



**ГОДИНА
СТУДИЈА
ФИЛОЛОГИЈЕ
У КРАГУЈЕВЦУ**
1996–2021

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
10. априла 2021. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XIII / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Уређивачки одбор

Проф. др Милош Ковачевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Драган Бошковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Владимир Поломац, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Никола Бубања, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Јелена Петковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Биљана Влашкивић Илић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошки факултет, Београд
Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина
Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина
Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Проф. др Душан Маринковић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

Одговорни уредници

Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Мирјана Секулић

Рецензенти

Проф. др Славица Гароња Радованац
Проф. др Снежана Милосављевић Милић
Проф. др Томислав Павловић
Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Душан Живковић
Проф. др Часлав Николић
Проф. др Биљана Влашкивић Илић
Проф. др Јелена Арсенијевић Митрић
Проф. др Данијела Јањић
Доц. др Јелена Младеновић
Проф. др Мирјана Бојанић Ћирковић
Проф. др Јасмина Теодоровић
Проф. др Марија Лојаница
Доц. др Анка Ристић
Доц. др Ана Живковић
Доц. др Јелица Вељовић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Доц. др Саша Радовановић
Др Светлана Рајичић Перић

Секретар уредништва

Светлана Стевановић

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.

О ДВЕ КЊИГЕ ЗБОРНИКА СА XIII НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

И 2021. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу одржан је научни скуп младих филолога Србије. Био је то већ XIII скуп младих филолога, овога пута одржан 10. априла 2021. године. Због пандемије вируса корона, ово је други пут заредом да се скуп не одржава уживо, него онлајн путем. Надамо се да је ово последњи скуп младих филолога који се одржава на овај начин, и да ће већ следећи, XIV, бити одржан уживо, како је одржано и првих једанаест скупова. И овај скуп младих филолога имао је исту тему као и свих једанаест претходних: *Савремена проучавања језика и књижевности*.

На XIII научном скупу младих филолога Србије учествовало је 97 младих филолога са 95 пријављених и поднесених реферата. Од тога је на лингвистичком делу скупа, делу посвећеном савременом проучавању језика, било 45 учесника са 43 реферата, док су у књижевном делу – у делу посвећеном савременим проучавањима књижевности – била 52 учесника са исто толико поднесених реферата. Скуп је радио у преподневним и поподневним секцијама. На лингвистичком делу скупа биле су четири секције, две преподневне (са по 11 реферата) и две поподневне (са 11 и 10 реферата), док је рад на књижевном делу скупа био организован у пет секција: две преподневне (са 11 и 10 реферата) и три поподневне (две са по 10, а једна са 11 реферата).

Учесници лингвистичког дела скупа били су са 11 научних институција из Србије и Пољске, и то: Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (20 учесника); Филолошког факултета Универзитета у Београду (7 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (7 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Нишу (3 учесника); Пољопривредног факултета у Крушевцу Универзитета у Нишу (1 учесник); Филозофског факултета Универзитета у Приштини, са седиштем у Косовској Митровици (1 учесник); Института за српску културу Приштина/Лепосавић (1 учесник); Филолошког факултета Јагелонског универзитета у Кракову (1 учесник); Филолошког факултета Универзитета у Лођу (1 учесник); Института за српски језик САНУ (2 учесника) и Балканолошког института САНУ (1 учесник).

Учесници књижевног дела скупа били су са девет научних институција, из Србије и Аустрије, и то: Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (14 учесника); Филолошког факултета Универзитета у Београду (18 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (13 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици (2 учесника); Института за српску културу Приштина/Лепосавић (1 учесник); Градске библиотеке „Владислав Петковић Дис” из Чачка (1 учесник); Института за књижевност и уметност из Београда (1 учесник); Славистичког института Универзитета из Беча (1 учесник) и Центра за културу „Вук Караџић” из Лознице (1 учесник).

Учесници и њихови реферати били су, што се много лакше разазнаје по рефератима из језичког дела скупа, из различитих филолошких научних области: србистике, англистике, полонистике, русистике, романистике, германистике, хиспанистике, италијанистике и опште лингвистике.

Велики број поднесених језичких и књижевних реферата условио је да се реферати штампају у два тематски спецификована зборника: у првome су окупљени реферати који припадају области савременог проучавања језика, док се у другоме штампају на скупу презентовани радови што припадају области савременог проучавања књижевности. Будући да се сваки рад уврштен у зборник рецензира, нормално је да сви на скупу поднесени реферати нису уврштени у зборник. То је онима чији су и реферати уврштени и онима чији реферати нису задовољили критеријуме рецензената подстрек да на наредним скуповима буду бољи: првима да се одмере у односу на резултате постигнуте у претходној години, другима да завреде да им радови буду и штампани.

Будући да је општа тема скупа доста широка, готово да нема ниједне језичке или књижевне области којој није посвећен неки од радова у зборнику. Не само што радови покривају готово све области лингвистичке и књижевне науке, него они показују методолошко богатство у анализи различитих тема. Лако је уочити велики број традиционалних и модерних методолошких приступа у различитим језичким и књижевним (под)дисциплинама који су примењени у радовима оба двокњижја. Тако су радови младих филолога што их доноси двокњижје зборника са XIII научног скупа младих филолога показали да младалачка жеља за науком и њеним изазовима представља добар мотив за научно усавршавање и напредак. Колико ће млади истраживачи представљени радовима у овим двама зборницима научно напредовати за само годину дана, добар показатељ биће њихово учешће и прилози на наредном XIV научној скупу младих филолога Србије, на који их позивамо желећи им добродошлицу.

Крагујевац, 27. 2. 2022. год.

Уредници

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА ТРИНАЕСТОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА

Већ тринаест година узастопно Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу пружа прилику младим истраживачима, што по годинама што по свом научном стажу, да своја разматрања изложе на научном скупу, а потом да их публикују у референтном зборнику. Такође, у складу са већ дугом традицијом, другу књигу зборника *Савремена проучавања језика и књижевности* чине радови књижевно-антрополошког дела скупа, и то они који су презентовани на Тринаестом научном скупу младих филолога.

Усаглашавајући реализацију скупа са актуелном епидемиолошком ситуацијом, уз помоћ платформе Google Meet, скуп је одржан 10. априла 2021. године. Учествовало је 48 излагача из Србије и 2 излагача из иностранства са Универзитета у Бечу – Славистичког института Факултета за филологију и студије културе. Достављена су укупно 42 рада, од којих објављујемо 39 позитивно рецензираних.

Нови вид сусрета – онај измештен у онлајн сферу, већ показује привикнутост истраживача на виртуелну стварност, у којој је, очито, могуће испољити своје научне резултате, али и чути ону другу страну – која указује како на вредност рада, тако и на одређене пропусте која су последица махом научноистраживачког неискуства. Они који су имали мудрости да чују сугестије, учинили су своје радове бољима, ушли у нове рукавце истраживања, начинили искорак из своје самодовољности којој је понајмање место у науци.

Већ садржај зборника јасно указује на чињеницу да је истраживачки корпус био веома разнолик, и да су изнова била актуелна преиспитивања културолошких образаца. У фокусу су биле неколике подобласти медијевистике и фолклористике, потом проблеми времена и простора, аутора и интертекстуалности, тематско-сигејних оквира и функционалности одређених фигура, те чудесног укрштаја стваралачких принципа. Већи број радова указује на тенденцију сагледавања познатих дела из нове или пак неуобичајене теоријске перспективе, што је донело како извесне позитивне резултате тако и закључке да књижевна дела нису стварана ради теорије, и да се не могу и не смеју насилно стављати у теоријске оквири зарад „иновативности”.

Ауторима честитамо на смелости да искажу резултате својих истраживања, без обзира на несавршености својствене онима који су тек закорачили у свет науке. Колико се ми трудили да им укажемо на почетничке грешке, на сузбијање умишљаја да је тумачење веће од књижевног дела, и колико се они буду трудили да превазиђу себе – толико ће бити истинских помака у науци, у сагледавању света и човека.

Крагујевац, март 2022.

Проф. др Маја Анђелковић

САДРЖАЈ

О ДВЕ КЊИГЕ ЗБОРНИКА СА XIII НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И
КЊИЖЕВНОСТИ СА ТРИНАЕСТОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА

Александра В. Чебашик

СТАРЗАВЕТНА КЊИГА О ЈОВУ ПРЕМА АПОКРИФНОМ
СПИСУ ЖИТИЈЕ И ПОДВИЗИ ПРАВЕДНОГ ЈОВА / 13

Исидора Ана Д. Стамболић

ПРИКАЗИ ПАКЛА У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ АПОКРИФИМА / 29

Сара Р. Јекић

ОПИСИ БИТАКА У ЖИТИЈУ КРАЉА МИЛУТИНА
АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА ДРУГОГ / 39

Ђорђе Д. Лазаревић

ХЕРЕТИЗМИ КАО МОДЕЛ СТРУКТУРЕ ИКОСА НА ЈУТРЕЊУ
У СЛУЖБИ СВЕТОМ ПАТРИЈАРХУ ЈЕФРЕМУ / 51

Младен В. Стаманић

„ГОРОМ ПЕВАМ ГОРА ОДЈЕКУЈЕ”: АНАЛИЗА
ФОЛКЛОРНЕ ТЕРЕНСКЕ ЗБИРКЕ ИЗ УЖИЦА / 57

Наташа Д. Капић

ЖЕНА У ДЕЛУ О НАШИМ НАРОДНИМ ТКЕНИНАМА
И РУКОТВОРИНАМА САВКЕ СУБОТИЋ / 85

Верка Г. Карић

ЖЕНА У РОМАНУ РОСАРИО МАКАЗЕ ХОРХЕА ФРАНКА / 93

Катјарина С. Лазич

ПРЕИСПИТИВАЊЕ ПОЈМА ЖЕНСТВЕНОСТИ У
ДЕЛИМА ОРКАНСКИ ВИСОВИ И ЏЕЈН ЕЈР / 107

Милица Р. Софинкић

SEMPER IDEM ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА. ДОДИР
ОПШТЕГ И ПОЈЕДИНАЧНОГ / 123

Милица А. Кандић

КАМЕНИТИ ПЕЈЗАЖИ У ПЕСНИШТВУ ЛАЗЕ КОСТИЋА / 133

Зорица Н. Младеновић

ПРОБЛЕМ АУТОРА У МЕМОРОМАНУ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА / 147

Емилија А. Појовић

ИДЕНТИТЕТ УМЕТНИКА У РОМАНИМА ЦИНК ДАВИДА АЛБАХАРИЈА
И МУЗЕЈ БЕЗУВЈЕТНЕ ПРЕДАЈЕ ДУБРАВКЕ УТРЕШИЋ / 159

Марија М. Шљукић

ПРОСТОР И ВРЕМЕ КАО ДОМИНАНТНИ ПРИНЦИП
ПСИХОЛОШКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА У
БЕОГРАДСКИМ ПРИЧАМА ИВЕ АНДРИЋА / 173

Јелена И. Маринков

ПРОСТОРИ СМРТИ У ПОЕЗИЈИ ВЛАДИСЛАВА ПЕТКОВИЋА ДИСА / 185

Таџјана Н. Кличковић

КРУЖНО НАСУПРОТ ЛИНЕАРНОМ: КАТЕГОРИЈА ВРЕМЕНА У РОМАНУ
ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ У ЦАРИГРАДУ МИЛОРАДА ПАВИЋА / 199

Урош М. Ристић

ВАРОШ ЗЛИХ ВОЛШЕБНИКА: ТЕМАТСКО-МОТИВСКИ ЕЛЕМЕНТИ
ПОЕТСКЕ ВИЗИЈЕ ВАСЕЉЕНЕ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА / 207

Милош Б. Пржић

ОСВРТИ НА СЛОВЕНСКИ БАЛКАН У ИТАЛИЈАНСКОЈ
РЕНЕСАНСНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 219

Нина В. Стокић

ПУТЕВИМА ПЕКИЋЕВОГ ЧУДА / 229

Нашаша М. Кесеровић

ПИСМО КАО ЗНАК И ЗНАЧЕЊЕ У РОМАНИМА МИХАЛА АЈВАЗА / 239

Јована Д. Костић

ОГЛЕДАЛНА ИДЕНТИФИКАЦИЈА, ЖЕЉА И ЈЕЗИК У
ТЕОРИЈИ Ж. ЛАКАНА: РОМАН ПОРТРЕТ УМЕТНИКА
У МЛАДОСТИ ЏЕЈМСА ЏОЈСА / 251

Никола З. Пеулић

ИКОНА ПРОЗИРНОСТИ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 261

Лидија В. Петровић

УТИЦАЈ ХЕРАКЛИТОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ НА ЗБИРКУ ПЕСАМА
ВАТРА И НИШТА БРАНКА МИЉКОВИЋА / 269

Теодора С. Илић

УТИЦАЈ МИЛТОНОВОГ СОТОНЕ НА КАРАКТЕРИЗАЦИЈУ
ПУЛМЕНОВИХ СОТОНСКИХ ЛИКОВА / 277

Нашаша Д. Мирковић

УТИЦАЈ КЊИЖЕВНОГ СТВАРАЛАШТВА БИТ ГЕНЕРАЦИЈЕ
НА МУЗИКУ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА / 289

Тијана М. Копривица

И ВЕЛИКА ОПОЈНА ВИЗИЈА РАТА ЈЕ ПРОШЛА КРОЗ ЊЕГА:
САМОУБИСТВО У РОМАНУ КРИЛА СТАНИСЛАВА КРАКОВА / 299

Марјана Н. Калинић

ПРОБЛЕМ ДРАМСКОГ СУКОБА У ДРАМИ БАНОВИЋ
СТРАХИЊА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА / 309

Невена И. Лукинић

ЧИТАЊЕ ДРАМЕ ГОДО ЈЕ ДОШАО МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА
КРОЗ ПРИЗМУ „МИТА О СИЗИФУ” АЛБЕРА КАМИЈА / 323

Ана З. Хубер

ОСОБЕНОСТИ МЕКСИЧКОГ И ШПАНСКОГ ПИКАРА
НА ПРИМЕРУ РОМАНА ПЕРИКИЉО САРНИЈЕНТО
И ЖИВОТ ЛАЗАРЧИЋА СА ТОРМЕСА / 335

Марија И. Слобода

ЗЕМУНСКА ПОЗНАНСТВА С БРАНКОМ РАДИЧЕВИЋЕМ ИЗ 1849.
ГОДИНЕ: ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ И ЈОВАН ЂОРЂЕВИЋ / 345

Урош З. Ђурковић

ТРОСТРУКИ УКРШТАЈ: ЛАЗА КОСТИЋ, РЕБЕКА
ВЕСТ И СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР / 357

Младен З. Ђуричић

ПОЕЗИЈА ЛАЗЕ КОСТИЋА У КРИТИЧКОЈ
РЕЦЕПЦИЈИ ЗОРАНА МИШИЋА / 369

Ана Д. Козић

ЗОНА ЗАМФИРОВА: КА ЕРОТОЛОШКОМ ЧИТАЊУ / 377

Сара Ж. Маџин

ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ РЕЛАЦИЈЕ И ПОИМАЊЕ СЕЋАЊА И
ЗАБОРАВА У АМАРКОРДУ ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА / 389

Маријана Б. Сипојковић

ПСИХОАНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКА ВУЈКЕ
БЕЛОШЕВЕ ИЗ ИСТОИМЕНЕ ПРИПОВЕТКЕ ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА / 401

Кашарина Н. Фуришула

ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА
КРОЗ ВИЗУРУ АНАТОМИЈЕ КРИТИКЕ НОРТРОПА ФРАЈА / 411

Нина М. Пешировић

БЕРГСОНОВА ТЕОРИЈА ФЛУКСА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА
„ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА” И „ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ” / 425

Гордана З. Божићевић

ПОСТМОДЕРНО ИСПИТИВАЊЕ МОГУЋНОСТИ ПРИПОВЕДАЊА:
ДВОСТРУКА ИГРА СОФИ КАЛ И ЛЕВИЈАТАН ПОЛА ОСТЕРА / 439

Драгана М. Јовановић

ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ „МЛАДЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ” У
РАНИМ ДЕЛИМА СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ / 453

Бојана С. Лубарда

(Р)ЕВОЛУЦИЈА ЈЕДНОГ КЊИЖЕВНОГ ЖАНРА ИЛИ КАКО ЈЕ
РУМЕНА БУЖАРОВСКА СТВОРИЛА ФОРМУ БЕЗ ФОРМЕ / 463

Аутори

Александра В. Чебашек¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

СТАРОЗАВЕТНА КЊИГА О ЈОВУ ПРЕМА АПОКРИФНОМ СПИСУ ЖИТИЈЕ И ПОДВИЗИ ПРАВЕДНОГ ЈОВА²

Рад представља детаљну компаративну анализу библијског старозаветног списка *Књига о Јову* и апокрифног списка *Житије и подвизи праведног Јова*. Основна намера јесте откривање и успостављање разлика и сличности, детерминисање недоследности у односу на канонски текст, али и уочавање уметнутих садржаја (читавих епизода) које канонском тексту нису својствене. Указаћемо које су то разлике између Јова из Књиге и Јова из апокрифа, као и на који начин је дошло до трансформација Јовава, наратора апокрифа, односно житија у односу на канон. Рад ће се бавити и аналитичким приступом лику Сатане/ђавола, лику жене, ликовима пријатеља/царева као и улогама које поменути ликови имају у односу на библијски спис. Примарна разлика јесте (не)постојање страха код Јовава/Јова и та се разлика чини најважнијом јер страх директно утиче на начин доживљаја света, на понашање, трпљење, издржавање кушања као и на бројне друге особености на основу којих се Јовав разликује од Јова.

