalo  
kakvu buku pravi*

*kada sam ušutkana, kada se prvi put činilo  
besmislenim da se opište taj zvuk*

*zvuk ne može promijeniti ono što jeste –  
zar noć nije gotova, zar zemlja nije bila  
zdrava kada je zasijana*

*zar nismo zasijali sjeme  
zar nismo neophodni zemlji,*

*lozama, jesu li obrane?*

(prevod Petra Pende)

Iz navedenih strofa vidimo da je reč o lirskom subjektu koji je ugrožen i izražava neku vrstu temporalne pomenosti, konfuznosti. Takođe, prepoznamo eliotovsku tradiciju; imamo ukazivanja na ciklise, simboličku osvetljenost zemlje i njene obrade i tome slično. U drugim, nenavedenim, delovima pesme, lirski subjekt sebe opisuje kroz različite označitelje neke vrste cikličnosti ili izmene: godišnja doba, svetlost proleća/svetlost jeseni, vedrina dana/vedrina noći... Nakon ugroženosti tela i nakon što se nasilje završilo dolazi do promene ličnosti; zalečenje se pronalazi putem prirode i pesme, uz autopoetičko propitivanje o poeziji. Pesma završava isticanjem ogorčenosti „prijateljice zemlje”, pri čemu se, kao i u prvom delu pesme, povredivost zemlje suptilno izjednačava sa povredivošću tela.

Tanja Kragujević (2021: 64) će za ovu pesmu reći sledeće: „Pesma 'Oktobar' (zbirka *Seven ages*), opisuje gotovo svaku nijansu boja i tonova koju donosi jesen, odnoseći ipak sve što su setve uzgajile, i zvukom vetra, pre nego što nastupi tišina zime...”. Takav opis deluje pomalo naivno, ali na taj način opisani stihovi ne odaju utisak društveno-angažovanog. Zato je bitno da pesmu kontekstualizujemo u izvornoj kulturi. Naime, „Oktobar” kao zasebna manja publikacija (chapbook) izlazi 2004. godine, a 2006. godine je objavljen u okviru pesničke zbirke *Averno* (*Averno*). Pesma se nalazi na početku zbirke, a tematika je proširena problematizacijom mita o Persefoni, te su ponovo prisutni motivi zemljoradnje, ciklusa u prirodi i (ne)osiguranosti tela. Međutim, „Oktobar” je prvi put zapravo objavljen 28. oktobra 2002. godine u časopisu *The New Yorker*. Mesec dana pre toga, u broju časopisa iz 16. septembra, objavljen je prigodni temat povodom 11. septembra 2001. godine, odnosno godišnjice teorijskih napada na SAD. U tom broju Galvej Kinel objavljuje pesmu „Kad su pale kule” (“When the Towers Fell”<sup>10</sup>), Dejna Gudjir pesmu „San o sigurnosti” (“Dream of Safety”<sup>11</sup>) i Čarls Simić pesmu „Kasni septembar” (“Late September”). Mesec dana kasnije, Luiz Glik objavljuje „Oktobar”, što bi moglo da se shvati kao promišljen potez u skladu sa tematikom pesme – problematizovanje ne samog događaja, trenutka kada je postojala ugroženost, već onog što dolazi nakon toga, dakle, onog što bi bilo posttraumatsko. Takođe, vrlo je sugestivna forma u kojoj je pesma objavljena – novinski format bio je podesan za objavljivanje stihova na tri strane u dva velika stupca, što bi možda moglo vizuelno da asocira na kule bliznakinje, a što je teško moguće predstaviti u formatu štampane knjige:



Slika 1. Louise Glück, “October”, *The New Yorker*, October 28, 2002.

10 Videti: Galway Kinnel, “When the Towers Fell”, *The New Yorker*, September 16, 2002, p. 52. Dostupno na: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/09/16/when-the-towers-fell> (posećeno 30. 4. 2023).

11 Videti: Dana Goodyear, “Dream of Safety”, *The New Yorker*, September 16, 2002, p. 82. Dostupno na: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/09/16/dream-of-safety> (posećeno 30. 4. 2023).



Seriya organizovanih napada na SAD jedan je vid prekretnice koja je obeležila američku kulturu 21. veka, a time i u znatnoj meri uticala na poeziju prve dekade. O tome svedoči i sledeća informacija koju navodi En Keniston:

„Pesnici su, takođe, intenzivno počeli da pišu pesme kao odgovor na napade. Otvorene su brojne internet stranice na kojima su pesnici amateri mogli objavljivati svoju poeziju. Sajt Sema Hamila *Poets Against the War* (*Pesnici protiv rata*), prvobitno zamišljen kao protest protiv poziva na Konferenciju Bele kuće koji je upitala Laura Buš, primio je skoro trideset hiljada pesama do 2010. godine, kada je prestao da prihvata nove priloge.” (KENISTON 2010: 659)

Možemo, stoga, ovu pesmu posmatrati kao deo jedne novonastale reakcije, kao deo opšte pobune protiv onog što je za kulturu postao sartrovski fakticitet. Naravno, ne radi se o reakciji isključivo na konkretan događaj i jedan datum. Reaktivnost je ovde usmerena na širi poredak koji je uopšte doveo do sukoba, terora, kao i na traume koje društveno-kolektivna dešavanja uzrokuju pojedinačnim životima. Indikativan je u tom smislu upravo prvi deo pesme koji En Keniston ističe analizirajući ono što opisuje kao „belatedness” u američkoj poeziji koja se tiče ove tematike. *Belatedness* je, u ovom kontekstu, imenica koja se upotrebljava u teoriji traume i mogla bi da se odredi kao zakasnelost u predstavljanju traume, odloženost u artikulaciji doživljenog, u samom procesu sećanja na traumatski događaj, koja zatim vodi do pomenosti u vremenu. En Keniston o tome govori kao o poetičkom sredstvu kojim se prikazuje posttraumatska svest.

Činjenica je da „Oktobar” poseduje jednu vrstu angažovanog karaktera, ali ukoliko ga postavimo u kontekst sveukupnog stvaralaštva Luiz Glik, to bi pre bio nekakav izlet u društveno-političko u prigodnom obliku, no ipak, ne onom slabijem obliku u kome sedogađaj, često umetnički neuspešno, šablonski ispisuje povodom nekog datuma. Progovaranje o traumi sjedinjuje se sa njenim poetičkim konstantama, a jedna od glavnih je svakako prisutnost mitskog i kružnog vremena, te i „Oktobar” u sebi sadrži relaciju istorijsko – mitsko. S druge strane, Kinvelova i Simićeva pesma iz septembarskog broja časopisa, funkcionišu na relaciji istorijsko – svakodnevno. Kinvel još od samog naslova eksplicitno opisuje 11. septembar 2001. godine, dok Simić, takođe kao i pesnikinja, govori o onom što dolazi nakon događaja, ali tako što jasno opisuje društvenu svakodnevnicu: „Sinoć ti se učinilo da čuješ televiziju / Iz susedne kuće. / Bio si ubeđen da izveštavaju / O nekoj novoj strahoti. / Pa si otišao da izvidiš / Bosonog, samo u šortsu” (SIMIC 2002: 108)<sup>12</sup>.

Kada je u pitanju prevod, Petar Penda je u predgovoru istakao da bi prevodilac trebalo da „ostvari interkulturalnu komunikaciju a da pri tom prenese pjesničke, estetske i idejne odlike ishodišnog jezika u jezik cilja” (PENDA 2008: 13). Međutim, ne možemo se složiti sa tim da je u „Oktobru” to i ostvareno. Prevod Stevana Bradića deluje pak dosta uspešnije. Pesničke slike su bolje povezane i sintaksa deluje prirodnije, dok u prevodu Petra Pende nailazimo na barijeru u ritmu i redu reči, kao i na grubost leksike: „vjetar viče”, „bljuzgavi snijeg”. Takođe, u navedenim stihovima prve pesme iz „Oktobra”, mnogo sugestivnije u prikazivanju vremenske izmeštenosti lirskog subjekta deluje upitno-odrična konstrukcija „nije li”, nego upitna rečca „zar” koja najčešće upućuje na čuđenje ili iziskuje neki odgovor, a iznova ponovljena u početnim stihovima daje osećaj zamora u tekstu.

12 “Last night you thought you heard television / In the house next door. / You were sure it was some new / Horror they were reporting / So you went out to find out. / Barefoot, wearing just shorts.”

Stevan Bradić je 2017. godine, pored prvog dela pesme „Oktobar”, za časopis *Rizom* preveo još nekoliko pesama: „Sreća”, „Kirkina tuga”, „Obilje”, „Letnja bašta” i „Divlja perunika”<sup>13</sup>. Priroda časopisa *Rizom* usmerena je na književnost, filozofiju i društvenu teoriju, a glavni urednik je upravo Stevan Bradić. Ukoliko pogledamo rubriku koja se odnosi na poeziju stranih autora, videćemo da su to sve imena i naslovi koji se bave konkretnim društveno-političkim problemima ili ih barem podrivaju. Tako na onlajn izdanju časopisa objavu o „Letnjoj bašti” Luiz Glik, okružuju sledeći tekstovi: „Pohvala revolucionaru” Bertolda Brehta, „Oda revoluciji” Vladimira Majakovskog i „Jedan bauk kruži Evropom” Rafaela Albertija. Kako su 2017. godinu u Srbiji obeležile antirežimske demonstracije, jasno je zašto su prevodi tih tekstova reaktuelizovani u ciljnoj kulturi. No čak i kad su u pitanju novije objave, nailazimo na „Molitvu malog crnje” Gia Tiroliena, „Romansu srećnih radnika” En Bojer itd. Dakle, Luiz Glik se iznova smešta u okruženje pesničkog angažmana, a da se osnov za to tek nazire ili je suviše opšti. U razgovoru sa Sonjom Milovanović, u emisiji *Klub 2* (26. oktobar 2020)<sup>14</sup>, Stevan Bradić govori o razlozima prevođenja poezije Luiz Glik. Naime, on ističe da mu se jezik učinio veoma zanimljivim, s obzirom na to da se razlikovao od onog što je inače sretao kod američkih pesnika i pesnikinja. Jezik poezije Luiz Glik opisuje kao pomalo srednjoevropski, što nije viđao pre na engleskom jeziku, te u njemu prepoznaje i nešto što ga podseća na Trakla i Rilkea, ali dato iz različite perspektive, jer ona piše iz američkog iskustva. Takođe, dodaje da mu se učinilo da bi prevođenjem mogao da nauči nešto iz njenog načina pisanja i kao pesnik.

Stevan Bradić piše društveno-angažovanu poeziju, ali za nas je u ovom slučaju bitnije njegovo naučno-istraživačko bavljenje režimima čulnosti<sup>15</sup> oslanjajući se pretežno na politiku čulnosti Žaka Ransijera. Sve pesme Luiz Glik koje je Stevan Bradić preveo odlikuje naglašena prisutnost čulnosti. U „Oktobru” je posebno upečatljiv način na koji čulnost utiče na oblikovanje pesničkog govora. Tako možemo da opazimo nesigurnost u čulne nadražaje, nemogućnost da se jasno razaznaju, kao da čula koja su u nužnoj relaciji sa telom nisu istovremeno pod kontrolom tela: „nije li moje telo bilo / spaseno, nije li sve bilo osigurano // nije li se stvorio ožiljak, nevidljiv / preko rane” (GLIK 2017). Neznanje oko toga da li se na telu nešto osetilo ili ne, znači da lirski subjekt nije taj koji oblikuje polje čulnosti, već je ono oblikovano od strane nasilne stvarnosti tj. traumatičnog događaja. Posredovanje, izražavanje te čulnosti, posledično je disharmonično, nejasno, izmešteno. Takođe, sve prevedene pesme se temelje na nekoj vrsti opozicije tišina : buka. U „Oktobru” se problematizuje arikalacija čulnog nadražaja – lirski subjekt ne čuje glas od vetra koji zavija, da bi zatim postalo nebitno opisati sâm zvuk „jer njegov opis ne može da promeni njegovu suštinu”. Nešto slično prepoznajemo i u pesmi „Kirkina tuga”: „Na Itaki, kao glas / lišen tela: ona je / Zastala u svome tkanju, okrenula glavu / Prvo desno pa levo / Iako je bilo beznadežno naravno / Tragati za fizičkim / Poreklom zvuka: sumnjam” (GLIK 2017). Čulo sluha najčešće je izraženo čulo, te i pesma „Obilje” završava sledećim stihovima: „Voće i pšenica: vreme obilja. / Niko ne umire, niko ne ostaje gladan. // Nema zvuka osim rike pšenice.” (GLIK 2017). U

13 Svi navodi iz tekstova objavljenih u *Rizomu* dostupni su na: <http://rizom.rs/2017/02/15/proba2/> (posećeno 30.04.2023).

14 Dostupno na: <https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/28/radio-beograd-2/4124193/stevan-bradic.html> (posećeno 30. 4. 2023).

15 Videti: Stevan Bradić, *Nemi govor: režimi čulnosti u modernom evropskom pesništvu* (T. S. Eliot, G. Trakl, M. Crnjanski), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad, 2021.



pesmi „Letnja bašta” lirski subjekt pak posmatra fotografiju, dakle, imamo čulo vida, a zatim pokušava da „prevede” u govor ono što vidi: „Javila mi se reč, / odnoseći se na ove pokrete i promene, na iščeznuća” (GLIK 2017).

Nema potrebe za detaljnom analizom, no ono na šta ciljamo jeste ispoljenost Bradićevog izučavanja politike čulnosti na njegove prevode poezije Luiz Glik. Ti prevodi i deluju najupešnije, odnosno čini se kao da je jezik njene poezije prirodno prenesen u ciljnu kulturu. U kontekstu polemike oko angažovanosti njenog dela, ovi prevodi pokazuju da to nije društveno-angažovana poezija, ali da je u njoj vrlo i osvešćeno izražen odnos prema čulnosti, percipiranju čulnosti, artikulisanju čulnosti, koja kao društveno određena kategorija oblikuje iskustvo pojedinca.

Najzad, kako to onda da je Petar Penda odredio poeziju Luiz Glik kao angažovanu? Ubrzo nakon objavljivanja vesti da je Luiz Glik dobitnica Nobelove nagrade za književnost za 2020. godinu, UK Parobrod organizovala je razgovor o njenoj poeziji i kao govornike pozvala Dubravku Popović Srdanović, Petra Pendu i Vladislavu Gordić Petković.<sup>16</sup> U tom razgovoru Petar Penda (28. oktobar 2020) istakao je da nije u pitanju utilitaristička poezija, ali da pesnikinja služi čitaocu i služi društvu. Ono što možemo da zaključimo nakon analize jeste da „služenje društvu” kod Luiz Glik ipak pre postoji u poznatim, prometejskim okvirima.

Nakon antologije *Osam američkih pesnika*, poezija Luiz Glik nastavljena je da bude prevođena u periodici, na pojedinim blogovima i sl. Na primer, Nikola Živanović je za *Agon* 2011. godine preveo pesme: „Fantazija”, „Kirčina moć”, „Kirčina žalost”, „Nostos”, „Sneg”, „Vrt”, „Uspavanka”, „Ahilov trijumf”, dok je Radomir D. Mitrić za svoj blog *Hyperborea* preveo tri naslova: „Moć Kirčina”, „Mučenje Kirchino”, „Tuga Kirčina”.

## 2. Postnobelovska recepcija

Luiz Glik je 2020. godine proglašena za dobitnicu Nobelove nagrade. Izuzmemo li 2016. godinu i Boba Dilana, poslednji put kada je nagrada dodeljena nekome ko je deklarisan kao književni stvaralac (u smislu svesne uronjenosti u sistem književnosti, tradiciju itd), bio je 1993. godine kada je nagrada dodeljena Toni Morison. Međutim, i u njenom slučaju i u slučaju svih prethodnih dobitnika koji su pripadali američkoj književnosti, bilo je reči o proznim stvaraocima. To znači da je američka poezija od strane Nobelovog komiteta prvi put afirmisana kroz poeziju Luiz Glik. U obrazloženju se navodi da je nagrada pesnikinji dodeljena „za nepogrešiv poetski glas koji strogom lepotom čini individualno postojanje univerzalnim”<sup>17</sup>, što deluje pomalo kao floskula i verovatno može da se kaže za bilo kog pesnika. Ne treba da čudi to što je Luiz Glik prva predstavnik američke poezije u Nobelovoj tradiciji ako posmatramo renomiranost i trajanje na književnoj sceni. Međutim, ako posmatramo tradiciju Nobelove nagrade kao nekakvu osu u vremenu, utvrđen institucionalizovan sistem za procenjivanje vrednosti i aktuelnosti, to bi značilo da se i nije baš nešto posebno dešavalo u američkoj poeziji od 1948. godine, ukoliko uzmemo u obzir sagledavanje Eliota kao ključne figure angloameričke poezije. Značenjsko polje „modernističkog nasleđa” je zaista veliko,

16 Snimak razgovora dostupan je na: <https://www.youtube.com/watch?v=InskFL2iN2g> (posećeno 30. 4. 2023).

17 “for her unmistakable poetic voice that with austere beauty makes individual existence universal” Saopštenje dostupno na: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2020/press-release/> (posećeno 30. 4. 2023).

ali Luiz Glik u mnogo većoj meri nastavlja tu liniju. Nastavlja, ne polemiše toliko sa njom. Njena poezija je izuzetno zavisna od mita i od velikih narativa i ostajala je takva dosta dugo, sve do prve decenije 21. veka. Postoje pojedine pesme koje odudaraju, ali suštinski je to poezija koja nije zauzela kreativan odnos prema prethodnicima, nije dala svedočanstvo življenja u određenom vremenu, u određenom društvenom trenutku, i u svojoj biti, to je vertikalna poezija. Otuda čudno deluje da je američka poezija predstavljena pesnikinjom koja prenosi jedno tiho i jednostavno iskustvo. Ne ističemo ovo kao vrednosni sud, već kao činjenicu da tradicija Nobelove nagrade koja polazišnu tačku neminovno ima u evropskoj kulturi, kao nekakva posrednička slika, može da utiče na sliku o kulturi koju predstavlja laureat.

Naslovi i tekstovi u srpskim medijima povodom objave vesti o dobitnici, bili su, logično, usmereni na to da se prenesu osnovne informacije o aktuelnosti na planu svetske književne scene, usmereni na približavanje njenog stvaralaštva čitaocima, ali primećujemo da je bilo i onih koji su na neki način suptilno senzacionalistički, pri čemu se izražava čuđenje kako poezija Luiz Glik nije prevedena u vidu pesničke zbirke, kako nije prepoznata vrednost. Primera radi, „Koja Luiz? Kako je srpskim izdavačima promakla nobelovka”<sup>18</sup>. Naravno, izuzev situacija kada su u prevodilaštvu u pitanju lične naklonosti, jasno je da srpska kultura pri prevodu poezije iz znatno veće kulture kao što je američka, ne može da prevede apsolutno sve što je relevantno. Neprevođenje u ovom slučaju ne znači odricanje od vrednosti dela, jer je poezija Luiz Glik ipak zastupljena u periodici, ali uzroci neprevođenja mogli su da budu u propitivanju da li ona poseduje nešto važno u interkulturalnom smislu, ili nešto drugačije u poetičkom ili formalnom smislu, što bi bilo podsticajno za ciljnu kulturu.

Trebalo bi spomenuti i da su se nakon dobijanja Nobelove nagrade knjige Luiz Glik pojavile u ponudi Delfi knjižare na engleskom jeziku. U pitanju su naslovi pesničkih zbirki: *Averno*, *Meadowlands*, *Vita Nova*, *The Seven Ages*, *A Village Life*, kao i knjiga eseja *Proofs and theories*. Međutim, ti naslovi dostupni su samo u bolje snabdevenim prestoničkim knjižarama.

Kada je reč o intenzifikovanju recepcije dela Luiz Glik u srpskoj kulturi nakon dobijanja Nobelove nagrade, u časopisu *Enklava* iste, 2020. godine, pojavljuje se nekoliko pesama u prevodu Vladimira Stojnića: „Svi sveti”, „Nokturno”, „Utopljen deca”, „Kraj zime”, „Parabola leta”, „Srebrni ljljan”, „Rani decembar u Krotonu na Hadsonu”, „Kana”, „Teleskop”. Kada su u pitanju kritički prikazi i naučni radovi, Stevan Bradić za časopis *Rizom* prevodi esej „Stvaralaštvo Luiz Glik” Danijela Morisa, što je bilo dobro rešenje, s obzirom na to da je Danijel Moris autor najsadržajnije disertacije o stvaralaštvu Luiz Glik *Poezija Luiz Glik: tematski uvod (The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction, 2006)*.

Tanja Kragujević za *Korake* piše jednu vrstu osvrta na poeziju Luiz Glik – „Nekada, nikada, sad – nova stvarnost u poeziji Lujze Glik”. Tekst započinje upoređivanjem poezije Silvije Plat i poezije Luiz Glik. Nakon poređenja, Tanja Kragujević se osvrće na niz pesama Luiz Glik („Oktobar”, „Noćne seobe”, „Jutarnja pesma”...), kao i na pojedine delove iz knjige njenih eseja *Dokazi i teorije (Proofs and Theories, 1994)*. Međutim, tekst je izuzetno nejasno napisan i ne približava čitaocima na valjan način stvaralaštvo nagrađene pesnikinje,

18 Videti: Matija Jovandić, „Koja Luiz? Kako je srpskim izdavačima promakla nobelovka”, *Nova*, 9. oktobar 2020. Dostupno na: <https://nova.rs/kultura/koja-luiz-kako-je-srpskim-izdavacima-promakla-nobelovka/> (posećeno 30. 4. 2023).

već spada u onu vrstu tekstova koji u pokušaju da objasne neki specifičniji lirski diskurs i sami postaju lirski, pa u zaključku stoji da nas univerzalnost u poeziji Luiz Glik:

„[...] uvodi u postojanje kakvo jeste, nikada sasvim na jednoj strani svojih opcija i boja – nikada posvemašnja tama, nikada samo zavodljiva vladavina sjaja. Kao sačuvani negativ – film o pojedincu, osobi, porodici, položaju jedinke, u bezbrojnim sekvencama vremena – koji u pozitivu, osvetli pune nijanse, svoje osunčane trenutke. Ali smo podjednako zahvalni što je i negativ sačuvan.” (КРАГУЈЕВИЋ 2021: 72)

Slična situacija je i sa naučnim radom „Otepljenje Luiz Glik: pregled poezije” Lune Gradinšćank, objavljenom u prvom broju *Letopisa Matice srpske* iz 2021. godine. Najpre je problematično što autorka ističe da je u pitanju „pregled poezije”, a za korpus istraživanja uzima jedan aspekt stvaralaštva Luiz Glik koji se odnosi na odnos ispovednog i autobiografskog, jer „do sada nije dat precizniji nacrt o tome na koji način pesnikinja pokušava da te autobiografske podatke pretoči u poeziju” (ГРАДИНШЋАК 2021: 113). Međutim, to je potpuno irelevantno za srpsku naučnu zajednicu jer autorka polemiše sa tekstovima nastalim u okviru američke naučne zajednice. Dosta pogodnije rešenje bio bi rad preglednog tipa koji ne podrazumeva izučavanje neke zasebne problematike. Autorka naglašava da dela Luiz Glik „potiču iz ovozemaljskih nedaća” (ГРАДИНШЋАК 2021: 115), ali da ona u svojoj poeziji teži da se otcepi od tog iskustva. Najzad, ako posmatramo citatnost u radu, zaključci se temelje najviše na iskazima iz njene knjige eseja *Dokazi i teorije (Proofs & Theories)*, u kojoj Luiz Glik na dosta spontan način opisuje svoj način stvaralaštva, pa je pitanje koliko je to pogodna literatura.

Naposletku, trebalo bi istaći da je na svom Fejsbuk profilu, urednik časopisa *Polja*, Alen Bešić, najavio za 2023. godinu prevod pesničke zbirke *Divlji iris*, što će biti prva u celosti prevedena zbirka poezije Luiz Glik, a što bi moglo da promeni dosadašnju dinamiku recepcije.

### 3. Zaključak

Istraživanje recepcije poezije Luiz Glik ispituje na koji način i u kojoj meri je srpska kultura prihvatila delo jedne od američkih pesnikinja sa najdužim književnim stažom, koja je, pritom, dobitnica mnogih književnih priznanja. Nagrade koje je dobila, uključujući Nobelovu nagradu za književnost, svedoče o tome da je ona jedno od najznačajnijih imena američke poezije tokom poslednje polovine veka, ali u srpskoj kulturi su prevodi njene poezije sporadični i nisu objavljeni u formi posebne zbirke. Tako su se u ulozi ključnih prevodilaca njene poezije našli Vladimir Kopicl, Dubravka Popović Srdanović, Petar Penda i Stevan Bradić. Ono što povezuje sva ova imena jeste bavljenje američkom poezijom i njihovi prevodilački izbori mahom govore o želji da se ispoštuje kriterijum reprezentativnosti prilikom predstavljanja američke poezije, dok se Stevan Bradić pokazuje kao zainteresovan za Luiz Glik i kao prevodilac i kao pesnik.

Prilikom istraživanja i prevođenja dela ove pesnikinje, primetna je težnja da se njena poezija stavi u kontekst angažovanosti, što suštinski nije odrednica koja je adekvatna njenom stvaralaštvu, iako pisanje o individualnom i svakodnevnom nužno trpi uticaj javnog, tj. društvenog. Kada je u pitanju recepcija u časopisima, ona nije usmerena na radove preglednog tipa, na nekakav sveobuhvatniji pristup, već je prisutna tendencija da se pribegava pisanju o onome što istraživaču deluje najinteresantnije u datom trenutku.

Posmatranje recepcije književnog dela Luiz Glik, od prvog prevoda iz 1981. godine do danas, navodi nas na zaključak da Luiz Glik, premda je svetski renomirana pesnikinja, nije pesnikinja u čijem je delu srpska kultura kao ciljna kultura pronašla nešto podsticajno i značajno u interkulturalnom ili poetičkom smislu, međutim, najavom novih prevoda, to bi moglo da se promeni.

#### Citirana literatura

- БАЈАЦ, КОПИЦЛ 1983: Бајац, Владислав. Копицл, Владимир. *Трип – водич кроз савремену америчку поезију*. Београд: Народна књига, 1983.
- GLIK 2017: Glik, Luiz. „Letnja bašta”, *Rizom: časopis za književnost, filozofiju i društvenu teoriju*, 2017. Dostupno na: <https://rizom.rs/2017/02/15/proba2/> (posećeno 30. 4. 2023)
- GLÜCK 1992: Glück, Louise. *The Wild Iris*. Hopewell: Ecco Press, 1992.
- GLIK 2008: Glik, Luiz. „Oktobar”, *Osam savremenih američkih pjesnika*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina „Petar Kočić”, 2008, 167–169.
- GLIK 2008: Glik, Luiz. „The Drowned Children”, *Osam savremenih američkih pjesnika*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina „Petar Kočić”, 2008, 162.
- GLIK 2008: Glik, Luiz. „Udavljen deca”, *Osam savremenih američkih pjesnika*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina „Petar Kočić”, 2008, 163.
- GLIK 1995: Glik, Lujza. „Utopljen deca”, *Pro Femina*, 4, 1995, 135.
- ГЛИК 2006/2007: Глик, Луиз. „Дивљи ирис”, *Лунар*, год. 8, бр. 30, 2006/2007, 212.
- ГЛИК 1994: Глик, Луиза. „Коњ”, *Антологија америчке поезије 1945–1994*, Нови Сад: Светови, 1994, 206.
- ГРАДИНШТАК 2021: Градинштак, Луна. „Отцепљење Луиз Глик: преглед поезије”, *Летопис Матице српске*, год. 197, књ. 507, св. 1/ 2, јан.–феб. 2021, 113–122.
- KENISTON 2010: Keniston, Ann. “Not Needed, Except as Meaning”: Belatedness in Post-9/11 American Poetry”, *Contemporary Literature*, Vol. 52, No. 4, 658–683.
- КРАГУЈЕВИЋ 2021: Крагујевић, Тања. „Некада, никада, сад – нова стварност у поезији Лујзе Глик”, *Корац*, год. 55, св. 1/3, 2021, 53–72.
- МИТРОВИЋ 1994: Митровић, Срба (ур.). *Антологија америчке поезије 1945–1994*. Нови Сад: Светови, 1994.
- PENDA 2008: Penda, Petar (ur.). *Eight Contemporary American Poets. Osam savremenih američkih pjesnika*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina „Petar Kočić”, 2008.
- POPOVIĆ SRDANOVIĆ 1995: Popović Srdanović, Dubravka. „Ararat Lujze Glik: neutaživa žudnja za celinom”, *Pro Femina*, 4, 1995, 138–144.
- SIMIC 2002: Simic, Charles. “Late September”. *The New Yorker*, September 16, 2002, 108. Dostupno na: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/09/16/late-september> (posećeno 30. 4. 2023).

Sara Ž. Matin

## THE RECEPTION OF LOUISE GLÜCK'S POETRY IN SERBIAN CULTURE

### Summary

The paper examines the reception of Louise Glück's poetry in Serbian culture and literature. It is important to emphasize that she is a poetess who has been actively writing

for more than half a century on the American poetic scene. The length of an author's literary career does not necessarily imply the changeability of his poetics over time, but in this case we can see this change. The poetic features of her poetry develop and vary, which consequently means that the representations that the target culture constructs about her work can be different. Research attention will be focused on the translations of Louise Glück's poems in Serbian anthologies and periodicals, on scientific and critical texts written about her poetry, as well as on the reception in public life. The aim of the paper is to show the dynamics by which Serbian culture became familiar with the work of Louise Glück, i.e. to see if, and in what way, receiving the Nobel Prize caused changes in the reception of her work. Also, the intention is to analyze the context in which her translated poetry formed an image of her as an engaged poetess. The paper aims to provide an overview of the reception of the work of the American poetess, but also to critically approach the texts themselves and the translation solutions.

*Keywords:* Louise Glück, reception, American poetry, translation, engaged poetry

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)(0.034.4)  
82.0(082)(0.034.2)  
81-115(082)(0.034.4)  
811.163.41:811(082)(0.034.4)  
81'42(082)(0.034.4)

НАУЧНА конференција Савремена филолошка проучавања младих истраживача (2 ; 2023 ; Ниш)  
Савремена филолошка проучавања младих истраживача 2 [Електронски извор] : [зборник са научног скупа  
„Савремена филолошка проучавања младих истраживача 2 , одржаног 25. фебруара 2023. године.] /  
[уредница Јелена С. Младеновић]. - Ниш : Филозофски факултет Универзитета, 2024 (Ниш :  
Филозофски  
факултет Универзитета). - 1 електронски оптички диск (CD-ROM) : текст ; 12 cm

Системски захтеви: Нису наведени. - Насл. са насловног екрана. - Радови на срп. и енгл. језику. - Текст  
ћир. и лат.  
- Тираж 10. - Реч уреднице / Јелена С. Младеновић. - Напомене и библиографске референце уз текст. -  
Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на више језика.

ISBN 978-86-7379-643-7

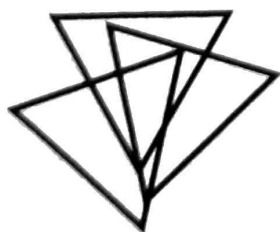
а) Компаративна књижевност -- Зборници б) Теорија књижевности -- Зборници в) Српски језик --  
Страни језици  
-- Зборници г) Компаративна лингвистика -- Зборници д) Дискурс анализа -- Зборници

COBISS.SR-ID 138714121

# ПРОБИСВЕТИ У БИБЛИОТЕЦИ

*Млада српска проза у историји  
српске књижевности*

Уредници  
Снежана Савкић  
Милош Јоцић



Културни центар Војводине  
„Милош Црњански”  
Нови Сад



Институт  
за књижевност и уметност  
Београд

2023.

ПРОБИСВЕТИ У БИБЛИОТЕЦИ  
2023.

*Издавачи*  
Културни центар Војводине „Милош Црњански”  
Нови Сад  
Институт за књижевност и уметност  
Београд

*За издавача*  
Ненад Шапоња  
Бојан Јовић

*Лектура и коректура*  
Бранислав Чурчов

*Прелом и припрема за штампу*  
Владимир Ватић  
ГРАФИТ, Петроварадин

*Аутор илустрације на корицама*  
Милош Јоцић, DALL•E 2

*Тираж*  
300

*Штампа*  
Сајнос доо, Нови Сад

ISBN 978-86-820-96-31-3

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
821.163.41-3.09”19/20”(082)

**ПРОБИСВЕТИ у библиотеци** : млада српска проза у историји српске књижевности / [уредници Снежана Савкић, Милош Јоцић]. - Нови Сад : Културни центар Војводине „Милош Црњански” ; Београд : Институт за књижевност и уметност, 2023 (Нови Сад : Сајнос). - 242 стр. ; 24 cm

Радови на ћир. и лат. - Према подацима са прелим. насл. стр. Зборник је резултат научног скупа „Пробисвети у библиотеци (Млада српска проза у историји српске књижевности)” одржаног у Новом Саду. - Тираж 300. - Стр. 7-9: Уводна реч / Снежана Савкић, Милош Јоцић. - Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-82096-31-3

а) Српска књижевност - Проза - 20-21. в. - Зборници

COBISS.SR-ID 138661385



## КЊИЖЕВНИ РАД БОГДАНА БОГДАНОВИЋА И МЛАДА СРПСКА ПРОЗА

*Айсѝракѝ:* У раду настојимо да књижевно дело Богдана Богдановића, архитекте и градитеља, прикажемо као антиципацију, односно као део младопрозаистичких струјања у српској књижевности ствараној осамдесетих година. Кључне одлике *младе срѝске ѝрозе*, као што су, првенствено, инвентивност форме, жанровска несводивост, нелинеарне наративне стратегије и метапрозни дискурс препознајемо у текстовима Богдана Богдановића, те ћемо их сагледати у односу на дела оних аутора који јасно припадају генерацији младопрозаиста. Истраживачка пажња ће у том смислу бити доминантно усмерена на *Градословар* (1982) као изразито репрезентативан пример текста у коме су све ове карактеристике присутне. Посебан акценат ставићемо на анализу лексикографске парадигме на којој ово дело и почива, а коју ћемо упоредити са лексикографском парадигмом која се јавља у делу Саве Дамјанова (*Исѝраживање савршенсѝва*) и Миленка Пајића (*Недеља*). Самим тим, испитаћемо и однос Богдана Богдановића и младопрозаиста према интенционалној литераризацији некњижевних жанрова. Истраживању ће се, дакле, приступити у компаратистичком кључу, али и уз нужно ослањање на херменеутички приступ, с обзиром на то да се у овим текстовима наилази на честе референце на езотеријске и мистичне списе. Циљ рада јесте да укаже на могућност препознавања одлика *младе срѝске ѝрозе* у опусима аутора који до сада нису посматрани у том контексту, да допринесе разумевању кључних особености *младе срѝске ѝрозе*, као и да пружи контекстуализацију књижевном раду Богдана Богдановића.

*Кључне речи:* *млада срѝска ѝроза*, Богдан Богдановић, *Градословар*, лексикографска парадигма, постмодернизам

### Увод

Посматрајући сада са већ значајне временске дистанце *младу срѝску ѝрозу* као особену појаву српске књижевности двадесетог века, у позицији

смо да је целовитије сагледамо на плану историје књижевности, као и да допишемо нове странице, нудећи нове научне увиде. Специфичност *младе српске њрозе* најпре се огледа у односу према претходницима. Ми-хајло Пантић истиче како је непосредне претходнике тешко одредити, али да би сроднике свакако требало видети у Бориславу Пекићу, Данилу Кишу, Мирку Ковачу, Бори Ћосићу и Милораду Павићу, који су били окре-нути преводној књижевности (в. Pantić 1987: 153). Сава Дамјанов приме-ћује да је управо то одсуство „директних претходника“ условило једну врсту неоптерећености одређења према њима: „није било неопходно супротстављање владавини претходне форме, тај 'нулти степен' артику-лисања новог модела већ је био остварен, тј. за ову генерацију превазиђен већ у полазишту“ (Дамјанов 2012: 22). Из садашње перспективе јасно је колико је друга половина 20. века у српској књижевности била комплекс-на у смислу нејасног разграничења између историјских авангарди, нео-авангарде и постмодернизма. Отуда није могуће говорити о радикално полемичком односу између ове три струје, већ је пре реч о креативном процесу надградње, прожимања. *Млада српска њроза*, иако суштински обједињује све три тенденције, искристалисала је и утемељила фазу ви-соког постмодернизма (период 80-их и 90-их година).<sup>4</sup> Највећи утицај младопрозаисти остварили су инвентивношћу у приступу форми као конструкцијском начелу, а много значајније – не само употребом нових формативних стратегија, већ промишљањем о форми као начелу које се примарно успоставља, а са којим се потом прича саображава.

Друга важна специфичност *младе српске њрозе* тиче се чињенице да је као књижевна појава „у ходу“ добијала своју критичку реакцију и уобли-чење, што кроз конкретну књижевнокритичку делатност, што кроз ауто-поетичке осврте у самим литерарним текстовима: „Од самих почетака проза 80-их испољила је несумњиву способност поетичке самоартику-лације и самоафирмације“ (Пантић 1994: 157). Ту чињеницу да је знатан део генерације младопрозаиста књижевну критику писао паралелно са фикцијском прозом, Ала Татаренко посматра у светлу карактеристичног кода њиховог стваралаштва: „Једну од манифестација постмодернистичког прожимања теоријског и белетристичког дискурса представља форми-рање специфичног књижевнокритичког кода у стваралаштву представ-ника 'младе српске прозе'“ (Татаренко 2013: 456). На тај начин у њиховим

<sup>4</sup> О самој периодизацији коју Ала Татаренко успоставља бавећи се проблемом форме у другој половини 20. века видети више у: Татаренко 2013.

делима долази до честог споја лудичког принципа и принципа традиционалне науке о књижевности.

У том духу, занимљивом се чини појава оних „супротних” текстова који не потичу директно из књижевног света, тј. оних текстова у којима су некњижевне тенденције изражаване кроз књижевну форму, те су на тај начин резултирали великом сличношћу са одликама високог постмодернизма српске књижевности. Удахнута свест тексту у постмодернизму, далеко од тог да чини ирелевантном, али у великој мери неутрализује дилему око тога шта је то што чини разлику између књижевног и некаквог историјског или научног текста, у смислу да је не пропитује како би се установили елементи који осигуравају различитост, већ их посматра у садејству. Проблематика се помера на питање по чему су они слични, тачније које су последице те сличности. Постструктуралистичка филозофија и критика – криза знака, уверење да је све један текст и да не постоји ништа што је изван њега, литература од литературе (в. Киш 1983: 117), нестабилност значења, резултирали су мешањем различитих дискурса и изузетном хибридношћу жанрова. Отуда и сама граница између оног што се опажа, или што би требало да се опажа као књижевност, постаје мање јасна.

Истраживачка пажња овог рада биће усмерена на један такав случај, на књижевни рад, архитекте и градитеља, Богдана Богдановића, чије текстове одликује инвентивност у промишљању форме. Иако Богдановић примарно није био књижевник, кроз специфичну употребу форме, језика и мисаоних слика, говорио је о преокупацијама из своје основне вокације – архитектуре. На тај начин су његови текстови резултирали увођењем оригиналних парадигми и идеја у српску књижевност.