Кључне речи: Књига о Јову, Библија, апокриф, канон, ђаво, страх, жена

„јер чега се бојаш дође на мене, и чега се страших задеси ме. Не почивах нити имах мира, нити се одмарах, и опет дође страха.” (Јов. 3, 25–26)

„Ја се никога не бојим, јер сам цар земаљски.” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 173)

1. Увод

Апокрифне списе, односно списе ванканонског карактера од библијских, канонских списка одваја постојање одређене разлике. Религиозна дела ванканонског карактера својим особеностима се углавном подударају са успостављеним библијским каноном, али није страно да између два таква списка може постојати низ различитости пре свега садржинско-тематско-мотивског карактера. Апокриф као посебан облик идентитета одликује „његова мултижанровска структура (мешавина црквене и новозаветне књижевне предаје, средњовековних нормираних жанрова, јеванђеља и бајке), као и његова десиметрична, мулти-идеолошка свест (правоверје, сујеверје, манихејство, гностицизам, аутентични етнокултурни миље)” (Анђелковић 2009: 40). У највећем броју случајева, теме, мотиви и личности се подударају, а одступања од канона се углавном тичу на-

¹ aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

чина приказивања, идејних измена, нових склопова, стилске уједначености (уп. Јовановић 2005: 9). Апокрифи стога представљају „својеврсну допуну библијске недоречености” (Јовановић 2005: 9), недоречености настале услед богате метафорике, симболике и специфичног лексичко-стилског обележја какви постоје у библијском тексту. Главне особине апокрифног текста су фрагментарна структура апокрифа, метанаративни план, динамично приповедање и могућност лакшег разумевања текста (уп. Анђелковић 2018: 681). Најчешћи разлог канонског одбацивања јесу наивна виђења и схватања апстрактних и мистичних богословских појава (Јовановић 2005: 24) која у апокрифима задобијају другачију димензију у односу на библијски текст.

2. Скелет рада и основне напомене

У поређењу *Књиге о Јову* и апокрифа *Житије и подвизи праведног Јова*, ради разликовања, апокрифног Јова ћемо у даљем тексту назвати Јовав (како је и рекао да се зове), док ће библијски Јов у тексту остати Јов. Примарна тенденција је успостављање различитости које постоје на садржинском, тематском, мотивском и лексичком нивоу, али ће бити указано и на сличности због којих је могуће уопште довести их у везу.

Детерминисање разлика биће дато кроз неколико целина: у првој целини *Разликовне дистинкције пре великог страдања* биће успостављене разлике у садржинским структурама списа које се тичу појединости пре тренутка страдања кроз анализирање главних ликова, Јова из *Књиге* и Јовава из апокрифа. У наредној целини *Разликовне дистинкције у појави, функцији и делању Сатане* биће указано на разлику у представљању старозаветног, скривеног и суровог ђавола наспрам апокрифног Сатане који, подложен физичким трансформацијама, у апокрифу има своје појавне облике. Трећа целина рада, насловљена *Разликовне карактеристике страдања; Појава и улога жене*, обухватиће анализу интензитета и величине страдања обојице јунака уз уочавање разлика у појављивању и функцијама жена (скрајнута улога жене у *Књизи о Јову* наспрам истакнуте, ефектне улоге жене у апокрифу). Супротстављање три пријатеља из *Књиге* и три цара из апокрифа биће предмет целине *Колико су шири пријатељи из Књиге о Јову и шири цара из Житија и подвига праведног Јова (не)пријатељи?*. Последња целина рада, *Појава Господа и животи након страдања* тематизује различитости у списима на местима где се појављује Господ док ће разлике бити уочене и у судбинама јунака након страдања.

3. Разликовне дистинкције пре великог страдања

На основу анализе која тематизује ликове пре тренутка страдања, могуће је успоставити разлике које се тичу главних ликова. Првобитна разлика је у начину и временском оквиру приповедања док постоје разлике и у пореклу и прошлости између старозаветног Јова и апокрифног Јовава. Кључни елемент дистинкције је (не)постојање страха од Бога. Та разлика је нарочито важна због саме доживљености оба текста.

3.1. Приповедање и временски ток приповести

Разлика коју је могуће уочити на први поглед тиче се приповедања. Наиме, *Књига о Јову* испричана је из позиције трећег лица и тренутно догађајног је ка-

рактера. Апокрифни спис *Жиџије и подвизи праведног Јова* одликује специфична врста наратије својствена житију, где је наратор онај који реконструише причу и приповеда своју прошлост. Јовав, предосећајући надоласеће престављење, прича потомцима своју, исповест да бисмо потом дознали за Нироја, Јовављевог брата чија је функција потврда веродостојности приче.

У *Књизи о Јову* непознато је колико дуго трају Јовова искушења. Дакле, време није детерминисано као у апокрифу, где се смењују временски рашчлањени периоди од по седам година: седам година након гласа анђела Јовав чини добро, потом, седам година страда и борави на ђубришту.

3.2. О пореклу

У библијском спису о Јову не дознајемо много о његовој прошлости осим да је верни Божији слуга и да упркос богатствима које има, и даље стрепи од потенцијалног сагрешења³. Јовова судбина је неизвесна, а о крајњем исходу (поновном стварању богатства и порода) сазнајемо на самом крају.

За разлику од библијског текста, на почетку апокрифа, Јовав истиче своје порекло и говори о својим женама: „Ја сам од семена Исавовог, брата Наоровог. Мајка ваша је Дина, од које се ви родисте. Прва жена моја престави се горком смрћу са десеторо деце своје.” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 174). Прва жена се у апокрифу појављује у више наврата, она је Јовављев саучесник кроз све недаће. Дакле, већ на почетку апокрифа дознајемо да Јовав није остао без порода. Неоспорна је сличност да и у библијском тексту и у апокрифу долази до поновног стицања породице и богатства.

3.3. (Без)грешна прошлости

Књига о Јову не нуди сазнање о каквој Јововој прошлости (грешној, на пример). Не постоји указивање на постојање ранијег сагрешења у смислу поштовања другог бога / других богова / ђавола. У библијском тексту, Јов је одувек праведан, добар и окренут од зла.

У апокрифу је дата прича о Јовављевој грешној прошлости. То је симболична разлика између ова два списка – реч је о Јовављевој пређашњој (не)вери и његовом преобраћању у хришћанина. Јовав је био идолопоклоник – служио је и приносио је жртву идолима/ђаволу док му се наједном није јавила мисао о Богу од кога тражи доказ о свом постојању:

„Име моје беше Јовав док ме Господ не прозва Јов. И раније идолима служих. И пођох принети им жртву и службу сачинити. И помислих у срцу и уму мом и рекох у себи: Није ли Бог тај који је створио небо, и земљу, и море и све што је на њима? Побрини се, Господе, извести ме!” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 174).

Након указивања страшног гласа Јоваву⁴ и подсећања на Божија створена дела, Јовав доживљава суштински преображај у верника.

3 Богу је стално приносио жртве у случају да су деца похулила на Бога.

4 Прво ословљавање Јова од стране страшног гласа је: „Јоваве, Јоваве!” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 174). У библијском тексту нема података да се Јов некада звао Јовав, нити да га је Бог прозвао Јовом од Јовава, већ му је од почетка наденуто име Јов.

3.4. Јов је одабрани искушаник, Јовав је упозорени искушаник

Библијски Јов константан је у својој вери и, најважније, није упозорен да ће доживети страдања и да ће, ако истрпи, бити величан од стране Бога. Јов би, дакле био, „одабрани искушаник”, а Јовав „добровољна жртва” (Тодоровић Васић 2018: 198). Старозаветни Јов издржава страдања по сопственим начелима и принципима, издржава јер је трпљење засновано на вери у Бога који је његов једини егзистенцијални излаз (уп. Арсенијевић Митрић 2018: 727), а тај Бог му се није указао у виду анђела као што је то случај у апокрифу.

У почетном делу апокрифа истакнут је разговор страшног гласа и Јовава у коме му страшни глас говори о нужности трпљења будућих страдања зарад његовог величања од стране Бога. Јовав је обавештен, наменски постаје „својеврсна добровољна жртва” (Тодоровић Васић 2018: 195). На тај начин, Јовав унапред зна о свом будућем удесу, али зна и за награду од Господа која долази након тог удеса – часни венац. На Јоваву је, дакле, да истрпи јер сада је свестан да ће неког страдања бити. Тај елемент упозорења не постоји у библијском тексту.

Јовов удес у *Књизи* није најављен ни заповеђен као Јовављев. Библијски Јов преиспитује своје страдање, поставља питања, даје одговоре, промишља о свемогућности Бога, о његовим путевима и намерама. У *Житију и подвизима праведног Јова*, Јовав прича своју причу која је замишљена као исповест из које ће се извући одређене поуке, али се не могу на исти начин посматрати страдање Јовово и страдање Јовављево управо због тога што је апокрифном јунаку, како он каже, заповеђено: „Вратите се у останите на месту где сте постављени док вас не уклони ко вас је поставио, док не окончам заповеђено ми!” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 179). Уз то, апокрифни Јовав нема моменте преиспитивања себе, начела Божијих, разлога своје казне, као што то има старозаветни Јов. Јовав свесрдно прихвата и потврђује да је све Божије дело и да ће га све то одвести Богу. Главни узрок због ког се разликује говор о Богу јесте та чињеница да апокрифни Јовав зна околности, разлоге и поенту свога страдања, а библијски Јов не.

Арсенијевић Митрић (2018: 728) о Јову говори „као претечи самог Христа”. Посматрано из перспективе претходно успостављених односа између библијског списа и апокрифа, чини се да је пре Јовав ближи том одређењу јер страда добровољно као што је и Христ страдао не преиспитујући Божију намеру већ се само обратио речима „Оче, опрости им, јер не знају шта чине!” (Лука 23, 34). Исто тако, Јовав ни у ком аспект не преиспитује Божију вољу и намере као што то чини библијски Јов.

3.5. Страх од Бога

Круцијална разлика између канона и апокрифа је постојање страха од Бога. Код библијског Јова је свеприсутан страх – од почетка страдања и кроз бројна искушења, Јов говори да га је Господ својим гневом застрашио: „Страх ме је од свијех мука мојих, знам да ме нећеш оправдати. Бићу крив; зашто бих се мучио узалуд?” (Јов. 9, 28–29). Доминантни страх од Бога и привремено ћутање⁵ постоје јер би Јов увредом Бога изгубио благодат и љубав Божију (уп. Арсенијевић Митрић 2018: 728). Јов мисли о гробу као вечној кући и тами (Јов. 17, 13–16) – нема наде ни помисли да би њега могао чекати вечни живот.

5 Седам дана и седам ноћи ћутања Јова са својим пријатељима.

Јовав, осим што је убеђен и спокојан, ни не помишља о својој овоземаљској смрти. Код њега нема ни трукне страха: „Ја се никога не бојим, јер сам цар земаљски.” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 173). Непостојање страха логично је због поменуте специфичне доживљености себе, због сазнања о будућим страдањима. Не постоји разлог да се Јовав плаши да ће изгубити благодат и љубав Божију јер зна да је већ има – и имаће је – само ако истрпи.

4. Разликовне дистинкције у појави, функцији и делању Сатане

Старозаветни Сатана је „цинични тужитељ” (Фрај 1985: 240), он разговара једино са Господом и нема његовог директног физичког присуства у страдању Јововом.

Сатана у апокрифном житију је опипљив, видљив, близак човеку, са њим се комуницира, он је онај који искушава, који се трансформише и мења своја физичка обличја. Он је попут човека: гневан, грешан, али спреман да се покаје.

4.1. Дијалози са Сатаном

У *Књизи о Јову* не постоји директна конверзација Јова и Сатане као што је то случај у апокрифном спису где се дијалог између Јовава и Сатане понавља више пута. Једини дијалози у којима се ђаво појављује као саговорник јесу дијалози између Господа и ђавола (Јов. 1; 2).

Док смо у *Књизи о Јову* имали експлицитно дате дијалоге између Сатане и Бога у коме се Сатана заклиње да ће Јову узети све, у *Житију и подвизима праведног Јова* не постоји такав дијалог, већ о њему посреднички извештава сам Јовав. Апокриф се заправо темељи на Јовављевим епизодама са Сатаном у којима долази до дијалога. Важно је истаћи да је Јовав обавештен о тачном начину свог страдања: ако се присетимо једног од дијалога, приметит ћемо да је изречена директна претња Сатане Јоваву: „као што је овај хлеб огорео, тако ћу и ја сажећи тело твоје. За један час оставићу те без имања твог” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 175), што се и обистињује. Дијалози дати у апокрифном тексту постоје као доказ читаоцу да Јовав зна да је све шта трпи дело Сатанино, а да Господ нема везе са његовом страдањем – Јовав само треба да истрпи. Зато ни у једном тренутку у апокрифу није преиспитано дело Божије и његова праведност као што то непрестано чини Јов у *Књизи*.

Са друге стране, библијски Јов у својој вери и смерном животу у Господу не зна ни за једну другу силу осим за Божију. Због тога и не помишља на Сатанину умешаност у његово страдање већ се окреће трагању за одговорима, за разлогима због којих је Бог одлучио да он толико пострада. Јов преиспитује Божије намере не помишљајући да се Сатана игра са његовом вером и издржљивошћу.

У оба списка, након трагичног страдања деце, долази до поновног разговора Сатане са Богом. Господ даје Сатани Јовово/Јовављево тело у власт, али оно што не даје и што се не сме дирати јесте душа: „ево ти га у руке; али му душу чувај.” (Јов. 2, 6). Душа бива поштеђена као бесмртни и непроменљиви део човека.

4.2. Епизоде са Сатаном

У *Књизи о Јову* не постоје епизоде са трансформисаним или истинским ђаволом које су један од главних садржинских тежишта апокрифа *Житије и подвизи праведног Јова*.

У апокрифном спису уметнута је епизода са прерушеним Сатаном-сиротаном који долази на Јовављева врата за хлеб и не нема у библијском тексту. Тодоровић Васић (2018: 192) симболику давања загорелог хлеба пореди са симболичношћу Господа који је сам хлеб. Зато, дајући Сатани незагорели хлеб, Јовав би се директно одрекао Бога. Осим поменутих, епизода са прерушавањем ђавола у персијског цара нема свој пандан у *Књизи о Јову*. На овом месту, уочавамо недоследност у апокрифу: на почетку приповести, Јовав је рекао да га је Бог назвао Јов, међутим, уочавамо да је прво ословљавање њега као Јова учинио ђаво прерушен у персијског цара⁶ (напомињемо и да је Јовав први пут назван Јовавом управо од стране ђавола, в. фусноту 3). Дакле, Јоваву је име Јов први наденуо Сатана, а не Господ.

Као Адамову Еву, Сатана својим трансформацијама покушава да завара Јовављеву жену. Претвара се у пекара и вара је хлебом, покушавајући да је убеди у њихову злу природу и казну коју проживљавају због свога зла: „Да нисте зли били, не бисте зло поднели” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 180). Жена Јовава, попут Еве, не види Сатанину злу намеру. Да је Јовав свестан да је творац искушења Сатана, изнова потврђујемо присећањем како је управо Јовав својој жени рекао да ју је ђаво пратио, да јој је смутио срце и ум како би га преварила, а тај тренутак се може посматрати и као Евино ненамерно сажрење према Адаму⁷.

4.3. Одрицање од Сатане

Јов је одувек био сав у Богу. Утолико је његово страдање наспрам Јовављевог трагичније јер читалац не ствара никакво могуће оправдање нити види разлог Јововог искушавања, док у перцепцији Јовављевог страдања читалац увек рачуна на фактор претходног неверства и окрета Сатани. Читалац увиђа да „Јовово искушење није казна већ кушање” (Фрај 1985: 239).

У апокрифном тексту, седам година откако се Јоваву јавио анђео, свесрдно је помагао народу, пружао им богатства уз речи: „одрекох се Сатане” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 177). Старозаветни Јов своју несребичну помоћ народу пружа одвајкада. док Јовав то чини откад је спознао Бога. Са друге стране, одрицање од Сатане у апокрифу постоји јер је постојало и некадашње његово прихватање од стране Јовава. Тај елемент у *Књизи о Јову* не постоји: не постоји одрицање од Сатане јер га никада и није било. Поента апокрифа је у поуци: дакле, поука је да и упркос некадашњем сажрењу било ког од нас ипак није никад касно за окрет Богу и да је он могућ чак иако смо некад служили ђаволу. Са друге стране, *Књига о Јову* је суровија јер је утолико немогуће оправдати Јовово страдање – чини се да је Бог немилосрднији у старозаветном тексту него у апокрифном упркос чистоти вере, праведности и доброти која је Јову одувек својствена.

6 „Овај човек је Јов који стече сласти земаљске...” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 177).