### Књижевно стваралаштво Богдана Богдановића

Богдан Богдановић (1922–2010) је, пре свега, био архитекта и градитељ, познат по особеној меморијалној архитектури. Нека од његових најзначајнијих дела су: Споменик јеврејским жртвама фашизма, Београд; Спомен-гробље жртава фашизма, Сремска Митровица; Партизански споменик у Мостару; Споменик у Јасеновцу; Групни кенотафи жртава фашизма, Травник, итд. Међутим, у уводним деловима биографија уз Богдановићево име стоји, између осталог, и да је био књижевник, но његова дела нису била истраживана у оквиру књижевних координата. Како је Богдановић био политички ангажована личност, што је пре свега оличено у градоначелничком мандату, његово књижевно дело до сада је

сагледавано у уској вези са друштвеном стварношћу времена у ком је живео, односно посматрано је пре као некакав додатни документ једне животне приче. Писање о Граду и архитектури код њега нема строго уметничку или информативну функцију, већ увек настоји да подрије одређене друштвене и цивилизацијске структуре, те оно може да се по-  
смаatra као парадигматичан пример стања *прелаза* о ком говори Михај-  
ло Пантић. Наиме, он осамдесете године види као време постепеног  
преласка ерудицијске, енциклопедијске поетике у ону више емпиријску,  
односно прелаз „из зоне астралног естетизма у зону ближег контакта са  
историјом и стварношћу” (Пантић 1994: 158). Но, истиче да оно што по-  
везује та два модела јесте *књижевна ира*. Управо тако ће Латинка Перо-  
вић одредити књижевни рад Богдана Богдановића, као игру знања и  
фантазије (в. Перовић 2011: 4). Све Богдановићеве књиге повезује једна  
врста есејског говора у којој се преплићу факти и фикција и која је утеме-  
љена на другачијем погледу на цивилизацију (нпр. *Мали урбанизам*, *Град*  
*и смрт*, *Три рајне књије*, *Платонов тајни роман*, *Књија кайишела* итд.).  
Ипак, формално и књижевноуметнички најиновативније књиге јесу *Гра-*  
*дословар* (1982), *Залудна мислирија* (1963) и *Круи на чешири ћошка* (1986).  
У њима препознајемо кључне одлике *младе српске прозе*, односно високог  
постмодернизма.

### Одлике *младе српске прозе* у књижевном стваралаштву Богдана Богдановића

Однос према Форми од највећег је значаја за прозу Богдана Богда-  
новића. Промишљање о форми најпре произлази из конкретног експе-  
риментисања тј. садејства две уметности – књижевности и архитектуре.  
Међутим, оно што га јасно приближава младопрозаистима јесу настојања  
да се таква „искуства иновације, експеримената и разградње интегришу  
у нову форму” (Дамјанов 2012: 23).

Есеј који најуспешније приказује начин његовог промишљања форме  
јесте *Повраћац трифона: цртичка хеурисличка ира по моделу Луиса Ка-*  
*рола* (1978). У њему Богдановић полази од прастарих представа које се  
односе на гротескни спој човека и животиње. Измишљање фантастичних  
животиња могуће је пратити још од уметности Сумера, преко романтике,  
готике или барока, међутим, оно што се Богдановић пита јесте како сада  
**те приказе вратити у модеран архитектонски простор.** Како му је честа  
**навика била да црта териоморфне приказе,** временом је у томе почео да

увиђа одређену проналазачку игру – приписивање романисаране биографије, митског животописа свакој од приказа. Борхесовски закључује да такве животињске прилике најпре треба изградити у машти. Да би зверима приписао некакву читљивост, напушта границе просторне уметности и окреће се Луису Керолу. Имајући у виду Керолову Алису у земљи чуда и Алису са групе сирани оледала, указује на игру речима, при чему спој две речи у једну директно утиче на поступак покретања слике. Тако, када код Керола наиђемо на реч Змијула (Snark), у нашој машти се пројектује биће, које је полу-ајкула а полу-змија.

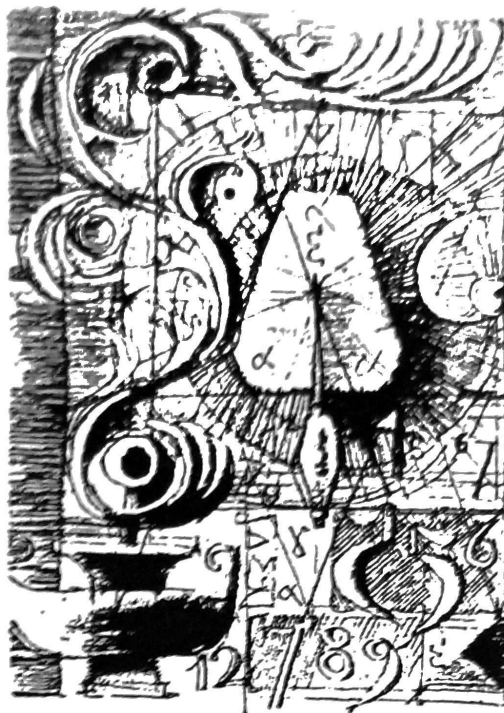
Богдановића интересује представа о „простору“ у ком се догађају такве слике, тј. поступак њиховог спајања. Зато претпоставља њихову могућу фабулу, у овом случају, нонсенс фабулу. По моделу обликовања израза Луиса Керола, Богдановић прави сопствени нонсенс стрип у три серије цртежа. У првој серији доминира фабула мале Алисе, у другој алегоричност, док у трећој геометрија постаје сложенија, односно слуте се већ одређене конструкције (в. Bogdanović 1978). Дакле, Богдановић детектује образац језичке игре, принцип обликовања израза код Луиса Керола, затим понавља тај исти образац при цртању, а касније и у гради-тељству. Исти принцип, само у смеру од цртежа ка тексту, употребиће при писању књиге *Круи на чешири ћошка*<sup>5</sup> у којој ће „ишчитавањем“ дијаграма градити сложену причу/расправу.

С тим у вези су изузетно заступљени визуелни елементи његове прозе. Поред инкорпорирања правих градитељских скица у текст, такође су присутни мистификовани нацрти, као и илустрације и слике из езо-теријске и алхемијске традиције. На пример, у *Залудној мистрији* ће се мистификаторски поигравати са заоставштином Братства Ружиног Крста, познатијих као Розенкројцери. На сличној парадигми ће Светислав Басара градити своју *Фаму о бициклстима* (1987).<sup>6</sup> Тако Богдановић читаоцу представља „нумеричке криптограме братства“:

<sup>5</sup> Аутор књигу „жанровски“ одређује као демонијачку расправу – *демонијачка расправа о окултном пореклу иштарјеских ушойија иројраћена ипоћним разјоворима двојице иштарјеских дисигената са иридогачним еилоћом & довољним бројем дијаграма & нацрта* (в. Bogdanović 1986). Особина поигравања са жанровским одредницама такође га повезује са младопрозаистима.

<sup>6</sup> У *Залудној мистрији*, поред мистификације посредством визуелних елемената, постоји мноштво особина постмодернистичке поетике: приповедач који је уједно и лик, трансформације ликова једних у друге, мотив пронађеног рукописа, алтернативна својства фантастике, итд. Тиме се Богдановићево дело у великој мери показује као антиципаторско, узмемо ли у обзир тезу Але Татаренко да се зачеци постмодернизма у српској књижевности наслућују 1962. године у Кишовој Мансарди (в. Татаренко 2013: 24).





FRANCUSKA ESTAMPA IZ POLOVINE XVIII Veka U POSEDU  
MATEMATICKOG DRUŠTVA U BORDOU. PREMA SVOJ PRILICI,  
U PITANJU JE OPET NEKI NUMERICKI KRIPTOGRAM, DI-  
REKTNO UZET IZ BOLONJEKOG SPISA, ILI, VEROVATNIJE,  
PRECRITAN I NEŠTO PRESTILIZOVAN.

Слика 1. Залудна мистификација – мистификација нумеричког криптограма

Део текста исте књиге чиниће и измишљени емблеми, као и емблеми са изокренутим атрибутима, односно наопаком симболизацијом, под идејом да се свака амблематска идеја може окренути наопако. Такви поступци га приближавају стваралаштву Саве Дамјанова, који међутим, таквим визуелним елементима у тексту приступа студиозније, употребљавајући их системски на нивоу целокупног књижевног опуса.<sup>7</sup> Уопште узев, интегрисање визуелних елемената у текст или визуализација дискурса, значајна су обележја дела и других младопрозаиста. На пример, у стваралаштву Ђорђа Писарева који је често употребљавао квазидокументарне и дијаграматске визуелне елементе (мапе, спискове, табеле) (в. Јосић 2020: 113) или пак код Миленка Пајића у чијем стваралаштву Снежана Савкић примећује одушевљење геометријском прогресијом коју је Пајић „у свом делу лудички, у сасвим експерименталном коду, повезао са циклизмом форме” (в. Савкић 2021: 321).

Међутим, поетичке одлике које књижевно стваралаштво Богдана Богдановића у највећој мери чине сродним са стваралаштвом младопрозаиста

<sup>7</sup> Посебно детаљно о томе видети у докторској дисертацији Милоша Јоцића о визуелним елементима у прози српске неоавангарде и постмодернизма у поглављу под називом „Емблем и емблемска књига у стваралаштву Саве Дамјанова” (в. Јосић 2020: 112–187).

јесу пре свега изражен метапрозни дискурс и нелинеарне наративне стратегије. Тако је могуће говорити о делима са израженим ергодицим<sup>8</sup> карактеристикама, што ћемо показати кроз компаративну анализу лексикографске парадигме у Градослову Богдана Богдановића, Истисраживању савршенства Саве Дамјанова и у тексту-циклусу „Четрнаест речи и коментари“ из песничке збирке Недеља Миленка Пајића.

### Ергодичке карактеристике дела: употреба лексикографске парадигме у стваралаштву Богдана Богдановића и представника младе српске прозе

Градослов (1982) садржи 400 одредница и свака се заснива на једној кључној речи. Преглед кључних речи дат је на почетку књиге у табеларном приказу:

1 вајка	51 виаоввак	101 акјепокити	151 миксвер	201 мајстор	251 песма	301 сан	351 торан
2 вајоритет	52 виајет	102 акјекронја	152 митропа	202 макета	252 петица	302 саргија	352 тотемизам
3 вајоритет	53 вито	103 алама	153 митовија	203 мама	253 најава	303 свет	353 точак
4 вајоритет	54 војер	104 алопонија	154 кропија	204 мапа	254 наан	304 садан	354 трамстија
5 вајоритет	55 вола	105 алопунт	155 ја	205 махала	255 покар	305 оао	355 трамвај
6 вајоритет	56 врт	106 алаа	156 јаким	206 мачка	256 поворитије	306 оае	356 трг
7 вајоритет	57 вртолавица	107 алогвор	157 јасис	207 мафта	257 појам	307 сенка	357 трг
8 вајоритет	58 географски	108 аом	158 јакта	208 медаљон	258 појам	308 сенка	358 треп
9 Архидијел	59 глава	109 аоксинија	159 јек	209 мачка	259 полицаар	309 сеоба	359 тригон
10 архидијел	60 тавс	110 драма	160 Јерусалим	210 микансепи	260 поао	310 сећање	360 триперија
11 архидијел	61 таволаваја	111 архентраа	161 јунак	211 микроб	261 пописо	311 сећање	361 уа
12 архидијел	62 тауми	112 дрво	162 кабриолет	212 микроб	262 поштава	312 сећање	362 уаица
13 архидијел	63 тина	113 дрвена	163 кавтар	213 микс	263 почетак	313 сећање	363 утокја
14 архидијел	64 господи	114 ауа	164 кавија	214 микс	264 праг	314 синија	364 учене
15 архидијел	65 госпођа	115 ауа	165 кавија	215 мост	265 правина	315 синија	365 фактор
16 архидијел	66 граа	116 ауа	166 карта	216 мрија	266 правина	316 синија	366 фантом
17 архидијел	67 граа	117 екселсија	167 квалер	217 мулар	267 преао	317 синија	367 фатамортала
18 архидијел	68 граа	118 Екстремалс	168 кина	218 нагтраа	268 престолна	318 синија	368 фексис
19 архидијел	69 граа	119 еквала	169 калкавица	219 нагтраа	269 провор	319 синија	369 филозоф
20 архидијел	70 граа	120 жаба	170 кока	220 напонија	270 пројекција	320 синија	370 филозоф
21 архидијел	71 граа	121 жагор	171 колач	221 напонија	271 проналасак	321 самовијница	371 фуакија
22 архидијел	72 граа	122 жана	172 колач	222 напонија	272 професор	322 саово	372 хаљина
23 архидијел	73 граа	123 жана	173 коа	223 напонија	273 психонамиза	323 саови	373 хаљина
24 архидијел	74 граа	124 жана	174 коа	224 напонија	274 психодрама	324 смек	374 хепенинг
25 архидијел	75 граа	125 жана	175 коа	225 напонија	275 психодрама	325 саови	375 хепенинг
26 архидијел	76 граа	126 жана	176 коа	226 напонија	276 психодрама	326 саови	376 хепенинг
27 архидијел	77 граа	127 жана	177 коа	227 напонија	277 психодрама	327 саови	377 хепенинг
28 архидијел	78 граа	128 жана	178 коа	228 напонија	278 психодрама	328 саови	378 хепенинг
29 архидијел	79 граа	129 жана	179 коа	229 напонија	279 психодрама	329 саови	379 хепенинг
30 архидијел	80 граа	130 жана	180 коа	230 напонија	280 психодрама	330 саови	380 хепенинг
31 архидијел	81 граа	131 жана	181 коа	231 напонија	281 психодрама	331 саови	381 хепенинг
32 архидијел	82 граа	132 жана	182 коа	232 напонија	282 психодрама	332 саови	382 хепенинг
33 архидијел	83 граа	133 жана	183 коа	233 напонија	283 психодрама	333 саови	383 хепенинг
34 архидијел	84 граа	134 жана	184 коа	234 напонија	284 психодрама	334 саови	384 хепенинг
35 архидијел	85 граа	135 жана	185 коа	235 напонија	285 психодрама	335 саови	385 хепенинг
36 архидијел	86 граа	136 жана	186 коа	236 напонија	286 психодрама	336 саови	386 хепенинг
37 архидијел	87 граа	137 жана	187 коа	237 напонија	287 психодрама	337 саови	387 хепенинг
38 архидијел	88 граа	138 жана	188 коа	238 напонија	288 психодрама	338 саови	388 хепенинг
39 архидијел	89 граа	139 жана	189 коа	239 напонија	289 психодрама	339 саови	389 хепенинг
40 архидијел	90 граа	140 жана	190 коа	240 напонија	290 психодрама	340 саови	390 хепенинг
41 архидијел	91 граа	141 жана	191 коа	241 напонија	291 психодрама	341 саови	391 хепенинг
42 архидијел	92 граа	142 жана	192 коа	242 напонија	292 психодрама	342 саови	392 хепенинг
43 архидијел	93 граа	143 жана	193 коа	243 напонија	293 психодрама	343 саови	393 хепенинг
44 архидијел	94 граа	144 жана	194 коа	244 напонија	294 психодрама	344 саови	394 хепенинг
45 архидијел	95 граа	145 жана	195 коа	245 напонија	295 психодрама	345 саови	395 хепенинг
46 архидијел	96 граа	146 жана	196 коа	246 напонија	296 психодрама	346 саови	396 хепенинг
47 архидијел	97 граа	147 жана	197 коа	247 напонија	297 психодрама	347 саови	397 хепенинг
48 архидијел	98 граа	148 жана	198 коа	248 напонија	298 психодрама	348 саови	398 хепенинг
49 архидијел	99 граа	149 жана	199 коа	249 напонија	299 психодрама	349 саови	399 хепенинг
50 архидијел	100 граа	150 жана	200 коа	250 напонија	300 психодрама	350 саови	400 хепенинг

Слика 2. Табеларни приказ кључних речи

<sup>8</sup> Детаљније о концепту ергодичке књижевности и о самом термину у: Espen Aarseth. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1997.

Свака кључна реч главно је тежиште једне лексикографске одреднице, но та реч није једина која чини ту одредницу јер у самом навођењу долази до њеног проширивања. Тако, на пример, прва кључна реч је *алајка*, али у речнику је она наведена као *алајка на йолици*. Неке кључне речи стоје и засебно, али већи део њих има своју надградњу. Испод сваке лексикографске одреднице налазе се описни поднаслови. Испод *алајке на йолици* тако стоји *алајка обетована*, *алајка разумевања светиа*. Ради веће разумљивости навешћемо још један пример. Кључна реч је *осирво*, проширена је у *осирво небеско*, а испод ње се налази описни поднаслов *ојасано зачараним крујом воде*. На тај начин речник не чине речи, већ кључне речи око којих се окрећу „идеје-слике” које и саме провоцирају мисаони процес откривања или пак наслућивања значења. Делове испод одредница, тј. речничка појашњења, жанровски су одређена као „есеји најмањи на свету” (Богдановић 1982: 9).

Уводна напомена *Градословара* сведочи о појави једне другачије структуре текста, која захтева „сасвим необичан начин читања”:

Нека читалац (masc.) крене удесно, и с прескока на прескок нека стигне до краја. Читатељка ће, претпостављам, по природи ствари, кренути улево, ка почетку књиге. Имаћемо, у том случају, леву и десну „егзегезу града” и, на крају, леву и десну одредницу његове судбине (Богдановић 1982: 9).

У завршеној напмени, односно у „Расправици о методи”, Богдановић истиче да оваква врста читања омогућава „слободна кретања у разним правцима”:

Поменућу само, илустрације ради, да сам измислио једну нову игру, врло сличну пасијансу, и да сам посредством те игре, уз добру вољу божанске Дике, стрпљиво, преморено, даноноћно, свакојутрено узбучавао одреднице и градио њихове наслове. Ако имате мало стрпљења, и ако сте се икада бавили кабалистичким транскрипцијама, покушајте да сравните било коју позицију „Табеларног прегледа кључних речи” са првим, а затим и са другим делом наслова одговарајуће одреднице, и онда покушајте да наслутите њену садржину и њен закључак (Богдановић 1982: 431–432).

Употреба речничке структуре води ка организацији текста који захтева нов начин читања. Дакле, у питању је нова текстуалност (в. Јерков 1992) карактеристична за прозу постмодерног доба у српској књижевности. Реч је о нелинеарном начину читања, тј. о тексту који читаоцу омогућава



да се по њему креће селективно и у различитим правцима. Међутим, оно што Богдановићево дело посебно приближава прози 80-их година јесу ергодицке карактеристике, односно ситуација када је начин читања текста садржан у њему самом (в. Татаренко 2012: 757).

На тај начин функционише и хетерогена прозна структура *Испираживања савршенства* (1983) Саве Дамјанова. У питању је жанровски вишеслојно дело, које различитим назначеним механизмима читања настоји да окупи херметичне фрагменте у целину. Структурно је подељено на пет делова, а сваки део одговара слову грчке азбуке (α, β, γ, δ, ε). Дело одликује низ метатекстуалних фрагмената – фуснота и коментара, а варијативност читања се особито постиже двома врстама коментара који су штампани паралелно (А и А1, Б и Б1, Г и Г1) (в. Татаренко 2012: 758). Посебно значајан део текста који приказује релације између различитих фрагмената текста јесте визуелна схема означена као „Мрежа читања”:

[...] која сугестивно схематски асоцира на кабалистичко дрво живота – с тим што представе 10 Сефирота и 22 Пута сада бивају замењене пуним линијама, којима су обележене везе у Тексту остварене фуснотама, док су испрекиданим обележаване оне другачије врсте. Тако читалац добија озбиљан задатак: да у сопственој потрази (ре/де)конструира поетички потез аутора и препозна његове сигнале (Савкић 2021: 331).

Богдановић систем читања *Градословара* објашњава полазећи од идеје кључне речи коју дефинише као *conceit* – „сложена, запањујућа, екстравагантна натегнута метафора” (Богдановић 1982: 433). Дакле, реч је о кончету. Кончето је у поетичком смислу најважнији био за епоху барока. По *Речнику књижевних термина*, представља „вештину проналажења сличности између појава и предмета који су наизглед потпуно различити” (РКТ 1985: 369). У бароку је кончето део стваралачког низа који се најпре односи на ингенио, досетљив дух, способан да повеже и најудаљеније појмове, затим на акутецу, оштроумност, способност да се комбинаториком ума дође до ингениозне комбинације, односно до кончета. Како барокна поетика рачуна на утисак, на важност рецепције, кончето би требало да буде такав да изазове дивљење. Слична су и настојања аутора када наглашава да употребе таквих средстава „могу имати свог оправдања само ако генеришу и запањујуће, и – подразумева се – занимљиве идеје” (Богдановић 1982: 433). С обзиром на то да поред сваке одреднице постоје бројеви њима сродних одредница на које читалац може да се пребаци, у највећој мери Богдановићев концепт сличи баш том барокном

кончету са функцијом указивања да се у мистерији повезивања крије некакав тајни склад. У појединим одредницама, и поред контекста (мини-есеја), значења се могу само наслутити. Отуда аутор истиче како се стварајући овај речник више приближавао логици маште него логици напрегнуте комбинаторике.<sup>9</sup> Постоје одреднице које су врло јасне и максимално упућене на друштвену стварност или на аутора у спрези са друштвеном стварношћу, на пример интерпол са поднасловом кад би похапсио све урбанисте! (в. Богдановић 1982: 168). Међутим, већи део идеја-слика није тако лако проходан. На тај начин Градословар није само речник који садржи на инвентиван начин распоређене фрагменте о историји града. Након провлачења кроз простор речника, у читаочевој свести остаје упечатљив низ који чине „невидљиве слике видљивих ствари” (Богдановић 1982: 341). Градитељски облици, градитељски поступци, градска свакодневица, простори који чине град, имена градова, митски градови и градови из књижевности – све то је приказано кроз дубоко кодиране слике које леже у основи нашег поимања града, другачије од официјелних дискурса о граду.

Када је у питању начин употребе речничке форме, код Дамјанова алфаветске ознаке имају пре свега симболичке потенцијале, те тако алфа није само почетак књиге већ и симбол почетка једног пута метаморфозе Бића. Прелазак са алфа на бета није као у речнику прелаз са једног слова на друго, већ је пре у питању поступност, развој приповедачке свести кроз текст. Док у речнику једно слово може да се „исцрпи” тако што бива допуњено знатним бројем одредница, овде тог исцрпљења нема, већ се ради о континуитету који чини нејасним границе између почетка и краја. Насупрот томе, Богдановићев Градословар има 400 одредница исписаних по азбучном реду, а граница између сваке је много оштрија, те не може да се говори о континуитету приче. Дакле, овде није реч о стапању речничке структуре и приче, већ о наглашеној фрагментарности чије је различите фрагменте (идеје-слике) могуће накнадно објединити у једно тематско поље – у тему Града, односно у његову, на алтернативан начин, исписану историју. Градословар је прича о Граду испричана идејама-сликама које се продубљују мини-есејима.<sup>10</sup> Код Дамјанова је пак, како при-

<sup>9</sup> Овакав модус стварања посебно га чини блиским стваралаштву младе српске прозе које одликује „покушај превладавања стандардних (књижевних) рационално-логичких образаца и релација” (Дамјанов 2012: 24).

<sup>10</sup> Ове мини-есеје би можда најправилније било одредити као једну врсту постмодернистичких есеја, који су на „граници уметничког дискурса теоријске метајезичности односно истовремено су у дискурсу и изван њега” (Šuvaković 1995: 40), с тим да се овде теоријска

међује Ала Татаренко, тематски континуум слаб, те „његово постојање подржава скелет структуре која је заснована на цикличности и на симболици броја 'четири': осим четири Елемента присутне су и четири дефиниције структуре Свемира, Језика, Симбола и Имена" (Татаренко 2012: 760). Међутим, оно што ова два дела чини поетички сродним, иако начелно долазе из другачијих области, јесте супротстављање фиксираниости речи и значења, дефиницијама које претендују на тачност, а насупрот томе присутна тежња ка ослобађању језика од устаљених значења, проширивање значења и асоцијација. Код Дамјанова је то остварено кроз тешко проходан дискурс ониричког и подсвесног у потрази за оностраним, док су код Богдановића то одреднице нестабилног значења прошириване варијативношћу читања. И једно и друго дело, у различитим пољима истраживања, теже да се у читалачкој свести покрене „Азбуквар наш, у свима нама давно исписан" (Богдановић 1982: 10).

Требало би свакако поменути да ће на истој парадигми и Милорад Павић градити свој Хазарски речник<sup>11</sup> (1984), те ће у предговору андрогиног издања истаћи како је књижевност желео да учини реверзибилном уметношћу (v. Pavić 2014: 13). Слично Богдановићу, и Павић ће имати идеју читаоца и читатељке, с тим да ће код Павића овај дуалитет на сложенији начин бити провучен кроз дело. Хазарски речник рачуна на континуитет приче (понављање мотива, трансформације ликова из прве књиге у ликове из преостале две књиге, итд), при чему речничка структура и прича чине јединство. Кључна чињеница која повезује ова два дела јесте постављање књижевности или књижевне форме, језика и слика, изнад научности, односно потенцијала књижевности да прикаже некакав феномен на алтернативан начин, при чему се целина у приказивању остварује на супротан начин од оног што би били захтеви науке. Отуда Богдановић по страни ставља уобичајена знања о архитектури и урбанологији, са идејом да се о граду много више може сазнати једним градословом, него збирком класичних есеја о граду. Оно што се разликује јесте смер – Павић ће фикцију повезати са научном формом, а Богдановић ће научни жанр и историју града обликовати служећи се средствима књижевности.

метајезичност посматра у односу на уметнички дискурс града. Тако су Богдановићеви есеји с једне стране слични Бартовој идеји, коју износи у „Семиологији и урбанологији", о могућности читања градова, а с друге стране слични су управо тој унутар/изван дискурса ситуацији, присутној у, на пример, Бартовом *Задовољству у Шекспиру*, у ком сам текст задовоља особине које претендује да објасни.

<sup>11</sup> Више о паралелном сагледавању формативних стратегија у *Истраживању савршенства* Саве Дамјанова и *Хазарском речнику* Милорада Павића у: Савкић 2018.

Када је у питању однос који Богдановић и Дамјанов у овим књигама успостављају према научно-лексиконским парадигмама, требало би приметити да он и даље остаје у домену истраживања форме. Код Дамјанова су пародијски и аутопародијски аспекти дела присутни, али нису доминантни (в. Татаренко 2012: 763).<sup>12</sup> У Градослову такође може да се говори о пародијским аспектима, о подривалачком односу према научно утврђеним знањима, али мање према самом принципу окупљања тог знања, тј. пародијско је присутно у одређеним аспектима, а не као основа дискурса. Отуда су на такав начин конципирана дела тек најављивала радикалнији полемички однос са традицијом форми које претендују да систематизују знање, што се манифестовало интензификовањем пародије, пастиша и лудичке функције текста. Тако ће Дамјанов у каснијим делима очигледније пародирати енциклопедијски стил, на пример у циклусима текстова „МАЛА енциклопедија књижевних ПОЈМОВА“ (Колачи, обмане, нонсенси) или „Четрдесет четири одреднице из Приручника фантастичне рецепције“ (Причке), за које Милош Јоцић примећује да немају намеру „да знање систематизују и објективно проуче, већ напротив – да изазивају и провоцирају научни апарат књижевне теорије, и да строго комуникативни [...] израз науке о књижевности трансформишу у вишемедијску, каламбурску, експерименталну игру“ (Јоцић 2020: 123).

Временом се однос према научно-лексиконским парадигмама удаљавао од првобитне функције, те је постајао претежно експерименталан и игрив, без тенденција да се изрази подривалачки став. На пример, у оквиру текста/циклуса „Четрнаест речи и коментари“, из песничке збирке Недеља, који носи поднаслов „мали, поетски словар“, Пајић представља речи које истовремено функционишу као одреднице малог речника, али и као засебне песме у прози. Одреднице чине следеће речи: Слика, Ноћ, Хлеб, Липа, Самоћа, Бездан, Жена, Сета, Глад, Бол, Музика, Песма, Сид, Сан. Целокупан текст одликује онирички дискурс који се спаја са лирским обликотворним начелима, те текст делује флуидно. Свака одредница тј. песма у прози, различитим начинима асоцијативности происходи једна из друге. У последњој одредници у низу, Пајић пише: „ко је рекао: САН?

<sup>12</sup> У најновије издање (2018) *Истраживања савршенства*, у оквиру едиције „Изабрана проза Саве Дамјанова“ издавачке куће „Агора“, укључен је и *Речник истраживања*, који чине следеће одреднице/приче: „Преображаји“, „Хипостаза љубави“, „Лилит“, „Девица“, „Бауба“, „Повест о Смрдивоју Анђелу и Лепосави Ђаволу“, као и „Лун против Краља поноћи или, по простому, Место таинства откровитељно“. У њима и даље доминирају онирички дискурс, естетизам, испитивање граница језика, али је заокрет ка активнијем поигравању са књижевном традицијом видљив, поготово у последње две приче.



[...] откад је проглашено ЧЕТРНАЕСТ ДОВОЉНИХ РЕЧИ, откад ћутимо, откад новорођенчад не плачу, откад је погубљен последњи зналац снова, који је запечатио своју судбину питањем: ко је рекао САН?" (Рајић 2002: 69). Узмемо ли у обзир чињеницу да су писање као стваралачки чин, тј. расправа о некаквом поетичком проблему – писању, писцу, причи (в. Величковић 1996: 279), као и шетање мотива кроз различита дела (в. Исто: 277) константа Пајићеве прозе, овај циклус, а особито његова последња одредница, могли би да се посматрају као аутопоетички дијалог са делом у којем доминира техника бележења снова – Уметник у спавању (1994), а у којем такође постоји низ алузија и референци на претходна дела. Дакле, аутор проблематизује границе сопственог стваралаштва – границе асоцијативности, границе преласка стваралачког материјала из једног у друго дело, као и парадоксалну ситуацију у којој стваралачка свест нужно себи мора да постави границе у оквиру којих ће да се изрази. Та граница „четрнаест довољних речи” малог поетског словара могла би да се схвати као полемички однос са сонетом као сталном песничком формом. Међутим, чак и да је текст, на пример, написан у другачијој форми, као један „комад” лирске прозе, сама значења се не би променила. Речничка форма у овом случају има лудичку функцију, док код Богдановића и Дамјанова написана дела не би била значењски схваћена на исти начин да не извиру из речничке форме, односно ергодички обликованог дела.

### Закључак

Књижевни рад Богдана Богдановића могао би да се посматра као маргинални ток у оквиру постмодерне прозе српске књижевности. Служећи се принципима организације и грађења текста блиским принципима на којима почива архитектонска наука, Богдан Богдановић проширивао је границе књижевности, односно оног што се опажа као књижевно. Иако за Богдановића књижевност није била примарно поље деловања, кроз служење средствима којима се служи књижевност – успостављањем односа између форме и значења, специфичном употребом језика, оригиналним мисаоним сликама, у својим текстовима примарно је говорио о граду као сложенем историјском, културном, друштвено-политичком и симболичком феномену. На тај начин се његово стваралаштво тематски приближава постмодернизму јер је управо град био једно од кључних полазишта за истраживање постмодерних идеја.

Стваралаштво Богдана Богдановића се у највећој мери показује блиско стваралаштву представника младе српске прозе. Његови књижевни текстови обједињују у себи поетичке одлике као што су инвентивност у промишљању и употреби нових формалних решења, нелинеарне нарадивне стратегије, интеграција визуелних елемената у текст, поступци мистификације, позивање на езотеријске и мистичне списе... У овом раду фокус смо ставили на ергодицке карактеристике дела, на начин примене лексикографске парадигме, као и на развој односа према научно-лексиконским парадигмама у Богдановићевом Градослову, Истраживању савршенства Саве Дамјанова и тексту-циклусу „Четрнаест речи и коментари” из песничке збирке Недеља Миленка Пајића. Закључили смо да стваралаштво Богдана Богдановића одговара управо почецима стварања младопрозаиста – промишљању форме и изазивању значењских аспеката дела њиховом неодвојивошћу од форме.

## ИЗВОРИ

- Bogdanović, Bogdan. *Zaludna mistrija*. Beograd: Nolit, 1963.  
 Bogdanović, Bogdan. *Povratak grifona: crtačka heuristička igra po modelu Luisa Karola*. Vrnjačka Banja: Kulturno-propagandni centar, 1978.  
 Богдановић, Богдан. *Градословар*. Београд: Културно-просветна заједница Србије / „Вук Караџић”, 1982.  
 Богдановић, Богдан. *Круи на четири ћошка*. Београд: Нолит, 1986.  
 Дамјанов, Сава. *Истраживање савршенства*. Зрењанин: Агора, 2018.  
 Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Zagreb: Globus; Beograd: Prosveta, 1983.  
 Pavić, Milorad. *Hazarski rečnik: roman-leksikon u 100 000 reči*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014.  
 Paјић, Milenko. *Nedelja: pesme, slobodne poetske forme, pesme u prozi*. Gornji Milanovac: LIO, 2002.

## ЛИТЕРАТУРА

- Величковић, Станиша. „Поетичке константе у прози Миленка Пајића” (поговор). *Велика дама жели мајловићу јујиро*. Миленко Пајић. Ужице: Кадињача, 1996, 273–284.  
 Дамјанов, Сава. *Шта то беше српска постмодерна?*. Београд: Службени гласник, 2012.  
 Јерков, Александар. „Постмодерно доба српске прозе” (предговор). *Антологија српске прозе постмодерној доба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992, 7–61.

- Jocić, Miloš. „Vizuelni elementi u prozi srpske neoavangarde i postmodernizma” (disertacija). Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, 2021. *Nardus*. <<https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/18609>> 29. sept. 2023.
- Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Beograd: Prosveta, 1987.
- Пантић, Михајло. *Александријски синдром II: Оілеги и криїіііке о савременој срїској прози*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Perović, Latinka. *Glib i krv*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2001.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
- Савкић, Снежана. „Стереографски простори писања (Хазарски речник и Исїра-живање савршенсїїва у контексту ’формотворних’ стратегија постмодернистичке поетике)”. *Lingua Montenegrina* XI/2.22 (2018): 289–305.
- Савкић, Снежана. „Млада српска проза ≠ формизам?: (’Поетика форме’ на примерима прозе Миленка Пајића и Саве Дамјанова)”. *Ројтовник упоредне књижевности* 2. Ур. Бојан Јовић, Адријана Марчетић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2021, 297–327.
- Татаренко, Ала. „Хетерогена прозна структура као ергодички хипертекст”. *Лейойис Маїице срїске* 188, 490, 4–5 (2012): 757–767.
- Татаренко, Ала. „Особености формирања постмодернистичког књижевнокритичког кода у стваралаштву представника ’младе српске прозе’”. *Срїска књижевна криїїііка и кулїурна йолиїїіка у друїој йоловини XX века*. Ур. Милан Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013, 455–467.
- Татаренко, Ала. *Поеїїіка форме у прози срїскої йосїмодернизма*. Службени гласник: Београд, 2013.
- Šuvaković, Miško. *Postmoderna: (73 pojma)*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.

Sara Matin

## BOGDAN BOGDANOVIĆ’S LITERARY WORK AND “YOUNG SERBIAN PROSE”

### Summary

The paper examines the literary work of Bogdan Bogdanović, an architect, as an anticipation, but also as a part of the “young Serbian prose”, which was a significant trend in Serbian literature in the 1980s. We perceive the key features of “young Serbian prose”, such as the inventiveness of form, anti-genre orientation, non-linear narrative strategies and metafictional discourse in the texts of Bogdan Bogdanović.

... МАТИИ

We will examine them in relation to the texts of those authors who clearly belong to the generation of young prose writers. In his essay *Povratak grifona: crtačka heuristička igra po modelu Luisa Karola* [The Return of the Griffin: A Drawing Heuristic Game Inspired by Lewis Carroll] (1978) Bogdan Bogdanović demonstrates his own relationship to form. The innovative approach to form stems from experimentation, i.e., from the cooperation of two arts: literature and architecture. What makes Bogdanović's work similar to the "young Serbian prose" is the effort to integrate procedures of innovation and experimentation into a new form. The attention of our research will be focused on the *Gradoslovar* [The City Dictionary] (1982) as an especially representative example of a text in which all of these characteristics are present. We will place a special emphasis on analyzing the ergodic characteristics of texts and lexicographical paradigm on which this work is based, which we will compare to the lexicographical paradigm that appears in the Sava Damjanov's *Istraživanje savršenstva* [The Exploration of Perfection] (1983) and Milenko Pajić's *Nedelja* [Sunday] (1998). Therefore, our research will focus on examining the difference between intentional and unintentional literarization of scientific genres. We will approach the research in a comparative key, but also with the necessary reliance on the hermeneutic approach, given that these texts contain frequent references to esoteric and mystical literature. The main goal of this paper is to highlight the possibilities of recognizing the characteristics of "young Serbian prose" in the opus of authors who have not been considered in that context until now and to provide contextualization of Bogdan Bogdanović's literary work.

**Keywords:** "young Serbian prose", Bogdan Bogdanović, *Gradoslovar*, lexicographical paradigm, postmodernism



13

ISSN 2217-7221

EISSN 2217-8546

**ZBORNIK ZA  
JEZIKE I KNJIŽEVNOSTI  
FILOZOFSKOG FAKULTETA  
U NOVOM SADU**



UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

**ZBORNİK ZA JEZIKE I KNJIŹEVNOSTI FILOZOFSKOG  
FAKULTETA U NOVOM SADU**

Broj 13

NOVI SAD, 2023.

Сара Ж. Матин  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Студенткиња докторских студија  
Истраживач-приправник  
sara.matin@ff.uns.ac.rs  
sara.matin124@gmail.com

УДК: 821.111.09 Porter M.  
821.163.41 (497.6).09 Bastašić L.  
doi: 10.19090/zjik.2023.251-267  
оригинални научни рад

## ЖИВОТИЊЕ КАО НОСИОЦИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ПОТЕНЦИЈАЛА: ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ МАКСА ПОРТЕРА И УХВАТИ ЗЕЦА ЛАНЕ БАСТАШИЋ<sup>1</sup>

**САЖЕТАК:** У раду се указује на интертекстуални потенцијал који у књижевним делима имају животиње, а који се може контекстуализовати, односно истраживати са становишта књижевне анималистике. Служећи се интертекстуалном теоријом, пре свега појмовима словеначког теоретичара Марка Јувана, истражује се жанровски хибридно дело *Туга је пернато створење* британског аутора Макса Портера (1981) и роман *Ухвати зеца* Лане Басташић (1986). У случају Портеровог дела главни предлогач новонасталога текста је дело Теда Хјуза *Врана: из живота и певања Вране*. У делу Лане Басташић кључне ће бити релације које се успостављају ка *Алиси у земљи чуда* Луиса Керола и слици „Млади зец“ Албрехта Дирера. У раду настојимо да понудимо пример анализе књижевних текстова у којима улога животиња превазилази сводивост на референцу или предметност, део неког реалитета, већ постаје на сложенији начин срасла са природом текста. Циљ рада је да се таквом анализом додатно осветле интертекстуални потенцијали у одабраним делима, односно да се пружи прилог њиховој интерпретацији.

**Кључне речи:** књижевна анималистика, интертекстуалност, Макс Портер, Лана Басташић

### 1. УВОД

Студије о животињама (*animal studies*) представљају појам који се односи на све актуелније поље интердисциплинарних истраживања у светској науци у последњих неколико деценија. У филозофској мисли, од самих њених почетака, животиње су највише описиване кроз дистинкцију у односу на људско да би крајем 20. века дошло до тзв. животињског обрта (*animal turn*) и до проблематизације критеријума оваквог раздвајања. Животињским обртом

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру курса Увод у интертекстуалност под менторством проф. др Ђорђа Деспића.

животиње постају предмет академског интересовања у друштвено-хуманистичким наукама, које сада изнова пропитују однос људи и животиња чинећи тако отклон од антропоцентризма. Дакле, можемо рећи да се промишљање о животињама у највећој мери може пратити паралелно са историчношћу филозофске мисли о субјекту.

Постструктуралистичка филозофија и критика, са идејом деконструкције и кризе знака, резултирале су подривањем различитих логоцентричних уверења. У том смислу је и пропитивање односа између људи и животиња доживело своју критичку реконфигурацију управо у овом периоду, почевши од новог погледа на саму реч „животиња“, односно на значења која су до тада уписивана у њу. Тако су неки од најрепрезентативнијих текстова на ову тему управо настали након шездесетих година двадесетог века, као што је то, на пример, одломак из другог тома *Капитализма и схизофреније* Делеза и Гатарија који тематизује „постајање-животињом“ или, две деценије касније, књига Жака Дерида *Животиња каква дакле јесам* (*L'animal que donc je suis*).<sup>2</sup>

У првом поглављу књиге Дерида говори о *Алиси са друге стране огледала* Луиса Керола те наводи пасус у ком Алиса изражава жаљење што не може језички да искомуницира са мачићима јер јој увек говоре исту ствар, односно предуг. У другом поглављу, Дерида ту тематику проширује позивајући се на Платонов дијалог *Федар*, у ком се о писму тј. о написаном тексту говори као о феномену који је сличнији сликарству. Слика, као и написан текст, подсећају на нешто живо, али остају увек непроменљиви и неми сами за себе. Онај који их посматра може да заузима релације у односу на њих, које кроз време могу бити променљиве, међутим, иако постоје трагови живог, трагови некакве живе радње, немоћ и немогућност одговора су очигледни. Та два текста у јукстапозицији воде до оног што Дерида назива „the animality of writing“, односно до оног што би било животињство писања,<sup>3</sup> тј. животињска природа текста.