7 И у библијском и у апокрифном спису, жене изговарају сличне реченице како би покушале да „уразуме” мужеве. Те реченице (ненамерни) су позив да похуле на Бога: „хоћеш ли се још држати доброту своје? благослови Бога, па умри.” (Јов. 2, 9); „Устани сам, узми хлеб и насити се, и реци реч Господу и умри!” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 181). Тим говором против Бога, подлегло би се у оба случаја искушењу, али до тога не долази. Исто тако, из најбоље могуће намере, да би преживели, жена у апокрифном спису се незнано повинује ђаволу прерушеном у пекара и ненамерно чини сажрење према Јоваву.

4.4. Покајање Сатане

Рекли смо да у *Књизи о Јову* постоји само дијалог Сатане са Богом, што значи да нема епизоде у којој би Јов требало директно да се суочи са Сатаном који жали и каје се за све шта је учинио.

У *Жиџију и подвизима праведног Јова*, Јовав Сатану изазива да изађе и бори се са њим. Тада долази до епизоде у којој се Сатана каје⁸ и повинује Јоваву: Сатана је у жалости јер је побеђен од стране Јовава који је издржао све⁹. Тренутак покајања, тај неочекивани обрт повод је према Јовановићу (2006: 16) да се појави гротеска у виду патетичног обраћања и покајања ђавола. У апокрифном спису, након што се Сатана пред Јовавом посрамио, начињен је још један временски отклон. Сатана од њега одлази на три године. Дакле, пред Јовавом и ђаво спушта главу, пред Јовавом који је попут свеца, који је попут Господа пред којим се сраму и онај најнеправеднији и најодметнутији од доброте Божије – Сатана.

Разноврсност трансформација Сатане и његова физичка појава у апокрифном тексту *Жиџије и подвизима праведног Јова* читаоцу омогућава да увиди лице и налачије ђавола. Слика апокрифног Сатане блиска је обичном човеку јер читањем апокрифа, читалац увиђа како зло може имати бројна обличја, како зло и ђаво могу исто тако бити људско биће, како се ђавоља намера може скрити и у нечему најплеменитијем и најнеочекиванијем. Судбином Сатане у апокрифу и његовим изненадним покајањем, читалац схвата да је и поред свег зла покајање ипак могуће и да је оно једини исправни пут ка Богу.

5. Разликовне карактеристике страдања; појава и улога жене

Страдање је у библијском и у апокрифном спису представљено на различите начине. Уочено је да је страдање Јовава у *Жиџију и подвизима праведног Јова* приказано хиперболизацијом (и другачије) него што је то у старозаветној *Књизи о Јову*. Осим тога, посебна разлика јесте улога жене која се у *Књизи о Јову* појављује свега једанпут, док је она у апокрифном спису психолошки изграђен и активан лик.

5.1. Страдање деце и просторно (не)изолиравање

Након што ће гласник у *Књизи Јова* извести о материјалном страдању, Јов сазнаје да су му синови и кћери који су били у кући његовог брата настрадали: ветар удари у четири угла од куће „те паде на дјеци и погибоше” (Јов. 1, 19). Истоветан је мотив страдања деце у оба списка, с тим што су Јовову децу загреље зидине братове куће¹⁰, док су у апокрифу деца остала затрпана након разарања палате. Што се просторног изопштавања тиче, примећујемо да је у апокрифном спису Јовав прогнан и изведен из града, а тог елемента просторног измештања нема у библијском тексту. Оно шта је истоветно и у библијском спису и у апокрифу јесте прихватање воље Господње приликом страдања деце кроз идентичне реченичне формулације: „Господ даде, Господ узео; да је благословено име Господ-

8 Занимљиво је и симболично Сатанино покајање усмерено Јоваву, „цару земаљском”, а не Господу, Творцу.

9 „Видиш, Јове! Ја теби многа зла учиних, и претпрео си страдања велика на телу свом. И опет с телом остајеш макар и ране имао. Ја сам дух, али, ево, у великој жалости јесам. [...] Такође и ти, Јове, довољно си био у рамена злим, али одолео си нападу мом који ти зададох.” (*Жиџије и подвизима праведног Јова*, 182).

10 У *Књизи о Јову*, ово је једина алузија на Јововог брата.

ње” (Јов. 1, 21) и „Господ даде, Господ узео! Каква је воља Господња, тако ће и бити. Нека буде име Господње благословено од сада па до века!” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 178).

У *Житију*, када Јовав бива прогнан из града, он ствара свој престо где се моли и оплакује децу. Символика стварања престола уско је повезана са његовим доживљавањем себе као цара земаљског. Дакле, престо није потребан за молитву и оплакивање деце колико за поновно утврђивање себе као цара (јер цар мора имати свој престо) па макар то био и престо на ђубришту. Осим што тог просторног изопштавања нема, у *Књизи о Јову* нема ни те временске дистанце која је присутна у апокрифу. Списи нису, дакле, хронотопски идентични. Наиме, након што је прошло седам година од речи анђела, дошло је до Јовављевог страдања. Том приликом, Сатана смешта Јовава под ђубриште (што није забележено у библијском тексту). Радња се у апокрифу наставља седам година касније, а све то време Јовав је у ранама био на ђубришту изван града.

5.2. Разлика у уништавању богајства

Символично је да Сатана у *Житију* од свег Јовављевог богатства уништава „седам тисућа оваца, три тисуће камила, пет стотина рала волова” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 177). Толико стоке Јов има на почетку *Књиге*: „И имаше стоке седам тисућа оваца и три тисуће камила и пет стотина јармова волова” (Јов 1, 3). Осим што је разлика између Јова и Јовава у томе што је један обичан човек, а други цар земаљски, разлика је и у материјалном богатству: Јовављево богатство у *Житију* много је веће него што је то Јовово богатство у *Књизи*. У вези са тим, не слажемо се са констатацијом Тодоровић Васић (2018: 191) да није дошло до променености симболике бројева, макар у овом аспекту. Што се тиче овог примера у коме поредимо пређашња и потоња материјална богатства, апокриф и канон не оперишу истим бројкама¹¹. Иако се бројке једним делом подударају, оне су показатељ да ни степен уништења није исти.

5.3. Јед(и)на појава жене у Књизи о Јову насјрам психолошки изграђеног лика жене у Житију и подвизима праведног Јова

У старозаветној *Књизи о Јову* не постоји епизода у којој се приказује жена и њено страдање. Једина појава жене забележена је на почетку: када Сатана Јова удари злим приштем, жена му говори: „хоћеш ли се још држати доброте своје? благослови Бога, па умри.” (Јов. 2, 9). Та једина појава жене дата је у функцији искушавања Јова. Занимљиво је да се њене речи могу схватити двоструко: помишљамо да жена несвесно позива Јова да прекрши своју веру и погреша док, са друге стране, доводимо њену веру у питање оправдавајући то њеним даљем изопштавањем из списка. Уистину, читалац библијског списка остаје збуњен јер не дознаје шта се догодило са женом нити зна зашто она није у страдању уз Јова. Стога, проистиче да је жена кушалац, а да је Јов једини страдалник.

Жена и њена судбина у *Житију* и *подвизима праведног Јова* уско је повезана са судбином супруга, Јовава. Жена је сапутник и борац који заједно страда са Јовавом. Зато апокриф бива читаоцу ближи јер не покреће само питање страдања појединца, већ је реч о сапутничком страдању. У *Житију*, након трајне патње Јовављеве жене и Сатаниног искушавања ње, жена говори идентичне речи као

11 Јовав: 130000 оваца, 800 паса, 9000 камила, 140000 магарица. Јов: 7000 оваца, 3000 камила, 500 волова, 500 магараца.

у библијском тексту, само што су њене речи изречене након годинâ трпљења и тешког живота са Јовавом: „додија ми овај стид и болест. Срце моје и кости моје сакрушише се. Устани сам, узми хлеб и насити се, и реци реч Господу и умри! Ја ћу затим поћи одлазећи од твоје болести” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 181). Тим говором против Бога подлегло би се у оба случаја искушењу, али до тога не долази.

Идентични су и одговори старозаветног Јова и апокрифног Јовава. Библијски Јов казује да говори као луда жена јер било је добро док су од Бога примали добро, зар неће примати сада и зло. Апокрифни Јовав пребацује жени изречене речи плашећи се да ће њихова деца због њене поуке и говора о богатству проћи зло и да ће зато изгубити „још веће богатство”¹² (*Житије и подвизи праведног Јова*, 181) питајући је зашто не говори о сладости коју су имали са благима земаљским већ само помиње зло. Док се Јов у *Књизи* више не обраћа жени осим у горепоменутом тренутку, у *Житију* Јовав жену саветује да се опомене свега док се Господ не умилистави и смилује им се. Занимљиво је да ће се у апокрифу након доласка тројице царева, изнова појавити жена због које ридају, а њен једини захтев биће да откопају палату која је затрпала децу, да пронађу кости како би их сахранила. Тај моменат не постоји у библијском спису. У *Књизи о Јову* се до даљег не говори о преминулој деци. У *Житију*, говор о деци, тачније о откопавању деце, инициран од стране жене, резултоваће фантастичном епизодом о њиховом пресветлом указивању на небу¹³. Оно шта разликује апокрифе од библијских списа јесте и постојање изобилне фантастике и то управо у сликању небеских простора (Јовановић 2006: 13).

Пре указивања деце, Јовав се исповеда Богу и моли се – то ће бити једини тренутак у ком долази до обраћања Господу док је главни део *Књиге о Јову* непосредна комуникација са Господом¹⁴. Епизода која се састоји од поновне појаве жене, указивања деце на небу, благосиљања Бога од стране жене јесте уметнута у апокрифни спис и не појављује се у *Књизи*. Након фантастичне сцене са указивањем деце на небу, жена апокрифног Јовава умире и грађани је сахрањују у храму где им почивају деца те закључујемо да и овај елемент умирања и сахрањивања жене разликује *Књигу о Јову* од *Житија*.

Апокриф читаоцу нуди снажну слику величине женске издржљивости и пожртвовања, показујући како и колико женско страдање може ићи до својих крајњих граница, али и како је изнова покајање једини прави пут ка спознаји Божије силе.

6. *Колико су тирџи пријатељи из Књиге о Јову и три цара из Житија и подвига праведног Јова (не)пријатељи?*

„нијесам гори од вас” (Јов. 13, 2)

Главни део *Књиге о Јову* јесу разговори, односно симболични монолози Елифаса, Вилдада, Софара, најмлађег Елијуја и Јова – монолози у којима се пре-

12 Још један показатељ да је Јовав свестан зарад чега трпи вишегодишња страдања – зарад каснијег богатства и помиловања од стране Бога.

13 На истоку се појављују деца са пресветлим венцима стојећи у слави небеској. То посматрају и цареви и жена, која увидевши свемоћ Бога, пада ничице и схвата да им се Бог смиловао јер је оставио спомен њиховог рођења у векове векова.

14 Јовови одговори пријатељима су питања упућена Творцу (уп. Тодоровић Васић 2018: 278), док Јовав из апокрифа питања и недоумица нема.

испитује Јовова (не)кривица, (не)правда, (не)вера, невиност. Пријатељи су усредсређени на питање узрочности Јововог страдања (уп. Фрај 1985: 239), они су типични заступници старозаветне доктрине утемељене на свеопштем правилу да праведници увек бивају награђени, а безбожници кажњавани, као и да свако страдање јесте од Бога и да њему мора да претходи почињени грех. Пријатељи у *Књизи о Јову* преиспитивањем доводе првенствено самог Јова и његову (без)грешност у питање.

У апокрифу се не појављују пријатељи већ цареви и тај сусрет са њима има сасвим другачију димензију и функцију. Најпре, разговори са царевима нису монолошког карактера већ су опуштеног, дијалошког карактера и нису дати опширно и у више наврата као у старозаветној *Књизи*. И што је најважније, нису садржински ни тематски истоветни монолозима тројице пријатеља у *Књизи о Јову*. Разговори са царевима у апокрифном житију немају опширност, симболичност, семантику ни поенту као што то имају говори пријатеља у *Књизи о Јову*. У апокрифу *Житије и подвизи праведног Јова* тројица пријатеља служе као потврда величине, жртве и вере Јовава, док он у њиховим речима налази погодно тло за константно истицање и увеличавање себе и свог страдања.

6.1. Долазак пријатеља одмах / Долазак царева након седам година

У *Књизи о Јову* Јова посећују три пријатеља (Елифас, Вилдад и Софар¹⁵) убрзо након сазнања о страдању. Пријатељи крај Јова седе седам дана и седам ноћи без речи због боли кроз коју пролази. Након седам дана и седам ноћи тишине због Јовове боли, није указано на временски период који су пријатељи провели крај њега, већ су у први план истакнути разговори који су у апокрифном спису редуковани и промењени. У *Књизи*, Јов није одмах препознат од стране пријатеља.

У *Житију*, реч је о доласку три цара који Јовава обилазе тек након седам година, с тим да до ћутања у апокрифу не долази¹⁶. Првенствено, три цара се интересује за Јовављево некадашње материјално богатство, а не за разлоге његовог страдања. Притом, присутно је њихово вишеструко неповерење да је то заиста Јовав¹⁷. Због неповерења, Јоваву посвећују седам дана разговора. Премда је Јовав наратор своје приче, та доживљеност кроз коју говори непрестано њега чини арбитром свих догађаја – дакле, цареви остају да би се говорило о њему, док пријатељи библијског Јова говоре о Богу, његовој сили па тек онда о (не)праведности Јова.

6.2. Различитост у разговорима Јова/Јовава са пријатељима/царевима

Оно шта изговарају и делају пријатељи из *Књиге о Јову* супротно је од онога шта Елиус и цареви чине и говоре у *Житију и подвизима праведног Јова*.

У библијском тексту, Елијуј, најмлађи међу њима говори на крају, након што говоре старији од њега. Елијујево последње обраћање нема карактеристике плача и жаљења над Јововом судбином већ сасвим супротно: он детаљно, оштро и

15 Важна напомена: у *Књизи о Јову*, пријатељи се зову Елифас, Вилдад, Софар и Елијуј. У апокрифу, реч о царевима који се зову Елифазар, Веледад, Софар и Елиус. Разлике у именима су минималне, али је нужно указати на њихово разликовање зарад разумевања текста.

16 „У житију не постоји мотив ћутања већ мотив покајања, пријатељи се понашају у складу са средњовековном књижевном традицијом, одричу се раскоши и унизавају се” (Тодоровић Васић 2018: 197).

17 Цареви не могу да поднесу смрад Јовава те му миомирисима прилазе и тамјаном га каде три дана. Тог елемента нема у *Књизи о Јову*.

без сажалења приговара Јову због изговорених речи. Са друге стране, Вилдад Јову указује на нужност покајања, говори му да се помоли јер смо пролазни, а да Бог доброг не одбацује нити зликовца прихвата за руку (Јов. 8, 20), теши га да ће му Бог уста напунити смехом, да се ненавидници обући у срамоту, а да шатора безбожничког неће бити. У *Књизи Елифас* указује на Јовову побожности и доброту, покушава да га утеши, али и скреће пажњу да и они „који ору муку и сију невољу, то и жању” (Јов. 4, 8), да Бог ране задаје и завија, да Бог и кад удара, његове руке исцељују (Јов. 5, 18). Чини се да пријатељи Јова доживљавају као кривога за сопствени удес те га Вилдад саветује да је покајање прави пут срећи, а ако је чист и прав, награда ће бити велика.

У апокрифу појава Елиуса¹⁸ забележена је на почетку сусрета са Јовавом. У *Жиџију* Елиус алузијама о Јоваву говори као о Господу, као о створитељу васељене: „Јеси ли ти сунце што си сијао по читавој земљи? Јеси ли ти звезда што си сијао ноћу свој васељени?” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 184) Наиме, Елиус плаче над пропашћу Јовава, кроз своје ридање испитује шта се догодило са богатством, престолом. Специфично је то тенденциозно и константно увеличавање подвига Јовава – о њему се говори у суперлативу као о оном који није заслужио да изгуби све шта јесте изгубио јер је починио бројна велика дела. Све подвиге и начињена дела, Елиус набраја Јоваву који га прекида у туговању. Јовав жели да то туговање престане те зато он сам преузима улогу наратора о свом престолу и својој слави:

„Мој престо стоји у светлости међу светима славан и прекрасан, и слава његова и красота су са десне стране Цара небеског. Престо мој вечан је, сав свет ће надживети.” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 185)

Јовав, дакле, себе већ претпоставља са десне стране Господа, као оног који зна да ће доживети вечну славу. Исто тако, Јовав говорећи о царевима открива своју таштину: „слава ваша као зрцало је, а моја слава и царство вечни су.” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 185) На тај начин, Јовав сам себе, своја дела, страдања и трпљења уздиже изнад свега као оно што ће надживети све друге. Те Јовављеве речи код Елифазара изазива гнев (док је у *Књизи о Јову* гневан Елијуј) јер, како он каже, дошли су да га утеше, а он се гневи на њих и пркоси им причом о њиховој пролазности, а његовој вечности. Елифазарову жељу да оде нарушава Веледад који га моли да се умилистави док не сазнају да ли се Јовав у жалости срца присећао раније славе: „Ја да вам кажем: ко се неће задивити казни Јововој и ранама и трпљењу?” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 185). Дакле, улога царева је да хиперболизовано уздижу Јовава.

6.3. Елилуј – некажњени глас разума / кажњени Елиус – испуњен духом Сатане

У *Књизи о Јову* последње (и једино) обраћање Елијуја је на крају, непосредно пре него што се Господ обратио. Симболично је то да Елијуј призива Бога да до краја искуша Јова: „Оче мој, нека се Јов искуша до краја, што одговара као зли људи. Јер домаће на гријех свој безакоње, плеска рукама међу нама, и много говори на Бога” (Јов. 34, 36–37) посматрајући га као јединог кривца свог страдања.

У апокрифном спису Елиусово друго обраћање је, према Јовављевим речима, испуњено духом Сатане, страшним и злим речима:

18 Напомена: у *Жиџију*, најмлађи је Елиус, у *Књизи о Јову* је Елијуј.

„Стрпите се још док не видимо како говори: Праведан сам. Ја га видим као неког пропалог, који спомиње раније своје царство, а сада пропало, и упоређује свој престо са вишњим. И много је дозлогрдило када рече: 'Мој престо је на небесима.' Сада разумех како је до краја пропао” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 189).

Та врста заједљивости заснована на унижавању присутна је и у *Књизи о Јову* пошто Елијуј Јова исто тако кори због правдања себе, због истицања чистоте и безгрешности. Обраћање Елијуја/Елиуса Јову/Јоваву јесте последње обраћање у оба списка с тим да је оно у *Житију и подвизима праведног Јова* редуковано и своди се само на горецитирани сегмент док у старозаветном спису, у *Књизи о Јову*, Елијујево приповедање траје шест глава (Јов. 32–37).

Ипак, оно у чему одступа библијски текст од апокрифног јесте казна Елиуса/Елијуја: апокрифни Елиус бива прозван од стране Бога и не добија опроштај, чак и цареви потврђују лукавост његовог језика и пријатељствовање са тамом. У старозаветној *Књизи о Јову* не постоји део у коме Бог прозива и кажњава Елијуја. Уз то, у оба списка – и у библијском и у апокрифном – појави Господа претходе речи Елијуја, односно Елиуса.

7. Појава Господа и живот након страдања

7.1. Господ и однос према Елијују/Елиусу

Тренутак појављивања Бога је истоветан у библијској *Књизи о Јову* и у апокрифу. У канону, Господ говори из вихора о чудима стварања света, о владању светом, о Јову, да би потом тражио да три пријатеља Јову принесу жртву како би им опростио. Примећујемо да нема речи о Елијују, тачније, Бог се њему не обраћа нити му изриче какву казну. Библијски Елијуј није ни на који начин окарактерисан ни као грешан, ни као безгрешан због својих изговорених речи Јову.

У *Житију и подвизима праведног Јова* Господ се јавља у стубу облака, гневан према Елиусу и такође тражи од царева да се помоле Јоваву да би Богу принео жртву за њих како би им опростио грех. Потом, Господ опрашта Елифазару, Велдаду и Софару, а док Елиус не добија опроштај, а о томе и о његовом греху¹⁹ сазнајемо од Елифазара.

7.2. Блајослов од Бога, даривање жилница у Житију и тренутак ишћања–одговарања

Заједничко библијском и апокрифном тексту јесте благослов од Господа који обојици даје двоструко.

Нарација у апокрифу *Житије и подвизи праведног Јова* бива прекинута директним обраћањем деци и поздрављањем са њима – опомиње их на Бога, да га чувају у срцу, да се смиљују на сироте и слабе. Апокрифни Јовав дели богатство синовима, док кћеркама Даници, Касији и Амалтији²⁰ дарује жилнице – свакој даде по једну жилницу говорећи им: „Примите ово знамење и поставите на прса своја како би вам било весеље за живота вашег.” (*Житије и подвизи праведног*

19 Елифазар: „Елиус лукави нема опроштаја грехова својих до краја живота. Светлост његова угаснуће, а свећа његова помрачиће се и светла његова слава поћи ће у грех, зато што беше пријатељ таме а не светлости. Царство његово проћи ће и престо његов пропаће, као и част његова отићи ће у ад. И заволе змијску лепоту. [...] јер није поштовао Господа нити га се бојао. [...] не имаше милости нити мира у свом срцу, имајући отров као аспида на језику и у срцу.” (*Житије и подвизи праведног Јова*, 189)

20 Разлика је и у именима кћерки: у *Књизи о Јову* кћерке се зову Јемима, Кесија и Керенапуха.

Јова, 190) Када га је Бог помиловао и ослободио страдања, рана и црва, рекао му је: „Прими три жилнице ове, и уставши, опаши се њима као окрепљени муж. Ја ћу те упитати, а ти ми одговори.” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 191) У апокрифу тај елемент питања–одговарања је чисто обавештајног карактера – нити Бог шта пита, нити Јовав шта одговара.

У *Књиџи о Јову*, не постоји наговештени тренутак даривања, већ је само напоменуто да је богатство подељено. Другачији је и симболичнији тренутак питања–одговарања – у *Књиџи*, након што Бог изриче: „Опаши се сада као човјек; ја ћу те питати, а ти ми казуј” (Јов. 38, 3) долази до Божијег испитивања Јова у виду напоредног низања питања о устројству света. Што је најважније, упркос својој трагичној позицији, Јов прекрива руком уста – дакле, ћути, каје се – док тога у *Жиџију* нема, већ само бивамо обавештени да је Бог Јовава благословио.

7.3. Након смрти

На крају *Књиџе* сазнајемо да је библијски Јов поживео још 140 година више сине и унуке до четвртог колена. Завршна реченица *Књиџе о Јову* је о његовој смрти, Јов умире стар и сит живота док сцена представљења и сахране није забележена.

У *Жиџију*, Јовав је имао нешто дужи животни век: живео је још 170 година што је укупно 248 година живота: „Виде сине и унуке и праунуке до трећег колена” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 193). Поред тога, ванканонски спис даје и слику сахране где затичемо брата Нироја који са његовом децом целива Јовава као и сви сироти, слепи, хроми: „Не покопавајте наш живот! Не покопавајте нашу светлост!” (*Жиџије и подвизи праведног Јова*, 192) Последњи редови апокрифа поучног су карактера – говоре о уздању у Бога, а не у ђавола.

8. Закључак

Истакли смо како је страдање старозаветног Јова прожето не само физичким већ и психичким мукама у којима он не престаје себи (и Богу) да поставља питања о величини и постојаности своје кривице и страдања. Нема наде у крајњи обећани вечни венац јер Јов говори из тренутка у коме јесте сад, у коме је настрадао. Старозаветни Јов из одувек је у Богу, он је верни слуга који недужно и неосновано страда, а то незнано и безразложно страдање чини га, наспрам јунака апокрифа, Јовава, већим страдалником. Јов је осамљени, одабрани искушаник против ког се сви окрећу. Његово трагично и безразложно страдање читалац не може да оправда јер зна да је реч о кушању верника. Приказивање Јова у библијском спису засновано је на његовом сталном унижавању: иако је одувек веран Богу, доводи се у питање његова безгрешност. Функција пријатеља и њихових монолога је преиспитујућа и донекле осуђивачка. Упоредујући са апокрифним списом, јасно је да је библијски текст редукованији: нема епизода ни дијалога са Сатаном, нема психолошки профилисане и присутне жене у његовом страдању, не постоји просторно изопштавање, ни временско рачвање радње, не долази до фантастичног указивања преминуле деце, итд.

У *Жиџију и сјисима праведног Јова* јунак приповеда пре тренутка своје смрти кроз присећање на своју прошлост. У хиперболизованом страдању акценат је на свесном трпљењу страдања јер (он зна да) га чека Божији благослов ако истрпи. Јовав је, дакле, упозорени искушаник. Кључна разлика у односу на старозаветног Јова јесте чињеница да је апокрифни Јовав некадашњи ђавољи повереник.

То Јовава чини ближим обичном човеку. Дакле, порука је да је могуће преобраћење у верника и покајање упркос некадашњем служењу ђаволу. Функција три цара који долазе у посету јесте да непрестано увеличавају Јовава и његово дело како би се подвукла та линија између пређашњег служења ђаволу и садашњег преобраћења ка Богу. Исто тако, бројне епизоде које не постоје у канонском спису доприносе динамички приповедања, али и пружају сазнања о сегментима који Књизи нису познати. Реч је о улози и функцији жене и Сатане. Кроз Сатанино покајање читалац се поистовећује са судбином грешника – када се показао онај најодметнутији и најгрешнији, може се покајати свако. Уз то, апокриф шаље важну поруку о трансформацијама зла у савременом свету који су заправо видови присуства ђавола: ђаво, односно, зло може имати различита обличја и у данашњици – наликује на добро, на пријатеља, на цара, на пекара, а није.

Намера је била да укажемо на различитости које постоје између библијског текста *Књиге о Јову* и апокрифног *Житија и подвига праведног Јова*. Испоставља се да је разлог поменутих различитости одређена уметничка слобода својствена апокрифу као жанру. Наспрам библијског списка, апокрифни спис се, као што смо видели, одликује другачијим начином приказивања и динамичнијим приповедањем. То читаоцу пружа потпуније и лакше разумевање јер библијски текст разумевање отежава својим апстрактним, симболичним и метафоричним језиком. Оно шта апокриф чини специфичним јесте његова наративна једноставност која је човеку пријемчивија за читање од усложњеног наратива библијског списка. Ипак, разлике које постоје између ова два списка много су значајније од разлике у приповедању и приказивању догађања, успостављене садржинско-тематске разлике су те које омогућавају богато семантичко упоређивање канона и апокрифа.

Извори

Књига о Јову (Јов.), у: *Библија или Свето писмо Старога и Новога завета*, Београд: Библијско друштво Србије, 2013 (Кореја).

Житије и подвизи праведног Јова, у: *Апокрифи старозавешни према српским преписима* (прир. Томислав Јовановић), Београд: Просвета, СКЗ, 2005.

Литература

Анђелковић 2009: М. Анђелковић, *Интеркултурна структура светла апокрифа*, у: Д. Бошковић (уред.), *Зборник радова са међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, Књ. 2, Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/европске парадигме и српска књижевност, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 39–44.

Анђелковић 2018: М. Анђелковић, *Прашки препис (Ѕ19) Слова о Прекрасном Јосифу, Црквене студије*, год. XV, бр. 15, 681–695.

Арсенијевић Митрић 2018: Ј. Арсенијевић Митрић, *Седм дана ћушања у Књизи о Јову, Црквене студије*, бр. 15, 723–731.

Јовановић 2005: Т. Јовановић, *Предговор у: Старозавешни апокрифи према српским преписима* (прир. Томислав Јовановић), Београд: Просвета, СКЗ.

Јовановић 2006: Т. Јовановић, *Гротескно у апокрифима*, у: *Реч – морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику; Хумористичка и сатирична традиција у српској књижевности*. (2) (Међународни научни састанак слависта у Вукове дане), Београд: Међународни славистички центар, 13–21.

Тодоровић Васић 2018: Ј. Тодоровић Васић, *Модел искушавања у библијској и апокрифној приповестима о Јову са освртом на Гешеовог Фауста*, Наслеђе, бр. 41, 189–200.

Фрај 1985: Н. Фрај, *Велики код(екс)*, Београд: Просвета.

OLD TESTAMENT BOOK OF JOB BASED ON THE APOCRYPHAL WRITING HAGIOGRAPHY AND DEEDS OF RIGHTEOUS JOB

Summary

The paper presents a detailed comparative analysis of the biblical Old Testament writing *Book of Job* and the apocryphal writing *Hagiography and Deeds of Righteous Job*. The main intention is to discover and establish differences and similarities, to determine inconsistencies compared to the canonical text, but also to determine embedded material (entire episodes) which are not characteristic for canonical texts. We shall show the differences between Job from the Book and Job from the apocryphal writing, as well as how the transformation of Jobab, the narrator, occurred, that is, how hagiography changed compared to the canon. The paper will also include an analytical approach to the figure of Satan/the devil, the image of women, friends/emperors as well as to the roles the aforementioned figures have in relation to the biblical text. The primary difference is absence of fear in Job/Jobab and this difference appears to be the most relevant since fear directly impacts the way we perceive the world, our behavior, tolerance, avoiding temptation as well as numerous other characteristics based on which Jobab is different from Job.

Keywords: Book of Job, Bible, apocryphal writing, canon, devil, fear, woman.

Aleksandra V. Čebašek

Исидора Ана Д. Стамболић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ПРИКАЗИ ПАКЛА У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ АПОКРИФИМА

У овом раду ћемо настојати да прикажемо поетске слике пакла које су заступљене у старозаветним и новозаветним апокрифима. Покушаћемо да укажемо на библијске мотиве и евентуалне везе са библијским наративом на поменућу тему, како бисмо јасније могли да истакнемо дистинкције у креативном апокрифном осмишљавању чудесног у односу на недоречена места у канонским текстовима. Тежићемо да издвојимо све основне мотиве који су утицали на поимање загробног живота и њихову обраду у апокрифним текстовима, као и да укажемо на специфичност апокрифних представа које су вршиле снажан утицај на средњовековну уметност уопште. Циљ рада је да утврди специфичне оригиналне приступе теми загробног живота и описа простора намењених грешним душама и ђаволу, како би се утврдио фонд апокрифних мотива и поетских слика које постоје у српским средњовековним апокрифима на поменућу тему, зарад лакшег даљег утврђивања њихове распрострањености.

Кључне речи: апокрифи, Библија, пакао, Гехена, Тартар

Хришћанско поимање смрти и вечног живота довело је до интересовања за изглед „вечне будућности” која се обећава. Библијски наратив није нудио прецизне одреднице изгледа и начина функционисања живота у загробном свету. Старозаветни јудаистички поглед на загробни живот се у основи и разликује од новозаветног јер не препознаје дистинкцију праведних и грешних. Новозаветни концепт пак почива на разлици судбине праведника и грешника, те се инсистира на светлој будућности праведника и мрачном, огњеном мучењу грешника. Просторни концепт загробног живота није сасвим јасан, али шеол/гехена/тартар/пакао се појављују као важна просторна одредница коју обележава присуство ђавола и његово деловање на грешнике.

Ипак, то не значи да је ђаво искључиво везан за простор пакла, напротив. Ваво се јавља на различитим просторним одредницама и везује за разнолике топониме. Он се приказује и у поднебесју, на самом небу, али и на земљи и испод ње. Представа о ђаволу који и након пада борави на небу може бити у вези са старозаветним стихом о синовима Божијим и њиховом борављењу у поднебесју (1 Мој 6: 1–7). Осим тога и две неканонске књиге (Прва књига Енохова и Прославе) развијале су перцепцију Сатаниног лика као једног од палих синова Божијих након почињеног греха похоте. Чињеница да је Сатана у основи анђеоло, или припадник синова Божијих пружала је просторно везивање за небеса или поднебесје. Самим тим, поимање лика ђавола као отпалог Божијег слуге условљава је његово просторно боравиште. Ипак, традиционална представа о ђавољем лику везује се за пакао. У старозаветном наративу пакао се назива шеолом и подразумевао је боравиште свих умрлих, а не само грешних. Библијски текст, посебно када говоримо о Старом завету, не даје детаљно сликовите описе загробног живота, нити

1 isidora.ana@gmail.com

детаљан опис шеола. У Књизи пророка Исаије (14: 9–20) помиње се пакао као обитавалиште изнемоглих, мртвих царева земаљских, али се не дају сликовити описи мучења. Нешто детаљнији опис пакла налазимо у Књизи пророка Језекиља (32: 17–21), али се ни у њему, сем поражених људи, не помиње конкретан опис адског простора. Пакао је често изједначен са јамом или гробом неверника (оних који нису Јевреји). Осећања која везују за њега су срамота и безверје. Језекиљ неколико пута наглашава да је тај гроб дубок, али се чини да је најсрамотије то што га окружују неверници. Пакао није место на ком се људи муче због својих грехова, већ он представља неку врсту „складишта” за душе умрлих. У Књизи о Јову наилазимо на следећи опис:

„У паклу су трулеж и црви, као и црни бездан, тама: Пре него отиднем одакле се нећу вратити, у земљу тамну и у сен смртни, у земљу тамну као мрак и сен смртни, где нема промене и где је видело као тама (10: 21–22)... Зашто не умрех у утроби? Не издахнух излазећи из утробе? Зашто ме прихватише колена? Зашто сисе, да сем? Јер бих сада лежао и почивао; спавао бих и био бих миран, с царевима и саветницима земаљским, који издаше себи пустиoline, или с кнезовима, који имаше злата, и куће пунише сребром. Или зашто не бих као недоношче сакривено, као дете које не угледа видела? Онде безбожници престају досађивати, и онде почивају изнемогли, и сужњи се одмарају да не чују глас настојников. Мали и велики онде је, и роб слободан од свог господара” (Јов 3: 11–19).