Међутим, иако то јесте текст који је померио перспективу, савремена истраживања настоје да му приступе полемички, што је посебно систематично приказано у књизи Родолфа Пискорског *Дерида и анималност у тексту* (*Derrida*

<sup>2</sup> Видети: Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York, 2008. Доступно на: <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/the-animal-that-therefore-i-am-jacques-derridaed-marie-louis-mallet-tr-david-wills.pdf>

<sup>3</sup> Ова варијанта би можда била најбоље преводилачко решење са изворног језика – *animalité de l'écriture* (Derrida 2006: 79).



and Textual Animality, 2020).<sup>4</sup> Јасно је да друге друштвено-хуманистичке дисциплине могу са мање ограничења да говоре о стварним, материјалним животињама (нпр. сфера зоетике), а да у књижевним текстовима постоји јаз у виду лингвистичког ограничења у изражавању животињске стварности. Тај однос могуће је пропитивати, али за сам приступ књижевним текстовима нужно је окретање ка анализи конкретних механизма у тексту који животиње удаљавају од пуке предметности или сводивости на референцу.

Када је у питању присутност текстова на ову тему, у домаћој научној мисли постоје значајне студије. Кључна је свакако књига Предрага Крстића, *Филозофска животиња*,<sup>5</sup> објављена 2008. године, а важно је поменути и научне доприносе Жељка Калуђеровића из области биоетике.<sup>6</sup> Када је пак у питању ужа област књижевне анималистике, на регионалној сцени истиче се научни пројекат „Културна анималистика: интердисциплинарна полазишта и традицијске праксе – ANIMAL“ хрватског Института за етнологију и фолклористику, који се једним делом посебно фокусира на књижевну анималистику.<sup>7</sup>

Наша истраживачка пажња биће усмерена на савремену књижевност, на дело *Туга је пернато створење* Макса Портера и на роман Лане Басташић *Ухвати зеча*. Циљ рада није конкретно компаративно сагледавање ова два дела, већ их пре свега поимамо као два врло парадигматична примера из савремене књижевности, које повезује истоветност у начину на који је улога животиња остварена у тексту. Кључна тематска и идејна упоришта ових дела повезана су са животињама, међутим, оне нису само метафоре или пак део радње. Специфичност која их одликује јесте њихова текстуализованост, односно чињеница да долазе из других текстова или уметничких дела. Дакле, оне већ имају нешто што бисмо могли да одредимо као (трансвербалну) текстуалну предисторију, а управо она ће бити основа и за остале интертекстуалне везе које се успостављају, а које одређују значења ових дела.

<sup>4</sup> Видети: Rodolfo Piskorski, *Derrida and Textual Animality: For a Zoogramatology of Literature*, Palgrave Macmillan, London, 2020.

<sup>5</sup> Видети: Predrag Krstić, *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

<sup>6</sup> На пример, погледати рад: Kaluđerović, Ž. (2009). Bioetički pristupi životinjama, *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline*, 18(3–4), 311–322. Доступно на: <https://hrcak.srce.hr/54111>.

<sup>7</sup> Опис самог пројекта, као и списак досадашњих публикација доступан је на: <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/kulturna-animalistika/>.

## 2. ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ

Британски књижевник Макс Портер 2015. године објавио је књигу *Туга је пернато створење* (*Grief Is the Thing with Feathers*), а на српски језик ју је 2018. године превео Ален Бешић. Основна нит приче приказује живот оца удовца и његова два сина након што су изгубили жену, односно мајку. Велика врана која се изненада појављује на њиховом кућном прагу покушава да им помогне у лакшем проласку кроз целокупан процес жаловања.

Реч је о жанровски хибридном делу, те је тако прича представљена у три гласа. Није могуће говорити о конкретним драмским дијалозима с обзиром на то да свако своје доживљаје представља из сопствене, неуобичајене перспективе, али текст је јасно подељен на делове изнад којих се налазе ознаке: *Дечаџи*, *Тата*, *Врана*. Такође, иако на одређеним местима наилазимо на приповедни дискурс, текст би могао да се одреди као једна врста песме у прози или стиховане прозе. Тако ће, рецимо, говор Вране бити често римован, пун језичких игара и каламбура.

Макс Портер наслов свог дела креира успостављајући интертекстуалну релацију ка стиху Емили Дикинсон: „Нада је пернато створење“, остварујући свој наслов као вид трансформисаног цитата при чему трансформацију представља замена речи *нада* са речју *туга*. Цела строфа Емили Дикинсон која започиње овим стихом гласи:

Нада је пернато створење –  
Које у душу слеће –  
И песму без речи пева  
И баш никад – стати неће (Dickinson 2016: 20)

Међутим, ова строфа је само део много дуже поеме под именом „Живот“ у којој песникиња кроз метафору птице представља апстрактну идеју наде. Дакле, представљачки концепт апстрактног феномена јесте нешто у чему препознајемо аналогiju, али Макс Портер своје „пернато“ створење конкретизује и даје му физички облик. На тај начин долази до депоетизације идеје из предлошка. Песничка слика птичице „која греје тол’ке људе“ (Dickinson 2016: 20) хуморним механизмима преобликована је и спуштена на ниво физичких и реалних дешавања – велика Врана долази у помоћ породици која је у жалости. Ипак, иако ће присуство Вране временски бити изједначено са процесом активног туговања, њени утицаји на Тату и Дечаке оставиће простор за идеју наде. Но, та реч није експлицитно наведена, већ је представљена кроз изразе који се односе на важност непрестајања, незавршавања. Тако ће Врана у једном тренутку рећи да је ово дело

## ЖИВОТИЊЕ КАО НОСИОЦИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ПОТЕНЦИЈАЛА ...

триптих „о начинима непрестајања“ (Porter 2016: 56), што је заправо парафраза на нивоу језичког израза из последња два стиха наведене строфе Емили Дикинсон.

На известан начин Портерову Врану могли бисмо сагледати као орнитоморфну варијанту у британској култури веома вољеног лика Мери Попинс, креираног у истоименом роману Памеле Линдон Траверс, а касније прослављеног филмском адаптацијом, као и лика дадиље Макфи.<sup>8</sup> Одређени паралелизам између лика Вране и лика дадиља могуће је уочити на тематско-мотивском плану, јер се и Врана и дадиље изненада и магично појављују у породици након смрти мајке како би помогле оцу удовцу и задржавају се у кругу породице онолико времена колико је породици потребно да се барем на неки начин помири са губитком. Врана ће тако на самом почетку рећи лику Тате: „Не одлазим док ти више не будем потребна“ (Porter 2018: 15). Читалац, који својим искуством и интерпретацијом директно утиче на успостављање интертекстуалних и интермедијалних релација, тако у делу *Туга је пернато створење* Макса Портера може препознати једну врсту алузије на овај карактеристични британски лик и специфичну тематско-мотивску структуру коју он повлачи са собом.

Оно што, међутим, најпре искрсава пред читаоца јесте готово логична реминисценција на познато дело из „канонизованог“ читалачког регистра, те се тако може препознати интертекстуална повезаност са поемом *Гавран* Едгара Алана Поа у којој лирски субјект надвијен над књигама тугује за вољеном Ленором. Ипак, гавран је, како је већ познато из Поовог текста „Филозофија композиције“, симболички осветљена птица са традицијом, једно добро поетичко решење. Лирски субјект поеме примарно тумачи речи које гавран изговара, тј. интерпретира изговорено *Nevermore* (Никад више) постављајући га у свој интимни контекст – тугу за Ленором. Стављањем фокуса на речи посетиоца, тј. на тумачење тих речи у складу са својим мислима, сам гавран остаје маргиналан. Код Портера пак постоји прича. Врана постаје сложен метатекстуални живи глас, постаје битна „вранастост“ саме вране. Отуда је основни интертекстуални предлог заправо дело Теда Хјуза *Врана: из житија и певања Вране* (Crow: *From the Life and Songs of the Crow*, 1970).

У књизи *Туга је пернато створење*, Тата је опседнут ликом и делом Теда Хјуза. Покушавајући да надвлада своје емоционално стање, окреће се једној врсти аутоироничног академског писања: „Четрнаест месеци да завршим књигу за ‘Парентезис прес’: Врана Теда Хјуза на каучу: необуздана анализа“ (Porter 2016:

<sup>8</sup> Овде треба имати на уму да је мајка у серијалу књига Кристијане Бренд жива, али да је за филмску адаптацију одабрано решење да се дадиља појављује након мајчине смрти, чиме овај филм иде трагом сценарија о Мери Попинс.

35). Врана Теда Хјуза настајала је у периоду између 1966. и 1969. године, што је у ствари период између самоубиства Силвије Плат и Асје Вивил. У том смислу, постоји аналогија у самом чину писања одређеног дела након губитка жене. Дело Теда Хјуза је, између осталог, настало и као пројекат који би пратио графичке приказе вране илустратора Ленарда Баскина. Код Портера се графички прикази ограничавају на црно перо испод сваког од три подналова. Можемо рећи да се и на тај начин осликава присутност животињског у тексту. Такође, Портер ће за мото књиге поново узети стихове Емили Дикинсон: „Да љубав постоји, / Тол’ко о њој се зна; / Доста, јер бразда је / терету сразмерна“, али ће их графичким интервенцијама трансформисати. У сваком стиху ће именицу тј. заменицу прецртати и другим фонтом изнад те речи поставити заменску реч – врана. Оваквим поступком сугерише се управо присутност вране у самом тексту, не само као јунака, већ као нечег што је иманентно тексту, што је његов жив део. Управо то ће бити и туга за живот Тате и Дечака, нешто што ће постати део њихове свакодневице. Стога књига почиње разговором између дечака: „На јастуку ми је црно перо. [...] Велико, црно перо. [...] И на твом јастуку је перо. / Пустимо онда пера на миру и/ спавајмо на поду“ (Porter 2016: 11).

Каква је Врана Теда Хјуза? За књижевну грађу, Хјуз је користио различите митолошке и религијске текстове у настојању да исприча епску народну причу у стиховима. Марија Бергам Пеликани (2022: 104) истиче да је Хјузова концепција Вране најближа архетипу варалице. Дакле, Врана представља нешто игриво, протејско, гротескно. Она је и получовек и полуживотиња, а појављује се и у Божјој ноћној мори. Хјуз описује њене пустоловине које се одвијају и по вертикали и хоризонтално. Његова Врана је уништитељка речи, али и неко ко их ствара певајући о самој себи, о свом родослову, својој теологији. Портер Врану поставља у нови контекст, те она задобија потпуно другачије атрибуте. Лик Вране обликован је тако да она има свест о предлошку из ког потиче, али и свест о делу у коме је писана, односно о новонасталом тексту. Као таква, она према предлошку успоставља различите односе, који су најчешће иронични или представљају један вид пародије који се заснива на имитацији предлошка, тј. имитацији стилема:

[...] „Али не заборави да сам ја легенда  
у спеву твога Теда, Врана смртне језе, молим лепо.  
Богова прождирачица, ђубрета копачица, језика уништитељка,  
лепшева оскрнавитељка, математичка бомба, пизда и томе слично.“  
„Никад те није назвао пиздом.“  
„Благо мени.“ (Porter 2016: 78)



Такође, Врана има свест о себи као о биолошком бићу, као и о чињеници да је она као животиња увек одређена кроз настојања човека да опише животињски свет, те ће се Портер поиграти са Колинсовим приручником о птицама. Путем интертекстуалног преноса модификоваће опис оглашавања вране, те ће тако Врана иронично реферисати сама на себе уредно наводећи извор у парентези: „Поглед горе. ‘ГЛАСНО, ОШТРО И СРДИТО / КРЕШТАЊЕ’ (Колинсов приручник о птицама, стр. 45)“ (Porter 2016: 30). Поред биолошког аспекта, Врана поседује свест и о историчности начина представљања вране као озлоглашене птице у оквиру друштвено уговорених симбола или пак колективно несвесног: „Ја сам архетип. Свесна сам тога, а и он је свестан тога. Мит / у који се може увући. Ушуњати“ (Porter 2018: 23). На тај начин глас Вране се кроз целокупно дело метатекстуално надноси над главном причом.

Интертекстуалне референце присутне су и у фрагментима које говори лик Тате. На пример, он ће често реферисати на информације из Хјузове биографије, које се односе на проблематику претеране митологизације његове животне љубавне приче са Силвијом Плат. Као важни показују се и делови текста у којима се алудира на однос Теда Хјуза према представљању животиња у поезији:

Постоји једна фасцинантна, непрестана размена која се одвија између Враниног природног „ја“ и оног цивилизованог „ја“, између стрвинара и филозофа, богиње целовитог бића и црне мрље, између Вране и њене птичности (Porter 2018: 30).

У овом фрагменту примећујемо имитацију дискурса из есеја Теда Хјуза. У једном од својих најпознатијих есеја „Ухватити животиње“ ("Capturing Animals")<sup>9</sup>, Хјуз говори о сличности између приближавања и хватања животиња у лову и писања песама у којима треба пронаћи уметнички успешан модус да се „ухвати“ оно животињско. На примеру своје песме „Мисао-лисица“ ("The Thought-Fox") објашњава како је он то сам учинио. За њега и сама песма функционише као нешто живо, а песник је тај који живост треба да пренесе кроз елементе над којима има контролу – ритам песме, графичке ознаке, песничке слике, итд. Алудирајући на тај готово суштински аспект његове поезије, Томас Нај ће истаћи: „Желео је да ухвати не само живе животиње већ и њихову животност: оно дивље код њих, њихову суштину, оно лисичје код лисице, оно

<sup>9</sup> Видети: Hughes, T. (1969). "Capturing Animals" in *Poetry in the making: an anthology of poems and programmes from Listening and Writing*, London: Faber. Dostupno na: <https://archive.org/details/poetryinmakingan00hughrich/page/14/mode/2up>

гавранско код гаврана“ (Živanović 2018: 7). Портер ће управо средствима над којима има контролу остваривати „вранастост“ као иманентну текстуалном свету, те ће и на самом крају књиге, када Тата и Дечаци одлазе да распу мамин pepeo, она бити приметна у опису понашања дечака:

А дечаци су стајали иза мене, лукобран смеха и цике,  
грлили су ми ноге, поцупкивали и грабили, скакали,  
вртили се, посртали, грохотом се смејали, крештали... (Porter 2016: 121)

### 3. УХВАТИ ЗЕЦА (У ТЕКСТУ)

У роману *Ухвати зеца* (2018) Лане Басташић постоји мноштво интертекстуалних релација. Како је кључна тема романа усмерена на женско пријатељство, овај роман је често повезиван са *Напуљском тетралогijом* италијанске књижевнице Елене Феранте.<sup>10</sup> Извесна фабулативна аналогија постоји, као и сличност у наративном поступку и карактеризацији јунакиња. Као што причу о Рафаели тј. Лили прича друга јунакиња, слично томе је у роману *Ухвати зеца*, прича о Лејли (Лели) дата из перспективе Саре. И Елена и Сара јесу оне које су одабрале списатељски позив, те у оба романа наилазимо на проблематизацију нужне селекције и модификације догађаја и сећања код оне јунакиње која држи конце приче. Такође, постоји сличност и између комплексног односа пријатељица – с једне стране Елена и Сара настављају школовање и предано раде на изградњи каријере, док су Лила и Лејла спутане породичним околностима. И у једном и у другом случају, и код Лиле и Лејле, реч је о јунакињама које су неустрашиве, мистериозне, помало дивље и сабласне, и изазивају необичан осећај инфериорности код својих пријатељица које су пак у социјално прихватљивијем смислу успешније.

Аналогија са *Тетралогijом* Елене Феранте јесте прва аналогија која се на површинском плану уочава. Друга, експлицитно представљена мотоом пре почетка романа, јесте релација са делом *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола. У питању је део из поглавља „Кадрил јастога“:

---

<sup>10</sup> Услед сличности на површинском нивоу романа, велики број блурбова, како страних издања, тако и домаћих, представља ауторку као балканску Елену Феранте. На пример: [https://www.delfi.rs/knjige/127809\\_uhvati\\_zeca\\_knjiga\\_delfi\\_knjizare.html](https://www.delfi.rs/knjige/127809_uhvati_zeca_knjiga_delfi_knjizare.html). Дубравка Угрешић се отуда супротставља сврставању ауторке под приповедачки бренд Елене Феранте: <https://lanabastasic.com/knjige/uhvati-zeca/>.

„Могла бих вам испричати своје доживљаје – тек од јутрос“, рече Алиса бојажљиво. „Не би имало смисла враћати се на јуче, пошто сам онда била сасвим друга особа.“

„Објасни то!“, рече Корњача.

„Немој, немој! Прво испричај доживљаје!“, рече Грифон нестрпљиво.

„Објашњења се увек страшно отегну.“ (Bastašić 2022: 7)

Мото из *Алисе у земљи чуда* најављује функционалну и симболичку аналогију која постоји између новог књижевног дела и предлошка, односно сугерише читаоцу на каквој когнитивној позадини треба да реципира књижевно дело које следи.

Дакле, *Напуљска тетралогја* и *Алиса у земљи чуда* два су предлошка која прва искрсавају пред читаоца, с обзиром на то да атмосфера света из романа *Ухвати зеца* подсећа на ону из предлогака. То нас приближава наратологији могућих светова у оквиру које постоји мноштво теорија, али у овом случају се позивамо на теорију могућих светова Лубомира Долежела, који наглашава да дела могу да буду „повезана не само на нивоу текстуре него и на нивоу фикционалних светова“ (2008: 208). Долежел развија своју теорију и долази до транссветовних идентитета односно књижевне трансдукције (2008: 209). Суштина ове теоријске мисли односи се на анализу фикционалних индивидуа које прелазе из једног фикционалног света у други. Углавном се то односи на постмодернистичке прераде класичних дела при чему фикционални јунаци задржавају име, али могући су и примери када није реч о дословно истом јунаку, већ његовом парњаку. У роману *Ухвати зеца* нема експлицитне транспозиције, али ипак може да се говори о једној врсти парњаштва и повезаности управо на том нивоу фикционалних светова о ком говори Долежел. Међутим, *Напуљска тетралогја* је присутна само као реминисценција на сличну тематику, али нема своју функционалност у новонасталом тексту, као што то има дело Луиса Керола, односно, јунакиња Сара ће се наћи у свету изокренуте логике, у ком се нашла и Алиса.

Роман Лане Басташић има две наративне равни. У сваком поглављу најпре се приповеда у садашњем тренутку, а затим следи друга половина поглавља постављена у угласте заграде која је исприповедана ретроспективно, стога тек након одређеног времена читања долази до слагања расутих делова у целину. Након дванаест година некомуникације, Сара добија позив од Лејле која јој саопштава да се Армин вратио. Она је позива да дође у Мостар како би могле да ођу у Беч, где се он наводно налази. Ретроспективно се читалац упућује у дешавања из прошлости – живот за време рата у Босни и њихово одрастање које је прекинуо нестанак Армина, Лејлиног брата, а Сарине прве младалачке љубави.

Сара се за време телефонског позива налази у Даблину, где живи већ дванаест година. Она је та која често користи аутоиронију док описује свој нови живот са момком Мајклом и авокадом који узгајају у стану. Јер она је након рата она која је „побегла“, док је Лејла она која је „остала“, идентитетски промењена, одрастајући уз ново име и презиме – уместо Лејле Бегих постала је Лела Берић, која ради као конобарица у једном етно-ресторану.

Свет „земље чуда“ почиње да се отвара након Сарине и Лејлине матурске вечери. Јутро након договореног, заједничког губљења невиности са момцима који су им били матурска пратња, Сара на земљи угледа малу, белу рукавицу: „Била је то дјечја рукавица, пуна испрљаних и издераних прстију. Некоме је вјероватно пала с моста, још током зиме“ (Bastašić 2022: 40–41), што је алузија на један од одевних предмета Белог Зеца: „Зеца уплашено поскочи, испусти беле кожане рукавице и лепезу [...]“ (Карол 1971: 20). Лејла управо тог јутра одлучује да жели да оде на пијаци и купи белог зеца. Опис куповине зеца лексичким реминисценцијама треба да подсети на свет Алисе. Сара као „паж“ иде за Лејлом која се продавцу зечева на пијаци обраћа са „господине Краљевићу“. Лејла узима једну белу зечицу, али она јој искаче из руку. Док продавац трчи за њом у покушају да је ухвати, Сара у торбу убацује белог зеца који ће постати Лејлин кућни љубимац.

Друга сцена у којој се зец појављује јесте заправо његово сахрањивање. Након свађе са летовања на које су отишле на првој години факултета, Сара и Лејла нису комуницирале три године. Тишину прекида Лејла која позива Сару да јој помогне да сахране зеца. Када су га сахраниле, Лејла је замолила Сару да каже неколико речи. На том месту наилазимо на цитат португалског песника Фернанда Песое:

Говорите тихо и кратко.

Да вас не чујем.

Нарочито о томе како сам био паметан.

Шта ли сам хтио? Моје су руке празне,

Тужне леже на покривачу.

Јесам ли о чему размишљао?

На мојим уснама сухоћа и отуђење.

Јесам ли штогод доживио?

О, како сам слатко спавао! (Bastašić 2022: 18)

Премда се у тексту не открива конкретан предложак, као интертекстуални сигнал функционише навођење псеудонима – Алваро де Кампаш. Препознајемо да су у питању стихови из једног од превода песме „Желим да сконча међу



ружама, јер сам их волео у детињству“<sup>11</sup> ("Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância").

Мотив ружа ће се појавити поново када се Сара при кратком повратку у Бањалуку буде шуњала око своје куће. Док се присећала детињства и бора који је некада био на улазу у двориште, крила се у ружама како је њена мајка не би видела. Мајка је приказана као телесно изобличена фигура у инвалидским колицима, пуна наредби за слушкињу Петку. Једна од реплика упућена Петки која припрема ручак и чисти рибу гласи: „Кажем ОДСИЈЕЦИ ИМ ГЛАВЕ! Јеси глува?“ (Bastašić 2022: 142), што је у ствари интертекстуална игра са ликом Краљице из *Алисе у земљи чуда*: „Краљица је све тешкоће, биле крупне или ситне, решавала једном те истом наредбом: – Одрубите му главу!“ (Карол 1971: 88).

У роману су чести интертекстуални описи који су у релацији са Кероловим делом. На пример, када Сара описује једну сцену из детињства:

У мраку собе могла сам да видим само ред бијелих зуба како се цакле у великом осмијеху. Хтјела сам да се тај приказ задржи што дуже – осмијех без маме био је бољи него мама без осмијеха (Bastašić 2022: 116),

што се односи на осмех Чеширске мачке. Такође, док буде ходала по мрачној Бањалуци, алудираће на Алисино пропадање у зечју рупу: „Ходала сам полако, пипајући уз себе храпава ребра нечије оgrade, у страху да ћу упасти у какву рупу у земљи гдје ме нико неће пронаћи“ (Bastašić 2022: 137). Свака таква интертекстуална релација има функцију – да се нешто комплексно или нелогично, па био то послератни простор Босне као земље у којој се приказује изокренута логика или интимни свет јунакиње, објасни посредством јунака и ситуација из такође једног комплексног и нелогичног фикционалног света.

Поред фикционалног света из *Алисе у земљи чуда*, други, за тему овог рада, важан интертекстуални фон, односи се на релације које се успостављају према Уликсу Џејмса Џојса. Први пут се референца на ово дело тј. његовог главног јунака, јавља у првом поглављу када Сара каже: „Зауставили смо се испред апотеке која је била позната само зато што је књижевни лик преко стотину година раније у истој купио сапун“ (Bastašić 2022: 24). Јунакиња је, дакле, у Даблину, који функционише као топонимска референца с обзиром на то да је Џојс у свом делу без иједне материјалне грешке у називу улица и локалитета прошетао свог јунака. Међутим, интертекстуалне релације између ова два дела много су сложеније. У самом Уликсу, уколико се посматра однос са *Одисејом*, може да се

<sup>11</sup> Целу песму видети у: Pessoa, F. (2011). *Poznati stranac: izabrane pesme*. Beograd: Paideia.

говори о интертекстуалном облику имитације према којем се „у другачијим околностима и међу другим актерима, понавља исти модел“ (Juvan 2013: 239). Насупрот томе, у роману *Ухвати зеца* који сада успоставља релације и са *Одисејом* и *Уликсом*, нема циљног обликовања тј. саображавања сваког елемента новог текста са елементима из предлошка. Ипак, поједини делови текста постају богатији значењем уколико се рашчита веза коју граде са *Одисејом* и *Уликсом*.

Као и *Одисеја*, роман *Ухвати зеца* започиње у тренутку када је радња већ подоста одмакла. У десетој години лутања Одисеј се налази на острву код нимфе Калипсо, која га жели узети за мужа. Међутим, он није заборавио супругу Пенелопу и сина Телемаха. На наговор Атине, Одисејеве заштитнице, богови ће му омогућити да се врати кући. Тако Одисеј започиње нова лутања, а доласком Феачана почиње ретроспективно приповедање о Одисејевим пустоловинама, којих нисмо били сведоци. Леополд Блум пак лута Даблином који је постао митски град, али при крају романа, када се приближава повратку тј. доласку кући, он према њему има амбивалентан однос (17. поглавље), као што ће га имати и Сара при повратку у Босну (v. Bastašić 2022: 31).

Важно нам је у том смислу друго поглавље *Уликса*, у коме Стивен Дедалус и Диси воде полемику око историје и уметности. Стивен Дедалус као професор историје негује врло специфичан однос према њој. Сматра да је историја кошмар из кога жели да се пробуди (v. Džojš 2019: 44). У *Уликсу* се то, наравно, односи на историју Енглеске и Ирске. Диси је унутар земље, он не види Ирску споља, и има поглед само из унутрашњости. Дедалус се пак враћа из Париза и зна како Европа гледа на Ирску. На тој равни перцепције ће функционисати и Сарина и Лејлина слика о Босни. Док се возе по Босни, Сара ће прокоментарисати маглу: „У унутрашњости је најгоре. Не видиш прст пред носом“ (Bastašić 2022: 85), али уколико се посматра у релацији са поменутиим поглављем из *Уликса*, ова реченица задобија сложеније значење.

Повратак у Босну, односно повратак кући, за Сару пре свега представља **суочавање са Лејлом**, као што и за Леополда Блума повратак кући подразумева **суочавање са Моли**. Роман *Ухвати зеца* је пре свега прича о Лејли, прича коју Сара као списатељица дугује пријатељици која је одувек тражила да напише нешто и о њој. Лик Лејле обликован је кроз Сарину перспективу, као што и о Моли Блум углавном говоре други јунаци. Међутим, она свој монолог добија у последњем, осамнаестом поглављу, а женска перспектива на крају дела одређена је као негација (мушке) историје, односно њена алтернатива.<sup>12</sup> Лејла, међутим, не

<sup>12</sup> На пример, видети рад: Callow, H. C. (1990). "Marion of the Bountiful Bosoms" : Molly Bloom and the Nightmare of History, *Twentieth Century Literature*, 36(4), 464–476.

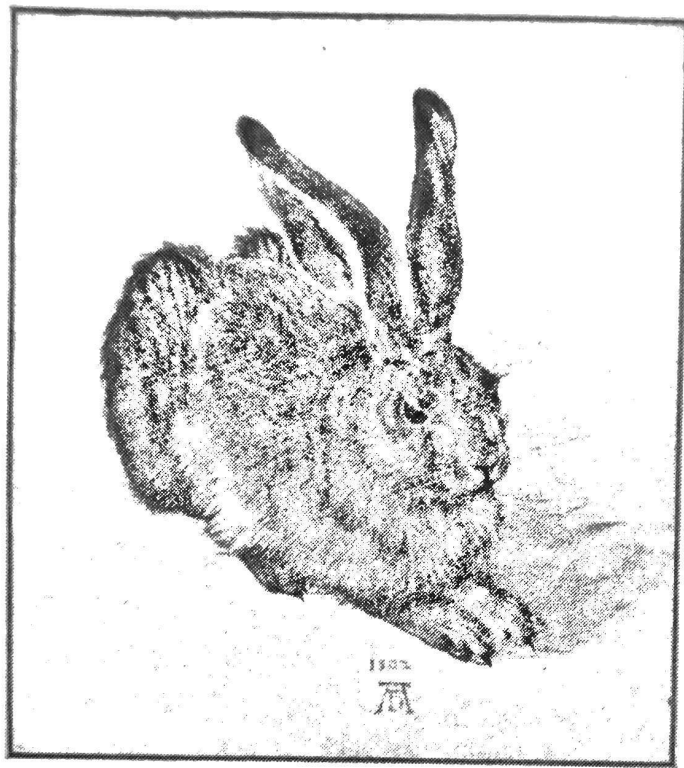
добија свој монолог, али ће питање њене перспективе на крају романа бити креативно назначено. Однос између Сарине приче, односно ње као оне која причу обликује и Лејле као оне која је „причана“, може тако да се схвати као однос два наратива, оног доминантнијег, тј. официјелне историје и прећутане историје.

Моли Блум приказана је као вулгарна жена наглашене чулности код које се тело показује као поље сигурности. У последњем, осамнаестом поглављу, Моли добија менструацију: „О Исусе чекај да изгледа да сам добила па како да то не утиче кад ме стално буши и сврдла [...]“ (Džojš 2019: 747). Монолог приказује њен ток свести препун различитих дигресија, при чему се њено отицање изједначава са самим наративом који је без интерпункције, без прекида. Лејла је у роману та која је прва добила менструацију и она која на неки начин своју телесност шири ван граница свог тела, рецимо у сцени када баца крвави тампон кроз прозор аутомобила. Монолог Моли Блум, који је уједно и познати крај Уликса, завршава речима: „[...] да и срце му је тукло као лудо и да рекла сам хоћу Да.“ (Džojš 2019: 760). Управо то чувено „хоћу Да“, Лана Басташић ће цитатски трансформисати на крају романа.

Занимљиво је обратити пажњу на описе Лејлиног физичког изгледа: „Кратки шортс је прекрила ка доље како би прекрила дупе“ (Bastašić 2022: 126). Слично томе, када је угледа у етно-ресторану, након дванаест година, Сара ће помислити како је „и даље раскошна под нападним реквизитима, и даље пркосна и знојна“ (Bastašić 2022: 61), или када се пред пут у Беч буде поздрављала са мужем Дином: „Он ју је помазио по леђима, па потом по дупету“ (Bastašić 2022: 67). Лејла је приказана или кроз афирмацију женске телесности или кроз посрамљивање женске телесности. На пример, у тоалету факултета се појавио натпис: „Сазнала је варош цела / како ноге шири Лела“ (Bastašić 2022: 150). Такође, њена телесност приказана је често као сабласна или као нешто некултивисано. На пример, док се возе, Лејла вади тампон из доњег веша и баца га кроз прозор, а након тога случајно оставља траг крвавог прста по Сариним фармерицама. На тај начин се провоцира извесно животињство њене личности. Међутим, њега не треба схватити у нужно негативном смислу, као анималност, већ пре као ослобођеност од конвенционалног, друштвено-установљеног. Управо је Лејла та која купује зеца након губитка невиности, те би зец у том контексту могао да се тумачи као симбол плодности. Па чак и опис Лејлине косе потенцијално, у том кључу проширује асоцијативно поље, при чему бисмо њу

могли посматрати као неухватљиву, белу зечицу. Та бела боја косе<sup>13</sup> опседаће Сару која ће се често освртати на њену белину: „Нисам могла да разазнам њену косу наспрам бјелине јастучнице“ (Bastašić 2022: 107). Или, на пример: „Бијела пунђа наврх главе, као успавана поларна животиња“ (Bastašić 2022: 119).

Када на крају романа стигну у Беч, Лејла говори Сари да ће се Армин срести са њима у Албертини. Јунакиње ће посетити музеј у ретком тренутку када су Дирерове пола миленијума старе слике доступне јавности. Путем интерсемиотичких описа препознајемо да се пред њима налазе слике „Лево крило модровране“ и „Руке које моле“, и најважније, слика „Млади зец“:



Слика 1. „Млади зец“, Албрехт Дирер, 1502.

Док она проматра слику, Лејла с њом започиње разговор и подсећа је на анегдоту из Арминовог живота, која се тиче управо ове слике – тренутка када је Армин „дирнуо Дирера“. Док Сара полако освешћује да до сусрета са Армином неће доћи, Лејла рекреира Арминов поступак, али у њеном случају изостаје било каква бурна реакција стражара. Ипак, Лејла ће истрчати из музеја, а Сара ће се упустити у разговор са једном женом – да ли је Дирер сликао мртваг или живог зеца, зашто је зец изолован у простору и шта је прозор уочљив у његовом оку.

<sup>13</sup> Издање романа из 2022. године на корицама управо има цртеж беле, разбарушене плетенице.



Сара ће закључити: „Не, у ствари. Нема ни простора. Извукао га је из свега и једноставно га... насликао. Нацртао је зеча“ (Bastašić 2022: 230). Посматрање овог уметничког дела, довођење у везу насликаног зеча са Армином и зечом који су јунакиње поседовале, дубоко потреса Сару:

Имала сам осјећај да пропадам кроз то малено, зечје око. [...] Послије неког времена била сам увјерена да тамо видим Лејлу. Стајала је иза окна, с друге стране, и нешто ми говорила. Не, у ствари. Није то била Лејла. Није то била ни Лела, ни Леја. То си била ти. Виђела сам тебе на оном прозору. Нешто си хтјела да ми кажеш усред нијемог акварела. Помјерала си усне. Нисам их чула, али сам их прочитала. Рекле су ми: само сам хтјела (Bastašić 2022: 231).

Роман завршава без интерпункције, али уколико се вратимо на његов почетак, наилазимо на речи: „да почнемо испочетка. Имаш некога и онда га немаш“ (Bastašić 2022: 9). Управо то би могло да буде оно Молино „хоћу Да“, само постављено у један другачији контекст. У оку Диреровог зеча Сара види своју пријатељицу, одвојену од именом креираних идентитета и огољену до есенцијалности, као што је и Дирер успео да хјузовски речено ухвати „зечост“ зеча. И баш тад долази до кључне промене у нарацији. Приповедање у првом лицу уступа место приповедању у другом лицу тј. директном обраћању Лејли, чиме се остварује Лејлина жеља да Сара напише причу која ће говорити (о) њој.

#### 4. ЗАКЉУЧАК

У раду је на два парадигматична примера из савремене књижевности представљена идеја интертекстуализованости животиња. Чињеница да животиње функционишу као кључна чворишта око којих се потом различитим механизмима успостављају интертекстуалне релације према другим делима, отворила је могућност за нова читања.

Када је у питању дело *Туга је пернато створење*, као главни предлошак новонасталог текста истакла се *Врана* Теда Хјуза. У Портерову Врану је на тај начин већ уписано значење које она са собом носи долазећи из Хјузовог дела. Нова значења која се око ње изграђују су у креативно-полемичком односу са предлошком. Врана на тај начин функционише као метатекстуални глас који се надиноси над текстом, а пропитивање њене сопствене субјективности уноси нову перспективу у тематизацију жаловања за губитком вољене особе. Вранина текстуална свест (из ког дела потиче и у ком делу јесте) уноси извесно животињство у текст. Последица тог животињства, а које пак настоји да се одвоји од животињства као друштвеног конструкта, грађеног у оквиру историјског,

културног и биолошког дискурса, баца ново светло на људске јунаке Портерове књиге, односно на начине структурирања њихове субјективности у оквиру књижевног дискурса.

У роману *Ухвати зеца* није присутна експлицитност која одликује Портерово дело. Међутим, зец<sup>14</sup> функционише као животиња у коју је такође већ уписано одређено значење услед релације са зецом из *Алисе у земљи чуда*. Зец није само мотив, већ је увек обликован кроз некакав други текст. Тако ће при његовом сахрањивању Сара говорити стихове Фернанда Песое симболично их приписујући ономе што би био некакав замишљени ток његових мисли. На крају романа, Дирерова слика зеца као трансвербални текст, унеће нова значења у карактеризацију јунакиње Лејле, као што ће и интертекстуална веза која се остварује са ликом Моли Блум осветлити оне особине које Лејлу чине блиску зечици која настоји да се ослободи наратива који њоме управља, који је обликује, дефинише. Зец, дакле, није конкретизован као Портерова Врана, већ на различите начине оставља „траг“ у тексту, који читалац прати.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bastašić, L. (2022). *Uhvati zeca*. Beograd: Booka.
- Bergam Pelikani, M. (2022). Vrana kao varalica i pjesnik između biološkog optimizma i tragedije. *Vrana: iz života i pjevanja Vrane*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Gordić Petković, V. (2019). Alisa ovde i sada: savremena književnost u univerzitetskoj nastavi. *Metodički vidici*, 10(10), 59–73.
- Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Dikinson, E. (2016). *Ja sam niko! A ti, ko si?*, prev. Šurbatović, A. Beograd: Mali vrt.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika*, prev. Kalinić, S. Beograd: Službeni glasnik.
- Živanović, N. (2018). Predgovor: Ted Hjuze. *Gavranova teologija*. Beograd: Mali vrt.
- Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*, prev. Stojanović Pantović, B. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Карол, Л. (1971). *Алиса у земљи чуда*, прев. Семеновић, Л. Београд: БИГЗ; Просвета.

---

<sup>14</sup> Тема овог рада јесу интертекстуални потенцијали животиња, међутим, требало би истаћи запажање Владиславе Гордић Петковић, која анализирајући овај роман у контексту могућности увођења савремене књижевности у универзитетску наставу, примећује како је наратив „пун слика умрлих животиња, као означитеља насилне и неумитне, али крајње насумичне смрти којој су у рату изложени и људи“ (Gordić Petković 2019: 70).

- Krstić, P. (2008). *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pesoa, F. (2011). *Poznati stranac: izabrane pesme*, prev. Nešković, J. Beograd: Paideia.
- Piskorski, R. (2020). *Derrida and Textual Animality: For a Zoogramatology of Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Porter, M. (2018). *Tuga je pernato stvorenje*, prev. Bešić, A. Beograd: Dereta.
- Hjuz, T. (2022). *Vrana: iz života i pjevanja Vrane*, prev. Bergam Pelikani, M. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Džois, Dž. (2019). *Uliks*, prev. Paunović, Z. Beograd: Geopoetika.
- Šurbatović, A. (2016). *Tumačenja. Ja sam niko! A ti, ko si?* Beograd: Mali vrt.

Sara Ž. Matin

# ANIMALS AND INTERTEXTUALITY IN MAX PORTER'S *GRIEF IS THE THING WITH FEATHERS* AND LANA BASTAŠIĆ'S *CATCH THE RABBIT*

## Summary

In this paper an intertextual approach is being used in order to examine representations of animals in Max Porter's *Grief is the Thing with Feathers* and Lana Bastašić's *Catch the Rabbit*. The most significant intertextual connections are related to the following works: Ted Hughes's *Crow: From the Life and Songs of Crow*, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and Albrecht Dürer's painting *Young Hare*. The attention of our research is directed towards an attempt to go beyond the idea of interpreting animals as objects of fable, symbol or metaphor. Instead, we analyze them in a more complex way in which the nature of language closely follows the nature of animals. The main goal of the paper is to shed light on the intertextual potentials of these works as well as to provide a contribution to their new interpretations.

**Key words:** zoopoetics, intertextuality, Max Porter, Lana Bastašić

UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET

Dr Zorana Đinđića 2  
21000 Novi Sad  
Tel: +381214853900  
www.ff.uns.ac.rs

*Štampa*  
Sajnos, Novi Sad

*Tiraž*  
100

*Priprema za štampu i dizajn korica*  
Igor Lekić

---

CIP – Каталогизacija y публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

**ZBORNİK za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu**  
[Elektronski izvor] / glavni i odgovorni urednik Tamara Valčić Bulić. – Elektronski  
časopis. - 2011, br. 1.-Novi Sad : Filozofski fakultet, 2011-

Način pristupa (URL): <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik>. - Godišnje. - Nasl. sa nasl.  
ekrana. - Opis izvora dana 11. 06. 2012.