Наведени опис из *Књиге о Јову* је најприближнији ономе што ћемо затећи у средњовековној апокрифној литератури. Наиме, у каснијим вековима идејна концепција да све душе, биле праведне или грешне, имају исту судбину била је напуштена. Тако је шеол подељен на два дела, где је део који је примао грешнике назван гехена, по реалном топониму у близини Јерусалима који је био сметлиште (Види: Флаш 2018: 172). Новозаветни текст говори о смрти и вечном животу, али не са много конкретних описа гехене или раја. Алузije је наизглед гехене/пакла налазимо у *Јеванђељу по Матфеју* (5: 22, 29, 30; 3: 10–12) и *Јеванђељу по Марку* (9: 43–48). У оба јеванђеоска описа загробног простора за грешнике се помињу мотиви вечног огња и црва, који ће у књижевности постати готово стални мотиви паклених поетских слика. Смрт грешника се најчешће повезује са вечним огњем и неугодним звуцима „плача и шкргута зуба” (Мт 22: 13) док се смрт праведника везује за обитаване у Божијем присуству. Најконкретнију причу о загробном животу проналазимо у *Јеванђељу по Луки*, у причи о праведном Лазару (Лк 16: 26). Њоме се настоји да се појединачним примером представи општа порука и идејна концепција судбине како грешника, тако и праведника. Ипак треба нагласити да је појам смрти у новозаветним текстовима најчешће присутан као антоним вечном животу који проповеда Христос. Апостол Павле се такође позива на постојање пакла у својим посланицама (1 Сол 1: 10; Рим 2: 3–8, 2 Кор 5: 10) са том разликом што се у његовим помињањима инсистира на мотиву гнева божијег и страха људског. У *Ошкровењу* Јована Богослова пак описи кажњавања грешника, али и невиних праведника на земљи, достижу свој врхунац:

„И дође један од седам анђела који имаху седам чаша, и говори са мном говорећи ми: ходи да ти покажем суд курве велике, која сједи на водама многим; С којом се курваше цареви земаљски, и који живе на земљи опише се вином курварства њезина. И уведе ме дух у пусто мјесто; и видјех жену гдје сједи на звијери црвеној која бјеше пуна имена хулнијех и имаше седам глава и десет рогова. И жена бјеше обучена у порфиру и скерлет и накићена златом и камењем драгијем и бисером, и имаше чашу у руци својој пуну мрзости и поганштине курварства својега; И на челу њезину написано име: тајна, Вавилон велики, мати курвама и мрзостима земаљским. И ви-

дјех жену пијану од крви светијех и од крви свједока Исусовијех; и зачудих се чудом великијем кад је видјех. И рече ми анђео: што се чудиш? Ја ћу ти казати тајну ове жене, и звијери што је носи и има седам глава и десет рогова. Звијер коју си видио бјеше и није, и изићи ће из бездана и отићи ће у пропаст; и удивиће се који живе на земљи, којима имена написана нијесу у књигу живота од постања свијета, кад види звијер која бјеше, и није, и доћи ће опет. Овдје је ум, који има мудрост. Седам глава, то су седам гора на којима жена сједи. И јесу седам царева. Пет је њих пало, и један јест, а други још није дошао; а кад дође за мало ће остати. И звијер која бјеше и није, и она је осми, и јест од седморице и у пропаст иде” (Отк 17: 1–11).

У *Дружој саборној посланици апостола Петра* долази до аналогije грешних људи и бестелесних сила. Апостол Петар наглашава да ни анђели који су сагрешили нису избегли судбину да им се суди (2 Пет 2: 2–4), уз то наводи пример Содоме и Гоморе, који је и касније у књижевности постао својеврсна метафоричка формула за парадигму казне за грехе.

Недоречена места и непознанице поводом теме пакла дале су простор за развој одређених књижевних апокрифних слика у смеру фантастичних приказа оностраног света. Пакао је самим тим постао занимљиво место које је одређивано присуством и дејством ђавола и које је стога било погодно за имплементирање разноликих визија, религиозних погледа и порука. У апокрифима, како старозаветним, тако и новозаветним, представљене су веома развијене, али не и доследно прецизне слике вечног живота. Представе о организацији самог иминарног простора нису доследне у свим апокрифима што вероватно происходи из чињенице да се апокрифи нису усклађивали са каноном, те се положај пакла и раја, као и описи њиховог изгледа мењају од случаја до случаја.

У апокрифним текстовима не постоји јасно прецизиран однос ђавола и његовог обитавалишта. У појединим апокрифима ђаво је смештен у поднебесју², у појединим се он налази на самој земљи³ или испод мора⁴, а у апокрифним виђењима се често алудира да се нечисте душе задржавају на трећем небу⁵. Новозаветни апокрифи пак дају нешто другачији приказ који је био усклађен са основном хришћанском идејом о вечној животи или вечној патњи.

У *Књизи о Адаму и Еви*, постојање пакла се не помиње, иако се тематизује просторна одређеност ђавола. У обе верзије овог апокрифа ђаво суочава Адама са чињеницом да је земља, за разлику од небеса, у његовом власништву, те захтева покорност. Иако такав приступ можемо приписати дуалистичким уверењима, у самом дијалогу Адам оповргава дуалистички концепт света, те се чини да је ова епизода описана у ту сврху. Након Адамове смрти његово тело се уноси у рај, а душа се смешта на треће небо, које није јасно дефинисано⁶. У старозаветном апокрифу *Борба арханђела Михаила са Сатанаилом* (дужа верзија) дат је опис ђавољег пребивалишта, који варира и унутар самог текста. Ђаво се првобитно описује као неко ко се настанио у простору између неба и земље и на самој земљи:

„Скиптар анђеоски редова заиста ћу узети, отићи ћу са небеса и поставити престо свој на облацима небеским и бићу раван Вишњем... изићи се седам утврђених небеса и у трен ока отвори небеска скровишта ветра и дажда. И изливаше се вода на земљу. И учини небеса слична себи. И учини сунце тамним, и луну тамном и звезде безреч-

2 *Борба арханђела Михаила са Сатанаилом*, дужа верзија (Јовановић 2005а: 94).

3 *Књига о Адаму и Еви*

4 *Борба арханђела Михаила са Сатанаилом*, краћа верзија (Јовановић 2005а: 107)

5 *Књига о Еноху* (Јовановић 2005а: 129, 130)

6 „Унеси тело његово у рај, а душа његова проводиће на трећем небу. Тело његово ту нека борави до мог ускрснућа” (Јовановић 2005а: 76)

не. И постави престо свој на облацима небеским и седе на престо свој са мноштвом нечистих демона около, свих 40000 негорњих војски” (Јовановић 2005а: 93–94).

Само поднебеско лоцирање ђавола не примењује се у даљем развоју фабуле, те можемо претпоставити да се поетско приказивање Сатане на „другом” сопственом небу користи у сврху дочаравања поларизације света, поделе простора према добру и злу. Када за развој фабуле поетска слика ђавола као злог владара на облацима више није важна, она се занемарује и ђаво је приказан као неко ко борави на земљи. На самом почетку краће верзије, даје се својеврсно једноставно објашњење да су се неки од палих анђела задржали у простору између неба и земље због моћи речи божије, чиме се задржава библијска представа о свемогућем Јахвеу, по чијем се промислу све одвија:

„И спозна [Господ] да је [Сатанаил] преварио анђеле и да иду за њим. И рече Владика Господ:

’Станимо добро, станимо са страхом! Колико год анђела сиђе за Сотоним, сви анђели слуге његове да су проклети!’ И где затекоше речи ’Станимо добро, станимо са страхом’ божаствене анђеле док лежаху са небеса, ту остадоше до данашњег дана, и не померају се нити навише нити наниже” (Јовановић 2005а: 103).

Представа злих анђела и ђавола који се крећу у ваздушном простору између неба и земље формирала је књижевну формулу која није остала без функције. И у старозаветним и у новозаветним апокрифима долази до сликовите поетизације одласка душе са овог на „онај” свет при чему, у зависности од грешности саме душе, она сусреће ђаволе или анђеле који желе да је казне уколико за то има разлога. Ипак унутар истог апокрифа се за просторне одреднице ђавола јављају земља, море и ад:

„Закуни ми се у мог друга вишњег Саваота који царује на небесима, а ја царујем на земљи и по мору и у аду. И сви ће ми прићи и предати ми се, а ти са њима да царујеш на небесима” (Јовановић 2005а: 106).

Након Михаилове победе над Сатанаилом, ђаво је остављен у животу да искушава људе, а његово станиште постаје море⁷:

„Сотона, пак, оде под море у преисподњу морску дубину и у ад и тамо борављаше спремајући место онима који ће доћи к њему из рода људског, и праведни и грешни. Проклети ђаволи довођаху к њему сваку душу људску, праведничку и грешничку” (Јовановић 2005а: 113).

У старозаветном апокрифу *Виђење Исаијино* у опису победе Исуса Христа над ђаволом описује се његов пад у дубине морске: „Он ће све оштро приступити и вргнуће све неправде у дубину морску, а на небесима и на земљи створиће чудеса” (Јовановић 2005а: 159). Вода уопште, а море посебно, може означавати простор смрти, али и поновног рађања. Постоји својеврсно вредновање крштења као силаска у водене дубине и поноре ради двобоја са морским чудовиштем. Та поетска слика је довођена у везу са Христовим крштењем у Јордану и силазак у Воде Смрти. Кирил Јерусалимски је сам силазак у базен за крштење приказивао као силазак у воде смрти, боравиште морског змаја, увек правећи аналогију са Христом који је у Јордану победио змаја Бехемонта (Види: Елијаде 2015: 199–200). Апокрифно приказивање Сатанаила који улази у море и бори се

7 У новозаветном апокрифу *Преицање ђавола са Исусом Христом* јавља се слична концепција везивања ђавола за морске дубине: „И заповеди Исус и сиђе облак са небеса као муња и узе ђавола и обеси га стрмоглавце за пете за облаке небеске. Војске његове разagna као дим. И бежећи вапијаху: ’Шта учинисмо, небози? Бежимо у дубине морске и у пећине јер кнеза нашег обеси Христос на облацима небеским!’” (Јовановић 2005б: 101).

са змајем, али на крају бива побеђен и враћен у морске дубине сугерише његов недовршен иницијацијски пут ка Богу, чиме се инсистира на његовом поразу и формира лик отпадника, који није довољно снажан. Осим тога, он се представља као Христова супротност, неуспели јунак или антијунак који не разара пакао, већ остаје у њему. Он нема све потребне атрибуте за апсолутно покораване света те се повлачи у свој скривени омеђени простор, чиме море, у овом примеру добија функцију пакла.

Апокрифна виђења дају специфичну визуру просторне организације оно-страног света која наговештава одређене мотиве хришћанске новозаветне концепције. Иако у њима није акценат на приказивању самог пакла, она нам неретко нуде одређене описе целокупног оностраног света, па и обитавалишта демона и грешника. У апокрифу *Варухово откриће* не помиње се простор намењен грешницима и ђаволу, али је дата слика људи који су градили Вавилонску кулу, која изузетно подсећа на паклене муке:

„И уђосмо летећи. Путувасмо седам дана. И показа ми клет превелику. И живљаху у њој инообразни, чија лица беху пасја, а ноге јелење, а рогови козији... То су они који зидаху Кулу и натераше мушкарце и жене читавог света да граде Кулу... Ту беше туга велика свим тим људима од истока до запада. И ту беше одрицања од живота свог. И беше жалост и туга велика над тим људима. И жена која рађаше дете не одступи отуд, него га роди мешајући смолу. И узевши окриље своје, пови дете своје на земљи. И затим поново радише” (Јовановић 2005а: 112).

У *Књизи о Еноху* добијамо нешто јасније представе о простору који настајује ђаво. Пакао није измештен са небеса на земљу или под њу, он је само позициониран на специфичном месту на небесима. Енох се сусреће са паклом на трећем небу⁸, са његове северне стране, који представља својеврсну синтезу античког, леденог пакла и каснијих представа о огњеном паклу⁹:

„И подигосе ме одатле мужеви и узнесе на север небеса. И показаше ми ту место страшно веома – све мука и мучење. На месту том тама и магла. И нема ту светлости, него огањ и пламен. И мрак се налази на месту том, студен и лед, и тамнице, и анђели љути, неочекивани, који ношаху мачеве и мучаху без милости” (Јовановић 2005а: 136).

Видно је да су апокрифна виђења површно лоцирала пакао и ђавола у одређен простор. Она нису давала детаљније описе пакла и више су нудила одговор на питања о небесима, организацији небеских тела, анђела и сл. Делимично детаљнији опис судбине грешних душа налазимо у старозаветном апокрифу *О Аврамовој смрти* (обе верзије). У њему се не описује пакао, али се описује суд праведним и грешним душама са акцентом на кажњавање грешних. Искоришћена је новозаветна парабола о уским и широким вратима, која је овде буквално

8 Уколико у обзир узмемо опис небеса у *Књизи о Еноху*, може нам бити јасна реченица из апокрифа *Књига о Адаму и Еви*, где се Адамова душа смешта на треће небо до доласка Христовог.

9 Навели смо могуће интертекстуалне везе са библијским поимањем огњеног пакла. Ипак, тема огњеног пакла је била актуелна међу теолозима вековима. Нови завет је инсистирао на слици пакла као вечног огња, али се из те поетске слике развио низ питања које је интригирало теолошке мислиоце. Нека од „горућих” питања су била како огањ може мучити душу и како грешни осећају телесне муке у паклу након смрти. Одређени теолози су истицали да је огањ само метафора, а да је право мучење грешника у одсуству Божијег присуства. Од V века, на Западу, метафоричко тумачење пакленог огња је сматрано за јерес, са чиме се Ориген никако није могао сложити. Одређени писци попут Амброзија и Григорија Нисијског су се са њиме слагали у мишљењу, као и Јероним, бар неко време. Други теолози су алегоричко тумачење сматрали недопустивим и страховали од разводњавања библијске поруке. Груби начини кажњавања грешника у паклу су добиле снажан изражај у причама пале Гргура I и усталиле се у књижевности Запада (Флаш 2018: 175).

схваћена и примењена. Након суда грешним душама услеђује казна која варира у зависности од греха који је душа починила (нпр. клеветнике гута земља, убице једу звери и сл.) Прикази кажњавања подсећају на поетске слике приказа пакла, иако се у самом тексту пакао не помиње. Смрт доводи анђелу душе, а она их гура кроз „погубна врата” (Јовановић 2005а: 405). Посебно је занимљива епизода са приказом духа смрти, у дужој верзији овог апокрифа, у којој се прави значајна дистинкција између смрти праведника и грешника:

„Видиш ли моју лепоту? Тако се јављам свим праведницима. Анђели сплету венац и ставе на моју главу и одем к њима са смерношћу и правдом. Ако ли је грешник, одем к њему са гневом и прогањањем великим. Страхом га смуђујем... И скиде смрт лепоту своју са себе и показа трулеж своју. Имаше многе главе, а оне имаху змијска лица. Због тога многи од змије умиру. Друге главе имаху изглед коња. Тако многи од коња умиру. Друге главе су од огња. Тако многи од огња умиру” (Јовановић 2005а: 408).

Очигледно, апокрифна виђења јасно представљају подвојеност света и поделу на добро и лоше, при чему је све увек потчињено Богу. Поетски прикази раја и обитаваљихта грешних имају морално-дидактичку поуку која подржава основну хришћанску идеју о загробном животу. Ипак, најдетаљније поетске представе о самом паклу приказане су у новозаветним, а не у старозаветним апокрифима. У апокрифу *Никодимово јеванђеље* дат је специфичан антропоморфизован приказ пакла у коме он има своју вољу. Пакао сарађује са ђаволом, али није под његовом влашћу, штавише писац апокрифа кроз речи самог ада заступа деловање Исуса Христа (Јовановић 2005а: 178–181).

„И тада одмах Господ, Цар славе, крепак силом својом сатре смрт и ухвативши ђавола, свеза га и предаде муци вечној и изведе у своје прослављење Адама и пророке и све свете који тамо беху. Тада ад, посвадивши се са смрћу и мноштвом нечистих духова рече: Ето ти, начелниче пропасти и кнеже пустоши Велзевуле, обрукан од анђела Божијих, и враже праведнима, зашто тако учини?” (Јовановић 2005а: 181).

Тертулијан је био веома заслужан за увођење живописних слика о Христу који силази до ада и ломи железна врата. У III веку, анонимни аутор књиге *Учења Силванусова* разрађују причу о паклу који покушава да сачува свој интегритет, али га Христос побеђује при свом силаску у њега. У тој причи пакао и смрт стају на страну ђавола, те Христос руши свод пакла да би показао да су три силе зла заувек надвладане. До IV века овај мит је често обрађиван у дијалошкој форми као разговор између сила зла и Христа, а касније је таква дијалошка форма утемељена у апокрифу *Никодимово јеванђеље* (Види: Јовановић 2005б: 174–177) са мањим изменама¹⁰. Највероватније је да су ови утицаји били кључни и за формирање варијанте апокрифа *Никодимово јеванђеље*. У њему се не појављује смрт као актер, али се кроз дијалог ада и ђавола постиже драматичност чина самог силаска Христа међу мртве и његовог васкрсења. Инсистира се на идеји да је чак и пакао под влашћу Бога, чиме се негује идеја о божанској свемоћи. У апокрифу *Прејирање ђавола са Исусом Христом* описано је Христово стварање пакла, како би га казнио:

„И заповеди Исус земљи да зине 300 сежања у ширину. И затресе се земља на четири дела и стране. И рече Исус: 'Погледај, ђаволе, шта је иза тебе!' Обазрев се, ђаво виде иза себе провалију велику и ужасну се и уплаши се. Рече: 'Шта је ово, Господе?' Рече му Исус: 'Уђи, ђаволе, и видећеш!' И рече ђаво: 'Колика је ова дубина?' И рече Исус: 'Ако тридесетогодишњи младић узме камен према својој снази и баци га доле у дубину, он ће пасти тек после трећег дана. Ту ћеш ти бити, ђаволе. Свезаћу те узама не-

10 Види: Расел 1994

раздрешивим и сместићу те у преисподње земље. И тамо ћеш провести до скончања овог века” (Јовановић 2005б: 102).