ISSN 2217-8546 = Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u  
Novom Sadu (Online)

80+82(082)

---

COBISS.SR-ID 191558412

Зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије,  
одржаног 10. априла 2021.  
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

# САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година XIII / Књ. 2

Крагујевац, 2022.

Сара Ж. Матин<sup>1</sup>  
 Филозофски факултет  
 Универзитета у Новом Саду

## ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ РЕЛАЦИЈЕ И ПОИМАЊЕ СЕЋАЊА И ЗАБОРАВА У АМАРКОРДУ ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА

Прозно стваралаштво Зорана Живковића заузима важан део савремене српске фантастике, но оно није истражено у довољној мери. Истраживани су фантастични елементи у његовој прози, али не и начини на које се они остварују у текстовима. Један од тих начина подразумева присуство интертекстуалних релација, као и манипулацију феноменом времена посредством мотива сећања и заборава. Аутор рада компаративном анализом настоји маркирати интертекстуалне везе између прича из Живковићевог романа *Амаркорд* и десет романа класичне књижевности, чији наслови фигурирају као наслови Живковићевих прича. На нивоу сваке приче анализираће се механизми обликовања мотива сећања и заборава, чији су доминантни обрасци појаве условљене фантастичним елементима: фалсификација, имплементација, селекција, мултипликација и варијабилност сећања. Циљ рада јесте довођење у везу ових мотива са традицијом, која оличена у класичној књижевности, од Живковићевог интертекстуалног подухвата чини дијалог са сопственим читалачким сећањима.

*Кључне речи:* роман-мозаик, фантастика, класична књижевност, сећање, метафоре сећања, интертекст, традиција

### 1. Интертекстуалност као основа

Дело *Амаркорд* Зорана Живковића састављено је од више прича које су тематско-мотивски повезане и чине једну целину, те је тако могуће говорити о роману као жанровској одредници, тачније о роману-мозаику. Само значење речи *амаркорд* дијалекатска је верзија италијанског облика *mi ricordo*, првог лица једине повратног глагола *ricordarsi*, у значењу сећати се<sup>2</sup>. Структуру романа чини

1 sara.matin124@gmail.com

2 Занимљиво би било указати и на другачије значење речи амаркорд. У књизи *Направити филм* Федерико Фелини, између осталог, говори о процесу одабира имена за свој филм *Амаркорд*: „Једног дана у ресторану, док сам жврљао по сервијети, изашла је на видело реч *амаркорд*; па да, рекао сам себи, одмах ће је поистоветити са 'сећам се' на ромњолском дијалекту, а хтео сам да избегнем аутобиографско тумачење филма. АМАРКОРД: једна бизарна реч, вергл, фонетски каприц, кабалистички призив, марка неког аперитива, зашто да не? Било шта, само не асоцијација која ме страшно нервира: *je me souviens*. Реч која би у својој екстраваганцији могла да буде синтеза, референца, такођећи звучни одјек одређеног осећања, стања духа, става, начина мишљења – двоструког, контроверзног, контрадикторног; коегзистенција две супротности, стапање два екстрема, одласка и чежње за повратком, осуде и разумевања, одбијања и прихватања, нежност и цинизам. Чинило ми се да би филм требало да представља баш то: неопходност одвајања од нечега што ти је припадало, у чему си рођен и живео, што те је одредило, заразило, притисло, у чему су све емоције опасно измешане. Та прошлост не сме да нас трује и зато је морамо лишити сенки, чворова, веза које још увек делују, и сачувати је као најчистију свест о нама самим, као нашу историју. Треба прихватити прошлост да бисмо што свесније живели садашњост.” (Фелини 1991: 120–121) Наравно, однос према прошлости код Фелинија треба посматрати у вези са његовом уметношћу, односно сопственим стваралачким контекстом. Тако је прошлост овде везана за начин на који се представља фашизам у филму, који ће у наставку текста симболично бити изједначен с адолесценцијом једне нације, а чије предуслове Фелини види у феномену провинцијалности, те је филм првобитно требало да буде назван „Градић” или „Живела Италија”. Могућност

десет прича повезаних посредством мотива сећања и заборав. Наслови прича дати су према насловима романа класичне књижевности, што мотивише постојање дијалога између ових класика и Живковићевог текста. Реч је о следећим насловима: *Злочин и казна*, *Вашир шашићине*, *Велика очекивања*, *Сенциментално васпитање*, *Мртве душе*, *Изгубљене илузије*, *Јадници*, *Чаробни бреж*, *Књига сећања и заборав* и *Фаренхајт 451*. Други део романа чини краћи текст под називом „Трг”, а он функционише као вешто уметнички обликован епилог дела.

Живковићеве приче и класични романи нису повезани чисто асоцијативном везом, већ је могуће говорити о интертекстуалности као структуралном принципу. Када је у питању интертекстуална веза која се остварује са романима класичне књижевности, интертекстуалност у роману није имплицитна и не подразумева несвесно присуство текстова. Аутор свесно упућује на адресу других текстова. Дакле, комуникација која се остварује усмерена је на контекст, а не на код. То је важно истаћи, с обзиром на то да аутор интензивно улази у однос са традицијом, а она у овом случају представља збир текстова претходника, који су успоставили високо мерило уметничке вредности.

Начини на које аутор то постиже понајвише се огледају у цитатности, са значењем према ком цитат у интертекстуалном откривању дијалога може да буде „све што се до сада у теорији књижевности помињало као елеменат у грађењу литерарног дела” (Константиновић 2002: 18). Писац тако маркира свој текст темом, мотивом, ликом, сликом, симболом или чак атмосферичношћу. У овом случају јавља се поступак који је терминолошки одредио Зоран Константиновић. Наиме, он говори о *индикацији*, који „далеко превазилази традиционално схватање цитата” (Константиновић 2002: 217). Тако се у појединим причама веза са другим текстом *индицира*, односно постоје елементи који на њу указују, сугеришу је. Све што указује на присуство другог текста смештено је у нови, фантастично мотивисан контекст, што на специфичан начин мења његову првобитну функцију.

Јасно је да у таквим релацијама аутор писањем „чита” тај други текст, те да га на тај начин интерпретира. Да би до тога дошло нужно је да постоји сећање, а Живковић управо на извесан начин тематизује читалачко сећање. Отуда се, поред тога што на нивоу дела опажамо интертекстуалност као аутопоетички поступак, примећују и аутопоетички искази о самој интертекстуалности.

Улога читаоца је ту од изузетне важности. За читаоца постаје нужно да уочи везу између два текста. Наша реакција при читању може да се одреди термином који, такође, уводи Константиновић – реминисценцијом или оним бартовским *déjà lu*. Оно што смо управо прочитали подсећа нас на нешто што смо већ негде раније прочитали. На нашем читалачком сећању гради се примарна рецепција, а с обзиром на то да су у питању класици, Зоран Живковић као услов те рецепције претпоставља ерудицију.

Посебан аспект романа представљају и интертекстуалне везе које су имплицитне. Оне се не односе на класике светске књижевности који су, пре свега, јасно маркирани самим насловима прича. Реч је о мотивима и кодовима, присутним у делу без воље или знања аутора. Како бисмо спровели анализу експлицитних

---

паралеле између Живковићевих књига и Фелинијевих филмова захтева посебан простор тумачења, но оно што је сигурно јесте да постоје одређени елементи који повезују ова два уметничка остварења, као што је то тематизација улоге уметности, однос уметности и владајућег режима, лик слепог музичара, итд. Најзад, како ће се показати, и у Живковићевом *Амаркорду* није реч о сећању као таквом, већ управо о оном аспект сећања који подразумева његову, понекад бизарну, двоструку природу о којој Фелини и говори. Она је видљива и у две речи које се стапају у речи амаркорд, италијанском глаголу *amare* у значењу волети и придеву *amaro* – горко.



и имплицитних интертекстуалних релација, које истовремено осветљавају значењски слој *Амаркорда*, у централном делу рада представимо свих десет прича.

## 2. Интертекстуална поигравања са мотивима сећања и заборав

Прва прича насловљена је по роману *Злочин и казна* Фјодора Михајловича Достојевског. Наратор је уједно и јунак приче, те је цео текст дат из личне перспективе. Такав поступак аутоматски проблематизује тематизацију губитка сећања јер је причу могао да исприповеда само онај који има способност памћења. Од наратора сазнајемо да се буди окружен белином и да је везан за болнички кревет. Непознати људи су му вештачким путем уклонили сећања како би га казнили због почињеног злочина. Злочин је обрисан заједно са прошлошћу, а с обзиром на покајање које је наводно показао, одузета сећања приказана су као блажа казна. Према томе, сећање се књига, музике, филмова, односно различитих уметничких садржаја, док ће људе, пријатеље и рођаке заборавити. Старо памћење, међутим, неће бити потпуно уништено, већ остављено за даља изучавања, која могу бити реализована и после његове смрти, што би суштински значило да ће га сопствено сећање надживети.

Јунак приче може да се схвати као једна верзија Раскољникова који је починио злочин и потом прошао кроз процес покајања. Чињеница да ће се јунак сећати само великих уметничких остварења, а не људи и свакодневнице, одговара Раскољниковом ставу о правима посебних људи, односно несубмисивних ликова, којих се тичу само виши идеали и у чијим животима дистинкција морално – неморално не игра битну улогу.

Ипак, Живковићева прва прича много пре призива једну другачију, добро познату књижевну атмосферу. Непознати људи који саопштавају о почињеном злочину нису далеко од људи у црном који долазе по Јозефа К. Као и Јозеф К., и јунак Живковићеве приче се осећа дезоријентисано и беспомоћно, без јасног плана о ослобађању из лавиринта у ком се нашао. Узме ли се у обзир тумачење Кафкиног *Процеса* Делеза и Гатарија, уочиће се како Живковић у фантастичном коду одлази и корак даље. Према Делезу и Гатарију (1998: 76–93), трансцендентност закона побијена је иманенцијом жеље. Како жеља увек тражи свој следећи степен, Јозеф К. ће изнова и изнова остајати у процесу у покушају да га се ослободи. Једино стварно ослобођење, како га назива Титорели у својој класификацији, јесте смрт, која укида жељу и на тај начин зауставља процес. Но, шта се дешава ако сећање надживи биолошко тело? Оно у Живковићевој причи постаје жив организам, подложен контроли и након човекове смрти.

Наслов друге приче јесте *Вашар шаишине*, по роману Вилијама Мејкписа Текерија. Јунак приче улази у старинарницу „Мала продавница успомена”, у потрази за сећањем славне сликарке која је извршила самоубиство. Продавац му стоји на услузи и даје му плаву пилулу у целофану, која се узима пред сан, како би се ујутру пробудио са новим, односно туђим сећањем. Продавац му затим објашњава да је могуће узети само један аспект живе прошлости и нуди му избор. Ту су сећања на сликаркин приватни живот, детињство, еротска искуства, итд. Јунак има јасан захтев у погледу онога што му је потребно: „Њена сећања на сам чин сликања. На оно што му непосредно претходи. На стваралачки занос. Надахнуће. Можете ли ми то набавити?” (Живковић 2007: 21).

Текери кроз ликове Ребеке и Амелије, као и њихових мужева и породица, приказује сву таштину посезања за материјалним богатствима и друштвеним позицијама. Постоји један симбол у роману који Зоран Живковић поставља у

нови контекст. Домаћинство Озборнових поседује часовник на ком је представљено жртвовање Ифигеније, кћерке Агамемнона и Клитемнестре. Када је северни ветар онемогућио полазак бродова ка Троји, пророк Калхант објавио је вест да богињи Артемиди треба принети жртву. Агамемнон је пристао да жртвује своју кћи зарад успеха у Тројанском рату, те тако Ифигенија постаје симбол жртвовања највећих драгоцености зарад успеха, славе и богатства. Озборн је спреман да жртвује животе своје деце кроз удабе и женидбе ако би то породици донело материјално богатство. Зоран Живковић у складу са тематиком прави заокрет, при чему таштина добија нови ниво. Јунак жели нешто изразито интимно, нешто што је готово најинтимнија нит између сликарке и бога, гледамо ли на надахнуће у платоновском смислу, а зарад тога спреман је да жртвује сопствено сећање. Занимљиво је приметити да већ овде постоји тема конзумеризма уочљива у јунаковом размишљању да ли ће купити тј. продати сећање.

Трећа прича, *Велика очекивања*, односи се на роман Чарлса Дикенса. По чиње појавом онижег, средовечног човека с актовком на јунаковим вратима. Он јунаку излаже занимљиву понуду, испитујући га о личним животним очекивањима. Како је јунак већ у годинама, продавац му указује да је управо то добра ствар. Млад човек има очекивања која могу и не морају да се реализују, док је са прошлoшћу другачије: „За разлику од будућности, међутим, прошлoст је капитал који није изложен никаквој опасности. Не може се изгубити.” (Живковић 2007: 26) Као отпор монотоном животу, нуди му вештачко сећање које није ни чије, већ је осмишљено тако да буде што корисније купцу. На тај начин покреће се идеја идеалне прошлости. Сећање се даје интравенозно и дејство траје дванаест часова, а могуће га је конзумирати кад год особа пожели да се осећа добро. Понуда је презентована у каталогу са моделима вештачких сећања.

Живковић изокреће перспективу Дикенсовог романа. Јасно је да је млади Филипс Пирип Пип имао снове, амбиције и фантазије, које нису задобиле свој реалан облик у будућности. Разлог свих великих очекивања врло је једноставан. Човек мисли да ће се при њиховом остварењу осећати добро у својој кожи. Ново доба као масовна афирмација брзог постизања задовољства готово да подсећа на онај ракићевски захтев – осетити све у једном тренутку. Зато се као брзо и ефикасно решење намеће измена сећања као главних носилаца човековог идентитета како би истим тим идентитетом човек био задовољан.

У једној од својих кратких прича Филип К. Дик пружа одговор на проблемско питање које ће посебно бити изражено у наредним причама. Када би се наша сећања обрисала, шта је оно што би и даље одржавало структуру наше личности? Реч је о Диковој причи *We can remember it for you wholesale*, која није преведена на српски језик. Она је адаптирана и за филм *Total Recall*. Прича је смештена у далеку будућност, доба иновативне технологије. Главни јунак Даглас Квејл сањари о путовању на Марс, који га је као идеја идеалног путовања одувек привлачио. Одлази у компанију у којој постоји могућност имплементације вештачког сећања. Он захтева да му уграде лажна сећања са путовања како би му дани били испуњени задовољством. Међутим, у процесу имплементације, техничари откривају да је Даглас у прошлости заиста био на Марсу, као агент Интерплана, али да му је сећање обрисано зарад сигурности података. Наиме, иако је Дагласу сећање обрисано, оно што није било могуће уклонити јесте чињеница да у њему постоји емоционална повезаност са оним догађајем који се заиста догодио. Наспрам вештачких сећања која могу да се одаберу у каталогу, постоји и природна селекција сећања, у облику личних привржености и допадања. У другом делу романа, то ће

бити оличено у уметности, односно у сећању на давно прочитано, давно одслушано и давно виђено.

Четврта прича названа је по Флоберовом роману *Сенџименијално васпишање*. На почетку приче доктор прилази клупи на којој седи младић, његов пацијент. Младић је остао без способности памћења, те сваки дан заборавља своју причу. Доктор је представљен као неко ко има потпун приступ сећању пацијента, готово као да је он проживео његов живот. Посредством спомињања романа *Сенџименијално васпишање*, доктор му враћа један делић сећања: „Дан је био диван попут овога. Девојка је седела на клупи у парку и читала *Сенџименијално васпишање*. Прошли сте поред ње, па сели на другу клупу иако вам се журило... Када је ускоро устала и пошла, силно сте желели да кренете за њом, али нисте се одважили.” (Живковић 2007: 35)

Флоберов Фредерик Моро у непрекидној је потрази за љубављу. Девојка Мари Арну често је приказана, као и девојка из Живковићеве приче, сва у светлости, попут привиђења. На самом почетку романа Флобер даје опис који је Живковић имао у виду:

„То је било као привиђење. Она је седела насред клупе, сасвим сама; или бар он никог није приметио, засењен оним што су његове очи виделе. Баш кад је пролазио, подигла је главу; нехотице је слегнуо раменима, и, кад се мало одмакао, са исте стране, поче да је гледа. Имала је велики сланати шешир, с ружичастим тракама које су лепршале на ветру. Њене црне витеце, обрубљујући крајеве њених јаких обрва, падале су врло ниско, као да заљубљено грле овал њенога лица. Њена хаљина од светлог муслина, попрскана ситним туфнама, ширила се у безброј набора.” (Флобер 1961: 6)

Испод наслова Флоберовог романа стоји паратекстуална назнака, која указује на то да је роман који следи *повест једног младића*. У Живковићеву причу кроз књигу као материјални предмет, а на нивоу текста кроз књигу као метафору сећања, приказана је повест младића, сагледана кроз један фрагмент прошлости. На нивоу целокупног *Амаркорда* ово је кључна прича јер у фокус поставља књигу као метафору сећања, а Алаида Асман о томе каже следеће: „Представа о божанској књизи света, први пут документована у Месопотамији, симболизује апсолутно сећање као тоталну књигу.” (Асман 1999: 124) Оно што повезује књигу са сећањем свакако јесте интерпретација. Текст на различите начине може да се протумачи, а сходно томе, и људско сећање.

Пета прича пак односи се на Гогољев роман *Мртве душе*. Прича је дата из перспективе продавца који долази код своје муштерије. Он вади актовку у којој су у кожним врећицама одређени делови тела – два комадића бедрене кости великог песника који је страдао у рату, прамен косе познате списатељице, кутњак романописца и делић чеоне кости драмског писца:

„Неко веома паметан открио је да се сећање не налази само у мозгу, него да је, попут ДНК, ускладиштено у свакој ћелији. Задржава се тамо и после смрти. Све док имате и најмањи делић покојника, можете да реконструишете све оно што је икада чуо, видео, осетио, доживео, искусио.” (Живковић 2007: 41)

Муштерија је на плејеру високе технологије видела све оно што и давно умрли писац док је писао изгубљену драму. У сваком од случајева ради се о изгубљеном књижевном делу, те посредством дела тела оно поново васкрсава на плејеру. Љиљана Пешикан Љуштановић (2007: 104) приметилa је да ова прича слика „правог Чичикова нашег времена”. Гротеска која се јавља код Гогољевог јунака који је у потрази за мртвим душама зарад својих трговачких успеха, пренесена је на лик из *Амаркорда*. Такође је могуће уочити и једну биографску чињеницу. На-

име, Гогољев роман *Мртве душе* замишљен је као роман из три дела, но никада није довршен. Први део је написан, други део је писац спалио, док трећи никада није ни написан. Отуда трговац из Живковићеве приче говори о једном писцу чији је рукопис спаљен, а који сада поново може бити доступан. Живковић се на тај начин играва са концептом текста. Пишући своју причу под насловом Гогољевог недовршеног романа, врши на одређеном нивоу рекреирање оног што је постојало у прошлости.

Шеста Живковићева прича пружа одговор на питање зашто се уопште познати класици налазе у насловима. Тематизује незаобилазну проблематику књижевног света. Писац приказује човека који се упутио ка канцеларији власника агенције за купопродају памћења у жељи да то памћење уновчи. Памћење се не одузима при том процесу, већ се прави његова копија. Он не жели да му се целокупно сећање скенира, иако су те тајне оно што се на тржишту понајвише тражи. Проблем је што он нема ништа занимљиво у понуди; ни несрећно детињство, ни сексуални живот, ни скандале, већ су у његовом сећању књиге и многи концерти класичне музике. Власникова реакција је цинична, стога он пиштољем пуца у власника и одлази у другу агенцију за купопродају сећања, где ће са тренутним сећањем на убиство имати довољно новца за миран живот, књиге, музику и уметност када изађе из затвора.

Независно од наслова, прича би могла да се схвати као занимљив преокрет на крају, при ком је човек нашао решење у заустављању моментума једног злог механизма. Како се ради о Балзаковим *Изгубљеним илузијама*, јасно је да се све ово може пренети на свет књижевне производње. *Изгубљене илузије* подељене су на три дела: „Два песника”, „Велики човек из провинције у Паризу” и „Давид и Ева”. У првој књизи Балзак описује Жером-Николу Сешара, који намерава да остави свом сину Давиду Сешару штампарију. Међутим, Давид примећује да су штампарске пресе „старудије”, те да нема никаквог смисла користити се њима. С обзиром на очеву шкртост, он је приморан да смисли нови, иновативнији начин производње жељеног папира. Давид упознаје Лисјена Шардона, чија је жеља да се оствари као писац. Зато има готове рукописе свог романа *Стрелац Шарла IX*, као и збирке сонета *Беле раде*. Давид и његова жена попут добротинитеља помажу Лисјену да се пробије у свету књижевности, али како се налазе у провинцији Антулем, пробој изгледа немогуће. Тако у суштини започиње Балзакова честа тема о одласку провинцијалца у Париз, како би себи обезбедио бољи живот. Лисјен у Паризу постаје апсолутно уроњен у свет књижевности, књижевног тржишта, позоришта, уредништва и новинарства. Жеља да се у успе у том свету иде до те мере да мења и презиме из Шардон у мајчино девојачко Рибампре, које се везује за виши staleж. Упознаје писца и новинара Етјена Лустоа, као и писца Данијела д'Артеза, преко којих се ближе упознаје са уметничким тржиштем Париза.

Живковић алудира на две конкретне ситуације из романа. Наиме, у покушају да објави рукопис Лисјен одлази код књижарских посредника за Француску и иностранство „Видал и Поршон”. Лисјен, пре него што понуди свој рукопис, послушнује разговор између Видала, Поршона и једног писца који нуди своју књигу. Видал и Поршон видно су цинични и груби јер писци не разумеју како њихов рад функционише: „Кад би се књиге продавале како жели издавач, ми бисмо били милионери, драги пријатељу; али се оне продају како хоће публика.” (Балзак 1961: 225) Лисјен нуди рукопис свог романа, а Поршон и Видал му се подсмевају. Друга ситуација односи се на Лисјенов покушај да уђе у свет новинарства. Балзак је имао изразито негативан став према новинарству: „Новинар-

ство је пакао, бездан неваљаластва, лажи, издаје, кроз који човек не може проћи и из којег не може изићи неокаљан, сем ако га не штити, као Дантеа, Вергилијев божанствен ловоров венац” (Балзак 1961: 257). Лисјен долази у уредништво очекујући радну атмосферу новинара и уредника. Наилази на празне канцеларије, једина тематика су претплате, а прљав посао новинарства врши увек неко из сенке, док главног уредника Финоа нико није видео, те Лисјен није сигуран да ли Фино уопште постоји.

Постаје јасно да се купопродаја сећања односи на покушај продавања књига, те се зато сећања само „копирају”. Живковић има апсолутну свест о књижевној продукцији и свим њеним комерцијалним елементима. Сваки ниво на књижевном тржишту постаје проблематичан, па чак и само штампање књиге. Ипак, у свему томе најбитније је опазити да постоји апарат за такву праксу. Оно што чини власник агенције за купопродају памћења јесте селекција у складу са ниским мерилима вредности. Преведено на ниво књижевне производње, то значи да може да се појави издавачка кућа која ће вршити одабир књига, односно одабир оних материјализованих људских сећања, која су испразна или једноставно скандалозна, ради остварења профита. Најзад, то значи да може да се појави режим који ће да манипулише људском прошлошћу, њеним фалсификовањем, као и селектовањем оног што може да му служи у остварењу циља.

Следећа прича насловљена је као *Јадници*, по роману Виктора Игоа. Наиме, један човек долази код психијатра, видно потресен услед трауматичних сећања. Ниједно од тих сећања није његово, већ му је неко пренео способност памћења оног што је туђе. Отуда он од других људи, симболично „јадника”, преузима сав терет ружних сећања. Такву способност преноси психијатру. Он на тај начин може да стекне углед, јер ће преузимањем ружног сећања имати могућност да излечи сваког пацијента који га посети.

Пацијент је попут Жана Валжана, ком је саосећајни бискуп Миријел пренео способност разумевања људске природе и људског бола, и који потом, покушавајући да искупи прошлост, помаже људима у тешким околностима. Оно што се ишчитава из тако успостављеног односа јесте чињеница да једна иста способност у рукама различитих људи, може да има две потпуно различите сврхе. С једне стране, долази до жртвовања зарад других, што аутоматски призива у свест симбол Христа. Таква тематика честа је у многим уметничким остварењима, а једно од познатијих свакако је *Зелена миља* Стивена Кинга. С друге стране, исти тај дар може да буде у рукама неког за кога је то потенцијал части и угледа. Уопште није нужно да то буде професија психијатра. У причи је однос психијатар-пацијент једноставно имао највише логике у преношењу пишчеве идеје. Било ко, ко има моћ над људима и на чије деловање људи рачунају представља опасност уколико поседује нешто чиме се може успоставити контрола, па чак и да је у питању дар или лек.

Следећа прича носи назив *Чаробни брег* по роману Томаса Мана. Радња се одвија у санаторијуму под називом „Чаробни брег”, планинском лечилишту за људе који имају потешкоће са памћењем. Човек одлази у посету рођаку, али када су га прикључили на машину како би проверили његово памћење, нешто је пошло наопако, те је остао на испитивању. Закључак је био да има вишак памћења. За њега не постоји једна прошлост, већ мноштво њих. Људи се углавном сећају једне прошлости док он памти сваку и све му изгледају подједнако стварне. Зато је нужно да утврди шта се заиста догодило, а шта није.

Пре него што поентирамо везу са Хансом Касторпом, споменућемо једну Борхесову причу. *Фунес или памћење* прича је о Иренеу Фунесу, који након пада са коња почиње да се сећа апсолутно свега. Његово памћење такво је да обухвата сваку компоненту доживљеног. Могао је да оживи цео један дан, знао је напамет бројне књиге, безброј језика, а памтио је и сваки фрагмент доживљене стварности. Таквим поступком долази се до нужне проблематизације језичког аспекта текста. Фунес све прича писцу, односно наратору. Поставља се питање како вербализовати апсолутно сећање. Тако би оса језика морала савршено да прати осу мисли, што значи да би таква способност обесмислила мисао као такву, ону која селекује. Дакле, радило би се о чистом диктату.

Драган Стојановић, говорећи о *Чаробном брежу* као о образовном роману, наводи да је главна особина Ханса Касторпа рецептивност. Као што се код Фунеса јавља проблем око тога како саопштити све, како све ставити у исказ, тако се код Касторпа, који је пријемчив за све, у смислу – и за Нафтину и Сетембринијеву идеологију, јавља проблем нужне селекције. Код Живковића, то је проблем интерпретације сећања, односно текста. Мисао и критички став начини су да се приступи различитим верзијама прошлости, односно бесконачности текста.

Следећа прича насловљена је као *Књижа сећања и заборава*, по роману Милана Кундере. У Живковићевој причи професор седи за шанком, прилази му нови гост и седа на столицу до његове. Каже да зна зашто је у бару: да би заборавио једну студенткињу са којом је имао аферу, самоубиство своје жене и чињеницу да га је једна девојчица спасила док се давио. Гост који је ушао у кафић дели сва та сећања са њим. Ради се о поремећају двоструког сећања, који му се појавио пре три месеца.

Кундерин роман, подељен на седам делова, тематизује сећање и заборав на универзалном плану, али и на микроплану, кроз приче појединих ликова. Живковићева прича не указује ни на једну конкретну сцену из Кундериног романа, већ се у њој прелама више ликова и више сцена. Такав поступак могао би да се објасни Живковићевом намером да помеша сећања одређених ликова из Кундериног романа и смести их у једну личност како би се поиграо са самом идејом непоузданог и двоструког сећања. На пример, сећање које се односи на дављење у води није повезано са професором из Кундериног романа, али зато јесте са једним студентом. Наиме, Кундера описује чешку реч *лишост*. Као пример за литост наводи ситуацију у којој се нашао студент, који није знао добро да плива, док је његова колегиница као спортисткиња плувала много брже од њега. Студент се осећао понижено што није добио апсолутну изједначеност са драгим бићем, те је осетио тешки спој понизних осећања или литост. Такође, у роману постоји и лик Тамине, која очајна тоне предајући се води после ноћи пливања у њој. Пре њене смрти, сазнајемо да су битан део Таминине личности њене успомене на мртвог мужа. Муж ју је, док је још био жив, замолио да води дневник њиховог заједничког живота. Белешке у виду интимних записа, тј. сећања, нашле су се у рукама странаца, с обзиром на то да их је Тамина оставила у Чехословачкој. На тај начин Живковић обликује мотив преузимања сећања:

„Постала је свјесна да вриједност и смисао њених писмених спомена почивају у томе што су оне само њене. У тренутку кад изгубе то својство прекинуће се интимне споме којима је повезана с њима и она их више неће моћи читати својим очима, већ само погледом публике која се упознаје с туђим документима. И онај који их је писао постаће за њу туђа особа. Упадљива сличност која ће ипак остати између ње и аутора дневника деловаће на њу само као пародија, као ругло. Не, никад не би могла читати своје дневнике које су прочитале туђе очи!” (Кундера 1987: 114)



Дакле, док Тамина претендује на континуитет сећања везаних за живот, она опстаје, но кад изгуби везу са њима, тоне у реку. Заборав је тако увек приказан као једна врста смрти.

У обликовању мотива сећања и заборава, као најбитни чини се сам контекст у ком и о ком Кундера пише. Тоталитаристичка комунистичка Чехословачка диктирала је пропаст многих људи, жртава режима. Кундера је и сам био изгнаник, а на његове књиге гледало се као на непријатељске. Управо то је најопаснији аспект заборава – када режим контролише и фалсификује прошлост. Таква контрола није природна. Док књиге призивају идеју сећања као нечега што је у служби очувања, режим претендује на могућност константног активирања и деактивирања успомена, како би се на *tabula rasu* изнова уписивали вештачки искреирани садржаји који ће да служе новом добу. Тако Кундера јасно каже у једном од његових најпознатијих цитата из *Књиге смеха и заборава*:

„Народи се ликвидирају тако – говорио је Хубл – да им се најприје одузме сјећање. Униште им се књиге, образовање, историја. Неко други им напише друге књиге, да им друго образовање и измисли другу историју. И народ онда постепено почне заборављати шта је био и шта је сада, а свијет око њега то заборави још много брже.” (Кундера 1987: 175)

Последња, десета прича, носи назив *Фаренхајт 451* по дистопијском роману Реја Бредберија. Живковић у њој затвара круг и поново нас враћа на почетак књиге. Јунак отвара очи, а око њега је белина. У болници је због проблема са памћењем. Доктор га испитује све оно што је повезано са тематиком прошлих прича. На тај начин сазнајемо да се ради о једном истом човеку. Он се не сећа ничега осим књижевних класика, тачније, садржине по њима насловљених прича. Ради се о Вирусу 451, који брише све из памћења, а уместо тога уписује оно што је прочитано. Међутим, он сада више нема могућност да чита. Стога за људе попут њега постоји жива библиотека, где могу да размењују искуства читања књижевних дела, преносећи једни другима сећања на њих.

Фаренхајт 451 температура је на којој сагорева папир. Бредберијевом Гају Монтагу, ватрогасцу, посао је да спаљује књиге и куће у којима се оне налазе. Народ је усмерен на ТВ као извор свих информација, а критичко мишљење давна је прошлост. Кроз девојку Кларис Меклелан, која зна шта је пре био истински посао ватрогасаца, као и кроз сопствену заинтересованост, Montag креће да чита редове књига, потпуно преображавајући се у своју супротност, у чувара књига. На крају романа влада опште стање хаоса, а једини начин да се књиге сачувају и да се сачувају људи који их читају јесте да се материјално униште, али да се зато дословно упамте напамет. Тако је сваки човек био заправо једна жива књига. Способност памћења и могућност избора онога што ће се памтити, изнад је опасности заборава: „Пренећемо књиге својој деци, усменим предањем, и оставити им у задатак да и сама чекају на друге људе” (Бредбери 2003: 165–166). Као и код Живковића, живе књиге чине живу библиотеку, чинећи је тако највећом метафором колективног сећања.

### 3. О „Тргу” као епилогу

Други део романа, „Трг”, паралелно прати четири приче, односно четири јунака. Сваки од њих долази до одређеног предмета који се везује за ону област уметности којој је њихово интимно биће привржено. Келнерица Весна проналази бележницу смејих корица, чувар музеја Андреја проналази фасциклу са црте-



жима, Нада, чистачица и благајница биоскопа Рекс у ком се пуштају уметнички филмови, проналази DVD и, најзад, Зоран, слепи свирач обое који од звукова види боје, проналази CD. Јунаци приступају својим новопронађеним предметима и на тај начин оно што је прочитано, виђено и одслушано постаје њихово најмоћније сећање, које се на Тргу до ког су стигли фантастично преображава у жељене визије. Тако свако од њих, оног тренутка када стигне на место водоскока на Тргу, од стварности почиње да види свет књига, сликарства, филмова и музике.

Потребно је поставити питање, зашто баш трг. Јунаци „Трга”, заступници истинске уметности, као и Зоран Живковић који насловима класичних романа пружа отпор шунду, налазе се симболично на периферији, било то кроз занемарену професију, хендикеп или кроз свесно одбијање да се не буде као већина. Када је уметност којој су привржени у њима пробудила прасећање, они се просторно селе на Трг, као место слободног изражавања још од античких времена. Трг је место које у центар претендује да постави вредност. Јунаци се пре надоласећих визија нове стварности окупајају код водоскока, који би могао да функционише као *axis mundi*. Најзад, симболика воде уско је везана за сећање и заборав преко реке Лете, али и кроз свети извор Делфа, Касталију, као извор сећања и инспирације.

#### 4. Закључак

Зоран Живковић обимним интертекстуалним подухватом афирмише идеју о важности традиције при стварању. Текст са краја романа управо сведочи о томе. Стварање постаје готово немогуће уколико не постоји сећање на искуство уметничког. Доба муза је прошло, али како год гледали на појам надахнућа, традиција се показује као увек присутан елемент. Зоран Живковић је иновативан у начину на који ступа у дијалог са традицијом. Тај дијалог није условљен неком поетичком претпоставком. Отуда није могуће говорити о, на пример, механизмима пародије и пастиша, већ пре о игровости фантастичне књижевности при обликовању прототекста.

У тако успостављеним односима, улога аутора је интерпретаторска, а улога читаоца стваралачка. Такве улоге су готово логичне, а искорак постоји у чињеници да, поред тога што на нивоу дела опажамо интертекстуалност као аутопоетички поступак, примећујемо и аутопоетичке исказе о самој интертекстуалности, међутим, не као о теорији, већ као о идеји, филозофији успостављања релација. То је пре свега уочљиво у гласу наратора. Наратор је уједно и неко са чијим се концептом сећања поиграва, те као такав представља непоуздану свест. Фалинка меморије којој је преостала могућност упамћивања искључиво уметничког садржаја манифестује се као деперсонализовано писање о догађајима из прошлости, који су своју артикулацију могли да добију само у одређеном контексту. Тако *Амаркорд*, с једне стране, може да се схвати као једна врста писања, које има граничну форму – нешто налик на дневник читања и дневник памћења. Тачније, дневник упамћивања прочитаног. На тај начин, у *Амаркорду* интертекстуалност постаје заједничка одлика читања и писања, у оном смислу како је схвата Џонатан Калер – „писање би било читање које је постало производња, индустрија” (Калер 2011: 104).

## Литература

- Асман 1999: А. Асман, О метафори сећања, *Реч: часопис за књижевност и културу*, 56(2), 121–136.
- Балзак 1961: О. де Балзак, *Изгубљене илузије*, Београд: Просвета.
- Борхес 1978: Х. Л. Борхес, *Машињарије*, Београд: Нолит.
- Бредбери 2003: Р. Бредбери, *Фаренхајт 451*, Београд: Лагуна.
- Гогољ 1996: Н. В. Гогољ, *Мртве душе*, Нови Сад: Матица српска.
- Делез, Гатари 1998: Ж. Делез, Ф. Гатари, *Кафка*, Нови Сад; Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Дикенс 1966: Ч. Дикенс, *Велика очекивања*, Београд: Нолит.
- Достојевски 1988: Ф. М. Достојевски, *Злочин и казна*, Београд: Рад.
- Живковић 2010: Д. Живковић, Појам интертекстуалности, *Наслеђе*, 7, 267–287.
- Живковић 2007: З. Живковић, *Амаркорд*, Београд: Лагуна.
- Иго 1974: В. Иго, *Јадници*, Београд: Просвета.
- Калер 2011: Џ. Калер, Претпоставка и интертекстуалност, *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 56, бр. 467, 102–114.
- Константиновић 2002: З. Константиновић, *Интертекстуална компаративистика*, Београд: Народна књига.
- Кундера 1987: М. Кундера, *Књижа смијеха и заборава*, Београд: БИГЗ.
- Ман 1987: Т. Ман, *Чаробни брег*, Београд: Просвета.
- Пешикан-Љуштановић 2007: Љ. Пешикан-Љуштановић, Фантастична проза Зорана Живковића – мозаик у простору и времену, *Књижевност*, 2, 100–107.
- Стојановић 1972: Д. Стојановић, Чаробни брег као образовни роман, *Летњици Матице српске*, год. 148, бр. 409, 59–97.
- Текери 1962: В. М. Текери, *Вашар шашићине*, Загреб: Напријед.
- Фелини 1991: Ф. Фелини, *Направљени филм*, Београд: Институт за филм.
- Флобер 1961: Г. Флобер, *Сентиментално васпитање: повести једног младића*, Београд: Просвета.

## INTERTEXTUAL RELATIONS AND UNDERSTANDING OF MEMORY AND OBLIVION IN AMARCORD BY ZORAN ŽIVKOVIĆ

### Summary

Zoran Živković's prose works represent an important part of contemporary Serbian fantastic literature, but they have not been sufficiently researched. The fantastic elements in his prose have been explored, but not the ways in which they are realized in the texts. One of these ways implies the presence of intertextual relations, as well as the manipulation of the phenomenon of time through the motives of memory and oblivion. The author of the paper marks the intertextual connections between the stories from Živković's novel *Amarcord* and ten novels of classical literature, whose titles appear as the titles of Živković's stories. At the level of each story, the mechanisms of shaping the motives of memory and oblivion will be analyzed, whose dominant patterns of occurrence are conditioned by fantastic elements: falsification, implementation, selection, multiplication and variability of memory. The aim of the paper is to connect these motives with the tradition, which embodied in classical literature, makes Živković's intertextual endeavor a dialogue with his own reading memories.

**Keywords:** mosaic-novel, fantastic literature, classical literature, metaphors of memory, intertext, tradition

Sara Ž. Matin

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

81-115(082)  
81'367(082)  
81'42(082)  
81'33(082)  
811.163.41'282.2(082)

**НАУЧНИ скуп младих филолога Србије Савремена проучавања језика и књижевности (13 ; 2021 ; Крагујевац)**

Савремена проучавања језика и књижевности : зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 10. априла 2021. године године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2 / [одговорни уредници Маја Анђелковић, Мирјана Секулић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2022 (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 485 стр. ; 24 cm

На насл. стр.: Година XIII. - Тираж 120. - Стр. 5-6: О две књиге зборника са XIII научног скупа младих филолога Србије / уредници. - Стр. 7: О другој књизи зборника Савремена проучавања језика и књижевности са Тринаестог скупа младих филолога / Маја Анђелковић. - Аутори: стр. 474-483. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на страним језицима уз сваки рад.

ISBN 978-86-80596-07-5  
ISBN 978-86-80596-15-0 (низ)

- а) Компаративна лингвистика -- Зборници
- б) Синтакса -- Зборници
- в) Примењена лингвистика -- Зборници
- г) Дискурс анализа -- Зборници
- д) Српски језик -- Говори -- Зборници

COBISS.SR-ID 62214409

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

**ZBORNIK ZA JEZIKE I KNJIŽEVNOSTI FILOZOFSKOG  
FAKULTETA U NOVOM SADU**

Broj 11

NOVI SAD, 2021.