У апокрифима *Ход Богородице по мукама* и *Ошкровоње айосйола Павла* дати су описи организације и функционисања простора намењеног грешницима у загробном животу. *Ход Богородице по мукама* представља својеврсно путовање кроз пакао, које има функцију да обавести вернике каква судбина¹¹ чека грешнике. Пакао у овом апокрифу нема строгу организацију нити структуру. Поменуте су стране света¹² како би се означила просторна одредница одређених места за мучење, али ништа више од тога. Детаљан поетски опис мука и оних који су их заслужили из овог апокрифа је на различите начине обрађиван у књижевности уопште, а врло слични описи су пренети и у српску народну лирику (пре свега у побожне песме).

Неверници се муче у тами, јеретици бивају осуђени на вечни мрак (Јовановић 2005б: 383), клеветница и свађалица обешене за уши (Јовановић 1005б: 384), на огњеним постељама са змијама леже они који нису устајали и ишли на богослужење, на огњеним столицама су приковани они који нису указивали поштовање свештенству устајањем. Посебне описе мучења су посвећене клеру који није поштовао свој чин и који је грешио упркос својим заветима. Чтец који је поучавао, а сам није поштовао учење је обешен за језик. Патријархе, који нису живели часно, једу црви, пападије које нису остале девствене након смрти свештеника бивају обешене за нокте, док их једу звери (Јовановић 2005б: 386). Сматрамо да метафоричка вредност ових описа не постоји, јер је инсистирање на натуралистичком приказу мучења грешник имало своји дидактичку поуку. Његова књижевна вредност је пре свега у досетљивости разноликих приказа, које баштине различите традиције.

Посебан локалитет у поетским описима пакла је огњена река која је приказана на два различита начина. Један је једноставан, при ком се многобројни грешници (прељубници, лопови, блудници, клеветници, преваранти сиротих, прекршиоци поста, отимачи туђег залогаја, пијанци, прекупци, немилосрдни кнезови, епископи, патријарси, бесрдни цареви, среброљупци „и сви они који не

11 Видан је утицај народних веровања, с обзиром на то да постоје посебне казне за неправедан однос према куму, за бацање клетви, за људе на које је бачена родитељска клетва итд. Првопоменути у паклу су неверници, а за њима нижу се сви они који су на било који начин изневерили правила вере и цркве. Муке за грешнике су махом исте, али се њихове комбинације разликују у зависности који је грех почињен. Чести су прикази грешника у огњеној реци, реци од смоле, огњеног језера. Неки од грешника су изложени ватри или некој врсти животиња, које најчешће симболишу пролазност и смрт. Ипак, постоје и казне које проистичу из самог греховног поступка за време „земалског” живота, нпр. уколико је човек спавао за време јутарње службе, у паклу ће спавати на ужареним постељама, прекривен змијама. Одређени греси су помињани са посебним наглашавањем. Блудничење, среброљубље и не чињење милостиње највише се помињу и повезују са сваком лицем у паклу.

12 Лихачов наглашава да су стране света биле изузетно значајне за поимање простора у средњовековној концепцији света. Због тога је свака црква била олтаром окренута према истоку, док су се иконе у кућама качиле на источном зиду. Стране света биле су важне и у одређивању локације раја и пакла, те је рај увек на истоку, док је пакао увек на западу. Историја се такође одређивала према странама света, па је напред, на истоку, био почетак света и рај, а позади, на западу, крај света, његова будућност и страшни суд (Види: Лихачов 1972: 413). Оваква концепција света није у потпуности задовољена у српским старозаветним и новозаветним апокрифима, већ долази до варијација одређених просторних одредница (нпр. пакао је смештен на север), али је важност и релевантност страна света свакако очигледна. Тако се у апокрифу *Књига о Адаму и Еви* подела раја врши према странама света, те Ева чува западну и северну страну, а Адам источну и јужну. При таквој подели јасно видимо симболику простора у коме је северно и западно повезано са женским принципом и грехом, док је јужно и источно повезано са мушким, позитивним принципом.

испуњаваху Божију вољу”) „кувају” у њој (Јовановић 20056: 387), док је други нешто домишљатији. Наиме, дат је специфичан приказ мучења грешника у огњеној реци које је зависило од саме тежине греха. Загњуреност грешника у огњену реку зависила је од тежине греха који је починио:

„Ко су ови који у огњу стоје до појаса и догрла? Рече архистратиг: То су они који су очеву и мајчину клетву примили и зато се тако муче. И рече: Који су ови који стоје у огњу до прса? Рече арханђео: То су они који су својим кумовима зле речи говорили и блудом се окаљали, те се зато муче. И рече Пресвета: Који су ови који стоје у огњу до грла? И рече архистратиг: То су они који су јели меса људског...Они су из утробе своју децу побацивали псима за храну, и они који су брат брата предавали на смрт, и отац децу пред царевима и кнезовима, те они тако једу људско месо. Зато се тако муче” (Јовановић 20056: 384).

Опис огњене реке у којој су грешници загњурени на различите начине нашао је одјека и у српској народној лирици (у побожним песмама) при чему су греси мучених грешника још прилагођенији свакодневном животу патријархалне заједнице. У песми „Сестре Светог Петра” (СНП, бр. 312, Беч 1866: 305) у огњеној реци су смештена три момка. Један је замахнуо на родитеље, други је обљубио куму, а трећи је оговарао девојке. Прва два греха су идентично приказана као и у апокрифу који смо цитирали, док је последњи прилагођен самом жанру „женских” песама јер истиче да је лажна клевета на девојку најтежи грех. У песми „Блажена Марија и Свети Илија” (Петрановић 1 књига, бр 25, стр. 27) приказана су четири момка, један гори до колена јер је отимао туђе, други до рамена јер је замахнуо на родитеља, трећи до обрва јер је чинио прељубу са удатом женом, а четврти гори „уста до образа” јер је обљубио и оставио девојку. Тежина грехова прилагођена је народном моралу и усаглашена са устаљеним мотивима песничког жанра. Видно је да су примери грешника у поменутим народним песмама дорађене и усаглашене пре свега са патријархалним моралним системом. У њима се не помињу јеретици и проблематично понашање у црквеном опхођењу клера, већ се пре свега инсистира на греховима који се чине у свакодневном животу, а који би разорили патријархално организован свет. У песмама „Свети Петар и мајка му” (СНП, бр. 313 и 316, Беч 1866: 307; 316) помињу се греси крађе, лихварства, варања у продаји, шкртости, недавање милостиње и изостанак исповести и причести. У побожним песмама се инсистира на греху према сиротињи, родитељу и кумству, иако то нису биле примарне теме (греси) којима се баве апокрифни прикази пакла. Тема као што је неодлазак на богослужења је поједностављена и приказана радом у недељу, што је у побожним песмама приказано као велики грех док се у апокрифима помиње само у апокрифу *Анастасија црнорисица*:

„И тада ме узе анђеол за руку и показа ми где су муче. И поведе ме ка царском престолу око кога стајаху чиновни анђеоски. И видех најпре жене како се клањаху и мољаху Богу. И стајаше света Недеља опрљене главе вапијући из свег гласа: 'Не могу више трпети зле људе, Владико, јер од деветог часа у суботу па до свитања понедељка заживу пећ беснећи и зло стварајући и блуд чинећи. Излази пламен велики и прљи ми лице’” (Јовановић 20056: 465).

Рад недељом се неретко сусреће и у српским народним песмама. У песми „Моба ђаконa Тодора у неђељу” рад недељом је кажњен спаљивањем самог организатора мобе (СНП, Беч: 1866, бр. 322, 315 стр.) на сам захтев Свете Петке и Свете Недеље. У песми „Прави суд два божја анђела” (СНП, бр. 323, Беч 1866:

316) рад недељом бива искупљен чињењем милостиње и жртвом детета¹³. Апокриф о Анастасији црнорисици такође даје низ поетских слика везаних за дескрипцију пакла. У њему су побројани клеветници, свађалице, блудници, скрвнители цркве, они који су починили абортус, као и свештенство које се на неки начин огрешило о свој чин.

У апокрифу *Ошкровање айосџола Павла* пак имамо специфичну епизоду у којој је описан одлазак праведне/грешне душе у загробни живот, која смешта ђаволе слуге у простор између неба и земље. Наиме, зли дуси пресрећу душу на путу ка небу, а ако је она зла, одводе је анђелу таме Ловуху¹⁴. Сам пакао је слично описан као и у апокрифу *Ход Богородице по мукама*. Мучења грешних у огњеном језеру, реци и тами, али и натуралистичко приказивање страдања клера који се није држао хришћанских врлина је заступљено на сличан начин са мањим варијацијама на тему. У оба ова новозаветна апокрифа се посебно наглашава опис дела пакла који је предвиђен за Јевреје који су издали Христа. У апокрифу *Ход Богородице по мукама* предвиђено је језеро од смоле, док у апокрифу *Виђење айосџола Павла* предвиђен је напад двоглавих црва. Епизода која не постоји у апокрифу о Богородичином путовању по паклу је прича о безданом кладенцу са седам печата, која је дата у Виђењу апостола Павла. Ни у једном од ова два апокрифа пак није описан Сатана као владар са троном у својој земљи. Акцентат је стављен на описе мучења грешника, а не на паклу, као својини ђавола.

Апокрифне поетске слике пакла разликовале су се и варирале јер нису биле усклађиване са прописаним каноном. Просторне позиције пакла су мењане од апокрифа до апокрифа, док је његова функција била увек иста, без обзира да ли над паклом влада ђаво, да ли је он само његово станиште или је посебан ентитет. Одлазак грешних душа на „онај” свет и опис простора који им је био намењен биле су теме које су пружале посебну слободу у фантастичном поимању оностраности. Ма колико је основна идеја била везана за библијски наратив, хришћанско учење и морални кодекс уопште, апокрифни прикази су са великом слободом и креативношћу осмишљавали функционисање праведника и грешника након смрти. Књижевна вредност оваквих поетских слика огледа се у њиховом великом утицају на српску народну књижевност, али и средњовековно фрескосликарство, што би додатно требало истражити и подробно разложити. Сложеност порекла мотива који се појављују у горе пописаним описима представља богатство апокрифних наратива, који су можда врхунце креативног остваривања изразили управо кроз поетско промишљање о паклу, смрти, вечним мукама и ђаволу.

Литература

- Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Књижевна мисао.
- Елиаде 2015: М. Елиаде, *Слике и симболи*, Београд: Factum izdavaštvo.

13 Дете које се жртвује бива оживљено од стране анђела као награда. Занимљиво је да слична сцена јавља у апокрифу *Госпољубље Аврамово* на примеру телета и краве који бивају заклани како би се Света Тројица нахранила, а потом се ујутру јављају живи на паши.

14 Поетска слика успињања душе ка небу и рајским вратима задржана је и у српским народним песмама (СНП, Беч: 1866, бр. 313, 314, 316, 332, 340) где се опет у складу са етиком патријархалног друштва приказује одбацивање грешника од врата Раја.

Јовановић 2005а: Т. Јовановић, *Апокрифи старозаветни*, Београд: Просвета.

Јовановић 2005б: Т. Јовановић, *Апокрифи новозаветни*, Београд: Просвета.

Караџић 1866: В. Ст. Караџић, *Српске народне пјесме*, Беч.

Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд: Књижевна мисао.

Петрановић 1867: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне 1*, Сарајево: Вилајетска штампарија.

Расел 1995: Џ. Б. Расел, *Принц шаме*, Београд: Понт.

Флаш 2018: К. Флаш, *Ђаво и његови анђели*, Београд: Лагуна.

THE DEPICTIONS OF HELL IN SERBIAN MEDIAEVAL APOCRYPHA

Summary

In this paper we have endeavored to show the poetic images of hell which are found in the Old and New Testament apocrypha. We have try to show the biblical motifs and potencial links with the biblical narrative. We have pointed out the differences between the apocryphal and the canonical depictions of the afterlife with an emphasizes on the images of hell. We have established that the apocryphal narrative is much richer in its descriptions of the destenies of siners and the righteous. Those apocryphal images are important because they have strongly influenced on medieval art speciflicly in Serbian original and folc literature.

Keywords: apocrypha, Bible, hell, haven, siners, sin

Isidora Ana D. Stambolić

Сара Р. Јекић¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет

ОПИСИ БИТАКА У ЖИТИЈУ КРАЉА МИЛУТИНА АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА ДРУГОГ

У раду се разматра стваралачка делатност српског црквеног писца XIV века, тачније архиепископа Данила Другог, који је стварао под снажним утицајем византијске литературе, а која представља један од одлучујућих чинилаца за настанак старе српске књижевности уопште. У делу архиепископа Данила Другог, сем дословног навођења цитата из *Светиоџ писма* и других богослужбених књига, као и других анонимних светих отаца и песника, препознамо знатан утицај лектире која је у том периоду била популарна, а то је превод *Александриде*, која је имала одлике витешког романа. Уз помоћ одабраних метода увидећемо да је историчност била једна од основних карактеристика Данилових биографија, али и да су интересовање за историјска збивања, описивање ратних похода са много детаља и исцрпна излагања о сукобима између супротстављених страна, типична за литерарни поступак биографа XIV века и да представљају новину у односу на претходни XIII. Ми смо се управо на описе битака осврнули у овом раду и пажњу посветили мотивима и атмосфери која је уско повезана са њима.

Кључне речи: архиепископ Данило Други, српска црквена књижевност, историчност, описи битака

Српска црквена књижевност неизмерну захвалност дугује својим културним и књижевним центрима, чији је константан рад и залагање допринео њеном трајању и опстанку, иако се као њен носећи стуб поносно истиче Хиландар – главно књижевно средиште у коме су се окупљали, живели и радили знаменити српски биографи током читавог средњег века. Ту се, поред значајних имена – као што су Св. Сава Немањић, Доментијан и Теодосије (сва тројица биографи XIII века) и други потоњи писци – издваја не само име већ и оригинална личност архиепископа Данила Другог. О његовом животу нема много поузданих информација², јер прве значајније податке налазимо у изворима тек пошто се замонашио, а оне од пресудне важности у току боравка на двору краља Милутина, где и почиње његова дипломатска активност. Већ је Ређеп добро приметила да Данилов живот, а нарочито стваралачка делатност³, у великој мери подсећају на Саву Немањића: „И он, као и Растко, са двора одлази у манастир, Растко са очевог, а Данило са двора краља Милутина. Обојица мире завађену браћу, имајући посредничку улогу. Баве се књижевним радом

¹ sara.jekic@gmail.com

² Нажалост, о њему као писцу ништа не сазнајемо ни из житија које је писао његов ученик, „јер је ту приказана искључиво његова црквена и државничка делатност” (Деретић 2000: 171).

³ Бојовић је мишљења да се „архиепископ Данило формира првенствено под утицајем исихаста и Јефрема Сирина” и да се „он сматра утемељивачем исихазма у Србији, који су прихватили Григорије Цамблак, Епископ Марко и други” (Бојовић 2003: 77).

али и државничком и дипломатском активношћу, Сава у време Стефана Првовенчаног, Радослава и Владислава, а Данило за време Драгутина, Милутина и Стефана Дечанског” (Ређеп 2008: 41). Тако Данило Други не представља само изузетну историјску фигуру него личност која је знатно утицала на политичку и културну сцену Србије свога времена. С обзиром на то да је живео и стварао у бурним и тешким временима непрестаних сукоба и као очевидац свих значајних догађаја у Србији, уносио је у своја дела непосредне изворе из тадашњег живота, доносећи сопствена виђења и оцене датих збивања и личности које је познавао, па његова дела тако попримају и одлике мемоарског карактера. Петровић у прилог томе говори да је „такав однос између писца и личности које су предмет литерарног стварања носио у себи специфичности које не сусрећемо ни код једног другог средњовековног српског биографа” (Петровић 1988: 28).

Целокупно Данилово књижевно дело⁴ израсло је на идеји да се напишу и тиме употпуне састави којима би се славили свети Срби који до тада нису имали своје службе и житија. Ову замисао остварио је у почетку само делимично, написавши шест житија и две службе: *Житије краљице Јелене*, *Житије краља Драгутина*, *Житије краља Милутина*, *Житије архиепископа Арсенија I*, *Житије архиепископа Јевстатија I* и *Житије архиепископа Јоаникија*⁵, *Службу архиепископу Арсенију* и *Службу архиепископу Јевстатију*. Наведена Данилова житија чине окосницу првог српског хагиографског зборника *Животи краљева и архиепископа српских*, који су потом обликовали његови настављачи, допунили га својим делима и тако створили јединствену целину. Поменути зборник Гордон Мак Данијел сматра за најбољи „књижевни одраз политичког, културног и црквеног развоја раног XIV века” (Мак Данијел 1988: 11).

Поред Гордона Мак Данијела, Дамњана Петровића, Милана Кашанина и Драгише Бојовића, од чијих радова смо започели истраживање, животом и делом архиепископа Данила Другог, као и његовим утицајем на потоње писце српске црквене књижевности, бавили су се и њихови старији претходници, као што су Ђорђе Бранковић, Јован Рајић, Павле Шафарик, Фрањо Рачки, Ватрослав Јагић, Никола Радојчић, и они модернији, као што је Александра Костић Тмушић у раду *Есхатолошки оквир владарских житија архиепископа Данила Другог*, али треба нагласити да се наведени низ научника овде никако не завршава и да смо се током рада користили и текстовима других истраживача, за сада непоменутих, који су дали значајан допринос при решавању проблема који нас заокупља или се макар дотакли неког његовог дела.

4 Претпоставља се да су сва дела архиепископа Данила настала у периоду између 1317. и 1337. године.

5 Кашанин тврди да су „поређени с биографијама које су написали Доментијан и Теодосије, животописи које је саставио Данило Други много краћи, али и много разноликији. О толиким и тако различитим личностима није говорио ниједан наш средњовековни животописац” (Кашанин 1975: 215).

Тако је центар нашег истраживања усредсређен на стваралаштво архиепископа Данила Другог, чије дело носи обележја исихазма⁶ и витешке лектире, а циљ нам је да покажемо да ли су и у коликој мери они утицали на запажено појачано интересовање за историјска збивања и да ли су допринели обликовању одређених представа о појмовима као што су витештво, жртва, победа и пораз код обичног човека. Због тога ћемо у одабраном делу, методом плурализма, настојати да препознамо мотиве смрти, копља и стреле, страшног суда, покајања, затим осуду материјалног света и свега што је пролазно, али и лепоту учења о вечном животу, кроз дивне и ненаметљиве савете и поуке. Дакле, циљ рада је да у *Житију краља Милутина* архиепископа Данила Другог пронађемо и анализирамо описе битака и да кроз још један сегмент осветлимо непоновљиво дело српске књижевности.

Архиепископ Данило Други је један од наших најплоднијих и најразноврснијих средњовековних писаца, без обзира што његови богословски списи, његова преписка и посланице нису сачувани. Кашанин запажа како се „Данило ничему не изненађује у животу, већ га све у њему једнако занима – рат колико литургија, двор колико манастири, раскош колико сиромаштво, грех колико казна”, као и да у „темама, идејама, мислима, у архиепископа Данила II има енциклопедијске ширине, као што је има у фрескама дечанских сликара” (Кашанин 1975: 226). Иако осећајност није основна црта Даниловог писања, ни песничко казивање његов уобичајен начин говора, то не значи да у његовим делима нема поетских елемената. То констатује и Александра Костић Тмушић, која тврди да „његово дело поседује велику стилску и структуралну вредност”, и да „лексика у делима Данила Другог обилује финоћом у изразу, суптилношћу и оштрином. Реченице прати узвишеност, свечаност, и велика духовна лепота. Мисли и осећања зраче светлошћу која се открива у љубави према Богу” (Костић Тмушић 2017: 294). Због тога је архиепископ Данило Други противник ратова и за највеће врлине једне владавине сматра мир и правду.

Међутим, насупрот изнетим тврдњама, треба поменути и мишљење Деретића, који је увидео да у житијима, поред сакралне, хришћанске компоненте, која им даје главни печат, постоји и једна друга, ратничка, витешка, као и да се међу јунацима житија налазе и владари, који су били и велики ратници (Деретић 1997: 294). Тако се у зборнику *Животи краља Милутина* и *архиепископа српских* издвајају по овим елементима три житија: Милутиново од Данила, те Стефана Дечанског и архиепископа Данила од Даниловог Ученика.

Данилов *Живот краља Стефана Уроша III* (Милутина) заузима централни положај у књизи. После Стефана Немање и Светог Саве, највећи

6 И Богдановић сматра да „у књижевности, исихазам води стилу 'уравнотеженог психологизма' колико год и 'плетенију словес'. Познат у Светој Гори бар од XI века, он је утицао на стару српску књижевност већ од почетка у XIII веку, видљив је у Доментијана и Теодосија, али је у пуној мери, и декларативно, изражен тек у књижевном делу Данила Пећког, чији је главни идеолошки и поетски знак” (Богдановић 1991: 160).

број дела средњовековне српске књижевности посвећен је управо краљу Милутину, јер, како примећује Александра Костић Тмушић, „оно што је Стефан Немања био народу у времену у којем је живео, то је краљ Милутин у свом времену. Данило слави и прославља богоугодни живот свог јунака, који је био заштитник свима којима је заштита била неопходна. Краљ Милутин је све постигао својом искреном вером и својим праведним делима” (Костић Тмушић 2017: 293). Најопширније и са највише историјског, ово житије представља хронолошки приказ владавине једног краља и зато се Милутинов живот чита више као витешки подухват него као живот узорне личности, односно светитеља.

Ређеп каже да „и мада се Данило при састављању Милутиновог живота држао уобичајене схеме (угледно порекло, добра дела, смрт и чуда), инсистирање на ратним Милутиновим походима показује да је Данилу веома стало да истакне Милутина као доброг ратника” (Ређеп 2008: 66). Зато је највише простора у *Живошу краља Милутина* дато војним походима, освајањима и великим успесима, те је сваком од њих посвећено и посебно поглавље у житију.⁷ Сам архиепископ Данило излаже своју намеру говорећи како се трудио да изнесе сва искушења благочастивог и христољубивог краља Милутина, односно сву погибел коју је у младости доживео од многих иноплемених царева и других.

У жељи да поврати крајеве које су запосели Грци, који су се све више ширили на рачун српске државе, Милутин је повео рат против грчког царства и освојио знатне области заједно са градом Скопљем⁸:

„И после овога заповеди да се саберу сви његови војници, и када је ово било, и узевши молитву од свога архиепископа светитеља и целог сабора свештеничког лика, и подигавши се са својом силом, пође у државу области грчкога царства, у околне пределе, а то су ови, које ћу казати: прво узе оба Полога са њиховим градовима и са облашћу, и град главни Скопље, потом Овче Поље и Злетово и Пијанац. Такве све земље узе у почетку свога доласка и приложи их ка држави отачаства свога, и славу и богатство такве државе измени у богатство и славу своју, велможа и народа свога.” (Архиепископ Данило Други 1988: 113)

Међутим, лукава властела коју је прогнао краљ Милутин, није се на томе зауставила, већ је искористила прилику да се пожали цару Андронику II Палеологу уз речи клевете. Цар је одмах сакупио велику силу војске, не само народа грчког, него и Татаре, Турке и друге „и са овима пође, хвалећи се у своме безумљу, да ће не само озлобити отачаство овога благочастивог, него да се неће више ни спомињати његово име у његовој држави” (Архиепископ Данило Други 1988: 114), не знајући ни сам тада да ће тамо затећи само своју изненадну пропаст:

„После овога подигавши се са таквом силом многих народа, пође брзо на овога христољубивог краља љут као лав, и хотећи да као љута звер уграби незлобиво јагње. И отишавши од славног Града Константинова даље од три дана, и када је дошао са својом војском до места званог Илаигита, у коме је месту црква св. мученика Христовог Георгија, и ту изненада, не боловавши ни мало, издахну посред народа својих

7 Борба са Византијом, Борба са Дрманом и Куделином, Борбе са Шишиманом, Борбе са Персијанцима и Агаренима и Борбе са Турцима у Малој Азији.

8 Скопље је било Милутиново главно седиште после 1282. године.

војника, оповргнут чудном смрћу, да су се сви чудили. Јер рече: 'Љута је смрт грешника'" (Архиепископ Данило Други 1988: 114)

Иако погођени смрћу свога владара, која их је неспремне затекла, царева војска није желела да одустане од похода, те следи опис битке са Татарима код Липљана и Призрена (докле су успели да допру), тачније код реке Дрим:

„И сами не могоше вратити толике војничке снаге многих народа, које је сабрао тај цар, а великоименити сродници тога цара, као и телородна браћа, сабраше се и пођоше на државу овога благочастивог краља, журећи се на заклање светог, и да разоре његов добар спомен и искорене до конца, које мисли није одобрио Бог. [...] И пошто су завојевали на те крајеве, и према толикој њиховој множини и сили, не учинише велике пакости отачаству овога благочастивог, но се опет вратише у државу своју. И тада се један део њихов народа татарскога одлучи да дође на реку звану Дрим, који беше веома нашоша, тако да се нико није могао усудити да га пређе. И ти нечастиви видевши с оне стране реке где се на једном месту збегло мноштво народа, као несити звери устремише се на стадо Христово, и уздајући се у снагу коња својих, убоше у њега (Дрим). А вода нагло подигавши се, потопа многе од њих. А који су од њих хтели да пристану на обалу, такови засипани и убијани оружјем, опет се враћаху и скончаше у таквој реци, и погибоше због свога безакоња. И ту ухвативши самога старешину њихова званог Чрноглава, и одрезавши му главу украшену драгоценим бисером, и натакавши је на копље, донесоше благочастивоме краљу као нарочити дар.” (Архиепископ Данило Други 1988: 114–115)

За ово причање, које се завршава поразом Татара при упаду у Србију, Кашанин каже да је „колико кратко и садржајно толико и мајсторски написано” и да је „тешко једну драматичну сцену описати са мање мирних речи” (Кашанин 1975: 223). Овде је очигледан и утицај библијске приче о потопу, где Ноје представља потоп као Божију казну за људске грехове, а не треба заборавити ни магијску моћ која се приписује води, односно да она, између осталог, има прочишћујуће и лековито дејство.

У првој борби са Византијом детаљно се описује заједнички напад браће, тачније Милутина и Драгутина, на византијску територију. „Данило прича како су браћа заједно провела Божић 1283. у месту Насуду, а после продора до Сера и Крстопоља и успеха, Милутин се вратио у своју, а Драгутин у сремску земљу. Милутин сам наставља да ратује са Андроником II Палеологом, продире у Тесалију и побеђује” (Ређеп 2008: 64). У делу архиепископ Данило Други описује како се то десило:

„Овај христољубиви господин мој не каснивши ни мало, заповеди да се скупе сви војници државе отачаства његова, и узевши себи у помоћ вазљубљеног свога брата краља Стефана са целом његовом војском, и тако спремивши се за бој, са овим пође на државу грчког царства, у намери да одмазди што су војевали на његову државу, свагда уздајући се љубављу срдчане вере у Господа, према пророку. [...] Када је био у тој држави, приспе време празнику Рођења Христовог, и ту славно прослави празник са вазљубљеним братом својим и са војницима својима у месту званом Насуду, и отуда подигавши се, пође са својим силама до унутрашњости грчке земље, до Свете Горе атонске, и завојевавши све такве стране тога царства, земљу Струмску и Серску, Крстопољ и друге околне стране тих земаља, и узевши све имање њихово и богатство, опет се Божјом вољом врати у отачаство своје, пун сваке добре намере. И отпусти вазљубљеног свога брата у његову сремску државу, и сам отпочину мало са својим војницима.” (Архиепископ Данило Други 1988: 115–116)

Из предоченог се види колико значајно место и моћ архиепископ Данило приписује молитви у свом делу, те краљ Милутин ниједан подухват не почиње

нити завршава без ње.⁹ Такође, из учињеног схватамо и шта је слобода значила за краља Милутина и његов народ, а слично мисли и Берђајев када каже да „они који нису слободни нису потребни Богу, не спадају у божански космос” и да „зато слобода није право, већ обавеза. Слобода је – религиозна врлина. Онај који није слободан, ко је роб, не може ући у царство Божије, он није посињен од Бога и подређен је нижим сферама” (Берђајев 1996: 132).

Не треба заборавити колико је архиепископ Данило Други био образован и даровит човек, упућен у тадашње токове уметности и колико је била значајна и његова ктиторска делатност, јер се залагао за обнављање и подизање црква и манастира. Трифуновић је зато сигуран када каже да је „архиепископ Данило Други знао колико су се тада у престоници Палеолога поштовали хеленски антички узор”, и да је „градећи Милутинов духовни лик у хармоничном односу са спољашњом лепотом, ишао за античким узором доброте и красоте: ’Као Александар, македонски цар, увеличан силом на земљи, тако исто се и овај увелича у Богом дарованој својој држави’” (Трифуновић 2009: 168). Сем успелог физичког и духовног описа краља Милутина, Ређеп примећује да архиепископ Данило такође успешно и „са много појединости описује Милутинове борбе са браничевским велможама Дрманом и Куделином, који су се у месту Ждрело прогласили као самовласни” (Ређеп 2008: 64–65):

„И када је он дошао у њихову државу, земљу браничевску, пошто је ова земља била веома утврђена, није им могао никакве пакости учинити, нити их одагнати из тих предела, и опет се врати у своју државу. И ови видевши насиље овога благочастивог краља против њих, отишавши сакупише око себе многу војску народа татарскога и Кумане, давши им много злата. И са овима се једнодушно устремише на државу овога благочастивог краља Стефана. И тада завојевавши многе стране његове државе, и веома нападајући чињаху му велике пакости, не разилазећи се.” (Архиепископ Данило Други 1988: 117–118)

Видимо да је при првој одбрани, када је ишао сам, краљ Милутин мало шта могао учинити, те се брзо враћа у своју државу и тражи братовљеву помоћ. Тај Драгутинов и Милутинов поход против Дрмана и Куделина одиграо се око 1291. године:

„И тако обојица сакупивши војнике своје, имајући у телу једну вољу и љубав братску, пођоше на државу оних који су подигли унутрашње ратове и буне. И тако Божјом помоћу постигавши сву своју вољу, прогнаше оне зломисленике са њихова наследства, и одоше посрамљени у погибљи и великом презиру. Овај господин мој краљ Урош узевши сву државу њихову и имање, даде га вазљубљеноме своме брату краљу Стефану.” (Архиепископ Данило Други 1988: 118)

Браћа су поделила освојена места међу собом, а затим се разишла. Потом следи опис битке и победа над бугарским кнезом Шишманом.¹⁰ Његов напад на Србију био је освета због пораза браће Дрмана и Куделина. Успели су да се домогну града Хвосна, али када су кренули ка Ждрелу, били су заустављени:

„Овај скупивши триклету јерес татарског народа и своје војнике, и изненада уђе са војском у државу овога благочастивог краља до места званог Хвосна, и када су

9 Богдановић сматра да је Данило већ својим зборником унео велике новине: „Данилова је намера била да састави неки врсту српског пролога. Поред тога, карактеристично је и ново у Данила компликовање унутрашње структуре житија, ’плетеније’ композиције. Ту су заступљени и склопљени многи жанрови: молитве, плачеви, унутрашњи монолози или дијалози са својом душом, покајничка исповедања или похвале, па чак и поученија” (Богдановић 1991: 158).

10 Бугарски принц Шишман, владар земаља око Бдина (садашњи Видин), био је вазал татарског кана Ногаја. Шишман је био отац каснијег бугарског цара Михаила Шишмана.

хтели ући у место звано Ждрело, да узму тамошње велико наследство цркве дома Спасова, т. ј. архиепископије, нису могли. Но ту побеђени силом господњом и молитвама св. архиепископа Христова Саве, би избијено велико њихово мноштво. Те ноћи, када су стојали близу тога места званог Ждрело, молитвама својих угодника св. Симеона и Саве и архиепископа Христовог св. Арсенија, који ту лежи у дому св. апостола, јави им Бог велико знамење страха.” (Архиепископ Данило Други 1988: 119)

Овде се јавља мотив огња, а уједно и светлости, који је био чест мотив и у делима других средњовековних писаца. Ону су наводно видели „велики огњени ступ где силази са неба, од кога су излазиле пламене луче и са јарошћу палила њихова лица”, а огњени људи са оружјем у рукама и са великом жестином гонили су их, секући њихове пукове. И тако, видевши овако знамење, њихов вођа поче да бежи, гоњен гневом Господњим, са мало војске у своју државу:

„И видевши овај господин мој краљ шта се догодило, и тако скупивши сву своју војску, и са овом пође на овога нечастивог, ограђујући се силом св. Духа. И када је дошао у државу његову до града званог Бдиња, и ту заузео и сву његову област, а овај сујемудри даде се у бегство, ушавши у шуму, и пређе реку звану Дунав, смирен и посрамљен. Овоме господину превисокоме краљу све се даде у руке, а хтеде све његове станове разорити, и град тај, у коме беше његов двор, до краја срушити, и опустошити целу његову државу. А овај зломислени видевши како у један час би лишен све славе своје и богатства, поче шиљати ка овоме благочастивоме краљу молбене речи.” (Архиепископ Данило Други 1988: 119–120)

Да би услишио његове молбе, краљ Милутин је предложио да у знак помирења узме кћер једнога од његових велможа и овај тако и учини. Дао му је кћер свог великог жупана Драгоша и одликовао га великом чашћу и многим даровима. Због његове привржености, касније му је краљ дао и своју кћер Ану за његовог сина Михаила, који је постао цар целој бугарској земљи.