**Јована Г. Тодоровић**

**Сара Ж. Матин**

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Студенткиње докторских студија

t.jovana.todorovic@gmail.com

sara.matin124@gmail.com

УДК: 821.163.41.09

DOI: 10.19090/ZJLK.2021.143-154

оригинални научни рад

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РОДНОГ У ПЕСНИЧКОЈ ЗБИРЦИ *МОЈА МАМА* *ЗНА ШТА СЕ ДЕШАВА У ГРАДОВИМА* РАДМИЛЕ ПЕТРОВИЋ**

*САЖЕТАК:* У раду се истражује песничка збирка *Моја мама зна шта се дешава у градовима* младе песникиње Радмиле Петровић, односно начин на који се у њој обликује родно. Трећа збирка Радмиле Петровић нашла се у центру пажње српске читалачке публике почетком треће деценије 21. века и у савремену поезију унела је извесне новине на тематско-мотивском плану. Битан одмак у односу на претходне збирке могуће је пронаћи у покретању питања пола и рода, а све то у контексту опозиције село–град. Појмови пола и рода у спрези су са односом према традицији, патријархату, моди, шминкању, али и политици. Као такви они функционишу као неки од основних појмова за разумевање песничког света који Радмила Петровић гради у овој збирци, те их је циљ научно осветлити и ударити темеље даљем књижевно-теоријском истраживању поезије значајних представника млађе генерације савремених песника.

*Кључне речи:* савремена поезија, лезбејство, мотив шминке, патријархат, фигура мајке

Почетак треће деценије 21. века на домаћој књижевној сцени обележила је појава неколико аутентичних женских песничких збирки. Као једно од најзначајнијих и најзапаженијих песничких остварења, истиче се трећа збирка поезије Радмиле Петровић, *Моја мама зна шта се дешава у градовима*, у издању издавачке куће РРМ Enklava, примарно фокусиране на објављивање поезије млађе генерације савремених српских песника. Збирка Радмиле Петровић унела је у савремену поезију извесне новине на тематско-мотивском плану. Песникиња је у њој начинила битан одмак у односу на своје две претходне збирке, *Мирис земље* (2015) и *Целулозни рокенрол* (2016), тематизујући питања пола и рода, а све то у контексту опозиције село–град, која чини окосницу песничког света Петровићеве. Појмови пола и рода, као основни имениоци којима можемо дефинисати сексуални

идентитет лирског субјекта, у спрези су са односом према традицији, патријархату, моди, шминкању, али и политици.

## 1. МАНИПУЛАЦИЈА РОДНИМ ОЗНАЧИТЕЉИМА

Према теорији перформативности рода, о којој говори Џудит Батлер, родне одлике не претходе језику, већ је језик тај који их конструише и утврђује (Buttler 1990: 24–25). Занимљивим се у том смислу чини језик поезије Радмиле Петровић. Када год се лирски субјекат идентитетски одређује, или пак када покушава друге идентитетски да означи, долази до употребе полусложеница. Отуда је важно поставити питање како се тај избор одражава на значењском плану. Полусложеница има својства обе речи које је сачињавају, при чему сам полусложенички спој генерише ново заједничко значење. На пример, наилазимо на именичке полусложенице неологизме<sup>1</sup> *мушкарац-дама* или *шмекер-девојка*. И у једном и у другом случају једна реч је полни означитељ (мушкарац, девојка), а друга је друштвени конструкт (дама, шмекер). Лирски субјекат репрезентује се увек као подељен између биолошког пола и улоге која му је приписана од стране породице и друштва. Отуда се јавља свест која у себи истовремено сабира феминино и маскулино, а кроз чију призму он посматра себе и друге људе, друштвене појаве, културне феномене, итд.

Тако је позиција *шмекер-девојке* позиција из које се ова поезија исписује. Лирски субјекат настоји да заузме позицију моћи, а она у овом случају омогућава слободно изражавање и критичко-субверзивни став. Такву позицију заузима манипулацијом особинама маскулиног и фемининог, узимајући и из једне и из друге сфере оно што даје легитимитет пробуђеном гласу. Стога је могуће говорити о две тенденције. Прва се односи на приписивање мушких атрибута сопству да би се на тај начин супротставило оном што се опажа као култивисана женскост, као и да би се, с обзиром на то да мушки принцип важи за активистички, стало у одбрану женске позиције у патријархалном друштву. Контрадикторна, али у својој суштини

---

<sup>1</sup> У случају споја *мушкарац-дама*, али и *девојка-хајдучка трава*, поставља се питање да ли се оне уопште могу одредити као полусложенице. Да би се нешто одредило као полусложенице, прва саставница мора бити индеклинабилна, а то овде није случај. Такође, у полусложеницама прва саставница одређује другу. Погледамо ли спојеве *мушкарац-дама* и *девојка-хајдучка трава*, јасно нам је да је ситуација обрнута – друга саставница одређује прву. Управо због тога ови спојеви могу се схватити као врста неологизма.



предвидљива, друга тенденција односи се на употребу *женског језика*, која је уско везана за фигуру мајке и матерински принцип.

Када је реч о првој тенденцији, она се посебно огледа у ономе што бисмо могли одредити као некултивисаност. Та некултивисаност најпре се одражава на нивоу лексике. Затим, могуће ју је пратити кроз изузетно присутан мотив шминке. Лирски субјекат се супротставља свему оном што није природно, истичући тиме сирову, *необрађену* женскост. Лексика која је најфреквентнија односи се на свет предметности села. Тако се често наилази на саму реч *село*, а потом на оруђе и алате (*чекић, плуг, секира*), машине (*трактор, багер*), домаће животиње (*петао, крава, пилићи, прасићи*) и поврће (*грашак, лук, парадајз*). Језик је, дакле, у највећој мери лишен уређености и тежи економичности. То је пре свега уочљиво у реткој употреби придева. Придеви се користе онда када су готово успутни или логични. На пример, *ловачки жути* пси. Међутим, када се описује нешто што је важно за интимни свет лирског субјекта, придеве поново замењују именице у полусложеницама. Примера ради, уместо израза *снажна* девојка, наилазимо на израз девојка *хајдучка-трава*. Како је и језик лишен улепшавања, тако постоји и негација шминке као козметичког<sup>2</sup> средства. Супротно бодлеровској тврдњи да је шминка оспољавање човековог осећаја за лепо, она се посматра на немодеран начин, односно као сувишност и артифицијелност.

## 2. ШМИНКА: *ШМЕКЕР-ДЕВОЈКА* И *ДЕВОЈКЕ-ДЕВОЈКЕ*

Један од упечатљивих мотива који се јављају у збирци *Моја мама зна шта се дешава у градовима* јесте мотив шминке. Лирски субјекат, који је експлицитно изједначен са ауторком, спорадично уноси мотив шминке у песме, при чему је његова основна функција успостављање важне дистинкције између лирског субјекта као шмекер-девојке и осталих девојака, не-даме и дама. Мотиви шминке и моде јавили су се и у прве две песничке збирке Радмиле Петровић, у *Мирису земље* и *Целулозном рокенролу*, премда је тада њихова функција била друкчија. Није била толико везана за одређивање себе колико за одређивање социјалног контекста и једног типа девојака са којима се лирски субјекат сусреће. Већ у тој поезији можемо пронаћи став да је шминкање нешто што је вештачко. Артифицијелну

<sup>2</sup> Реч козметика потиче од грчке речи *kosmētikos*, настале од речи *kosmein* и *kosmos*, које суштински имају значење реда, поретка, уређивања, тј. украшавања.

природу шминкања најбоље ћемо видети на радикалном примеру вештачких трепавица које ће лирски субјекат назвати „пластичним“, али ће тај мотив употребити изузетно домишљато како би боље описала тежину капака у песми „У питању је нешто теже“, истовремено упутивши суптилну критику шминкању тинејџерки (Петровић 2015: 9). Мотив шминке само је део мотива дотеривања или моде, али важно је увидети да око Петровићеве увек примећује оно што је вештачко, те поред пластичних трепавица проналазимо и вештачко крзно и синтетичке чарапе.

Експлицитан став о шминкању песникиња ће изнети тек у трећој збирци. Успоставиће основну опозицију по којој је шминка нешто вештачко, а њено некоришћење нешто природно, која ће се даље трансформисати у то да је шминка симбол женствености и девојке-девојке, док је одсуство шминке карактеристика лирског субјекта као шмекер-девојке.

Негативна оцена шминке и схватање шминке као вида артифицијелности имају изузетно дугу традицију. Осврнемо ли се на прошлост, препознаћемо их у хришћанству, које се као православље, у српској средини показује се као конститутивни елемент патријархата. Свака измена природног изгледа човека, обличја које му је Бог дао, схвата се као непоштовање самог створитељског чина. Негативан став проналазимо и у исказима значајних филозофа, међу којима се посебно истичу Фридрих Ниче и Артур Шопенхауер, али и код одређених феминисткиња (нпр. код Уне Стенард и Симон де Бовоар) које шминку поимају као последицу спољашњих, махом мушких, друштвених притисака на жену (в. Negrin 2020).

Мотив шминке појављује се већ у песми „Девојка која не верује у митове“, која отвара читаву збирку. Девојка-лирски субјекат рођена је као не-мушко, као „опет женско“ биће којем пророчица није добро проценила пол, те за такве девојке говори да: „не користе маску / него масат и француски кључ / возе трактор / цеде чварке / и једу кавурму“ (Petrović 2020: 7). Маскара, као елемент шминке, део је атрибуције женског, док је лирски субјекат не користи и више се идентификује с атрибуцијама и одликама карактеристичним за мушкарца.

Премда ће у песми „Играчке сте куповали за сина“ лирски субјекат признати да су некада постојали покушаји да буде „девојка сензуална / софистицирана / девојка-девојка“, у свим осталим песмама јасно ће се нагласити сопствена природа, која се противи шминки и негује изразито негативан однос према оним девојкама које се шминкају, што се у крајњој инстанци може схватити као манифестација нескривене мизогиније према

одређеној групи припадница женског пола. Песма у којој видимо ту мизогинију јесте „Тај момак је спреман све да остави, само не цигарете“ у стиховима: „има добру грађу, лепа је / вероватно се буди нашминкана / али остариће“ (Petrović 2020 : 27). Мотив женског старења овде је употребљен са дозом цинизма, усмереног против идеала женске безвременске лепоте, управо оног идеала због кога су се шминки противиле и феминисткиње попут Уне Стенард и Симон де Бовоар.

У песми „Четири пољупца да спасемо свет“ лирски субјекат опева мушкарца коме би боље одговарала жена супротног типа него што је она. Основна дистинкција између лирског субјекта и друге жене проналази се у манирима и физичком изгледу. Лирски субјекат дефинисаће се тиме да није дама, те ће за себе рећи следеће: „ја немам скупе хаљине / немам хаљине уопште / често грицнем живац испод нокта / држим лактове на столу“ (Petrović 2020: 22). Другој жени, дами, приписаће се „најлепше хаљине“ и „прикладан мејкап“, као и правилно умеће конзумирања дагњи, које су евидентно овде симбол буржоаског и градског елитизма, у које се она са својим васпитањем не уклапа. Но, у песми „Немам с ким да плујем у лавабо наизменично пасту за зубе“, када наиђе на незаинтересованост мушкарца до ког јој је стало, лирски субјекат ће ипак ускликнути: „а ја сам ипак девојка / каква-таква / рођена девојка! / не претерано женствена“ (Petrović 2020: 32).

Поред тога што се налази у првој песми, мотив шминке своје место има и у последњој песми, „Само желим неког да расклопимо трактор мог оца у тишини“. Апострофирајући оца, о себи каже следеће: „а знаш каква ћу ја, тата, бити жена / јака као шифре на имејлу / нећу се шминкати, хранићу се здраво / на мом челу писаће органик“ (Petrović 2020: 62). С једне стране је, дакле, шмекер-девојка, коју одликују срчаност, снага и природност, а с друге стране су нашминкане девојке-девојке, које се као даме уклапају у стереотипну слику „слабијег пола“. Као посебно занимљива показује се реч *органик*. Премда се њоме истиче природност лирског субјекта, наравно, везана за порекло из сеоске средине, њен иронични призвук може се тумачити и као својеврсни дијалог са трендом присутним у савременом друштву, оспољеном у жељи не само за храном већ и за органском козметиком, тј. за шминком са етикетом *органик*.

Јасно је да је мотив шминке у поетичком систему Радмиле Петровић уско повезан са опозицијом природно–вештачко, која се у даљој инстанци уклапа у опозиције село–град, рурално–урбано, традиционално–модерно. Не

само да је тематизација мотива шминке значајна за песнички опус Петровићеве већ се показује и као особен случај у српској поезији.

### 3. АНГАЖОВАНOST ЛИРИКЕ: СУПРОТСТАВЉАЊЕ ПАТРИЈАРХАТУ И ЛЕЗБЕЈСТВО КАО ПОЛИТИЧКИ АКТ

Идентификовање са особинама маскулиног огледа се у активистичком начелу одбране и борбе. Парадоксално, у овом случају то је глас лирског субјекта као оног ко стаје у одбрану жена и женских предака. У интервјуу са Дејаном Војводићем, Радмила Петровић поезију одређује као место разрачунавања, али оно које не мора да садржи ангажоване усклике и крилатице. Отуда цени „ангажованост на тематски нижим нивоима“ (Vojvodić 2020). Након што је пронађен модус певања из позиције новоформиране улоге шмекер-девојке, који не ствара осећај угрожености, песникиња своју поезију доживљава као простор у ком слободно може да стане у одбрану и оних других, оних који немају апарат кроз који могу да испоље сопствено незадовољство. У истом интервјуу, Петровићева истиче: „Не можете се разрачунати како треба ако гледате само себе, морате то урадити и за оне пре вас који то нису могли/хтели/умели да ураде“ (Vojvodić 2020). Овакав исказ поезију Радмиле Петровић директно смешта у сферу политике књижевности. Према Жаку Рансијеру, „политичка активност прекраја деобу чулног“, односно, „чини видљивим оно што је било невидљиво, омогућава онима који су били сматрани за бучне животиње да се чују као бића која говоре“ (Рансијер 2008: 8).

Тако песма „Шума, плуг, јагорчевина“ започиње стиховима: „осећам душе женских предака / које су настрадале од мушке руке“ (Petrović 2020: 29). Гласови настрадалих жена обраћају се лирском субјекту као неком ко сада има моћ да их освети – „говоре ми сеци их као пихтије!“ (Petrović 2020: 29). Међутим, присутно је аутопоетичко преиспитивање – у којој мери је уопште могуће бити песнички медијум, шта то повлашћено место не успева да предвиди? Отуда стихови: „снаго, не пристај да будеш нечија / изађите из мојих песама! / и ви сте хтеле само синове/ који су вам после разбијали главе“ (Petrović 2020: 30). Патријархат се, дакле, показује као нешто што је дубоко укорено у друштву. У песми „Планина у пламену“ лирски субјекат у себи осећа трагове могућности да буде представник мушког поретка: „некад кроз мене проструји крв предака / оних што су убијали своје жене“ или „тата, у овој ћерки имаш помало сина / који се није родио“ (Petrović

2020: 37). Услед захтева патријархата, константно долази до конструкције маскулиног. Песма „Говорили су ми да је Београд град у коме никог не смеш да погледаш у очи“ започиње стиховима: „ја сам шмекер-девојка / имам перорез у цепу / и жице у брусхалтеру (Petrović 2020: 8). У другом стиху строфе требало би маркирати реч *перорез*. Једна од симболичких функција перореза јесте фалусоидна<sup>3</sup>. Превазилажење фалогоцентричног друштва остварује се усвајањем његових начела, с тим да се њима различито располаже. У песми „Моја лоза има дар да скрати линију живота“, перорез који се носи у цепу има функцију одбрамбеног средства, које лирског субјекта, као девојку, треба да сачува од наслеђене карме од стране мушких чланова породице, обележене насиљем и клетвама. Ова тематика у појединим песмама задобија и емоционалну димензију, као на пример у песми „Пре поласка у школу знала сам шта је одузимање“: „штета што није мушко / мислиле су стрине испод ока“ (Petrović 2020: 19). Завршни стихови сведоче о настојањима да се та очекивања превазиђу: „увек сам успевала / да све урадим како треба / а они ми никад нису опростили / што сам Радмила“ (Petrović 2020: 19). Међутим, не само да се песникиња супротставља мушком и патријархалном у оквиру породичног система и села већ то чини и на плану националног. То потврђује наслов песме „Српкиња сам, ал' ми Косово није у срцу, него ти“. Присутан је субверзиван став према свим великим наративима које патријархат обликује, односно учвршћује. Отуда се у тој песми национални симбол божура своди на домен личног трансформисањем у метафору женске интиме: „побогу човече, наспавајте се // у вези с косовским питањем / генерале, // божури цветају // у мојим гаћицама“ (Petrović 2020: 51).

Иако је одавно прошло време табуа када је у питању хомосексуалност, ово је, такође, тема коју поезија Радмиле Петровић поставља у домен чулног. Тематизација лезбејства присутна је у појединим

---

<sup>3</sup> Суштински, свака врста ножа или бодежа има фалусоидне конотације. Но, занимљивим се чини сетити се романа *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф, у коме се реч перорез појављује укупно десет пута. Перорез је повезан с ликом Питера Волша, који га непрестано има уз себе и поиграва се њиме. На пример, у сцени на Трафалгар скверу: „Ispravivši se i u potaji igrajući se svojim *perorezom* (подвукле Ј.Т. и С.М.), он пође за тим узбуђењем, за том ženom, која као да га čak i leđima okrenuta obasipa nekom svetlošću i kao da ih ta svetlost vezuje, kao da je odabrala baš njega, kao da ravnodušna buka saobraćaja potajno šapuće njegovo ime, ne Piter, već njegovo intimno ime kojim je sebe nazivao u mislima. »Vas«, rekla je ona, samo »Vas«, izgovarajući to svojim belim rukavicama i ramenima“ (Vulf 1964: 46).

песмама само у сугестији и назнакама, док је у неким врло експлицитно исказана. Песме су писане у исповедном тону и свака од њих је адресована неком члану породице: оцу, мајци, деди и тетки. Јасно је да постоји потреба да се оно што патријархално друштво сматра неприхватљивим, а што је присутно у интимном свету лирског субјекта, разреши кроз чин писања онима од којих се подсвесно увек тражи одобравање.

Однос патријархата према лезбејству тако је приметан већ и у самом наслову песме „Тетка каже то је смрт за православље“. Лезбејство је овде исказано посредством показне заменице „то“, која подразумева други степен алијенације, дистанцу коју тетка поставља и избегавање именовања сексуалног опредељења путем именице. Премда у бројним песмама постоји јасно тематизована хетеросексуална љубав, она се временом трансформише у хомосексуалну љубав: „мама, чујем шуштање кукуруза / ноћу у овом граду / откако сам схватила // да тога што сам код њега волела / има у једној девојци / само много, много више“ (Petrović 2020: 44). Такву врсту љубави чланови породице доживљавају као болест од које треба излечити и опасност од које треба спасти лирског субјекта. То видимо на примеру стихова песме „Два минута без поезије“: „а сад, којим ћеш ме травама лечити / од тоpline њених усана“ (Petrović 2020: 49), али и песми „Сањам оца и ножеве, ножеве, ножеве“ путем стиха „обићи ћеш све врачаре да ме спасеш“ (Petrović 2020: 53). Управо та песма показује се као најзначајнија за обликовање мотива лезбејства. У њој лирски субјекат апострофира оца хипокористиком тата и присећа се њиховог заједничког слушања вести, односно тренутка када се појавила вест да је у Црној Гори донет предлог закона о истополним браковима. Отац лезбејство поима као тренд који је дошао из Америке, тј. са Запада, при чему се ослања на схватање Запада као исувише либералног простора са којег на Балкан долазе различити видови помодарства. Патријархални отац, који је желео сина и уместо њега добио трећу кћер, лезбејским опредељењем кћери добиће снају, делију девојку: „та делија девојка зна да пуца из пушке / можеш у небеса да винеш јабуку // да, тата, имаћеш снају иако немаш сина / видиш колико је домишљат Бог“ (Petrović 2020: 53). Док ова песма функционише као обрачун стварности са породичним хтењима уз јасно прихватање сопственог лезбејства, песма „Брда“ знатно је суптилнија и у њој се да приметити порив лирског субјекта да потисне своју лезбејску жељу. Сходно томе, ова кратка песма заснована је на сврси кртичњака у традиционалној култури и на метафори брда: „деда,



реци ми / шта да закопам у кртичњак / да моји прсти мање хитају / у њена брда“ (Petrović 2020: 52).

#### 4. ФИГУРА МАЈКЕ И ФУНКЦИЈА МАТЕРИНСКОГ

Када је реч о имплицитно исказаном лезбејству, оно што се чини посебно занимљивим јесте сам наслов збирке. Из наслова *Моја мама зна шта се дешава у градовима* јасно је да је фигура мајке поетички значајна. Узме ли се у обзир психоаналитичко становиште, долази се до закључка да ово поетско остварење иде у прилог тези да је мајчинство централна тема лезбејске поезике (Sipyinyu Njeng 2007: 28).

Кључан период, у том смислу, јесте прелазни период из преедипалне у едипалну фазу. Тада се и дечаци и девојчице идентификују са мајком, но оно што је карактеристично само за женску децу јесте пролонгирање интимног контакта са мајком, што доводи до већег степена блискости међу припадницама женског пола. У таквој првобитној повезаности са мајком, повезаности са исконским женским, проналази се психоаналитичко утемељење лезбејства – лезбејске везе теже рекреирању емоција и односа карактеристичних за релацију мајка–кћерка (Chodorow 1979: 200).

Управо је мајка једна од централних фигура поетичког система Петровићеве. Из наслова је уочљиво да је мајка неко ко има привилегован положај. Она је та која *зна* шта се дешава у градовима. Начин на који је описана сигнализира много сложеније значење. У песми која је дала наслов читавој збирци, наилазимо на две битне строфе: „сурутка јој тече под прстима / самоћа се разлистава у стабљике купуса“, односно „разуме језик биља / има одговор на питање земље / али ћути“ (Petrović 2020: 40). Мајка овде има нешто од оног исконског материнског, оног што би била *Terra Mater*. У том смислу, важна је њена повезаност са земљом и флореалном симболиком која провоцира женски језик ове поезије. Сличну употребу језика биља, повезану с фигуром мајке, проналазимо у спеву *Роморанка* Ђорђа Марковића Кодера, посвећеном језику „матера наших“. У спеву се тематизује ромор између мајке и умрле кћерке, која у виду птице мајци долази у сан. Ромор подсећа на изворни матерински језик, повезан са женском способношћу рађања, те тако Сава Дамјанов истиче језикотворство, рађање нових речи, као битно својство Кодеровог дела (Дамјанов 2011: 243). У случају Радмиле Петровић, језикотворство препознајемо у карактеристичном креирању и употреби полусложеница. Оне су, као и код Кодера, повезане са сфером флореалног. Дакле, поред полусложеница које се

односе на сферу родног, појављују се, примера ради, и полусложенице *љутић-девојка, девојка-хајдучка трава и реченице-бриљани*.

Управо тај језик карактеристичан је за комуникацију мајке и кћерке у поезији Радмиле Петровић, што се најбоље препознаје у песми „Језик биља“: „да ли да им откријемо, мама? / језик биља / нема везе с тим одакле сте // језиком биља говоре мајка и ћерка / кад не причају довољно“ (Petrović 2020: 57). За Јулију Кристеву фигура мајке има пресимболичку функцију (Widawsky 2014: 61), односно мајка се везује за поредак пре речи и знакова, што одговара времену матријархата. У складу с том пресимболичком функцијом јесте и мотив ћутања мајке присутан у поезији Петровићеве. Занимљиво је споменути и песму „Четири пољупца да спасемо свет“, која се завршава стиховима „одвела бих га у три / пичке материне и тамо љубила“ (Petrović 2020: 23), где је повратак изворном материнском присутан путем псовке.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Аутори рада бавили су се родним аспектом песничке збирке *Моја мама зна шта се дешава у градовима*, који се показује као изузетно значајан за целокупни песнички опус Радмиле Петровић. Конституише се путем језичких иновација отелотворених у бројним полусложеницама, од којих се као најбитнија показује полусложеница *шмекер-девојка*. Реч *шмекер-девојка* може се схватити као синегдоха родног идентитета лирског субјекта. Све остале феминине и маскулине родне улоге граде се испољавањем односа према традицији, патријархату, моди и шминкању, али и путем теме лезбејства, коју су аутори рада сагледали, с једне стране, као политички чин, односно, с друге стране, као психоаналитички.

Појава збирке *Моја мама зна шта се дешава у градовима* Радмиле Петровић може се схватити као својеврстан књижевни догађај, који је значајно утицао на статус женске савремене српске поезије на почетку треће деценије 21. века. Рецепција читалачке публике поставила је младу песникињу у жижу јавности и препознала је њену поезију као нешто ново, превратничко и провокативно. Управо због тога аутори рада одлучили су да је књижевнотеоријски истраже, што је суштински део шире замисли аутора да популаризују озбиљно и подробно књижевно-теоријско истраживање поезије млађе генерације савремених српских песника 21. века како се на плану историје књижевности не би каскало.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл. 2013. *Сликаp модерног живота*. Београд: Службени гласник.
- Buttler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Vojvodić, Dejan. 2020. „Volim da se poigravam s onim s čime se ne bi smelo igrati“ (razgovor sa Radmilom Petrović). <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/kulturno/story/3158/intervju/4018253/radmila-petrovic-poezija-intervju-rts.html> (21.07.2021).
- Vulf, Virdžinija. 1964. *Gospođa Dalovej*. Београд: Rad.
- Дамјанов, Сава. 2011. *Велики код: Борђе Марковић Кодер*. Београд: Службени гласник.
- Negrin, Llewellyn. 2000. “Cosmetics and the female body: A critical appraisal of poststructuralist theories of masquerade”. *European Journal of Cultural Studies* 3 (1): 83–101.
- Петровић, Радмила. 2015. *Мирис земље*. Прибој: Дом културе „Пиво Караматијевић“.
- Petrović, Radmila. 2020. *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*. Београд: PPM Enklava.
- Ransijer, Žak. 2008. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Sipyinyu Njeng, Eric. 2007. “Lesbian poetics and the poetry of Audre Lorde”. *English Academy Review* 24 (1): 23–36.
- Chodorow, Nancy. 1979. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Widawsky, Rachel. 2014. “Julia Kristeva’s psychoanalytic work”. *Journal of the American Psychoanalytic Society* 62 (1): 61–67.

Jovana G. Todorović

Sara Ž. Matin

THE REPRESENTATION OF GENDER IN POEM COLLECTION *MOJA MAMA ZNA ŠTA SE DEŠAVA U GRADOVIMA* BY RADMILA PETROVIĆ

*Summary*

In this paper, the poem collection “Moja mama zna šta se dešava u gradovima” (*My Mom Knows What's Happening in Cities*) by young poetess Radmila Petrović is being researched through analysing elements which shape gender identity and roles of lyrical subject. The third poem collection by Radmila Petrović was in the center of attention of Serbian readership at the beginning of the third decade of the 21st century because it appeared as innovative in terms of perspective, themes and motifs. There is an important difference between this poem collection and the previous two collections, “Miris zemlje” (*The Scent of Earth*) and “Celulozni rokenrol” (*Cellulose Rock'n'roll*). It can be found in thematization of the issue of gender and sex, determined by the context of the village-city opposition. The concept of gender and sex, as the basic denominators by which we can define the sexual identity of a lyrical subject, are connected with the attitude towards tradition, patriarchy, fashion, make-up, but also politics. As such, they prove to be some of the basic concepts for understanding the poetic world that Radmila Petrović builds in this collection. Therefor, three central segments of the paper examine the motif of cosmetics, the motif of lesbianism and the role of the mother figure. The main aim of the paper is to offer a contribution to the scientific study of the poetry of the younger generation of Serbian 21st century poets.

*Key words:* contemporary poetry, lesbianism, motif of cosmetics, patriarchy, mother figure

UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Dr Zorana Đinđića 2  
21000 Novi Sad  
Tel: +381214853900  
www.ff.uns.ac.rs

*Štampa*  
Futura, Novi Sad

*Tiraž*  
100

*Priprema za štampu i dizajn korica*  
Igor Lekić

---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

**ZBORNİK za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu**

[Elektronski izvor] / glavni i odgovorni urednik Tamara Valčić Bulić. –  
Elektronski časopis. - 2011, br. 1.-Novi Sad : Filozofski fakultet, 2011-

Način pristupa (URL): <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik>. - Godišnje. - Nasl.  
sa nasl. ekrana. - Opis izvora dana 11. 06. 2012.

ISSN 2217-8546 = Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u  
Novom Sadu (Online)

80+82(082)

COBISS.SR-ID 191558412

---



# Bosanskohercegovački slavistički kongres

## III

ZBORNİK RADOVA | KNJIŽEVNOST  
ISSN 2303-405X



KNJIGA 2



## **BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES** **ZBORNİK RADOVA (KNJIGA 2)**

© Slavistički komitet; prvo izdanje, 2022. Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne smije se umnožavati na bilo koji način ili javno reproducirati bez prethodnog dopuštenja izdavača.

### **Izdavač**

**Slavistički komitet, Sarajevo**

Filozofski fakultet u Sarajevu, F. Račkog 1, Sarajevo, BiH

**tel.** (+387) 33 253 170 **e-mail** info@slavistickikomitet.ba

**www.slavistickikomitet.ba**

### **Redakcija**

Almir Bašović, Jelena Bavrka, Adijata Ibrišimović-Šabić, Andrijana Kos-Lajtman,  
Andrea Lešić-Thomas, Edina Murtić

### **Glavni urednik**

Mehmed Kardaš

### **Urednice**

Jelena Bavrka

Adijata Ibrišimović-Šabić

Edina Murtić

ISSN = 2303-4106 (Online)

ISSN = 2303-405X (Print)

ZBORNİK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

## Jovana Todorović, Sara Matin: Vladana Perlić i Radmila Petrović: studija ukrštenog čitanja

U radu se komparativnim pristupom istražuju poetičke odlike stvaralaštva Vladane Perlić, pesnikinje iz Bosne i Hercegovine, i Radmile Petrović, pesnikinje iz Republike Srbije, koje predstavljaju autentične pesničke glasove mlađe generacije pesnikinja 21. veka. Istraživačka pažnja usmerena je na zbirku *Isus među dojnama* Vladane Perlić i zbirku *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović. I jedna i druga pesnička zbirka objavljene su 2020. godine i pozicionirale su se kao izuzetno značajne na regionalnoj književnoj sceni. Generacijska i poetička bliskost nude mogućnost ukrštenog čitanja, koje se temelji na istraživanju zajedničkih elemenata na stilskom i tematsko-motivskom planu. Istraživanje će pokazati da mlađe pesnikinje povezuje oblikovanje prepoznatljivog lirskog subjekta koji najčešće zauzima poziciju buntovne kćerke, što otvara mogućnosti za govor o patrijarhalnom poretku, roditeljstvu, ali i, dominantno u poeziji Radmile Petrović, o lezbejstvu. Takođe, pesnikinje svojom poezijom podrivaju i druge velike narative poput istorije i religije, a neguju i karakterističan subverzivni diskurs o gradu. Rad se zaokružuje analizom konkretnih pesničkih tekstova Vladane Perlić u kojima se ostvaruje eksplicitan intertekstualni dijalog sa poezijom Radmile Petrović i to u parodičnom tonu, da bi se na samom kraju dale sugestije za dalja istraživanja poezije mlađe generacije pesnikinja 21. veka.

Ključne reči: savremena poezija, Vladana Perlić, Radmila Petrović, bosanskohercegovačka književnost, srpska književnost, subverzivnost, tema grada, parodija, intertekstualnost.

### **Vladana Perlić and Radmila Petrović: A study of intercrossed reading**

In this paper, poetic methods of Vladana Perlić's (a poetess from Bosnia and Herzegovina) and Radmila Petrović's (a poetes from Serbia) work are being researched through the approach of comparative literature studies. The two poetesses represent authentic voices of the younger generation of contemporary authors. Particular attention of this research was paid to the poem collection *Isus među dojnama* (*Jesus Among the Breasts*) by Vladana Perlić and the collection *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* (*My Mom Knows What's Happening in Cities*) by Radmila Petrović, which were published in 2020 and have been recognized as an extremely important part of the regional literary scene.

The similarity in their age as well as their poetics offer the possibility of comparison between the two which is based on the research of the elements that they share in terms of their style, themes and motifs. The research will show that young poetesses have a similar distinctive lyrical subject who most often takes the position of a rebellious daughter, which opens opportunities for speaking about patriarchy, parenthood, but also, predominantly in Radmila Petrović's poetry, about lesbianism. Also, the poetesses undermine other great narratives such as history and religion, and nurture the characteristic subversive speech about the city. The paper concludes with focus on poems in which Vladana Perlić is having an explicit poetic dialogue with Radmila Petrović's poetry. At the very end, authors of paper offer suggestions for further scientific study of the poetry of the younger generation of 21st century poetesses.

Key words: contemporary poetry, Vladana Perlić, Radmila Petrović, Bosnian literature, Serbian literature, subversiveness, city discourse, parody, intertextuality.

### Novi i probuđeni ženski glasovi

Regionalnu književnu scenu<sup>1</sup> poslednjih godina odlikuje sve veće i značajnije prisustvo pesnikinja. Premda naša istorija književnosti ne pamti sličan trenutak, važno je istaći da ovde nije reč o feminističkom osvajanju polja na kome su tradicionalno dominantniji muškarci, o postizanju nekakve brojčane ravnopravnosti, već, pre svega, reč je o postojanju probuđenog ženskog glasa, koji donosi čitav novi registar tema, motiva i pozicija pevanja. Zanimljivim se, u tom smislu, čini osvrt na tekst jednog od najvećih vizionara kada je u pitanju budućnost poezije, Artura Remboa. U "Pismu Polu Demeniju", upućenom 15. maja 1871. godine, Rembo piše sledeće:

*Kad beskrajno ropstvo žene bude skrhan, kad ona bude živela za sebe i sobom, kad joj muškarac, – dosad tako gnusan, – pusti na volju, ona će takođe biti pesnik! Žena će pronalaziti neznano! Da li će se svet njenih predstava razlikovati od naših? – Ona će pronalaziti čudne, neizmerne, odbojne, divne stvari; mi ćemo ih primiti, mi ćemo ih shvatiti.* (Pembó 2019: 276–277)

Iz tadašnje perspektive, francuski pesnik deluje kao pravi rani feminist, no značajno je uvideti specifičnost koju on pripisuje pojavi dominantnijeg ženskog pesništva. Upravo nju prepoznavamo u poeziji Vladane Perlić (1995) i Radmile Petrović (1996), dveju pesnikinja mlađe generacije čije su zbirke obeležile početak treće decenije 21. veka.

Zbirke *Kucanje na vrata kule*<sup>2</sup> i *Isus među dojčkama* Vladane Perlić i *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović pokazale su se kao veoma autentična

<sup>1</sup> Pojam regionalne književne scene se u novije vreme frekventno koristi u medijima, književnoj kritici i naučnim publikacijama, a pod njim se podrazumeva ex-jugoslovenski kulturni prostor.

<sup>2</sup> Autori rada napominju da će se u radu dominantnije istraživati zbirka *Isus među dojčkama* usled brojnih mogućnosti za uspostavljanje paralela sa zbirkom *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović. Zbirke *Kucanje na vrata kule* i *Isus među dojčkama* umnogome se razlikuju, ali ono što funkcioniše

pesnička ostvarenja u 2020. godini. O njima možemo govoriti kao o svojevrsnim književnim događajima usled izuzetne zapaženosti kod čitalačke publike. Recepcija u slučaju ove poezije diktira zahteve književno-teorijskom istraživanju, ali ono je ipak u Republici Srbiji izostalo. Premda se savremena poezija mlađe generacije pesnika 21. veka izborila za svoje mesto na beogradskoj književnoj sceni i za svoju poprilično brojnu čitalačku publiku, istraživači književnosti nisu je još uvek prepoznali kao relevantan predmet naučnih studija.

Posmatrajući književnu situaciju u poeziji čitavog regiona, možemo primetiti da postoje određene poetičke bliskosti među pesnikinjama, ali se Vladana Perlić i Radmila Petrović ističu kao specifičan slučaj, stoga što ih pored poetičkih crta, povezuje i među-tekstovni dijalog prisutan u opusu Perličeve. Da bi istraživanje bilo zaista verodostojno, moramo priznati da savremeni pesnici i mi, istraživači, živimo i delamo u vremenu Gejtsove galaksije<sup>3</sup>, te da ona predstavlja jednu čitavu dimenziju koja ne sme biti zane-marena. Postavljajući stvari tako, postaje nužno istraživanje materijala koji nudi internet kao neka vrsta novog pesničkog trga. Primera radi, pesnikinja Vladana Perlić aktivno objavljuje svoje pesme na internetu, pri čemu je njen virtuelni opus dvostruko veći od štampanog. Čim tekst pesme uđe u Gejtsovu galaksiju, on postaje javan, kao i mnoštvo drugih stvari koje nam omogućavaju sasvim novi vid pozitivizma, svojevrsni *internet-pozitivizam*. Tako danas ne smemo zanemariti objave na društvenim mrežama, različite vrste intervju a i virtuelnih razgovora, snimke promocija i kotiranje među čitalačkom publikom koja se danas mahom oglašava onlajn, te će se ovaj savremeni fenomen pokazati kao ključan i u analizi pesničkih opusa Vladane Perlić i Radmile Petrović.

Kako naša tema podrazumeva ukršteno čitanje poezije dveju pesnikinja, potrebno je ukratko naznačiti zajedničke elemente njihovih poetika. *Differentia specifica* poezije mlađe generacije pesnikinja 21. veka<sup>4</sup> jeste izrazita subjektivnost i prepoznatljiva

kao čvrsta spona između njih jeste činjenica da se neke pesme javljaju i u jednoj i u drugoj zbirci, pri čemu se način komponovanja opaža kao drugačiji ("Moji roditelji", "Godina kad je brat počeo da vjeruje u vanzemaljece", "Vatre Ivanjske", "Nestvarne djevojčice", "Sveštenica" i "Asimptote"). Važno je istaći da u zbirci *Kucanja na vrata kule*, iako sadrži pesme koje svoje mesto pronalaze i u drugoj zbirci, prepoznajemo drugačija poetička načela. Pre svega, tu je podela na pesničke cikluse i jasna svest o formi, a potom i narativnost jezičkog izraza, epistolarnost i lirski subjekat koji menja identitete i zauzima pozicije različitih likova. Poetička specifičnost ove zbirke jeste upotreba intertekstualnosti kao sredstva kroz koje se iščitavaju čitalačko obrazovanje i kultura Vladane Perlić, a koja se ispoljava kroz obilje referenci na ličnosti poput Marije Čudine, Bertolda Brehta, Margaret Dira, Artura Remboa, Žaka Prevera itd. Takođe, značajna je i sama grafija. Dok se u pesničkoj zbirci *Kucanje na vrata kule* prepoznaje konvencionalna upotreba velikog slova i interpunkcije, u zbirci *Isus među dojkama* doći će do redukcije ovih odlika. Upravo zbog toga autori ovde napominju da će se u radu nazivi svih pesama iz zbirke *Isus među dojkama* navoditi malim slovom, a nazivi nekoliko pesama iz ciklusa "Iz porodične mitologije" iz prve zbirke velikim slovom, tj. u formi u kojoj su tekstovi objavljeni.

<sup>3</sup> Ovaj pojam Sava Damjanov upotrebljava u eseju "Postmodernizam nije (književni) zločin", govoreći o svetu interneta koji je postao "informatički globalnije selo no što je mogao i sanjati Maršal Makluan, autor ideje o Gutenbergovoj galaksiji i svetu kao tekstualnom globalnom selu u njoj" (Damjanov 2012: 8–9).

<sup>4</sup> U aktuelnoj književnoj situaciji u kojoj ne postoje nikakvi manifesti i poetička načela javno određena od strane samih autora, kao ni jasne književne grupacije već mnoštvo individualnih pesničkih glasova, istraživači književnosti nailaze na poteškoću pri određivanju, tj. imenovanju, sistematizovanju i interpretaciji različitih pesničkih tendencija prisutnih na regionalnoj književnoj sceni. Sintagma "mlada generacija pesnikinja 21. veka" pokazuje se kao nedovoljno precizno rešenje zbog svoje opštosti. Međutim, dok ne dođemo

individualnost njihovih lirskih subjekata, ali u slučaju Vladane Perlić i Radmile Petrović poezija je do te mere subjektivna da često pri interpretaciji zahteva udeo pozitivističke perspektive. Važno je naglasiti da to ne podrazumeva posezanje za pozitivizmom u strogo metodološkom smislu, već nemogućnost ignorisanja biografskih elemenata iz kojih se crpi višak značenja dragocen za sam proces tumačenja pesničkih tekstova.

Naime, ono po čemu se i jedna i druga pesnikinja prepoznaju i izdvajaju jeste kritičko-subverzivni stav, koji se najčešće ogleda u podrivanju patrijarhata i narativa koje on oblikuje, kao i u tematizaciji pola i roda. To najpre čine opredeljivanjem za lirskog subjekta koji govori iz pozicije kćerke, buntovnog ženskog deteta koje se suprotstavlja patrijarhalnom poretku, obrascima vaspitanja i očekivanjima svojih roditelja. Subverzivnost se očitava i iz načina na koji se u opusima Perličeve i Petrovićeve oblikuje diskurs o gradu, u kome vidimo jednu od značajnih tački ukrštanja. U slučaju Radmile Petrović prisutno je poimanje i posmatranje grada u opoziciji sa selom, što čini okosnicu pesničkog sveta izgrađenog u zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*. Kod Vladane Perlić pak grad je postavljen u erotski kontekst i subverzivnost u velikoj meri izvire iz jezičkog izraza. Najzad, najeksplicitnije ukrštanje poetika pronalazimo u pesmi Vladane Perlić “ok je preći na automatik”, iz koje se iščitava direktan dijalog sa poezijom Radmile Petrović.

### “Učini nešto subverzivno” – o poeziji provokativnosti

Subverzivnost koju opažamo kao jednu od ključnih osobenosti poezije Vladane Perlić i Radmile Petrović funkcioniše kao svestan poetički stav, koji podrazumeva da se pesnikinja *ja* postavlja iznad ustaljenih obrazaca pevanja i u sebe uključuje i ujedinjuje radikalno drugačije perspektive i kao takvo zauzima izvesnu poziciju moći iz koje nesmetano može da progovora o svemu onom što zaslužuje da bude propitivano. Jezik njihovog pesništva je provokativan i buntovan, a lirski subjekat i jedne i druge pesnikinje pozicioniran je na neku vrstu margine. Takva perspektiva omogućava nove tematske registre, ali i nove aktere u poeziji.

U slučaju pesnikinje Vladane Perlić prisutno je nastojanje da se ostvari odnos sa čitaocem: “sa čitaocima vodim ljubav / odbijam da stanem dok ne zajecaju” (Perlić 2020: 8), kao i nastojanje da se objasni sopstveno pesničko delovanje. Otuda se zbirka *Isus*

---

do konkretnog određenja ove pesničke struje, ističemo da u okviru nje podrazumevamo pesnikinje rođene devedesetih godina 20. veka: Vladanu Perlić, Radmilu Petrović, Mašu Seničić, Moniku Herceg, Katarinu Pantović, Mašu Živković, Mariju Dragnić, Janu Radičević itd. Naravno, devedesetih godina rođene su i mnoge druge pesnikinje, ali njihove poetičke odlike udaljavaju ih od ove pesničke tendencije. Primera radi, možemo istaći Irenu Plaović i Mariju Dejanović koje, iako su pomenutim pesnikinjama generacijski bliske, pišu poeziju koja izneverava atribut savremenosti i iscrpljuje se u metafizičnosti, hermetičnosti, metaforičnosti i začudnosti karakterističnim za 20. vek, koje ćemo uz obilje pavičevskih motiva naći i kod pesnikinje Jelene Marićević Balać (1988). Pesnikinje na čiju smo poeziju usmereni neguju, pre svega, jednu novu osećajnost karakterističnu za sadašnji trenutak 21. veka. Slika sveta u njihovoj poeziji u potpunosti je savremena, predložena putem savremene leksike i uvek se prelama kroz prizmu individualnog iskustva. Dakle, reč je o poeziji koja je izrazito subjektivna, ali koja se ne zatvara u okvire sopstvene subjektivnosti. No, ona ne pretenduje ni na univerzalnost, već teži kreiranju osobenih i prepoznatljivih lirskih subjekata.

*među dojnama* otvara autopoetičkom pesmom “pjesnikinja koju ste oduvijek čekali”, u kojoj ističemo tri bitna aspekta samoodređivanja. Najpre, tu je nezainteresovanost za sopstveni pesnički integritet: “ja sam društveno neodgovorna / moje pjesme su nemo-ralne / ne zanima me uopšte da postanem / ozbiljna književnica” (Perlić 2020: 7). Zatim, tu je negativan stav usmeren protiv svega što je određenim društvenim konvencijama postavljeno na vrh hijerarhije moralne ili religiozne vrednosti: “golub sam koji kaki sa grane / dok god ispod mene ima svetinja” (Isto). Naposljetku, tu je i opredeljivanje za one u ime čijih glasova se piše: “ovdje sam da budem zaštitnica / bogalja čudaka ludaka pe-dera / neuspjelih abortusa i kopiladi” (Perlić 2020: 9), odnosno svih onih aktera koji su, takođe, deo određene društvene margine. Mogli bismo zaključiti da su ova tri aspekta istovremeno i temelji na kojima počiva subverzivnost u pesništvu Vladane Perlić.

U poeziji Radmile Petrović autopoetički elementi prisutni su u manjoj meri, ali je lirski subjekat oblikovan kao neko ko postoji na margini društva, oličenoj pre svega kroz temu prenaplašene pripadnosti selu i temu lezbejstva, i ističe se po svojoj mogućnosti da istupi s margine i suprotstavi se patrijarhatu, diskutabilnoj hijerarhiji vrednosti, nacionalnim mitovima itd. Ta dvojaka pozicija utemeljena je u polusloženici “šmeker-devojka” kojom lirski subjekat ponajviše određuje svoj identitet. Pogledajmo jednu od najprepoznatljivijih strofa Radmile Petrović: “ja sam šmeker-devojka / imam perorez u džepu / i žice u brushalteru” (Petrović 2020: 8). Pored identitetski markirane polusloženice, upotrebljena su dva veoma uspešno odabrana simbola. Prvi simbol je perorez koji ima konotacije falusa i maskulnosti,<sup>5</sup> a drugi žica koja svoj simbolički potencijal crpi iz činjenice da je to konkretno žica koja se nalazi u brushalteru, jednom od najženstvenijih predmeta. Lirski subjekat, dakle, u sebi istovremeno objedinjuje karakteristike i femininog i maskulinog, te zauzima jedan aktivistički i odbrambeni stav. Tako ćemo u pesmi “Šuma, plug, jagorčevina” prepoznati ideje koje Radmilu Petrović čine angažovanom pesnikinjom. U njoj lirski subjekat ističe da u sebi oseća duše ženskih predaka “koje su nastradale od muške ruke” (Petrović 2020: 29), a koje mu se obraćaju kao nekome ko sada ima moć da ih osveti – “govore mi seci ih kao pihitje!” (Isto). Ono po čemu je ova pesma značajna jeste činjenica da u njoj lirski subjekat čini svoj jedini autopoetički izlet putem stiha “izađite iz mojih pesama!” (Petrović 2020: 30).

Čitav rad pokazaće kako subverzivnost prožima sve aspekte pesničkog delovanja Vladane Perlić i Radmile Petrović. Pronalazimo je u autopoetičkim iskazima, u načinu na koji se tematizuje suprotstavljanje patrijarhatu i velikim narativima poput istorije i religije, u oblikovanju diskursa o gradu, tematizaciji seksualnosti, u samom jezičkom izrazu, ali i u parodičnom i ironičnom stavu koji Vladana Perlić neguje u svojoj poeziji.

<sup>5</sup> Videti više u: Тодоровић, Јована, Сара Матин (2021), “Репрезентације родног у песничкој збирци *Моја мама зна шта се дешава у градовима Радмиле Петровић*”, *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, 11, 143–154.



### Prva tačka ukrštanja: kćerka kao lirski subjekat

Posmatramo li paralelno poetičke odlike poezije Vladane Perlić i Radmile Petrović, uviđemo da se sve njihove centralne teme i motivi prelamaju kroz prizmu porodičnih odnosa. I jedna i druga pesnikinja oblikuju lirski subjekat koji se najčešće oglašava iz pozicije kćerke, ali i drugih pozicija unutar šireg porodičnog sistema. Identitetski najznačajnija za lirskog subjekta ipak je uloga buntovne kćerke. Bunt usmeren protiv obrazaca nametnutih vaspitanjem od strane roditelja jeste primaran i predstavlja subverzivnost na mikroplanu. Roditelji su prve figure koje su pred kćerku kao individuu postavile određena pravila, očekivanja i norme ponašanja, za koje će se ispostaviti da nisu u skladu sa prirodom ličnosti lirskog subjekta. Važno je u tom pogledu istaći da je u oba slučaja reč o stasavanju u okviru patrijarhalno-seoskog okruženja. Dakle, uža porodica jeste prva i osnovna slika patrijarhalnog poretka sa kojim lirski subjekat dolazi u kontakt i konflikt. Kasnije će se ta buntovnost odraziti i na sve elemente društva koje lirski subjekat opaža kao restriktivne.

U zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović članovi porodice u funkciji su adresata kojima su upućene pesme ispovednog tona i u funkciji predstavnika jednog patrijarhalnog seoskog sveta. Pisanje ocu, majci, dedi i tetki proizlazi iz potrebe “da se ono što patrijarhalno društvo smatra neprihvatljivim, a što je prisutno u intimnom svetu lirskog subjekta, razreši kroz čin pisanja onima od kojih se podsvesno uvek traži odobravanje” (Тодоровић, Матин 2021: 150). Oni su ti pred kojima lirski subjekat razotkriva sopstveni rodni identitet, koji se oblikuje između zahteva koje postavlja patrijarhat i lične buntovnosti. U poeziji Vladane Perlić pak članovi porodice pojavljuju se kao svojevrсни likovi, čiji se identitet mozaički razotkriva kroz mnoštvo različitih pesama. Oblikovani su izuzetno promišljeno i pisanje o njima mahom je u funkciji govora o sopstvenoj porodičnoj istoriji i zajedničkim doživljajima.

Zbirka *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović otvara se epigrafi koji ima funkciju mota: “Gospođo, šta imate kod kuće? / Dve ćerke. / Čestitam, dobili ste i treću.” (Petrović 2020: 5), a potom sledi pesma “Devojka koja ne veruje u mitove”, koja započinje stihovima: “kod proročice smo išli / tata, mama i ja / rekla je biću muško / i nešto veliko / spasla mi je život” (Petrović 2020: 7). Time se već na početku ukazuje na identitet kćerke koja je obeležena kao ne-sin, pri čemu pisanje iz takve pozicije i takvog identiteta predstavlja jedan vid podrivanja konzervativno-patrijarhalnih uverenja. Otuda je svako životno iskustvo lirskog subjekta obeleženo rođenjem označenim kao “opet žensko”, što rezultira neskladom između biološkog pola i rodne uloge pripisane od strane porodice. U pesmi “Pre polaska u školu znala sam šta je oduzimanje” eksplicitno se iskazuje neodobravajući stav srodnika koji uprkos svemu ne mogu da prihvate još jedno žensko dete u porodici: “šteta što nije muško / mislile su strine ispod oka” (Petrović 2020: 19). Usled toga, lirski subjekat prisvaja određene osobine maskulinog i praktikuje aktivnosti karakteristične za muškarce, ispunjavajući deo uloga željenog, nerođenog sina: “volela sam pištolje, bagere / i čekić” (Petrović 2020: 18). Međutim, svi naponi lirskog subjekta da odgovori na očekivanja porodice pokazaće se kao nedovoljni:

“uvek sam uspevala / da sve uradim kako treba / a oni mi nikad nisu oprostili / što sam Radmila” (Petrović 2020: 19).

U poeziji Radmile Petrović odnos lirskog subjekta prema roditeljima deo je ispovednog toka koji predstavlja vid sučeljavanja sa obrascima ponašanja i razmišljanja, koje lirski subjekat poima kao već odavno ukorenjene roditeljskim vaspitanjem. Dok u poeziji Vladane Perlić postoji nesklad između onog što ćerka jeste i onog što roditelji očekuju da ona bude u pogledu profesije, u poeziji Radmile Petrović ta očekivanja odnose se na pol deteta. No, kod obe pesnikinje postoji i glas koji ukazuje na nesklad između onog što se od roditelja očekivalo i onog što su roditelji u realnosti pružili. Otuda se često javlja ironičan ton. Lirski subjekat u pesmi Radmile Petrović “Samo želim nekog da rasklopimo traktor mog oca u tišini” obraća se ocu: “a znaš kakva ću ja, tata, biti žena / jaka kao šifre na imejlu” (Petrović 2020: 62), odnosno: “sama sam, tata, jer ja sam ljutić-devojka / melem, ako me prisloniš na kožu / a kad me držiš predugo otvaram rane // ja sam sveže bilje, tata, i suvo sam bilje / na tavanu koje čeka da pristaviš čaj // samo nikad nisam osetila da sam / majčina ili tvoja dušica” (Petrović 2020: 63). Osećaj prihvatanja i razumevanja jeste ono što je lirski subjekat očekivao od roditelja, ali on u poslednjem stihu poslednje pesme autoironično zaključuje: “nije vreme / za mene su naporno radili moji roditelji” (Isto).

Poezija Vladane Perlić pak propituje život roditelja pre samog roditeljstva, što je eksplicirano u pesmi “Život prije nas” iz zbirke *Kucanje na vrata kule*. U toj pesmi fotografije koje lirski subjekat posmatra funkcionišu kao materijalno fiksiran trenutak mladosti i impuls za promišljanje o životu roditelja pre dece: “žena na fotografiji koja nije moja mama / bezobrazno ljubi mog tatu. / bio je to moj prvi dokaz da je prije nas / ipak postojao život.” (Перлић 2020: 13). Deo pesničkog opažanja postaju i uloge roditelja i uloge deteta, koje se paradoksalno izokreću. Tako su u pesmi “moji roditelji” roditelji ti koji su se podmladili i “postali krhki kao dojenčad”, te “nose pelene i guguću” (Perlić 2020: 16). Lirski subjekat ističe kako već noćima ne može da zaspi od njihovog plača, a pesma se završava stihovima: “još devet mjeseci kaže doktor / Plašim se njihovog rođenja.” (Isto). Izokrenuta uloga roditelja i kćerke ovde nije samo deo ideje izražene kroz duhovitu opasku na račun ironije životnog ciklusa, koji često rezultira izokretanjem detinjastog i zrelog ponašanja u odnosu roditelj-dete. Lirski subjekat, odnosno kćerka, posmatra detinjstvo i mladost oca i majke u sprezi sa njihovom roditeljskom ulogom i sagledava ta dva životna doba uzročno-posledično. Ipak, posebno se ističe majčinstvo, odnosno život majke pre majčinstva. Pesma “majka, žena” započinje sledećim stihovima: “Čudno je pomisliti da je to biće / nekad voljelo i bilo voljeno / na raznorazne nemajčinske načine.” (Perlić 2020: 17). Lirski subjekat postavlja pitanje mogu li majke uopšte biti žene? Majčinstvo se čini kao koncept u kom se ukida sve ono što je čisto žensko, što je telesno, seksualno. Takvom poimanju lirski subjekat pristupa s jasnom dozom ironije, te ga dodatno radikalizuje dovodeći u vezu svoju majku sa figurom Bogorodice kao najsakralnije među svim majkama. Ideju bezgrešnog začeca i bezgrešnosti majke kao bića koje detetu treba da podari безусловnu ljubav problematizuje pseudoiščuđavanjem putem ironičnih retorskih pitanja: “Ako je moja mater nekad bila žena / onda je, moguće, bila tjelesna / i kupovala haljine / koje će joj naglasiti struk. / Čudno je to zamisliti. / Moja

mati, žena? / Sa bisernim naušnicama / umjesto malih isusa na dojčkama? / Sa cvijetom u kosi / umjesto brige u očima? / Kakva je to majka?” (Isto). Tako dolazimo i do samog naslova zbirke *Isus među dojčkama*, sada razumevajući da se on suštinski odnosi na majku i da ima izrazito ironičan ton. U prilog tome idu i stihovi iz pesme “Ako ćeš mi već jebati mater barem se potruži da uživa”: “Majčkama je dozvoljeno / samo da rađaju male isuse” (Perlić 2020: 15). Ti “mali isusi” funkcioniraju kao simbol sprege patrijarhata i religioznosti, pri čemu lirski subjekat svoje rođenje određuje kao majčin greh, jer njime majka gubi šansu da bude svetica. Isus tada prestaje da bude samo simbol sakralnosti, već se ističe kao sin, odnosno, u krajnjoj instanci, kao muškarac. Lirski subjekat Perličeve ovde postaje kćerka koja time što nije sin oduzima sakralni oreol svojoj majci u patrijarhalnom kontekstu. Da je majka značajno obeležena patrijarhalnim kontekstom, potvrđuju i poslednji stihovi ove pesme: “U suprotnom, / svijet im podere halje / i svakodnevno u psovčkama siluje” (Isto). U neku ruku, u ovakvom razmišljanju mogli bismo pronaći sličnost sa lirskim subjektom Radmile Petrović jer rođenje lirskog subjekta Petrovićeve figuru majke prikazuje kao ženu koja u patrijarhalni svet donosi opet žensko, a ne muško dete. Pogledamo li i naslove dveju zbirki: *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* i *Isus među dojčkama*, videćemo da i oni funkcioniraju kao značajni indikatori dominantnosti figure majke. U zbirci Radmile Petrović figura majke od poetičkog je značaja i ima privilegovani položaj, te će se posmatrati u kontekstu psihoanalitičkih teorija i studija roda, odnosno u okviru teme lezbejstva. U naslovu Vladane Perlić pak prisustvo figure majke jeste posredno, otkriva se tek naknadno čitanjem pesama sa motivom malih isusa. Naslov možemo shvatiti kao subverzivno izazivanje patrijarhalnog ukusa, gde bi se “Isus među dojčkama” mogao shvatiti kao pesnički domišljato sučeljavanje dva opozitna simbola – Isusa kao simbola duhovnosti i dojki kao simbola čiste telesnosti, tj. putenosti. Dalje, imamo li u vidu pesme, u naslovu možemo primetiti izvesnu eliptičnost u kojoj je izostavljeno upravo imenovanje majke.

Na početku smo istakli da u korpus tekstova koji se istražuju ulaze i pesme Vladane Perlić koje su objavljene na internetu. Konkretno, u pitanju je praksa pesnikinje da od 2020. godine objavljuje svoje pesme u Fejsbuk grupi “Sapfa”, koja broji oko 2.500 članova i za koju će pesnikinja docnije izjaviti da je za nju jedna vrsta “oglasne table.”<sup>6</sup> Veliki broj tih pesama tiče se upravo figure majke, bilo putem naslova koji funkcioniraju kao mikro-priče, bilo putem samih stihova: “Ako sam loše vaspitana, krivite moju majku”<sup>7</sup>, “Mama je rekla da ću joj biti zahvalna kad odrastem”, “Tukla me je, omalovažavala me je i voljela me je”, “Mama kaže ona je bezobrazna, razmažena i razumije samo batine”, “Nisam

<sup>6</sup> Videti snimak promocije zbirke *Isus među dojčkama* u Kulturnom centru Grad od 34:35, dostupan na: <https://www.facebook.com/kcgrad/videos/1682178435505118> (pristupljeno 14. 10. 2021).

<sup>7</sup> Ovo je prvi od naslova pesama Vladane Perlić koje su objavljene na društvenoj mreži Fejsbuk. U svetlu ideje o internet-pozitivizmu i činjenice da je objavljivanje na internetu, takođe, vid stavljanja teksta u prostor javnog, u radu ćemo ravnopravno posmatrati pesme objavljene na internetu i odštampane u zbirkama. Ponovo se postavlja pitanje grafije, te ističemo da ćemo naslove koji su u originalnim objavama navedeni u celosti velikim slovima u ovom radu navoditi na konvencionalan način. Takođe, postavlja se i pitanje citiranja ovih tekstova. Kao najbolja opcija pokazuje se parenteza u kojoj će se navesti ime autora i datum objavljivanja citiranih stihova, gde će se potom u literaturi navesti i elektronski link koji vodi do celog teksta pesme.

znala da ne mora boljeti” itd. U ovim pesmama figura majke predstavljena je kao figura od presudnog uticaja na formiranje identiteta lirskog subjekta. Primera radi, pesma “Nisam znala da ne mora boljeti” govori o načinu na koji je majka uticala na način na koji lirski subjekat percipira ljubav, a koji je u kontrastu sa ljubavlju koju upoznaje kroz zaljubljenost. Stihovi “tvoja te mati nikad nije učila / da se ljubav mora zaslužiti / dobrim ocjenama, poslušnoću / ponašanjem u skladu / s onim što ti je u gaćama” (Perlić, 2. jul 2021) na tragu su uspostavljanja jedne dimenzije identiteta lirskog subjekta kao kćerke – dobre učenice, gde se ljubav dovodi u vezu sa visokim očekivanjima, emocionalnim uslovljavanjem, batinama i sl. Pritom, važno je istaći da u ovim pesmama nema nikakvog motiva nasilja nad detetom, nego se samo daje primer jednog patrijarhalnog vaspitanja. U pesmi “Tukla me je, omalovažavala me je i voljela me je” ponovo pronalazimo pisanje o majčinom životu pre majčinstva, o njenom detinjstvu i teškom životu, o odnosu koji je ona imala sa svojim roditeljima, a koji je čitav u znaku patrijarhata. Majka je, takođe, odrasla na selu i imala je brata, koji je u patrijarhalnom poretku bio važnije dete, što će lirski subjekat iskazati stihovima: “nije bilo vremena / za osjećanja ženske djece” (Perlić, 7. april 2021). Međutim, lirski subjekat Vladane Perlić, iako odrastao u patrijarhalnom okruženju, izaći će iz obrasca majčinog ponašanja i preći u buntovništvo. Pritom, doći će i do generacijskog nerazumevanja i do neslaganja koje je najvidljivije u pesmama koje govore o obrazovanju, tj. profesionalnoj orijentaciji lirskog subjekta. U pesmi “Koga god sretnem gleda me sažaljivo i kaže šteta” generacijski jaz vidimo u stihovima: “moji roditelji i dalje žive / u režimu koji više ne postoji” (Perlić, 28. mart 2021). Roditelji su insistirali na identitetu kćerke – dobre učenice, ali ona ipak nije ispunila njihova očekivanja, nije odabrala jedno od poželjnih zanimanja: “ne govore ništa / ali osjećam na srcu / svu težinu njihove misli / bar nam je sin doktor” (Isto). U oficijelnom, objavljenom korpusu, u zbirci *Isus među dojkama*, pronaći ćemo pesmu “Svijet se spasava prije podne” koja ovo još jednom naglašava. Kako Vladana Perlić neguje slobodni stih razgovornog jezika i narativnog tona, u ovoj pesmi možemo prepoznati i formalno prisustvo dva glasa. Pored glasa lirskog subjekta, javlja se glas majke dat u stihovima napisanim italikom. Pesma postaje forma rekonstruisanog dijaloga sastavljenog od majčinih izjava na temu karijere i misli-odgovora lirskog subjekta.

U poeziji Radmile Petrović roditelji su deo šireg porodičnog i društvenog konteksta – otac kao predstavnik patrijarhalnog načela i muške loze i majka kao deo ženske loze. Ishodište ovakve dve relacije lirskog subjekta jeste pre svega rodno-identitetska nerazrešenost, kao i podriivanje svake okoštale društvene strukture. Ukazali smo na značaj figure majke koji se vidi iz naslova *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*, pri čemu se mora istaći da se ta povlašćena funkcija znanja proširuje motivom ćutanja majke u istoimenoj pesmi: “surutka joj teče pod prstima / samoća se razlistava u stabljike kupusa”, odnosno “razume jezik bilja / ima odgovor na pitanje zemlje / ali ćuti” (Petrović 2020: 40). Ćutanje majke simbolički kroz zbirku postaje vezano za žensku lozu kojoj je oduzet glas. Pesma “Šuma, plug, jagorčevina” započinje stihovima: “osećam duše ženskih predaka / koje su nastradale od muške ruke” (Petrović 2020: 29). Na taj način poezija Radmile Petrović postaje vid angažovanog pesništva, koje svoju demokratičnost

ponajviše usmerava u pravcu buđenja zanemarenih ženskih glasova. Podjednako su zastupljeni i oni stihovi koji eksplicitno upućuju na odnos između majke i kćerke, kao što je to slučaj sa pesmom "Jezik bilja": "da li da im otkrijemo, mama? / jezik bilja / nema veze s tim odakle ste // jezikom bilja govore majka i ćerka / kad ne pričaju dovoljno" (Petrović 2020: 57). Postojanje toliko značajne pozicije figure majke unutar poetičkog sistema povezano je sa temom lezbejstva. Ukoliko se ovoj temi pristupi s psihoanalitičkog stanovišta, "dolazi se do zaključka da ovo poetsko ostvarenje ide u prilog tezi da je majčinstvo centralna tema lezbejske poetike (Sipyinyu Njeng 2007: 28)" (Тодоровић, Матин 2021: 151). Isto kao i kod muške dece, kod ženske dece pri prelazu iz preedipalne u edipalnu fazu dolazi do identifikacije sa majkom, ali je kod njih specifično što dolazi i do "prolongiranja intimnog kontakta sa majkom", što pokazuje da "lezbejske veze teže rekreiranju emocija i odnosa karakterističnih za relaciju majka-kćerka (Chodorow 1979: 200)" (Тодоровић, Матин 2021: 151). Tema lezbejstva u pesmama Radmile Petrović prisutna je implicitno i eksplicitno. Premda u savremenom društvu ona više nije tabuizirana tema, ipak se kao takva poima u izrazito patrijarhalnom kontekstu u kome se nalazi lirski subjekat Petrovićeve. Otkrivanje sopstvenog rodnog identiteta i seksualnog opredeljenja nailazi na negativan stav porodice. Primera radi, jedna od pesama nosi naslov "Tetka kaže to je smrt za pravoslavlje", gde je lezbejstvo "iskazano posredstvom pokazne zamenice 'to', koja podrazumeva drugi stepen alijenacije, distancu koju tetka postavlja i izbegavanje imenovanja seksualnog opredeljenja putem imenice" (Тодоровић, Матин 2021: 150). Prisutno je i poimanje lezbejstva kao bolesti i opasnosti od kojih članovi porodice moraju spasiti lirskog subjekta. U pesmi "Dva minuta bez poezije" pronaći ćemo stihove "a sad, kojim ćeš me travama lečiti / od topline njenih usana" (Petrović 2020: 49), ali i u pesmi "Sanjam oca i noževe, noževe, noževe" gde će takvo shvatanje biti iskazano stihom "obići ćeš sve vračare da me spaseš" (Petrović 2020: 53). Pesma "Sanjam oca i noževe, noževe, noževe" funkcioniše kao primer eksplicitne tematizacije lezbejstva putem govora o očevoj reakciji na vest o predlogu zakona o istopolnim brakovima, koja je utemeljena u stavu da je to deo preterane zapadnjačke liberalnosti, zbog čega lirski subjekat ironično komentariše i poentira: "da, tata, imaćeš snaju iako nemaš sina / vidiš koliko je domišljat Bog" (Isto). Primer implicitne tematizacije pak pronalazimo u pesmi "Brda", u kojoj je lezbejstvo predstavljeno na izuzetno sugestivan način putem metafore brda. Kratka pesma podrazumeva apostrofiranje figure dede i suptilno iskazivanje želje lirskog subjekta da potisne svoju lezbejsku prirodu: "deda, reci mi / šta da zakopam u krtičnjak / da moji prsti manje hitaju / u njena brda" (Petrović 2020: 52). Tematizacija lezbejstva jeste jedna od glavnih osobenosti poezije Radmile Petrović po kojima se ona pokazuje kao samosvojna u odnosu na ostale pesnikinje mlađe generacije koje imamo u vidu. Međutim, čini se zanimljivim spomenuti da je lezbejstvo, ali sada kao motiv, moguće pronaći i u pesničkom opusu Vladane Perlić. U okviru onlajn opusa pronalazimo pesmu "Dok nas tvoja mama ne rastavi" koja, iako motivski usamljena, pokazuje se kao veoma uspešna. Već u naslovu primetno je poigravanje variranjem čuvene fraze bračnih zaveta Tomasa Krenmera, poreklom iz *Opšteg molitvenika* (1549). Faktor koji rastavlja sada nije smrt, već figura majke, koja ovde funkcioniše samo kao simbol konzervativnog

autoriteta. Suštinski, pesma govori o susretu lirskog subjekta i žene po imenu Ivana, koji služi kao povod za reminiscenciju na njihov zajednički doživljaj na vrhu Akropolja: “a kao da je juče bilo / kad smo stajale na vrhu Akropolja / iza uha, umjesto parfema / njen slatki dah / šapuće / ovo je zauvijek” (Perlić, 11. maj 2021). Motiv lezbejstva razvijen je sugestivno i predstavljen je kao faza eksperimentisanja sa seksualnošću u mladosti. No, ono što doprinosi uspešnosti ove pesme jeste način na koji je predstavljen značaj tog sećanja za drugu ženu – činjenica da je svojoj kćerki dala ime Atina, koje je prisutno samo putem naizgled usputne apostrofe.

U poeziji Radmile Petrović lirski subjekat svoj rodni identitet razotkriva i pred figurom oca. Primer toga pokazali smo u pesmi “Sanjam oca i noževe, noževe, noževe”. Ova pesma i pesma “Samo želim nekog da rasklopimo traktor mog oca u tišini” tematizuju emocionalnu stranu odnosa između oca i kćerke. Međutim, otac je istovremeno i figura koja je deo opšteg muškog poretka, koji lirski subjekat oseća kao deo sopstvene porodične istorije, te tako u pesmi “Planina u plamenu” kaže: “nekad kroz mene prostruji krv predaka / onih što su ubijali svoje žene” (Petrović 2020: 37). Ono što bi potencijalno moglo da se poima kao problem ove poezije jeste činjenica da naizgled postoji stroga polarizovanost između figure majke i figure oca, odnosno onog što oni reprezentuju. Međutim, to što je sve što ima atribut maskulinog radikalizovano i prikazano kao konzervativno i tlačiteljsko, a sve što ima atribut femininog kao pasivno i potlačeno, pre staje da gubi na svojoj polarizovanosti, ukoliko uzmemo u obzir činjenicu da unutrašnji svet lirskog subjekta postaje prostor razračunavanja maskulinog i femininog, odnosno lirski subjekat postaje medijum kroz koji progovaraju i ženski i muški glasovi.

U poeziji Vladane Perlić otac je predstavljen kao roditelj koji je nedovoljno zainteresovan za život i ličnost svoje kćerke, što vidimo u pesmi “Ako sam loše vaspitana, krivite moju majku”: “nikad nije mogao upamtiti / koji sladoled volim / imena mojih drugarica / ni koje sam odjeljenje” (Perlić, 25. april 2021). Naspram upečatljive figure majke, figura oca deluje poprilično odsutno. Majka je prisutna simbolički u kontekstu naslova i govora o patrijarhatu, ali i kao sagovornik u pesnički rekreiranim razgovorima majke i kćerke, pri čemu se tako pokazuje kao reaktivniji i dominantniji roditelj. Nasuprot nje, otac je figura s kojom lirski subjekat komunicira u znatno manjoj meri, koja je pasivnija i predstavljena stereotipnom slikom oca koji gleda televiziju, te je u većini pesama sveden samo na jednog od aktera porodičnih doživljaja. Ipak, u opusu Perličeve možemo pronaći i pesmu “Kad sam ti poželjela da crkneš nisam mislila sporo i iznutra” u kojoj lirski subjekat govori o muškarcima u koje je bio zaljubljen, na kraju ističući da ti muškarci “od svega što su mogli / postati na ovom svijetu / baš su odlučili da postanu / moj otac” (Perlić, 4. maj 2020), što ide u prilog dobro poznatoj freudovskoj tezi o preslikavanju odnosa otac – kćerka na kasniji odnos između kćerke i ljubavnog partnera. Takođe, tu je i pesma “Ljubav se drugačije kaže na selu”, koja govori o emocionalnom aspektu komunikacije između oca i kćerke – lirskog subjekta. Ova pesma donosi prepoznatljiv motiv Vladane Perlić – život roditelja pre roditeljstva, ali se sada u bavljenju tom preroditeljskom životnom fazom oca fokus stavlja na odsustvo emocija u odgajanju sina u patrijarhalnom kontekstu: “kad je tata bio mali / niko mu nije rekao da ga voli / nisu ga grlili ni ljubili



/ plašili su se da ne odraste u slabića” (Perlić, 27. april 2021). Dalje se ovo dovodi u vezu s načinom na koji je otac pokazivao osećanja u odnosu s lirskim subjektom, tj. što ih je izražavao kroz postupke (kupovinu stvari, učenje šaha, taksiranje noću), ističući da je i u ovom odnosu izostala verbalizacija roditeljske ljubavi. Zanimljivo je primetiti da se nežnost oca kao patrijarhalne figure iskazuje putem njegovog odnosa sa domaćim životinjama: “tata je to čuvao za gice i macu / tepao im, mazio ih / na dodir njuške se topio / kao sladoled u ruci petogodišnjaka” (Isto). Sličnu misao pronalazimo i kod Radmile Petrović u pesmi “Govorili su mi da je Beograd grad u kome nikog ne smeš da pogledaš u oči”: “tamo gde sam odrasla / nežnost se ne iskazuje prema ljudima / ona se čuva / za mačiće što se okote u štali” (Petrović 2020: 9). Ova pesma poteže i pitanje očeve okrutnosti, kao i pesma “Odjeci šume” Radmile Petrović: “istina je da sam jednom / spasla srnu lovačke puške / i da je tata posle slučajno / pokosio njeno lane // zar očevi to redovno ne rade / svojim ćerkama?” (Petrović 2020: 36). Posmatramo li paralelno ove stihove i stihove s kraja pesme Vladane Perlić (27. april 2021): “jer vidjela sam šta radi / s gicama pred Božić / dok mu se mačka mota oko nogu / sablasno dozivajući mlade”, videćemo da je i u jednoj i u drugoj pesmi poenta data u oštroumnom preokretu na kraju pesme koji sugerise da se iza naizgled jednostavnih pesničkih slika sa životinjama krije problematika uvek kompleksnog odnosa između oca i kćerke.

### **Druga tačka ukrštanja: podrivanje velikih narativa**

U poeziji Vladane Perlić i Radmile Petrović subverzivnost je usmerena i na podrivanje velikih narativa. Religija, istorija, kao i mitologizacija istorijskih činjenica – sve to su “velike priče” nasuprot kojih se postavlja vrednost intimnog sveta lirskog subjekta. Vratimo se nakratko ideji o budućnosti ženske poezije koju Artur Rembo iznosi u pismu upućenom Polu Dmeniju. Iako Rembo u pismu govori o novoj osećajnosti koju će žena uvesti u poeziju, on ne govori o klimi koja bi trebalo da vlada u pesništvu da bi do takve poezije zaista došlo, već se time bavi u svojim pesničkim tekstovima. Indikativna u tom smislu jeste njegova pesma u prozi “Varvarska”. Mogućnost da se čuje “ženski glas što je stigao na dno vulkana i arktičkih špilja” javiće se onda kada budemo “oporavljeni od davnih junačkih svirki” (Рембо 2019: 238), tj. “kada se razgrade ostaci epske logocentričnosti i tradicionalne metafizike” (Медан 2018: 799).

Razgrađivanje i podrivanje velikih narativa u opusu Vladane Perlić najvidljivije je u pesmi “baš kao Merilin”. U njoj lirski subjekat izražava opčinjenost ličnošću Merilin Monro i njenom subverzivnošću (npr. eksplicitno iskazanom željom da stoji naga u crkvi), pritom govoreći o sopstvenoj percepciji sebe i načinu na koji su ga percipirali u školi. Za aspekt koji nas zanima, značajno je istaći stihove o času likovnog na kome su učenici dobili zadatak da crtaju radove za konkurs na temu stradanja u Jasenovcu. Činjenica da Perličeva spominje Jasenovac, logor koji predstavlja jedno od veoma osetljivih istorijskih pitanja nacionalnih istorija, toliko značajan da bi postao i tema likovnog konkursa za školarce, na jedan ironičan način, koristeći dečiju perspektivu da preispita



uopšteno načine tematizacije ovog narativa, potvrda je autopoetičkog stava da za nju nema zabranjenih tema. Prepoznajući da se u tematizaciji Jasenovca, akcenat najčešće stavlja na monstruoznost i krvavost zločina, na primenu novinarskog načela *if it bleeds, it leads*, lirski subjekat ironično iskazuje glavni kriterijum za uspešan crtež: “Što više mrtvaca stane na papir / to je slika bolja.” (Perlić 2020: 23), odlazeći i korak dalje usklikom “Više tjelesa, više!” (Perlić 2020: 24). Dok su to očekivanja nastavnice likovnog i suštinski opšta očekivanja, lirski subjekat crta samo jedno telo i na taj način svodi jedan veliki istorijski narativ na nivo individualno tragičnog.

U istoj pesmi lirski subjekat razračunava se i sa religioznim narativima. Nije beznačajno primetiti da to čini upravo prilikom pisanja o Merilin Monro, pop *ikoni* (podvukle J. T. i S. M). Tinejdžersku želju da poseduje izvanrednu lepotu lirski subjekat izražava parodirajući tekst najznačajnije hrišćanske molitve – “Oče naš”, svoju ironičnu ostricu upućujući i ka samoj praksi moljenja na koje ne stiže odgovor: “Osmislila sam sopstvene, poboljšane molitve. / Čovjek mora biti originalan / ako želi da ga Bog primijeti” (Perlić 2020: 22). Uz to, ironija se usmerava kako ka hrišćanstvu i vernicima, tako i ka veroučitelju kao predstavniku tog narativa, ali se transformiše i u autoironiju na račun sopstvene želje da se zadovolje zahtevi koji se stavljaju pred ženu, a koji funkcionišu kao merila njene vrednosti u društvu:

*Oče naš koji si na nebesima  
ne slušaj vjeroučitelja kada kaže da sam jeretik  
usliši ovu želju da bi neka djevojčica  
isijecala moje fotografije iz časopisa  
ljubila ih i trljala o lice  
da bih pokazala nastavnicima  
da nisam bezvrijedna kao što oni misle  
da bih imala puno ljubavi  
koliko god poželim  
da bih imala svu ljubav svijeta.  
Baš kao moji idoli.  
Kao Merilin.  
(Perlić 2020: 25)*

Naposletku, nije na odmet spomenuti još jedan primer svođenja velikih tema i značajnih nacionalnih pojmova na nivo ličnog. Pesmu iz domena ljubavnog života lirskog subjekta Perličeva naziva “kao Jugoslavija bez Tita” i psihičku rastrojenost lirskog subjekta iskazuje stihovima “ne ide mi baš / raspadam se / kao Jugoslavija devedes’ prve” (Perlić 2020: 58).

U poeziji Radmile Petrović propitivanje i podrivanje velikih narativa najočiglednije je na primeru pesničkog razračunavanja sa patrijarhatom, ali i kod nje je primetan mehanizam svođenja velike teme na intimističku perspektivu. Dok Perličeva u istorijskom kontekstu pominje Jasenovac i Jugoslaviju, Radmila Petrović usmerava se ka kosovskom

mitu. Subverzivna od samog naslova, pesma “Srpkinja sam, al’ mi Kosovo nije u srcu, nego ti”, takođe, koristi jedan od nacionalnih simbola da bi se progovorilo o sopstvenom ljubavnom iskustvu. Pritom, vrhunac subverzivnosti pronalazimo u poenti pesme gde se “nacionalni simbol božura svodi na domen ličnog transformisanjem u metaforu ženske intime” (Тодоровић, Матин 2021: 149): “pobogu čoveče, naspavajte se // u vezi s kosovskim pitanjem / generale, // božuri cvetaju // u mojim gaćicama” (Petrović 2020: 51).

### Treća tačka ukrštanja: tema grada

Tema grada i njena duga tradicija pronašle su svoja ispoljavanja u poeziji brojnih mladih, savremenih pesnikinja. Primera radi, u poeziji Katarine Pantović, u zbirci *Unutrašnje ne-vreme* (2019), grad funkcioniše kao mesto ugroženosti i uznemirenosti lirskog subjekta. Maša Seničić pak u zbirci *Povremena poput vikend-naselja* (2019) utišava subjektivnost i vraća se, s jedne strane, flanerskom čitanju grada, a s druge strane, nimalo bezinteresnom ispisivanju svih onih fenomena koji se jasnim ili manje jasnim relacijama odnose na grad. U njenoj zbirci javlja se odnos između grada i periferije. No, ono što je retkost u savremenoj poeziji jeste vraćanje na čuvenu opoziciju grad – selo.

U zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović tematizacija antagonističkog odnosa između grada i sela postavljena je u nov, osavremenjen kontekst. Odnos između grada i sela pokreće niz binarnih opozicija: urbano – ruralno, moderno – tradicionalno, veštačko – prirodno itd. Radmila Petrović na gotovo devetnaestovekovni način izražava teskobu po pitanju grada, te je tako u poeziji koja pretenduje da postavi selo za vrednost, prisutan strah od urbanizacije koju prate klasne odlike. Za nju je grad nešto što je tuđe, nešto što eksploatiše ili podređuje sebi sve ono što je seosko. Tako u pesmi “Pismo tati” pronalazimo stihove o ekonomskoj međuzavisnosti sela i grada: “govorio si mi održavamo / socijalni mir u Beogradu! / naše selo hrani sve te ljude” (Petrović, 2020: 41). Lirski subjekat identifikuje se sa onim stvarima koje upravo imaju atribut seoskog, dok je grad uvek označen kao ne-ja. Otuda je sve što je gradsko predstavljeno kao odbojno i nekarakteristično za prirodu lirskog subjekta. Emocionalna udaljenost od grada kao fenomena čini da se on doživljava kao opšta metafora za alijenaciju ljudi, dehumanizaciju, konzumerizam, pomodarstvo i slično. Stoga, i u naslovu zbirke imamo nespecifikovan množinski oblik imenice grad. Jedini konkretan grad o kome lirski subjekat progovara jeste Beograd, što možemo videti, na primer, u pesmi “Govorili su mi da je Beograd grad u kome nikog ne smeš da pogledaš u oči” ili pak pesmi “Pesmu ne bih nazvala po ulici Požeškoj”.

Tema grada u poeziji Vladane Perlić oblikovana je dijametralno suprotno, što je najuočljivije u pesmi “Ljubavno pismo gradu koji se više ne javlja”. Pesma je napisana u epistolarnoj formi, koju Perličeva intenzivno neguje pri pisanju poezije. No, u ovom slučaju, s obzirom na to da je reč o ljubavnom pismu, epistolarna funkcija je jednostavna – predstavlja precizirano usmeren govor ka onom kome se piše. Prema tome, grad je u ovoj pesmi očovečen.

Personifikovanje grada seže još iz vremena Starih Grka, te se tako u delima Homera i Aristofana polis buni, misli i negoduje, o čemu govori arhitekta i književnik Bogdan Bogdanović (v. Bogdanović 1986: 6) u svom tekstu "Polis i megale polis". Ne samo da je moguće pratiti istoriju očovečenja grada već i erotizaciju grada. Tako su, na primer, renesansne arhitekture promišljale o odnosu građevina i proporcija muškog i ženskog tela, kao što je i Frančesko Di Đordo Martini govorio o centru grada koji poput ženskog tela, kroz pupčanu vrpцу, snabdeva ostale delove grada. U književnosti je pak zanimljivo spomenuti roman *Nevidljivi gradovi* Itala Kalvina u kome svako poglavlje, odnosno svaki grad nosi žensko ime: Doroteja, Zaira, Anastazija, Despina itd. Međutim, s vremenom se odnos između čoveka i grada razvijao na različite načine. Grad je, s jedne strane, plašio brzinom svoje izgradnje, industrijalizacijom, političkim aspektima svog razvoja, a, s druge strane, postojala su nastojanja da grad bude centar visoke kulture. Prema tome, urbanofobiju i urbanofiliju sve je teže jasno odrediti, jer grad, kao kompleksan fenomen, oblikuju različiti faktori.

Ambivalentan doživljaj grada prisutan je i u pesmi Vladane Perlić, ali ta ambivalentnost se ne zasniva na neskladu između javne slike grada, tj. njegovog društveno-političkog aspekta, i lične slike grada, kao što bi to bio, na primer, slučaj u "Lamentu nad Beogradom" Miloša Crnjanskog. Kod Vladane Perlić izostaje uslovljenost društveno-političkim stanjem grada. Takođe, ne postoji ni nekakav patos zavičaja i domovine, već je pesma zasnovana na različitim ličnim, intimnim asocijacijama. Ambivalentnost lirskog subjekta prema gradu temelji se na jednoj vrsti *odi et amo* odnosa. Tematizacija grada potpuno je subjektivizovana. Ne postoji širi kontekst u koji je postavljena, već je transponovana kroz sopstveno iskustvo posredstvom upečatljivih pesničkih opažanja. Ilustracije radi, tu su stihovi "ti si puna pepeljara / koju ne dam konobarima" (Perlić 2020: 11) ili pak "ti si moje prvo jebanje prvo pravo plakanje / prva pijanstva svirke drugarstva / moja vječna slabost ljubav" (Perlić 2020: 10). Dakle, grad je postavljen u erotski diskurs i lišen je društveno-političke funkcije, što nije čest slučaj u književnosti. Personifikovan je kao ljubavnik lirskog subjekta, te je obraćanje njemu erotizovano: "ti imaš najljepše oči / tako me temeljno svlačiš / poljubi mi koljena modrim ulicama" (Isto). Sama apostrofa *grade moj* u pesmi Vladane Perlić svedoči o usvajanju gradskog kao važnog dela identiteta. U prilog tome ide i učestvovanje Perlićeve u stvaranju poetskog omnibusa "Odjeci", emitovanog u emisiji "Trezor" na kanalu RTS2 povodom obeležavanja Svetskog dana poezije, u kome je jedanaest regionalnih pesnika samostalno ilustrovalo svoje pesme putem video-materijala.<sup>8</sup> Poetska montaža Vladane Perlić odnosi se upravo na pesmu "Ljubavno pismo gradu koji se više ne javlja" i obuhvata kompilaciju snimaka iz privatne arhive, snimljene isključivo u Banjaluci tokom poslednjih deset godina, od 2011. do 2021. godine. Pesnikinja suštinski montira snimke svojih ličnih gradskih doživljaja, te su tako slike grada date kroz snimke iz autobusa i automobila, putem snimaka ulica, vožnje bicikla i skejtborda, žurki, crkve itd.

<sup>8</sup> Ideju za emisiju iznedrili su Marko Kragović i Šimon Cubota. Pesnici koji su, takođe, učestvovali jesu: Andrej Al-Asadi, Sladana Kavarić Mandić, Žarko Milenković, Arber Selmani, Muanis Sinanović, Marija Dejanović, Jelena Blanuša, Maša Seničić, Šimon Cubota i Faruk Šahat.

Iako su reprezentacije grada u poeziji Vladane Perlić i Radmile Petrović drukčije, ono što ih povezuje jeste doza subverzivnosti koja je karakteristična za njihovo stvaralaštvo. U pesmama Radmile Petrović ona se očitava iz slobodno ispoljenog negativnog stava prema gradu i gradskom životu, naglašavanjem opozicije grad – selo, a u pesmama Vladane Perlić subverzivnost se u najvećoj meri ispoljava putem jezika i karakterističnih pesničkih slika (npr. “grade malaksali kurcu” (Perlić 2020: 13).

#### Četvrta tačka ukrštanja: intertekstualnost

Nema sumnje da se Vladana Perlić u poslednje dve godine pozicionirala na regionalnoj književnoj sceni kao jedna od najznačajnijih bosanskohercegovačkih pesnikinja. U prilog tome idu brojne pesničke nagrade, njih desetak, koje su joj dodeljene u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori i Republici Srbiji. Primera radi, dobila je Nagradu “Anka Topić” za prvu knjigu poezije bosanskohercegovačkih pjesnikinja objavljenu u poslednjih šest godina za zbirku *Kucanje na vrata kule*, Nagradu “Novica Tadić”, Nagradu “Aladin Lukač”, Prvu nagradu “Ratkovićeve večeri poezije”, Prvu nagradu za poeziju Književnog konkursa “Ulaznica 2021”, Drugu nagradu “Mak Dizdar” itd. Već na osnovu ovoga vidimo da njeno pesničko delovanje nije zatvoreno u okvire bosanskohercegovačke književnosti, već *de facto* pretenduje na održavanje svog regionalnog statusa. I prvu i drugu zbirku poezije objavila je u Beogradu, uvrstivši se u grupu savremenih pesnika okupljenih oko izdavačkih kuća Lom i PPM Enklava. Međutim, krucijalnom se čini potreba za uspostavljanjem direktnog pesničkog dijaloga sa Radmilom Petrović, koja bi joj bila svojevrsni pandan i po statusu na književnoj sceni. Pesma “ok je preći na automatik”, koja u Gejtsovoj galaksiji postoji i pod naslovom “ako ti se ne sviđa mjenjač, ok je preći na automatik”, predstavlja primer direktnog intertekstualnog nadovezivanja. Ona svoju intertekstualnost ostvaruje uzimajući poetiku Petrovićeve oblikovanu u zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* kao sistemsku referencu, kao autorski sistemski predložak. Analizom same pesme Vladane Perlić pokazaće se da interakcija s predloškom zadobija odlike parodije i karikature. Upravo zbog toga se ovo pokazalo kao zanimljiv slučaj za istraživanje. Svedoci smo vremena u kome je parodija gotovo zamrla iliti jeste izuzetno retka, što može biti uzrok nedostatka prave kritike i neprirodne tolerantnosti na sve što se objavljuje. Pribegavanje parodiji je u slučaju Perlićeve svakako deo njenog buntovnog stava, želje da se bude subverzivan. Pišući o Vinaverovoj *Pantologiji novije srpske pelen-girike* u tekstu “O parodijama”, Ivan Lalić ističe da:

*Dobar parodičar mora da se saživljuje sa delom pisca kojeg parodira na sličan način i u istoj meri, u kojoj to čini najsvesniji kritičar istog dela; najzad, parodiju i možemo posmatrati kao jedan vrlo osobeni vid kritike.* (Лалић 1997: 257)

Vladana Perlić se pokazuje i kao dobar čitalac, kao dobar kritičar, kao odličan tumač teksta, koji prepoznaje i oseća mesta isforsiranosti i problematičnosti. Primećuje one karakteristike stvaralaštva Petrovićeve koje su pogodne za parodiranje. Vladana

Perlić tako prepoznaje da Radmila Petrović potencira pitanje rodnog identiteta i da to ostvaruje kroz karakterističnu leksiku i pesničke slike. Suštinski, kao sinegdoha rodnog identiteta lirskog subjekta Radmile Petrović pokazuje se polusloženica *šmeker-devojka*. To je u stvari pozicija iz koje se ova poezija ispisuje. Ona se ostvaruje “manipulacijom osobinama maskulinog i femininog, uzimajući i iz jedne i iz druge sfere ono što daje legitimitet probuđenom glasu” (Тодоровић, Матин 2021: 144). Vladana Perlić će u svojoj pesmi parodirati upravo taj odnos rodnih označitelja u pokušaju identitetskog određivanja lirskog subjekta. To čini prenaglašavajući i karikirajući maskulinost lirskog subjekta Petrovićeve. Ona ni u jednom trenutku neće eksplicitno reći o kome se radi, ali je putem većih aluzija to vrlo jasno.

Pogledajmo deo stihova pesme “ok je preći na automatik”:

*nikad nije uzmicala ni pedlja kad baba zakolje  
pijetla a on trči onako u krug par minuta bez glave  
tako je i dobila ožiljak na koljenu u obliku rogova  
ta đavo djevojka  
čini da se svi osjećamo suviše  
njoj ne treba niko da joj promijeni  
sijalicu osigurač ulje u autu  
otvori teglu ajvara  
s mjenjačem se snalazi bolje  
nego sa... neću sad da budem vulgarna.  
ta kaktus djevojka  
šta ona radi kad se umori od toga da bude sin?  
da li se prospe po kuhinjskom podu  
pa jeca slini da li kaže bože  
hoće li iko zavoljeti kći u meni?  
ne ona ona to ne radi  
ona je snagator djevojka  
kristijan golubović djevojka  
(Perlić 2020: 68–69)*

Vladana Perlić parodira samu leksičku formu kojom se oblikuje rodni identitet lirskog subjekta Petrovićeve. Odnosno “šmeker-devojku” i “devojku-hajdučku travu” transformiše, i to gradacijom, u “brat devojku”, “đavo devojku”, “kaktus devojku” i na kraju, kao klimaks, u “kristijan golubović devojku”, što je pesnička slika koja zadobija i groteskne karakteristike. Drugi primer jeste parodiranje pesničkih slika Petrovićeve. Vladana Perlić u svoju pesmu inkorporira karakterističnu pesničku sliku klanja petla, čineći aluziju na motiv klanja petla koji prepoznamo kod Radmile Petrović u jednoj strofi pesme “Devojka koja ne veruje u mitove”: “devojčice koje se ovako rode / ne poznaju bogove / za sedmi rođendan / kolju petla na panju” (Petrović 2020: 7).

Jasno prepoznavamo ono što Marko Juvan (2013: 44) naziva karikaturnim preterivanjem u prezentaciji izražajnih karakteristika nekog autora, njegovog manira. No, ako se držimo Marka Juvana, kao nekoga ko je napisao najbolju studiju o intertekstualnosti na našim prostorima, pesmu “ok je preći na automatik” mogli bismo odrediti kao karikaturnu parodiju. Njene karakteristike jesu preterivanje i parodija, pri čemu to nije samo parodična imitacija predloška, “već posredno i njihova kritička ocena” (Juvan 2013: 60).

Štaviše, direktno intertekstualno pozivanje na opus Petrovićeve nalazimo i u pesmi “pjesnikinja koju ste oduvijek čekali”, koja je u stvari autopoetička pesma Vladane Perlić i funkcionise kao mali pesnički manifest. U njoj ćemo pronaći stihove “meni ne trebaju / perorez u džepu ni vudu lutkice” (Perlić 2020: 9), gde je perorez leksička reminiscencija na stihove po kojima je Petrovićeva (2020: 8) i postala jako poznata na književnoj sceni: “ja sam šmeker-devojka / imam perorez u džepu / i žice u brushalteru”.

Pored pesničkog dijaloga, trebalo bi istaći i činjenicu da pesnikinje Vladana Perlić i Radmila Petrović dodirne tačke pronalaze i u javnom književnom životu, krećući se u istim pesničkim krugovima. Primera radi, zajedno su učestvovala u projektu “Praznik savremene poezije”, održanom u Nišu 24. i 25. septembra 2021. godine, a na prvoj promociji zbirke *Isus među dojkama*, održanoj 30. juna 2021. godine u Kulturnom centru Grad, moderator promocije bila je upravo Radmila Petrović. Koliko god je, s jedne strane, ovakav kontakt podrazumevan, s druge strane, trebalo bi i ovome kritički pristupiti i postaviti pitanje koliki je udeo marketinške strategije u kreiranju događaja koji povezuje dve trenutno najaktuelnije i najkomercijalnije<sup>9</sup> mlade pesnikinje.

Naposletku, važno je primetiti retkost otvorenog pesničkog dijaloga koji se temelji na parodiji. Ovakav vinaverovski dijalog ne samo da je redak u 21. veku, već postoji primer u savremenoj poeziji koji pokazuje kako je samo nekoliko godina ranije mogao da se prelije u vantelestovnu realnost i dovede do sankcija parodičara. Na srpskoj kulturnoj sceni 2018. godine odjeknula je vest o tome da je savremena pesnikinja Radmila Lazić tužila novinara Petra Lukovića zbog parodiranja njene pesme “Očajni psalam”, što je rezultiralo odlukom sudije Vesne Sekulić da donese okrivljujuću presudu za parodičara. U slučaju Vladane Perlić i Radmile Petrović parodičnost se percipira kao slobodno služenje jednim od brojnih pesničkih postupaka ili pak kao duhovitost Perlićeve. Pritom, parodični stav daje dodatni legitimitet tezi o subverzivnosti pesničkog delovanja Vladane Perlić.

### Poezija pesnikinja 21. veka kao novi istraživački izazov

Pozicija koju su pesnikinje Vladana Perlić i Radmila Petrović zauzele na regionalnoj književnoj sceni 2020. godine objavljivanjem pesničkih zbirki *Kucanje na vrata kule*, *Isus među dojkama* i *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* čini ih autorkama

<sup>9</sup> Komercijalnost ovde ne podrazumeva negativnu konotaciju, koja se često temelji na stavu da ono što je komercijalno i popularno ima nisku ili makar upitnu književnu vrednost. Činjenica je da su ove pesnikinje dovele do promene u recepciji savremene poezije, doprevši do znatno većeg broja čitalaca, što je uočljivo kako na društvenim mrežama, tako i po velikim tiražima.

relevantnim za naučno istraživanje. Subverzivnost njihovih pesničkih glasova funkcionisala je kao podsticaj za ideju o mogućnosti ukrštenog čitanja njihove poezije, što je rezultiralo uočavanjem čitavog niza stvaralačkih sličnosti. Upravo zbog toga, subverzivnost je posmatrana kroz četiri manje tematske celine. I jednu i drugu pesnikinju povezuje oblikovanje prepoznatljivog lirskog subjekta koji ponajviše zauzima poziciju buntovne kćerke, što otvara mogućnosti za govor o patrijarhalnom poretku, roditeljstvu, ali i, dominantno u poeziji Radmile Petrović, o lezbejstvu. Potom se sagledava način na koji pesnikinje svojom poezijom podrivaju i druge velike narative poput istorije i religije, a zatim i diskurs o gradu koji predstavlja jedan od značajnijih diskursa s kraja 20. i početka 21. veka. Istraživanje se zaokružuje analizom konkretnih pesničkih tekstova Vladane Perlić u kojima se ostvaruje eksplicitan intertekstualni dijalog sa poezijom Radmile Petrović i to u parodičnom tonu.

Činjenica je da je o ovoj poeziji dosta toga pisano i to mahom u internet-prostoru, ali svi ti tekstovi ostali su na nivou više ili manje uspešnih kritičkih, tj. čitalačkih opažanja. Stoga, ovo istraživanje jeste deo ideje autora da popularizuju naučno, književno-teorijsko bavljenje poezijom mlađe generacije pesnikinja 21. veka. Važno je istaći da naučni radovi ovog tipa pred istraživače postavljaju izvesne izazove, koji, međutim, ne izviru iz samih pesničkih tekstova, već se tiču pitanja akademske recepcije čitavog spektra novih tema i predstava kojima je sada potrebno prilagoditi naučni diskurs. U predstojećim naučnim istraživanjima poželjno je staviti akcenat kako na bavljenje pojedinačnim pesnikinjama mlađe generacije 21. veka, tako i na sagledavanje njihove poezije u kontekstu kontinuiteta istorije književnosti, odnosno u kontekstu poetika pesnikinja koje su ranije stvarale ili pak trenutno stvaraju (Milena Marković, Radmila Lazić, Ognjenka Lakićević itd.).



## Literatura

- Богдановић, Богдан (1986), *Полис и мегале полис*, Београд
- Дамјанов, Сава (2012), "Постмодернизам није (књижевни) злочин", *Шта то беше српска постмодерна?*, Службени гласник, Београд, 7–12.
- Juvan, Marko (2013), *Intertekstualnost*, Akademaska knjiga, Novi Sad
- Лалић, Иван В. (1997), *О поезији. Дела Ивана В. Лалића 4*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд
- Медан, Маја (2018), "Репрезентација женског у поезији Артура Рембоа", *Летопис Матице српске*, год. 194, бр. 502 (6), 790–805.
- Perlić, Vladana (2020), *Isus među dojkaма*, Lom, Beograd
- Перлић, Владана (2020), *Куцање на врата куле*, Завод за проучавање културног развитака, Београд
- Perlić, Vladana (4. maj 2020), "Kad sam ti poželjela da crkneš nisam mislila sporo i iznutra", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2613860785552260/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (28. mart 2021), "Koga god sretnem gleda me sažaljivo i kaže šteta", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2884587001812969/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (7. april 2021), "Tukla me je, omalovažavala me je i voljela me je", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2891997111071958/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (25. april 2021), "Ako sam loše vaspitana, krivite moju majku", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2905571913047811/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (27. april 2021), "Ljubav se drugačije kaže na selu", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2906941839577485/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (11. maj 2021), "Dok nas tvoja mama ne rastavi", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2917210585217277/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (2. jul 2021), "Nisam znala da ne mora boljeti", dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2954964024775266/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Petrović, Radmila (2020), *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*, PPM Enklava, Beograd
- Рембо, Артур (2019), *Сабрана поетска дела* (прир. Никола Бертолино), Паидеа, Београд
- Тодоровић, Јована, Сара Матин (2021), "Репрезентације родног у песничкој збирци *Моја мама зна шта се дешава у градовима* Радмиле Петровић", *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, 11, 143–154.

Sara Matin

# KRIK U KONTROLISANIM USLOVIMA

(Erika Džonson Debeljak: *Devica, kraljica, udovica, kurva*, prevela sa slovenačkog Nina Gugleta, Arete, Beograd, 2023)



Sposobnost da se sopstvena istina saopšti na umetnički uspešan način zalazi u domen hrabrosti onda kad intimni svet autorskog ja i javna sfera nisu u odnosu izazovne ili koketne razmene već kad je pisanje takvo da provocira ili problematizuje njihovo saučesništvo. U svojoj novoj knjizi *Devica, kraljica, udovica, kurva* Erika Džonson Debeljak tematizuje gubitak supruga, suočavanje s njegovom smrću, ali i suočavanje s novom društvenom ulogom udovice koja će je nužno identitetski obeležiti. Specifičnost autorkine životne situacije ogleda se u činjenici da je njen suprug bio izuzetno važna kulturna figura. Vest o smrti Aleša Debeljaka, slovenačkog pesnika, prevodioca, kulturnog kritičara i univerzitetskog profesora, izazvala je mnoštvo reakcija u regionalnoj kulturnoj i intelektualnoj javnosti. Međutim, neočekivanost i bizarnost

njegove smrti otvorile su onaj nelagodni prostor nagađanja i pretpostavki koji se senzacionalistički oglušio o privatnost porodičnog nošenja sa gubitkom.

Biografski važno jeste i američko poreklo autorke koja je 1993. godine, preseljenjem u Sloveniju, zvanje ekonomistkinje zamenila radom u kulturi. Ono što je tada bilo upoznavanje s novim jezikom i zemljom, novim društvenim krugovima i izražajnim mogućnostima, nakon smrti supruga postaje simbolički opterećujuće: „Na neki način, kao da su me stvorili Aleš i njegov svet, kao što je i Eva stvorena iz Adamovog rebra.” Otuda i posveta knjige: „Za Aleša, koji mi je poklonio dar pisanja.” Iako je privukla pažnju slovenačke publike na samom početku svoje spisateljske i publicističke karijere, Erika Džonson Debeljak ovom knjigom postaje posebno vidljiva kao autorka. Objavljen u izdanju „Mladinske knjige”, roman je dobio Nagradu Slovenačkog sajma knjiga i proglašen je najboljom knjigom objavljenom 2021. godine.

Postajanje udovicom opisano je kao trenutak kada žena „sklizne u ženski arhetip kao ruka u rukavicu”, te se u romanu propituje uslovljenost arhetipovima i mitskim obrascima, odnosno uslovljenost njihovog ponavljanja u graničnim situacijama. Problematicu se značenja koja je društvo upisivalo u žensko udovištvo, stvarajući tako od udovi-

ce isključivo javnu ulogu, a ignorišući samo žensko iskustvo gubitka muškarca. Tekst je strukturiran kroz šest poglavlja koja nose naslove po udovicama iz kulturne istorije i književnosti: „Tamara”, „Rup Kanvar”, „Judita”, „Gertruda”, „Gertruda, drugi put”, a poslednje poglavlje naslovljeno je po jedinoj muškoj figuri – Orfeju, kao arhetipskoj figuri pesnika koji oplakuje gubitak voljene Euridike. Autorka gradi tekst na preplitanju intimističkog i esejističkog diskursa. Prepoznatljiva su dva toka naracije koja se smenjuju, a na momente i ukrštaju, tako da je primarni tok priča o gubitku supruga u koju se potom inkorporiraju fragmenti esejističkog karaktera. Ovi fragmenti formatirani su poput blok-citata i na taj način su grafički izdvojeni od glavnog dela teksta. U njima se autorka jednim drugačijim diskursom bavi pozicijom udovice u društvu, uspostavljajući paralele sa sopstvenom životnom pričom. Takva organizacija teksta pre svega doprinosi kontekstualizaciji ličnog iskustva. Udovice su posvuda – u *Bibliji*, mitologiji, književnosti, ali ne pišu svoje priče. Otuda ideja da se paralelno postavi priča o istoriji ženskog udovištva i istoriji sopstva, čime se sugeriše važnost preuzimanja autonomije nad temom koja je dugo bila oblikovana od strane društva.

Posezanje za naučno-istorijskim izvorima čini terapijsku dimenziju teksta znatno složenijom. Uočljiva je potreba da se osmisli izvestan istraživački projekat tugovanja, da se dođe do objašnjenja misterije iznenadne suprugove smrti. Autorka govori o načinu tretiranja udovica, verski ili kulturološki uslovljenom, kao na primer u slučaju Rup Kanvar koja krajem dvadesetog veka, iako je praksa spaljivanja udovica naizgled završena, po jednoj verziji priče odlučuje sama da se žrtvuje, a po drugoj pak biva nasilno odvedena. Slično tome, kritički pristupa „Knjizi o Juditi”, tumačeći Juditu kao „prethodnicu moderne žene superjunakinje”, te interpretativno-kreativno postavlja pitanje zašto Šekspirova Gertruda ne vidi duh svog muža, i tome slično. Međutim, dok je slučaj Rup Kanvar zapečaćen rigidnošću tradicije, ili dok su priče o Juditi i Gertrudi podložne tumačenju i patosu promišljanja, u autorkinom ličnom slučaju nema rituala, nema propisanih činova, niti nekakvog bitnog momentuma, već *samo* nužnosti da se nastavi sa životom. Autorka se, kao junakinja sopstvene priče, kao „promenjeno biće” obeleženo smrću, suočava sa činjenicom da se traumatični događaj odražava i na ostale sfere njenog života – gubitak bliskih prijateljica, gubitak do tada izgrađene slike o sebi, pa i gubitak finansijske sigurnosti.

Zašto su onda ipak sve te priče o udovicama aktuelne, savremene? Iako junakinja nije deo rodovskog društva, pa čak ni ekstremno patrijarhalnog, kroz ulogu udovice iznova se pokazuje neravnopravnost polova i duboka kodiranost patrijarhata. To je najuočljivije u tematizaciji dva tabu aspekta ženskog udovištva – seksualnosti udovice i njene ekonomske situacije. Uspešnost i angažovanost u tematskoj obradi ovih polja izvire iz autobiografskog modusa, to jest iz načina na koji je u njemu razrešen odnos između elemenata fikcije i stvarnosti. Na kraju knjige stoji „Objašnjenje” koje suštinski funkcioniše kao podsticajna komplikacija. Naime, autorka ističe da je reč o knjizi uspomena koja se uglavnom temelji na njenoj ličnoj interpretaciji događaja, ali i naglašava: „Razgovore i ostale događaje sam izmislila kako bih obuhvatila suštinu onoga što je bilo izgovoreno ili se dogodilo, oni nisu zamišljeni kao savršena imitacija stvarnosti.” Pisanje o su-

prugu koji je bio muškarac sa reputacijom i o ličnom iskustvu tugovanja neodvojivom od javne sfere, nužno za sobom povlači odgovornost u predstavljanju činjenica života. Nejasnom granicom između autobiografskog i autofiktivnog provocira se tanka razdelnica između čitalačkog i izvantekstualnog stava.

Prema antropološkim studijama i biblijskim tekstovima koje autorka spominje, udovice su bile opažane kao „prave udovice”, vredne poštovanja, onda kada su bile siromašne – za muževljevog života zavisne od njega, a nakon njegove smrti zavisne od društvene zajednice. Drugačija perspektiva unosi se pričom žive, nepapirnatih udovice koja govori o poljuljanoj materijalnoj egzistenciji nakon gubitka ne samo supruga već i „posrednika i zaštitnika”, o njenoj specifičnoj situaciji strankinje u zemlji, odnosu administrativnih radnika prema njoj, problemu zakonskih rešenja kada testament ne postoji, osećaju ugroženosti i infantilnosti usled zakonske podele nasleđstva između dece i nje. Takođe, činjenicu da se od udovica zahtevalo da budu čedne produbljuje priča autorke/junakinje o kompleksnom stanju želje za izgubljenim telom, ali i potrebe da ne doživi seksualnu smrt, što je oličeno u ispitivanju sopstvenih principa nakon upoznavanja s Aleševim postdiplomskim studentom Martinom. U tom smislu, zanimljivo je primetiti da znatan broj recenzija na internetu (tim i slobodnijih) način na koji autorka raspolaže građom opisuje kao „emocionalni egzibicionizam” ili brutalnu iskrenost – neizmenjena ime-na dece, govor o njihovom načinu nošenja sa gubitkom oca, otvoren i višedimenzionalan govor o tračevima, to jest insinuacijama na Alešovo samoubistvo itd. Time se pokreće važna književno-politička tema – kada je nakon vekova stigmatizovanosti udovica dobila reč, mogućnost da ispriča svoju priču, da li ponovo postoje granice koje ne sme da pređe?

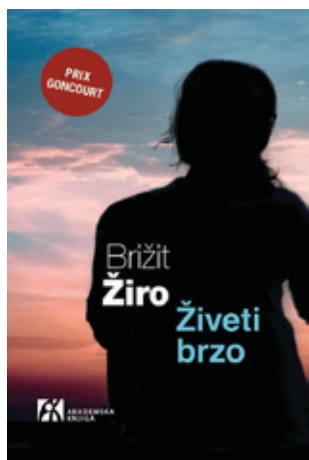
Najzad, autorka se u poslednjem poglavlju osvrće i na samu istoriju ženskog žalovanja, a osobito na figuru Orfeja, pesnika kojem je dozvoljeno da opeva bol. Zato treba primetiti – dok narativ o Orfeju stoji na samom izvoru jednog od poetizovanih motiva visoke književnosti – motiva mrtve drage, obrnuta situacija ženskog žalovanja za voljenim muškarcem deluje skrajnuto. Knjiga *Devica, kraljica, udovica, kurva* ističe važnost ženskog diskursa, putem analize figura udovica koje su oblikovane kroz mušku projekciju ili dominantni diskurs, ali i kroz potrebu same autorke da traga za sličnom tradicijom pisanja, ističući, na primer, da je smrću supruga počela njena „godina magijskog mišljenja”, kao što u intervjuima i pominje ogledanje o pomenuto delo američke autorke Džoun Didion, ali i o delo Džojns Kerol Outs, koje takođe tematizuje gubitak supruga.

Erika Džonson Debeljak postavila je, dakle, žensko iskustvo i glas u centar narativa. Na planu književnog teksta ovo je podrazumevalo iznalaženje načina da se kreira osoben narativni tok, koji spojem intimističkog i esejističkog diskursa svedoči o neodvojivosti ličnog iskustva od kulturno-istorijskog konteksta, podsećajući tako na važnost političke dimenzije tema smrti i žalovanja. Na biografskom planu pak to je iziskivalo ponovno suočavanje s najvećim proživljenim gubitkom, detaljno i iscrpno istraživanje emocionalne magline, ali i prihvatanje da se njenom verbalizacijom priča ne završava.

Sara Matin

# IŠČEZLO VREME I NJEGOVE VARIJACIJE

(Brižit Žiro: *Živeti brzo*, preveo sa francuskog Bojan Savić Ostojić,  
Akademska knjiga, Novi Sad, 2023)



Savremeni tokovi francuske književnosti, odnosno najrelevantnija i najreprezentativnija dela frankofonih autora, čine važan deo produkcije izdavačke kuće „Akademska knjiga”. U septembru 2023. godine ovaj izdavač objavio je roman *Živeti brzo* francuske autorke Brižit Žiro, koji je godinu dana ranije odlikovan prestižnom Gonkurovom nagradom. Srpskoj čitalačkoj publici roman je dostupan zahvaljujući prevodu Bojana Savića Ostojića, na čiji je kvalitet svakako morala uticati i činjenica da je prevodilac imao priliku da sarađuje s autorkom u okviru programa *L'Auberge du lointain* („Konačište za dalekog”) u organizaciji prevodilačkog društva ATLAS, zajedno sa još troje njenih prevodilaca.

Brižit Žiro tek je trinaesta žena koja je osvojila Gonkurovu nagradu od njenog ustanovljenja 1903. godine, a posebno važno deluje činjenica da je reč o marginalizovanom tipu diskursa – transponovanju ženskog iskustva gubitka voljenog muškarca u umetnički izraz. Sve do dvadeset prvog veka, temu gubitka partnera odlikuje rodna neujednačenost u vrednovanju njene literarne artikulacije, kao da su autorke bile lišene privilegovanosti u izražavanju ovakvog tipa osećajnosti, te su njihova dela bila sagledavana kao trivijalna književnost. U tom smislu, Gonkurova nagrada podsticajno usmerava pažnju i omogućava veću vidljivost ovakvoj tematici i u institucionalnim okvirima književnosti.

Roman je zasnovan na autobiografskim okolnostima – na iznenadnoj smrti autorčinog supruga Kloda, koji je stradao u saobraćajnoj nesreći. Bojan Savić Ostojić ističe da ono što drži čitaocu pažnju nije „karakter intimne ispovesti već njegova struktura, zasnovana na popisu okolnosti koje su prethodile nesreći”. Dakle, nije reč o autobiografskom ispovednom diskursu nego o osobenoj formi koja potom uslovljava oblik pripovedanja. Pripovedanje započinje dvadeset godina od udesa, u trenutku kada naratorka prodaje kuću. U uvodnom poglavlju čitalac saznaje da je kuća središte priče, dok je udes predstavljen kao jedna vrsta iznenadne anomalije u vremenu, određene nizom različi-

tih uzročno-posledičnih relacija koje su dovele do njega. Otuda sledećim poglavljem otpočinje rekonstrukcija događaja. Susrećemo se s popisom radnji, anaforično, vertikalno poređanih, nalik na deduktivni niz:

*Da nisam poželela da prodam stan.*

*Da nisam sebi uvertela u glavu kako treba obići tu kuću.*

*Da mi se deda nije ubio u trenutku kad su nam trebale pare.*

*Da ključeve kuće nismo dobili unapred.*

Takvih uslovnih iskaza je ukupno dvadeset i jedan, a pojedinačno funkcionišu kao naslovi poglavlja koja slede. Svaki od njih započinje veznikom *da* i predstavlja zavisni deo uslovne rečenice. Iako samo implicirano, glavni deo svake od tih uslovnih rečenica mogao bi da se svede pod iskaz – *ne bi došlo do saobraćajne nesreće*, odnosno *Klod ne bi umro*. Kako naslovi predstavljaju nepromenljive irealne uslove iz prošlosti, mogli bismo reći da se naracija temelji na kontračinjeničnom mišljenju. Paralelno se pripoveda o onom što se dogodilo, ali se konstruiše i alternativna mentalna realnost. Sve ono što spada u domen sećanja naratorke podleže promišljanju varijantnosti postupanja, zamišljanju šta bi bilo da je drugačije postupila ili pak kako bi neko drugi postupio. S druge strane, ono što ne obuhvata njen individualni osećaj vremena, podložno je interpretaciji u još većem stepenu. Na primer, uverenje o uticaju vremenske prognoze – da je tog dana kada je Klod stradao padala kiša, da li bi on uopšte posegnuo za motorom i sl. Ono što je Klod činio tog dana naratorka nije mogla da vidi, te je to domišljeno ili pretpostavljeno. Zato ne možemo reći da je reč o (auto)fikciji već upravo o kontračinjeničnom mišljenju koje uslovljava kontračinjenični diskurs, čime se propituje autobiografski modus pisanja – da li u domen sećanja na događaj iz života ulazi i sećanje na ono što se nije dogodilo?

Temporalni aspekti romana strukturalno su vezani za važne prostore, za Lion kao okvir kroz koji čitalac saznaje o okolnostima koje su dovele do udesa, kuću kao ključno mesto koje stoji na početku uzročno-posledičnog niza, garažu kao prostor u kom je bio odložen motor itd. Otuda se za pripovedanje može reći da je hronotopično, a važna postaje i ideja *mesta*, onog intimnog („Uvek me je opsedale mesto koje svi zauzimamo. Šta ko radi u svojim intimnim mestima, stanovima, kućama u kojima živimo, ko spava u kojoj sobi, ko drema na sofi u salonu, ko ne izbija iz kupatila”), ali i javnog, u smislu uloge, funkcije koju neko zauzima u određenom sistemu. *Biti na svom mestu* dobija potpuno novo značenje, u vidu propitivanja uređenog reda stvari jer je upravo ironija normalnog, svakodnevnog društvenog poretka, odnosno društveno ugovoreno praćenje reda stvari, ono što će uneti haotičnost u život naratorke.

Međutim, važno je naglasiti, a to roman čini posebno zanimljivim – promišljanje vremena i mesta ne izvire tek iz kontemplacije već iz kreativno osvešćenog elementarnog odnosa jezika i mišljenja. Uopšte, jasno je uočljivo da ovaj roman piše neko ko poseduje jezičku osetljivost, na primer kroz naslućivanje suptilnih nijansi značenja mar-



ketinškog jezika kompanije „Honda”, ili pak kroz krilaticu iz naslova, infinitivom usporu, a specifičnom narativizacijom iskustva lišenu značenjske istrošenosti u okviru popularne kulture. Isto tako su vreme i prostor, kategorije kroz koje lična tragedija nastoji da se razjasni, oblikovani autorkinim jezičkim osećanjem sveta. Ne propituju se kao perceptivno udaljeni i apstraktni fenomeni nego dolazi do vraćanja na njihovo osnovno značenje kroz gramatičke kategorije: „Ovo zvuči kao dečja igra. Ili kao rečenica koja se uči u prvom razredu: Moj brat parkira motor u garažu. Subjekt, predikat, priloške odredbe.” Bazičnost funkcije rečeničnih članova, njihovog rasporeda i vremena radnje obnavlja viđenje stvari, pa način na koji se posmatra jezik kao sistem postaje i način na koji se posmatraju *ja* o kom se pripoveda, Drugi (Klod) i ostali (sa)učesnici sintakse društva.

Na dodeli nagrade, autorka je istakla važnost društvenog aspekta svog romana, naglašavajući da intimno za nju ima smisla samo ako korespondira s kolektivnim, s društvom, s epohom. Kako je autorkin suprug stradao 1999. godine, period o kome se u romanu govori jeste vid prekretnice, posebno obeležene nagoveštajima novog doba, novog milenijuma. Čini se da je taj aspekt romana jedino i bilo moguće uspešno predstaviti sa distance, odnosno dve decenije kasnije, s jasnom svešću o tome kako je tada svet disao. To je posebno upečatljivo kada u uvodnim delovima romana naratorka daje jednu vrstu istorije Klodovog i svog stanovanja pre nego što su se preselili u novu kuću. Paralelno s opisima ličnih htenja vezanih za kvalitet života teče jedna skoro pa skica-studija tadašnje stambene politike u Francuskoj. Praćenjem smene njihovih životnih etapa istovremeno se dobija i uopštena slika srednjeklasnog bračnog para koji polako napreduje u svojoj stambenoj karijeri, od zakupa do vlasništva. I ne samo njihovog iskustva već njihove i one prethodne generacije, opšteg stanja stambenog tržišta i postepenog procesa urbanizacije, povlačenja pred agentima, investitorima, buldožerima. S druge strane, posledice retrospektivnog sagledavanja jednog doba nisu uvek demonstrativne kao u ovom primeru. Tadašnja nova kolektivna uverenja o društveno važnim pitanjima, načinu njihovog ispoljavanja i praktikovanja, uticala su na odluke pojedinca. Na primer, naratorka pominje kako, dok je u Parizu slušala o ljubavnim avanturama svoje prijateljice homoseksualnog opredeljenja, nije telefonirala mužu i sinu, kako prijateljica ne bi njenu potrebu da ih čuje okarakterisala kao „heteronormativni kliše” i „materinsko ludilo”. Otuda tek iz udaljene perspektive dolazi do osveščivanja da je odluka da ne telefonira, koja je imala određene posledice na planu Klodovih postupaka, proizašla iz njenog osećanja uslovljenog aktuelnim predstavama da „očevi treba da se izbere za svoje mesto u porodicama”. Takođe, duh vremena umnogome je oživljen muzikom kao temom koja se često provlači kroz tekst jer je autorkin suprug pisao članke o muzici i bio upravnik Diskoteke u Lionskoj gradskoj biblioteci. Muzika je podsetnik i na vreme pre interneta, na CD-plejere, vinil, kasete, na vreme kad je preslušavanje albuma bilo čin za sebe, ali je isto tako i generacijski pečat kroz različite reference, na *Blur*, *Oasis*, *Coldplay* ili, specifično za Francusku, na muziku Dominika A.



U tom smislu, roman Brižit Žiro prevashodno je kreativan jer se iskustvo gubitka izražava kako kroz narativnu strategiju, tako i u odnosu na društvenu pozadinu doba o kome se piše. Lična tragedija na taj način nije mrtva tačka već živ deo ose vremena, podložen analizi, pa i otvoren za šarmantnu (auto)ironiju pripovednog glasa koji ga ispituje. Trivijalnost ljudskog preispitivanja oličena u onom *šta bi bilo da (ni)je bilo* dobija svoj umetnički oblik, a autorka je time značajno podstakla oficijelniji tok savremene književnosti da se otvori za nova vrednovanja.

# SARA MATIN: IZVESNOST PSEUDOAUTOBIOGRAFIJE

(Katja Perat, *Mazohistkinja*, prev. Ivan Antić, Geopoetika, Beograd 2020)

Roman *Mazohistkinja* slovenačke pesnikinje i spisateljice Katje Perat objavljen je u izdanju Geopoetike, u ediciji „Roman premijera“, krajem 2020. godine. Originalno je objavljen 2018. godine u okviru poznate slovenačke izdavačke kuće Beletrina, dok je srpskoj čitalačkoj publici postao dostupan zahvaljujući prevodu Ivana Antića.

Katja Perat u književnost uvodi lik Nadežde fon Zaher-Mazoh, fiktivne usvojene ćerke Leopolda fon Zaher-Mazoha, pisca *Venere u krznu*. Literarnu predstavu seksualnih fantazija iz njegovog romana teorijski je uobličio i imenovao kao mazohizam seksolog Kraft-Ebing u svojoj poznatoj studiji *Psyhopatia Sexualis*. Otuda je Nadežda obeležena figurom oca kao kontroverznom figurom 19. veka. Nadeždin identitet je od samog početka nedefinisan, jer je Leopold priču o njenom poreklu zamislio kao književnu konstrukciju. Taj niz se nastavljao, te je život Nadežde i njenog supruga Maksimilijana Mozera obeležen stalnim pokušajima da ona postane nezavisna od muškog autoriteta. Najzad, intimni odnos sa ljubavnikom Jakobom Frišauerom ponajviše će je približiti iskustvu ljubavi, no takav odnos mogao je da opstane isključivo u sferi privatnosti. U javnosti, kako ne bi bili primećeni, za Nadeždu je bilo nužno da se maskira u muškarca. Na društvenom planu takođe dolazi do izneveravanja. Bečka buržoaska sredina insistira na površnom i javnom aspektu poznavanja događaja i ljudi, ne dozvoljavajući da govorkanja ikada pređu u iscrpna objašnjenja, toliko potrebna Nadeždinom nedefinisanom ja. Sliku društva čini i niz poznatih ličnosti kao što su Frojd, Rilke, Alma i Gustav Maler, Emili Fluge, Klimt, Džojls i drugi, a Nadeždin život je u većoj ili manjoj meri povezan sa njihovim životima.

Literarno uobličavanje važnih intelektualnih figura 19. i 20. veka sada je već jasno prisutna tendencija u savremenoj književnosti, što znači da čitalac ne može pristupiti delu bez izvesnog horizonta očekivanja. Osnova takvih književnih tekstova podrazumeva sintezu više važnih ličnosti koji, postavljeni u različite međusobne odnose, treba da demonstriraju određenu piščevu ideju. Svakako jedan od poznatijih tekstova tog tipa jeste roman Irvina D. Jaloma *Kad je Niče plakao*. Ono što roman Katje Perat približava ovakvoj tradiciji pisanja prepoznaje se na osnovu rečenice sa kojom se susrećemo neposredno pre prve stranice. Reč je o čuvenoj Hegelovoj izjavi: „Ako činjenice govore drugačije, tim gore po činjenice“. Odnos stvarnosti i fikcije, odnosno sveta pojavnosti i sveta ideja, pokazuje se kao ključan. Hegelovski bismo mogli reći da ovaj roman ne prikazuje stvarnost, već način na koji se poznate figure i njihove ideje ispoljavaju u umetnosti, odnosno književnosti. Međutim, ono po čemu se roman razlikuje od ostalih tekstova takve tradicije jeste najpre odabir žanra pseudoautobiografije, a zatim po tome što je ideja koja nastoji da se izrazi u polemičkom odnosu sa književnom građom.

Dakle, žanrovski bi se delo moglo odrediti kao pseudoautobiografski roman. Za razliku od autobiografskog romana, u ovom slučaju ime autora ne podudara se s imenom pripovedača. Reč je o pripovedanju lika, odnosno Nadežde Mozer, pri čemu bi trebalo istaći postojanje elemenata u tekstu koji sugerišu jasnu svest subjekta da piše. Pisanje je ovde oblik terapije. Prostori u kojima se takva pisanja odvijaju uglavnom su mesta koncentrisane samoće, poput bolnica, zatvora ili prostora udaljenih od društva, a vremenska pozicija najčešće je ona *nakon* određenih događaja. Katja Perat za prostor početka pisanja Nadežde Mozer uzima unapred simbolički obeleženo mesto, dvorac Devin, te je na taj način motivisano prisustvo pesnika Rilkea. Tema jednog od njihovih dijaloga je psihoanaliza. Rilke sumnja u njenu pogodnost, jer smatra da „u seciranju sebe presahne sva umetnost“. Kod Nadežde je pak pisanje uslovljeno afonijom koja se javlja nakon pročitano pisma o Leopoldovoj smrti. Nakon što je otac „poništen“, Nadežda gubi sposobnost pričanja na nemačkom jeziku, odnosno jeziku oca.

Nasuprot tome, Nadežda je oblikovana figurom jedine žene iz svog bliskog okruženja, Vande fon Zaher-Mazoh koja je, međutim, postala odsutna nakon razvoda sa Leopoldom. *Ispovesti* Vande fon Zaher-Mazoh, pisane nakon razvoda ali i nakon Leopoldove smrti, čvorišna su tačka u zamisli romana. Katja Perat većinski se oslanjala upravo na ove autobiografske *Ispovesti*, kao pojavu prvog slobodnog govora o mazohizmu iz ženske perspektive. Drugi deo književne građe podrazumeva psihoanalitičke studije, konkretnije Frojdove i Brojerove *Studije histerije*. Možda najuočljiviji elementi jesu iz studije *Dora: fragment analize jednog slučaja histerije*, iz koje je i preuzet motiv „histerične afonije“. Nadežda Mozer opisuje iskustvo afonije kao „nešto telesno što nije bo“ sećanje koje joj je ostalo u vezi sa tim iskustvom kao sećanje na „Frojdovo nepoverenje“. U tom smislu, umetnički preoblikovakvu građu značilo je zakoračiti u sferu politike književnosti. Psihoanalitičke studije čine „bučne životinje“ sa margine vidljiv...  
Приватност • Услови

no ženska seksualnost i načini njenog ispoljavanja često su bili eksperimentalni materijal. Tako literarni poduhvat Katje Perat može da se odredi kao svesno postavljanje ženskog glasa u centar, odnosno kao nastojanje da se prevaziđe „Frojdovo nepoverenje“. Na nivou jezika, to bi podrazumevalo težnju da se ženski sufiks ne opaža kao *ženski* i kao takav ne zahteva silne studije o rodnoj osetljivosti jezika, već da postane vidljiv i čulno dostupan. Najzad, to bi značilo da jezički nesvesno društvo počne da primećuje ono što jeste osnovna problematika koju roman izražava – pripisivanje fenomena mazohizma gotovo isključivo muškarcu. Na taj način postoji izvesna provokacija u samom činu pisanja o temi ženskog mazohizma. Ako je mazohizam postao termin, odnosno deo naučnog diskursa tako što je isfiltriran iz književnosti, onda je jedini način da fenomen mazohistkinje postane ponovo vidljiv upravo bio da se postavi opet u literarni diskurs. U tom smislu, korak dalje od Vandine autobiografije, kao žanra na granici nauke i književnosti, bila bi pseudoautobiografija, u kojoj je književnost glavno polje propitivanja.

Katja Perat odabirom ovakve teme od početka upada u zamku. Aktuelni trenutak u kom borba za ženski glas ima svoje dve strane – utemeljenu i komercijalnu, nije najzahvalnije polazište. S druge strane, ova tema otežava pisanje književnog teksta u kom će postojati barem određeni delovi koji nisu zavisni od književne građe i ne dovode do tumačenja koja bi progutala sam tekst. Ipak, Nadežda Mozer umetnički je uspešno oblikovan glas intelektualne hipersenzitivnosti koja nastoji da, rečima Šekspirove Kordelije, *srce podigne do usne*, u trenutku kada nije primorana na taj čin.

Katolička porta 5, 21000 Novi Sad, Srbija

(+381) 021/524-584

casopispolja@gmail.com

Facebook stranica:

Izdavač: Kulturni centar Novog Sada

Direktor: Bojan Panaotović

Urednik "Polja": Alen Bešić

Redakcija: Maja Erdeljanin (likovna urednica), Sonja Veselinović, Marjan Čakarević, Dajana Milovanov, Milica Sofinkić

Lektura: Sanja Vuletić, Milica Sofinkić

Administracija i plasman: Sibina Rukavina



[Kontakt](#)   [O nama](#)   [Knjige](#)

Copyright 2015-2024 | [NoCopyPaste](#)

бисмо оплеменили ваздух”, а сетите се оне гозбе. На њу, сви смо позвани. Бавите се размишљањем и писањем Луисе Валенсуеле драговољно, треба само тако да поступите и будите уверени да после њених *Ојасних речи* нећете бити исти. Јер, открићете коју је тајну Валенсуела овом књигом само вама поверила. Чуваћу мени поверену тајну; чувајте и ви ваше. И не питајте се више како да се држите, као читаоци, пред једном од најостваренијих светских књижевница. Поносно у понизности, тако.

Милан Р. СИМИЋ

## НОВИ ПРОЗНИ ИЗРАЗ МИЛАНА ТОДОРОВА

Милан Тодоров, *Не моћу сви да умру лејџи*, Архипелаг, Београд 2020

Нови роман Милана Тодорова *Не моћу сви да умру лејџи* објављен је крајем 2020. године у издању Архипелага, у едицији „Златно руно”. На корицама књиге налази се фотографија коју је начинио Марко Тодоров. Реч је о искоса фотографисаној грађевини са фокусом на фасадни рељеф, именованој као *Лице града*. У објективу се нашла једна од кућа из Београдске улице, из подграђа Петроварадина. Тако се и пре приступања самом тексту најављује тема града, при чему ишчашена перспектива градског лица сугерише постојање визуелне метафоре изокренутости. Своје ликове Тодоров смешта на простор Сегедина и Новог Сада, подривајући истовремено њихове идентитете и идентитете ова два града. Иако је Сегедин наново створен, и као такав важи за једно од особенијих места, овај мађарски град је 1879. године готово потпуно нестао у поплави. Слично је и са Новим Садом и Петроварадином, који као „отац” Новог Сада све више добија статус града који полако нестаје.

Приповедач, вечити студент књижевности и власник *Свејџа базе-на Рај-Т*, поставља питања, чија ће немогућност одгонетања постати кључна тематизација у роману. Дакле, шта се то дешава са несталим градовима? Где, између осталог, нестају људи? Занимљиво је, у том смислу, да приповедач примећује *аморалност* потопа. Док је при бомбардовању могућа реконструкција, потоп и са библијског становишта изгледа као неповратност. Попут града, једног септембарског дана, нестаје и приповедачева тетка, Драга Владиславић. Чињеница да је нестала, да ју је прогутало време, условљава и саму форму и жанр романа, те би требало поставити питање какав облик задобија писање о онима који су нестали, односно о ономе што је нестало?

Овакав контекст, као и увођење lika инспектора Варга Гезе, призивају у свест детективски жанр, но није могуће говорити о доследном

поштовању правила тог жанра. Он је у својој основи нарушен непостојањем правог мистериозног злочина, изостанком објашњења на крају романа, као и недовољно упечатљивим ликом детектива, о чему сведочи чињеница да је он у половини романа замењен новим извршиоцем бирократске дужности. Присуство на овакав начин модификованих детективских елемената приближава роман Милана Тодорова тенденцији која се јавља у постмодернизму, а подразумева појаву оног што се у литератури, углавном, именује као метадетективика. Ради се о модификацији жанра његовим нарушавањем, пре свега, пародирањем, или о имитацији детективног дискурса, како би се изразиле идеје потпуно неvezане за конкретно разрешење случаја. Баш онда када прича почне да личи на један од таквих романа, приповедач и сам констатује да је то смер у ком се иде, те га потом одбацује зато што му неочекивано одгонетање потенцијалног убице никада није деловало убедљиво. У метадетективном стилу пак изводи један готово онтолошки закључак – сви су сумњиви. Након тог дела романа, приповедач надаље провоцира атмосферу детекције. Премда је случај нестале тетке конкретизација феномена нестајања, постаје јасно да се ништа не тражи и да ништа није могуће наћи. Отуда детекција, у смислу разоткривања, задобија свој апстрактнији облик и приповедач се бави универзалнијим и општијим темама нестајања култура, градова, идеологија, начина живота и људи.

Роман се не може у потпуности сагледати ни у контексту ове традиције, јер и у односу на њу постоје извесна одступања, те би га најпрецизније било одредити као модификацију жанра метадетективске приче. Пре свега, није могуће говорити о деконструкцији жанра пародијом. Тодоров не пародира детективске приче, нити њихов стил и сижејне образце. О поступку пародирања није могуће говорити и услед начина на који се остварује хумор у делу. Ако се присетимо Шопенхауерове примарне разлике између врста хумора, оне која се односи на то да ли се озбиљно крије иза смешног или се смешно крије иза озбиљног, пародију би, свакако, требало сврстати у другу врсту. Код Тодорова је хумор остварен на другачији, супротан начин. Сам роман почиње говором о пет вицева који круже светом. Управо те довитљиве досетке и афоризми, жанр посебно близак аутору, чине специфичност овог романа.

Могла би се издвојити четири начина њиховог обликовања. Најпре би то биле универзалне кратке, сажете мисли које се односе на сумирање животних истина. Њих најчешће износи сам приповедач. Затим би то били духовити, често иронични искази, који функционишу као реакција на друштвена дешавања. Потом би се могло говорити о нечем налик на проширивање слике из потенцијалног вица или афоризма, при чему настају скеч-сцене. Најзад, Тодоров досетке проширује до нивоа развијеније приче тј. до одређених дешавања која утичу и на емоције ликова и у вези су са њиховим сложенијим односом према свету. Тако се, рецимо,

диплома губи због морбидног разлога – професор Латиновић извршио је самоубиство и више није било могуће положити испит. Слично је и са покушајем да се заснује породица. Приповедач и његов пријатељ Пера Бимбар деле наклоност према истој жени. Премда је Маргита трудна, они сви функционишу као трочлана породична заједница. Док тече полемика око потенцијалног очинства, Маргита губи дете. На крају сваке приче јавља се преокрет, који је попут оних у вицевама и афоризмима, суштински усмерен на разоткривање друштвених норми, табуа и конвенција. Идентитет приповедача тако остаје лишен сваке улоге коју друштво сматра важном. Приликом осврта на хуморне елементе, важно је напоменути и да роман не функционише као репрезент слике тоталитета. Досетке понекад делују као да су вештачки повезане, односно погрешно уланчане и местимично распоређене без неке конкретне форме, што се показује као једна од слабости романа, од које се, међутим, писац ограђује аутореференцијалним исказима.

Дакле, мисао о форми је и те како присутна. Главни јунак, који је студент књижевности, на почетку романа изражава своју сумњу у поруку речи. Стога, треба истаћи један битан аспект овог књижевног текста. Оне најбитније поруке налазе се у форми оног што у својој бити није или се барем не опажа као књижевност. Отуда код Тодорова постоји тенденција ка навођењу спискова, фискалних рачуна, бележака, која је присутна и у насловима његових других романа и збирки прича попут *Телефонској именика мртвих џрејилајника* или *Редоследа једносљавних сивари*. Сваки од тих облика је, пре свега, одрицање од хоризонталног саопштавања, које подразумева смислену организацију речи. Тако, на пример, приповедач наводи речи из теткиног српско-мађарског речника, који јој је био потребан ради преводилачког позива: *и́ра: јашек; млад: ифју; криза: валсаї; смртї: халал; љубиїи: сереїни; сїеїи: меїсерезни; среїа: болдоїцаї*. Слично томе, наводи се списак најтраженијих недељних артикала у продавници. У једном делу романа, описујући теткин начин причања о прошлости, приповедач објашњава да тетка никада није нешто препричавала, већ је „мапирала оно што је могло да буде живот”. Насумично набројане речи, дате као производ случајности, без конкретне форме, управо су оне из којих се понајвише може ишчитати оно што би могло да буде живот. Када су у питању експлицитни аутореференцијални искази, истиче се став приповедача да се данас свашта пакује у форму, те се она оголила и обесмислила. Отуда је роман ослобођен строгих формалних задатости. Не постоји подела на поглавља, а делови текста одвојени су белинама, које се јављају у тренутку прелаза са једне на другу тему.

Једна од значајнијих тема јесте породица. Како је реч о приповедању у првом лицу, можемо препознати матрицу приповедања о члану породице која је готово увек иста – приповедни глас укључује у себе

настојања да се кроз говор о блиској другости преиспита и сопствени идентитет. Упореди ли се Тодоровљев роман са савременим романом о породици из светске књижевности, романом *Замисли да ме нема* Адама Хазлета, уочиће се разлика. Хазлет пише у пет приповедних гласова и не одриче се психолошког, емоционалног и генетског контекста. На тај начин, иако се претежно говори о једном члану, ствара се прича у којој сви елементи теже једној основи – интимној причи о породици. Слично је и са Албахаријевим *Цинком* и Кишовим *Пецчаником*, у којима је, поред свих метатекстуалних елемената, односно експеримената са формом, прича о оцу основна тема. Одабиром да главни оквир романа буде прича о тетки изневерава се сериозна традиција писања о очевима и мајкама. Оваква тема, која нема никакав предзнак традиције, значи да је почетна позиција читаоца, у ствари, позиција без хоризонта очекивања. Читалац тако увиђа да писац не негује тему породице у класичном смислу и не истиче у први план експлицитну дубоку емоционалност или психологију односа већ у фрагментима пружа алтернативну слику породичних сећања. Таквим одбијањем да се пише о великим темама, Тодоров се аутоматски ограђује од потенцијалних сложених интерпретација, које би фокус са самог текста помериле на тумачење.

Кад је реч о мотивима, важно је истаћи мотив сеоба који је суптилно остварен у роману. Приповедачев посао трговине базенима функционише као *new age* слика српских трговаца у Сегедину. Сеобе су, биле велике или мале, приказане као примораност уколико се претендује на било какав опстанак. Оне увек носе одређену тежину, те приповедача повређује када га инспектор цинично назове „птицом селицом”. Алузија постаје јаснија уколико се обрати пажња на Драгино презиме. Када је реч о осамнаестом веку и досељавању Срба у Русију, човек од изузетне важности био је Сава Владиславић Рагузински, који је у Русију стигао крајем 1702. године. Захваљујући његовом посредовању, цар Петар Велики у Сремске Карловце шаље граматiku и буквар. Дакле, лик тетке је најпре окарактерисан презименом, које има велики историјски и културни значај и једно је од првих асоцијација на српско-руске везе. Самим тим је овај роман у дијалогу са *Сеобама* Црњанског. Тема расутог народа, који константно тражи некакву звезду водиљу, присутна је у породичном и друштвеном сећању приповедача. На тај начин, чувени фрагмент из *Друје књије Сеоба*: „Има сеоба. Смрти нема.”, могао би да функционише као својеврстан мото романа. Отуда постаје јасно да је смрт, иако болна, утолико прихватљивија и моралнија, баш као и физичко оштећење града. Писац даје смрти хуморну црту. Примера ради, у реченици: „Стално говорити о сопственој смрти, сродити се с њом, дођи, смрти, да те милким, дођи, душо, ми смо своји.” Међутим, феномен сеоба, заборав и нестајања нема своје уобличење у некакој хуморној изјави. На тим местима језик се држи синтагми у које су уписане сетне конотације, као у



*ишци селици* или се уметнички вешто уобличава, као у реченици: „Људи осете да им је дошао крај и изгубе се као керови.”

Романом *Не моју сви да умру леи* Тодоров проширује могућности кратких књижевних форми, употребљавајући их на нов начин у прозном делу. Ако би се говорило о евентуалној слабости романа, она би произилазила из чињенице да услед великог броја упечатљивих исказа, текст, парадоксално, на тренутак склизне у монотоност. Долази до презасићења при константном оштроумном, цитатски формулисаном говору, чиме се губи функција интелектуалног или емоционалног изненађења у тексту. Ипак, роману не мањка успешно обликованих духовитих и, понегде, ненаметљиво емоционалних слика. Тако овај књижевни текст постаје омаж непретенциозном говору о низу животних тема, чиме нас Тодоров подсећа да не треба да постоје оне које су повлашћене. Лишен књижевне амбициозности и потребе за стварањем великог и кохерентног наратива, Милан Тодоров написао је роман чија би идеална ситуација читања била током путовања по простору који роман оживљава, на релацији Нови Сад – Сегедин, уколико се верује у важност читалачког тренутка.

Сапа МАТИН

## ЧИТАЛАЦ У ТЕОРИЈИ И ПРАКСИ

Мирјана Бојанић Ћирковић, *Читалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија читања*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2020

Монографија Мирјане Бојанић Ћирковић (рођ. 1985) *Читалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија читања* представља брушену верзију њене докторске дисертације „Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања”, коју је 2018. године одбранила на Филозофском факултету у Нишу. Након вишегодишњег посвећеног истраживања у оквиру Центра за наратолошке студије Универзитета у Нишу, али и посве свестраних интересовања за различите приступе и тумачења књижевности, ауторка је публиковала добро осмишљену и, за српску науку о књижевности, драгоцену синтезу.

Милорад Павић, на чије стваралаштво се ауторка фокусира у осмој целини књиге која представља практичну примену теоријски разрађене типологије читаоца, неретко је, као књижевни историчар, говорио о потреби и значају синтезе: „То је мукотрпан, дуг и незахвалан посао сам по себи; године аналитичких студија потребне су за ’сат’ синтезе.” Такође, пишући о потреби за већим бројем приручника и прегледа историје

# СТИЈКК



**I НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА ЗА МЛАДЕ ИСТРАЖИВАЧЕ И ДОКТОРАНДЕ  
САВРЕМЕНИ ТОКОВИ У ИЗУЧАВАЊУ ЈЕЗИКА, КЊИЖЕВНОСТИ И  
КУЛТУРЕ**

**Филолошки факултет у Београду, 27. и 28. мај 2022. године**

## АПСТРАКТИ



**Сара Ж. Матин**

Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет

Истраживач-приправник, докторанд

[sara.matin124@gmail.com](mailto:sara.matin124@gmail.com)

## **ГРАД-ЋУБРИШТЕ-ЗАМАК: ПРОЗА ЛЕОНИДА ШЕЈКЕ**

У раду се прози Леонида Шејке настоји приступити са књижевно-теоријског становишта. Иако Леонид Шејка примарно није био књижевник, кроз форме, језик и слике књижевности, проговарао је о преокупацијама из своје основне вокације – сликарства. Проза овог аутора показује се као антиципаторска и веома важна у исправнијем разумевању формалних и поетичких особености српске књижевности друге половине двадесетог века, обједињујући у себи идеје и парадигме, које ће свој пун потенцијал остварити тек након осамдесетих година. Истраживачку пажњу смо стога усмерили на покушај да се испита однос тих идеја и парадигми док нису постале књижевна пракса и периода када су већ у великој мери имале своја теоријска уобличења, или су, барем, биле део свеснијег поетичког чина писаца. Анализи текстова из тријаде *Град-Ћубриште-Замак 1-2*, насталих 1957. године, а приређених за штампу 1982. од стране Бранка Кукића, приступа се у компаративном кључу. У оквиру овог дела осветлиће се експлицитни утицаји прозе Леонида Шејке на тематске, формалне и поетичке особености писаца као што су Данило Киш, Бора Ћосић, Миленко Пајић, итд. У другом делу рада се пак указује на важност метафоре ђубришта и репрезентације града у Шејкиним текстовима, што његову прозу смешта у оквире (пост)модернистичке полемике и због чега ју је могуће посматрати, с једне стране у дијалогу са Томасом С. Елиотом, а с друге стране са Томасом Пинчоном. Циљ рада јесте допринети реактуелизацији дела Леонида Шејке, увидети како се његово дело одразило на српску књижевност, али и посматрати га у оквиру ширег контекста, односно светске књижевности.

**Кључне речи:** Леонид Шејка, модернизам, постмодернизам, град, метафора ђубришта

**WEST UNIVERSITY OF TIMIȘOARA  
FACULTY OF LETTERS, HISTORY AND THEOLOGY  
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND LITERATURES**

**BRITISH AND AMERICAN STUDIES / XXXII**

**Conference Programme**

**TIMIȘOARA, MAY 11-13, 2023**

## **Mădălina Elena Mandici**

### **Antagonistic Classes of Victorian Society in Emily Brontë's *Wuthering Heights*: Female Book Knowledge as Cultural Mediator**

In Emily Brontë's *Wuthering Heights*, the landed gentry and male readers are above the law of state, while women, at all stages disadvantaged, come in a continuous social spectrum: the woman who annotates sacred books to write her own story and chooses the cultured gentry but denies her rough, wild nature (Catherine I), the woman exposed to culture from the cradle, who educates the illiterate menfolk in a reconciliatory educator-disciple matrimony (Catherine II), and the housekeeper who transgresses the limits imposed by gentility and social segregation and is granted exclusive access to personal and social history, as well as to her masters' library (Nelly Dean). This study argues, through a series of close readings, that female book knowledge resists unified interpretation in *Wuthering Heights*, contradicting the widely-held Victorian assumption according to which educated, wage-earning men were granted exclusive discursive freedom.

## **Elisabetta Marino**

### **Dehumanized Children: *The Life and Adventures of Michael Armstrong, the Factory Boy* (1840) by Frances Trollope**

Better known for being the mother of the famous Victorian novelist, Frances Trollope is nowadays relegated to a footnote in most literary anthologies. Nonetheless, her large output bears witness to her unfaltering commitment to social justice and human dignity. This paper will focus on *The Life and Adventures of Michael Armstrong, the Factory Boy*, a novel which explores the degrading and dehumanizing life led by children working in factories.

## **Sara Matin**

### **With or Without Foremothers: Writing about the Loss of the Beloved Man in Joan Didion's *The Year of Magical Thinking* and Elizabeth Alexander's *The Light of the World***

While writing about dead beautiful women became one of the most poetical motives, writing about dead beloved men proves to be difficult to contextualize within its own female textual tradition. This paper aims to explore this motif in two grief memoirs – Joan Didion's *The Year of Magical Thinking* and Elizabeth Alexander's *The Light of the World*.

## **Kouider Merbah**

### **Voicing the Voiceless: Ann Bradstreet's Struggles in Puritan Colonial America**

The present paper stems from the work of a female poet who states in her Prologue: *I am obnoxious to each carping tongue - who says my hands a needle better fits* (The Prologue, Stanza 5- Lines 25-26). Thus, the research is carried out in an attempt to investigate the situation of women writers during the colonial period in America and to shed some light on the poems of the outstanding Puritan poet Ann Bradstreet in particular; the first feminist to swim against the tide and to write a considerable body of work, the majority of which remained unpublished until after her death. Despite the harsh reaction she received from her male counterparts, Bradstreet struggled with being a woman in a Puritan society. She defied the rules of her time by writing about whatever she wanted including personal thoughts, reflections, emotions, and events. A close reading and analysis of selected poems by Bradstreet points to the hardships she faced and to the injustices and prejudices she suffered from. The study reveals how Bradstreet coped with her struggles and how she challenged her male-dominated environment.

## **Adelina Miclea**

### **The Language of Love in Colleen Hoover's *It Ends with Us***

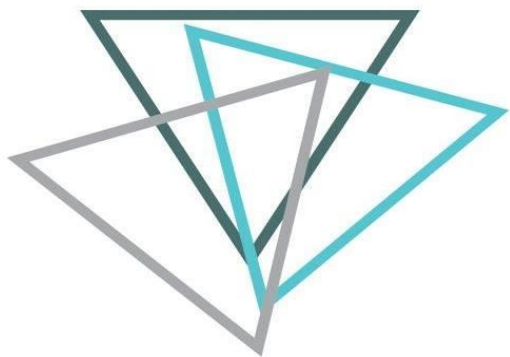
Having gained significant attention since its publication in 2016, *It Ends with Us* continues to maintain its position as bestseller. This ongoing popularity can be attributed to the language of love present in the novel, which is used to generate intense emotional responses in its readers. This presentation will explore the novel's portrayal of love and its different nuances.

Научни скуп

## **ПРОБИСВЕТИ У БИБЛИОТЕЦИ**

(Млада српска проза у историји српске књижевности)

## **КЊИГА САЖЕТАКА**



Културни центар Војводине  
„Милош Црњански“



Институт за књижевност и уметност  
Београд

Нови Сад, 2023.

*Кључне речи:* Миленко Пајић, Мерилин Монро, еротологија, еротска интертекстуалност, млада српска проза, постмодернизам

Ма Сара МАТИН

Филозофски факултет, Нови Сад

sara.matin@ff.uns.ac.rs

## КЊИЖЕВНИ РАД БОГДАНА БОГДАНОВИЋА И МЛАДА СРПСКА ПРОЗА

*Сажетак:* У овом раду настојаћемо да књижевно дело Богдана Богдановића, архитекте и градитеља, прикажемо као антиципацију, односно као део младопрозаистичких струјања у српској књижевности ствараној осамдесетих година. Кључне одлике младе српске прозе, као што су, првенствено, инвентивност форме, жанровска несводивост, нелинеарне наративне стратегије и метапрозни дискурс показати ћемо у текстовима Богдана Богдановића, које ћемо сагледати у односу на дела оних аутора који јасно припадају генерацији младопрозаиста. Истраживачка пажња ће у том смислу бити доминантно усмерена на *Градословар* (1982) као изразито репрезентативан пример текста у коме су све ове карактеристике присутне. Посебан акценат ставићемо на анализу лексикографске парадигме на којој ове дело и почива, а коју ћемо упоредити са лексикографском парадигмом која се јавља у делу Саве Дамјанова (*Истраживање савршенства*) и Миленка Пајића (*Недеља*). Самим тим, испитаћемо и однос Богдана Богдановића и младопрозаиста према интенционалној литераризацији некњижевних жанрова. Истраживању ћемо, дакле, приступити у компаратистичком кључу, али и уз нужно ослањање на херменеутички приступ, с обзиром на то да се у овим текстовима налази на честе референце на езотеријске и мистичне списе. Циљ рада јесте да укаже на могућност препознавања одлика младе српске прозе у опусима аутора који до сада нису посматрани у том контексту, да допринесе разумевању кључних особености младе српске прозе, као и да пружи контекстуализацију књижевном раду Богдана Богдановића.

*Кључне речи:* млада српска проза, Богдан Богдановић, *Градословар*, лексикографска парадигма, постмодернизам



**XIII научни скуп младих филолога Србије**  
**Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу**  
**10. април 2021. године**



ГОДИНА  
СТУДИЈА  
ФИЛОЛОГИЈЕ  
У КРАГУЈЕВЦУ  
1996 - 2021

**САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА  
И КЊИЖЕВНОСТИ**  
**(ПРОГРАМ И КЊИГА РЕЗИМЕА)**

Крагујевац, 2021

Сара Ж. Матин\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет

## ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ РЕЛАЦИЈЕ И ПОИМАЊЕ СЕЋАЊА И ЗАБОРАВА У АМАРКОРДУ ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА

Прозно стваралаштво Зорана Живковића заузима битан део савремене српске фантастике, но оно није истражено у довољној мери. Премда фантастичко чини његову основу, подједнако су значајни и начини на које се оно остварује у текстовима. Један од начина подразумева присуство интертекстуалних релација, као и манипулацију феноменом времена посредством мотива сећања и заборава. Аутор рада компаративном анализом настоји маркирати интертекстуалне везе између прича из Живковићевог романа *Амаркорд* и десет романа класичне књижевности, чији наслови фигурирају као наслови Живковићевих прича. На нивоу сваке приче анализираће се механизми обликовања мотива сећања и заборава, чији су доминантни обрасци фантастички условљене појаве: фалсификације, имплементације, селекције, мултипликације и варијабилности сећања. С друге стране, сећање се посматра као традиција, оличена у класичној књижевности, те се тако пишев интертекстуални подухват показује као дијалог са сопственим читалачким сећањима.

**Кључне речи:** роман-мозаик, фантастика, класична књижевност, метафора сећања, интертекст, колективно памћење, традиција

Примљен: 17.3.2021.  
Прихваћен: 24.3.2021.

---

\* sara.matin124@gmail.com

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ  
Књига резимеа са XIII научног скупа младих филолога Србије,  
одржаног 10. априла 2021. године  
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

*Коректура*

Др Тамара Лутовац Казновац  
Ђорђе Радовановић

*За издавача*

Проф. мр Зоран Комадина  
Декан Филолошко-уметничког факултета

*Технички уредник*

Стефан Секулић

*ISBN*

978-86-80796-76-5

КЊИГА САЖЕТАКА СА НАУЧНЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ  
*САВРЕМЕНА ФИЛОЛОШКА ПРОУЧАВАЊА МЛАДИХ  
ИСТРАЖИВАЧА I*

Уредници:

Доц. др Александра Јанић  
Доц. др Ненад Благојевић  
Доц. др Мирјана Бојанић Ћирковић  
Доц. др Јелена Младеновић  
Мср Оливера Марковић  
Мср Христина Аксентијевић



Филозофски факултет у Нишу  
Ниш, 2022.

<https://doi.org/10.46630/rmi.2022>

**Сара Ж. Мартин, Јована Г. Тодоровић**

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

*ЗЛА КЋИ ЕН СЕКСТОН: ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У  
ПОЕЗИЈИ ВЛАДАНЕ ПЕРЛИЋ*

Користећи се интертекстуалном теоријом и студијом Марка Јувана, аутори рада истражују појавне форме, значења и функцију интертекстуалности у досадашњем песничком опусу Владане Перлић. Корпус истраживања чине песничке збирке *Куцање на врата куле* (2020) и *Исус међу дојкама* (2020), као и песме које је ауторка објавила у онлајн-простору, тачније групи „Сапфа” на Фејсбуку. Показаће се да најексплицитнији песнички дијалог Перлићева остварује са поезијом Марије Чудине, конкретно са њеном првом песничком збирком *Нестварне дјевојчице* (1959), што је тематски најрелеватнија интертекстуална релација за збирку *Куцање на врата куле*. Међутим, Владана Перлић остварује песнички дијалог и са делом Радмиле Петровић, Рабиндраната Тагора и Ен Секстон. Поред тога, показаће се да опус Перлићеве обилује различитим интертекстуалним сигнализацијама присутним путем наслова песама, посвета, мотоа, цитата, лексичких реминисценција, помињања одређених ликова, аутора и дела. Предлошци којима се служи нису само књижевни, већ се препознаје и интермедијална интертекстуалност, као и интертекстуално позивање на елементе поп културе. Циљ рада је да покаже недовољно препознату комплексност поезије Владане Перлић, те да допринесе популаризовању научног истраживања поезије млађе генерације савремених песникања тј. песникања рођених деведесетих година 20. века.

Кључне речи: *савремена поезија, интертекстуалност, Владана Перлић, Марија Чудина, Ен Секстон.*

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

81-115(048)(0.034.4)  
82.09(048)(0.034.4)  
811.163.41:811(048)(0.034.4)  
81'42(048)(0.034.4)

НАУЧНА конференција Савремена филолошка  
проучавања младих истраживача (1 ; 2022 ; Ниш)

Књига сажетака са научне конференције Савремена  
филолошка проучавања младих истраживача I  
[Електронски извор] : Ниш, 2022. / уредници Александра  
Јанић... [и др.]. - Ниш : Филозофски факултет Универзитета,  
2022 (Ниш : Филозофски факултет Универзитета). -  
1 електронски оптички диск (CD-ROM) : текст ; 12 cm

Системски захтеви: Нису наведени. - Насл. са насловног  
екрана.

- Апстракти на срп., рус. и енгл. језику. - Тираж 7.

ISBN 978-86-7379-583-6

а) Компаративна лингвистика - Апстракти б) Компаративна  
књижевност - Апстракти в) Српски језик - Страни језици -  
Апстракти г) Дискурс анализа - Апстракти

COBISS.SR-ID 59663369

Treći bosanskohercegovački slavistički kongres

Third Bosnian-Herzegovinian Congress in Slavic Studies

Третий боснийскогерцеговинский конгресс славистов

KNJIGA SAŽETAKA  
BOOK OF ABSTRACTS  
СБОРНИК ТЕЗИСОВ

SARAJEVO | 17–19. 9. 2021.





Jovana Todorović i Sara Matin (Srbija)

### **Vladana Perlić i Radmila Petrović: studija ukrštenog čitanja**

U radu se komparativnim pristupom istražuju poetičke odlike stvaralaštva Vladane Perlić, pesnikinje iz Bosne i Hercegovine, i Radmile Petrović, pesnikinje iz Republike Srbije, koje predstavljaju autentične pesničke glasove mlađe generacije savremenih autora. Istraživačka pažnja posvećena je zbirkama *Kucanje na vrata kule* i *Isus među dojkama* Vladane Perlić i zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović. Sve tri pesničke zbirke objavljene su 2020. godine i pozicionirale su se kao izuzetno značajne na regionalnoj književnoj sceni. Generacijska i poetička bliskost nude mogućnost ukrštenog čitanja, koje se temelji na istraživanju zajedničkih elemenata na stilskom i tematsko-motivskom planu, uz stavljanje fokusa na pesme u kojima Vladana Perlić vodi eksplicitan pesnički dijalog sa poezijom Radmile Petrović. Subverzivni govor, preispitivanje patrijarhata i seksualnosti pokazuju se kao poetičke dominante ovih pesnikinja. Jasno je da je ovo primer osvajanja novih književnih tema u savremenoj regionalnoj poeziji, gde sve dominantniji postaju ženski pesnički glasovi. Reč je o poeziji koja je sasvim sigurno naišla na izuzetno dobru recepciju kod čitalačke publike, ali koja još uvek nije postala predmet naučnih istraživanja. Stoga, ovaj rad predstavlja prvi prilog naučnom izučavanju poezije mlađe generacije pesnika 21. veka.

### **Vladana Perlić and Radmila Petrović: a study of intercrossed reading**

In this paper, poetic methods of Vladana Perlić's (a poetess from Bosnia and Herzegovina) and Radmila Petrović's (a poetess from Serbia) work are being researched through the approach of comparative literature studies. The two poetesses represent the authentic voices of the younger generation of contemporary authors. Particular attention of this research was paid to the poem collections „Kucanje na vrata kule“ and „Isus među dojkama“ by Vladana Perlić and the collection „Moja mama zna šta se dešava u gradovima“ by Radmila Petrović. All three of the poem collections were published in 2020 and have been recognized as an extremely important part of the regional literary scene. The similarity in their age, as well as their poetics, offer the possibility of comparison between the two which is based on the research of the elements that they share in terms of their style, themes and motifs. All of this has been done with the focus on poems in which Vladana Perlić is having an explicit poetic dialogue with Radmila Petrović's poetry. Subversive speech, questioning of patriarchy and sexuality prove to be the poetic dominants of these poetesses. It is clear that this is an example of conquering new literary themes in contemporary regional poetry, where the poetic voices of women are becoming increasingly dominant. This kind of poetry has been very well accepted by the readership, but it has not yet become the subject of scientific research. Therefore, this paper offers the first contribution to the scientific study of the poetry of the younger generation of 21st century poets.