Како је свако поглавље у житију посветио једном Милутиновом ратном походу, Данило помиње и једну побуну – наивни Стефан Дечански, под утицајем лукаве властеле и њене подршке, кренуо је против свога оца – краља Милутина. Приказ Дечанског неизбежно указује на то да га је аутор видео као кривца¹¹:

„И видевши благочастиви краљ Урош такво дело свога сина, поче га саветовати кротким и слатким речима, да дође к њему. А он не послуша ове речи, но се поче подизати на веће зло против свога родитеља. И видевши овај господин мој непроменљиву вољу његову, и сакупивши своје војнике, и са њима пође ка сину своме у његову државу, зетску земљу. А он видевши долазак свога родитеља, побеже на ону страну реке зване Бојане.” (Архиепископ Данило Други 1988: 125)

Иако се Дечански показао првом приликом, то краљу Милутину није било довољно да би повратио изгубљено поверење, што јасно изражава и следећа мисао: „Ево видим како сам дошао у дубоку старост и видим унапред да ме и после очекују многе скрби и жалости од овога мога сина, ако га оставим слободна” (Архиепископ Данило Други 1988: 125). Због тога се одлучио за казну ослепљења, а према средњовековном обичају, ослепивши Дечанског, краљ га је тим поступком учинио неподобним за наследника. Како сазнајемо, након спроведене казне, Милутин је Дечанског послао у Цариград тасту Андронику II Палеологу

11 Јовановић тврди да „оба житија, и краља Драгутина и краља Милутина, обилују Даниловим праћењем појединости из живота својих јунака, испуњеним трагичним судбинама, углавном изазваним настојањем да се одрже на престолу или побудама да се домогну владарског трона на коме већ стоје отац или брат. Ту злу коб Данило је умео да сагледа у својим житијима, исказујући понекад наклоност или веће разумевање за једну или другу страну у сукобу, а у неким приликама не знајући ни сам како да разуме подизање руке својих јунака на ближије” (Јовановић 2015: 11).

у заточење, али Ређеп каже да се у „науци сматра да је ову причу о ослепљењу Данилов ученик унео накнадо у Милутиново житије” (Ређеп 2008: 65).

Пре него што настави хронолошко приказивање борби, односно следећу епизоду борбе са Персијанцима и Агаренима, аутор се враћа на добра дела и врлине главног јунака житија, описујући детаљно сва Милутинова добротинства, подизање и обнављање цркава и манастира, као и болница, не само на територији Србије, него и у другим земљама и областима.¹² При опису борбе са поменутих народима, архиепископ Данило Други користи мотив ђавола:

„(Ђаво) хвалећи се и мрзећи Хришћанство, наоружа безбожне Персијанце и Агарене на род хришћански, као Јудеје на Господа. И подигавши се од своје земље велика њихова множина и уђоше у Велику Романију, и уништаваху хришћане као вуци, не штедећи стада Христова, које стече својом часном крвљу, додирујући и сами велики град Константинопољ, и хвалећи се како неће постојати ни једно царство пред силом наше крепости, и стојаху у Великој Романији до двадесет година.” (Архиепископ Данило Други 1988: 136)

Краљ Милутин је међутим, примајући многе, желео да угости и већи део тих безбожних Персијанаца и то је и учинио. Они су дошли и уверили се у српску славу, били лепо дочекани, али је њихово лицемерство ипак било јаче од свега:

„А они безбожни као заборавивши се и изгубивши свој ум, проучавајући се штетним против његове свечасне главе, и нападаху као пси на онога који их храни. А овај уздајући се у помоћ Божју и свесрдочно уздање имајући ка Владици Христу, и пружајући не мале милостиње ка светим црквама и ка убогим и маломоћнима, није њихове нападаје рачунао ни у што, но свагда болећи за своје отачаство, није пазео ни на своје тело од њихова нападаја тврдим градом или местом, но као небопарни орао посред њих пролазећи, јављаше се јасно. А они се напунеше до конца својом погибљи, са оштрим својим оружјем, на које се и уздаху, наваливши са коњима на блаженога овога, изрише јаму својој погибљи. [...] И унапред видећи Божју помоћ према себи и чување, одмах је поучио свечасну властелу отачаства свога и не мало своје сродство, спремивши се на бој против тих безбожних Персијанаца са својом телесном стражом, и одолевши победи, и њихово оружје уђе у њихово срце, а људи њихови сломише се, и не би ни спомена о њихову безбожном гневу. Једне предаде смрти, а друге осуди на заточење, а остале, и то не мало, предаде у ропство српској земљи.” (Архиепископ Данило Други 1988: 137–138)

Већ је Никола Радојчић истакао битан моменат код Данила, а то је да никако не сме остати „непоменуто његово истицање Српства и српскога родољубља у оним временима о којима неупућени неуморно тврде да им је појам родољубља био сасвим непознат” (Радојчић 1965: 400), а све то поткрепљује изведени цитат.

Цар Велике Романије Андроник Палеолог дивио се краљу Милутину на свему, посебно на победи против поганика и зато га је замолио за помоћ, како би ослободио и Романију од њих, у чему је овај поново успео:

„А они као покорне слуге свога чедољубивог оца и господина, пођоше и у ту Романију, и хотећи овога блаженога поштовати, и тамо спроведоше своју вољу против оних поганика, тако да се ни душа није избавила на слободу, и градове њихове до основа искоренише, а неправедно њихово много богатство себи разграбише, тако да су се дивили и прекоморски цареви и краљеви због помоћи и славе Божје овом блаженоме, како не заборави Бог многа приношења овога блаженога праведника светим црквама и маломоћнима, и та приношења не мало га прославише, тако да је постао страشان непријатељима и свима диван.” (Архиепископ Данило Други 1988: 138)

12 Обнова Хиландара, подизање болница у Цариграду, као и црква и манастира у Солуну, месту званом Трескавци, кичевској области итд.

Епски наглашена епизода у *Житију* јесте и Милутинова помоћ грчком цару Андронику током протеривања Персијанаца из Византије. Због тих Милутинових врлина, Данило наглашава да су га се бојали сви цареви и варвари само кад се спомене његово име. И у држави цара Андроника било је ових поганика, те је цар замолио такође за помоћ, чувши да их је досад успешно прогонио: „И чувши ове речи превисоки краљ, од таста свога цара грчког, и због толике безмерне љубави, коју су имали међу собом, ни мало не закасни, и у тај час заповеди да се скупе сви војници његове државе. И даде им место себе великога војводу Новака званог Гребострека”¹³ (Архиепископ Данило Други 1988: 139). Пре самог похода, када је цар Андроник чуо за њихов долазак, приредио им је леп дочек и велико славље у држави:

„И помоћу Божјом управљани, неповређено прешавши таку пучину, и изашавши од мора, уђоше у саму ту Анатолију, у државу безбожних. И пошто је био велики рат међу њима, не једном или двапут, и заступством доброга Бога, добро добивши снаге, победише их, секући њихова нечастива тела као траву пољску. И сасвим уништивши њихов спомен, све њихово богатство и славу уграбише у своје руке, које су они кроз много времена сабрали, и градове њихове и станове до основа порушивши, и испунивши сву вољу и жељу господина свога превисокога краља, вратише се у своју државу са великом славом.” (Архиепископ Данило Други 1988: 140)

Након казивања о победама краља Милутина над Персијанцима и Турцима, архиепископ Данило Други пише похвалу, а Александра Костић Тмушић примећује да нас, иако „у овој похвали немамо библијских цитата, само упоређивање краља Милутина са царевима Давидом и Константином, приближава Светом писму. Данило Други је ово вешто извео и не случајно. Краља Милутина је упоредио са два цара, која су различита, и који поседују различите квалитете. Дакле, краљ Милутин, према Данилу Другом, поседује оно најбоље, оно што је добро и код једног и код другог цара” (Костић Тмушић 2017: 166).

И овде се завршава низ успешних Милутинових похода и победа, чиме потврђујемо речи Јовановића да је „у лику краља Милутина осветљено више димензија: војнички подвизи, трагични односи са сином, градитељска дела, милосрђа према сиротим и немоћним” (Јовановић 2015: 11). О томе колико је поштовања и архиепископ Данило имао за Милутина, и колика је била његова величина и заслуга за српски род, огледа се и из ових његових речи: „Многи цареви од његова рода чинише силна дела, но господин мој превози све” (Архиепископ Данило Други 1988: 120).

На основу свега реченог, утврдили смо да је архиепископ Данило Други заиста унео новину у писању и структури житија и да је знатно утицао да се XIV век у средњовековној српској књижевности разликује од претходног XIII, а Ђорђе Сп. Радојичић сматра да иначе „развојни лук старе српске књижевности достиже највећу висину са Данилом, а нарочито са његовим Учеником” (Радојичић 1962: 31).

Применом одговарајућих метода доказали смо да је историчност била једна од главних карактеристика тадашњих житија и да је због опонашања дела византијске књижевности, посебно витешких романа, било појачано интересовање за историјска збивања, која су била пропраћена исцрпним излагањима о сукобима зараћених снага.

Иако су неки описи битака у житију приказани оскудније, тј. са мање детаља у односу на друге, који су били живописнији, и иако је стил био врло једноставан, без претераног коришћења стилских фигура, сем понеких поређења која

13 Ратовање Срба под Новаком Гребостреком против Турака у Малој Азији догађало се 1312–1313.

су врло успела, то не умањује лепоту текста који је и данас читан и служи као узор многим који желе да пронађу пут вечнoг спасења. Јер, описи битака у делу архиепископа Данила Другог, само су пропратни делови главне замисли, а она је да су, иако светитељи након смрти, сви краљеви и архиепископи за живота обични људи и грешници, и тиме ова дела пружају утеху и наду и обичном човеку да је могуће достићи највиши циљ кроз подвиг жртве, а то је слободан и вечни живот. Све то потврђују и многи мотиви које смо запазили, као што су мотив жртве, мотив слободе, греха и искреног покајања, мотив светлости и други, али и многобројни ненаметљиви савети и поуке, који због ограничења рада нису детаљно обрађени, али у којима је акценат стављен на мисао да је све материјално пролазно и неважно и да постоји нешто неупоредиво вредније од тога.

На крају, можемо да потврдимо и речи Радојчића да су „*Животи краљева и архиепископа српских*, нажалост, сасвим недовољно искоришћени као историјски извор, несумњиво и због тога што се много истицао њихов богословски и реторски карактер” (Радојчић 1965: 399), али да та друга страна никако није занемарљива и да јој се зато убудуће треба много више и темељније посветити. Због тога су описи битака, иако обимом можда невелики, били важан део и краљевских и архиепископских житија, јер су, поред потврде њихових култова, додатно учвршћивали везу и поредак, који, откако је света и века, постоји између човека (народа), краља (Божјег угодника) и Господа.

Извор

Данило Други 1988: Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских; Службе*. [приредили проф. др Гордон Мак Данијел и проф. др Дамњан Петровић], Београд: Просвета; СКЗ.

Литература

- Берђајев 1996: Н. Берђајев, *Смисао стваралаштва*, Београд: Логос; Ант.
- Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Историја српске књижевности: Сџара српска књижевности*, Београд: Досије: Научна књига.
- Бојовић 2003: Д. Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*, Ниш: Центар за црквене студије; Косовска Митровица: Филозофски факултет.
- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
- Деретић 2000: Ј. Деретић, *Епике из сџаре српске књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Јовановић 2015: Т. Јовановић, Предговор, у: *Десет векова српске књижевности*, књ. III, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–26.
- Кашанин 1975: М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд: Просвета.
- Костић Тмушић 2017: А. Костић Тмушић, *Поетски елементи у српској хаџиографској књижевности*, Косовска Митровица: Филозофски факултет; Ниш: Међународни центар за православне студије.
- Мак Данијел 1988: Г. Мак Данијел, Данило Други, у: *Животи краљева и архиепископа српских; Службе*, Београд: Просвета; СКЗ, 9–25.
- Петровић 1988: Д. Петровић, *Песнички радови архиепископа Данила*, у: *Животи краљева и архиепископа српских; Службе*, Београд: Просвета; СКЗ, 25–41.

- Радојичић 1962: Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности: шекспирови и коментари*, Нови Сад: Матица српска.
- Радојичић 1965: Н. Радојичић, Животописачки рад архиепископа Данила II и његових настављача, у: Ђ. Трифуновић (ур.), *Стара књижевност*, Београд: Нолит, 383–402.
- Ређеп 2008: Ј. Ређеп, *Старе српске биографије (поетика жанра)*, Нови Сад: Прометеј.
- Трифуновић 2009: Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност – основи*, Београд: Чигоја.

DESCRIPTION OF THE BATTLES IN THE BIOGRAPHY OF KING MILUTIN BY ARCHBISHOP DANILO II

Summary

The paper discusses the creative activity of the Serbian ecclesiastical writer of the 14th century, more precisely Archbishop Danilo II, who created under the strong influence of Byzantine literature, which is one of the decisive factors for the emergence of old Serbian literature in general. In the work of Archbishop Danilo II, apart from literally quoting from the *Holy Scriptures* and other liturgical books, as well as other anonymous holy fathers and poets, we recognize the significant influence of literature that was popular at that time - the translation of *Alexandrida*, which had the characteristics of a knightly novel. With the help of selected methods, we will see that historicity was one of the basic characteristics of Danilo's biographies, but also that interest in historical events, describing war campaigns in great detail and exhaustive statements about conflicts between opposing parties, are the typical literary process of the 14th-century biographers and that it presents novelty in relation to the previous 13th-century. We have referred right to the descriptions of battles in this paper and paid attention to all the motives and the atmosphere that is closely connected with them.

Keywords: Archbishop Danilo II, Serbian ecclesiastical literature, historicity, descriptions of battles.

Sara R. Jekić

Ђорђе Д. Лазаревић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ХЕРЕТИЗМИ КАО МОДЕЛ СТРУКТУРЕ ИКОСА НА ЈУТРЕЊУ У СЛУЖБИ СВЕТОМ ПАТРИЈАРХУ ЈЕФРЕМУ

Икос (заједно са кондаком) у канону на јутрењу, средишњем и најзначајнијем делу овог богослужења, вероватно води порекло од далеко сложенијег црквеног химнографског састава који се појавио почетком петог века, а који свој врхунац доживљава у песничком стваралаштву Светог Романа Слаткопојца. Од двадесет четири строфе, колико су садржали кондаци Светог Романа, у савременим химнографским саставима који су у богослужбеној употреби преостале су само две песме, кондак и икос. Данас оваква структура од двадесет четири строфе постоји у богослужбеном химнографском саставу под називом акатист. Настао почетком седмог века, акатист је данас у богослужбеној употреби у богослужењу Свете Четрдесетнице и посвећен је Пресветој Богородици (тзв. Похвала Пресветој Богородици). Икоси акатиста садрже узвик „Радује се!“ (Хаїре), поздрав који је архангел Гаврило упутио Дјеви Марији, објављујући јој вест о оваплоћењу Сина Божијег (Лк. 1, 28) и који се понавља дванаест пута у сваком икосу. Ове поздраве Пресветој Богородици, познатије као *херетизми*, срећемо и код Марка Пећког у његовом икосу у *Служби Светом патријарху Јефрему*. Пошавши за примером непознатог писца *Канона Светиом Сави*, Марко ниже дванаест херетизама, молећи се претходно у првом лицу да му светац „просветли ум...“, да каже, споменувши у телу живљење (твоје).“

Кључне речи: икос, кондак, акатист, херетизми, Јефрем, јутрење, стара српска књижевност, литургија

1. Увод

Црквено богослужбено песништво, као и целокупна богослужбена књижевност, представља најзаступљенији жанр средњовековне књижевности како код Срба, тако и код осталих балканских народа, али и уопште код народа византијске културне оријентације. Оваква књижевност, која је имала за циљ своју употребу у богослужењу, подразумевала је да се уклопи у његов састав, да испуштује „канон“, односно правило богослужења. Управо зато, а и у складу са другим њеним карактеристикама, Наумов закључује да је средњовековна књижевност настала у складу са потребама хришћанског богослужења (Наумов 2009: 9).

Имамо ли у виду да је скоро целокупан корпус песничких жанрова средњовековне српске књижевности богослужбеног карактера, можемо рећи да је српска средњовековна поезија, дакле, пре свега литургичка, богослужбена, црквена, а да тек спорадично излази ван овог оквира, и то не у потпуности. Црквена и духовна тематика и даље је примарна и у оваквим поетским саставима, мада они нису предвиђени за богослужбену употребу. Песнички жанрови који су заступљени у црквеном песништву средњовековне српске књижевности у потпуности су преузети из византијске књижевности.

1 djakondjordje@gmail.com

2. О тексту Службе Светом патријарху Јефрему

Служба Светом патријарху Јефрему дело је српског средњовековног химнографа Марка, епископа Пећког (1359 – после 1411). Марко Пећки нам је оставио два песничка састава – *Службу Светом патријарху Јефрему* и *Службу Светом архиепископу Никодиму*. Поред ова два поетска дела, аутор је и *Житија Светиога патријарха Јефрема*, *Синаксара Герасима и Јефимије*, као и *Кититорскога записа о цркви Светиога Георгија*. Ауторство ових текстова откривено је релативно касно, пре нешто више од деведесет година. О самом аутору не зна се много, али су ипак неки детаљи реконструисани (Богдановић 1986: 41–42).

Служба Светом патријарху Јефрему сачувана је у неколико рукописа: Пећки рукопис бр. 41 (додатак Данилчевом минеју), са почетка 15. века, Минеј за фебруар–август из Архива САНУ бр. 68, прва четвртина 15. века, Србљак из Народне библиотеке Србије бр. 18, друга четвртина 15. века. Ауторство је утврђено на основу ауторског потписа – наиме, Марко Пећки је оставио сведочанство о ауторству, потписавши се на почетку канона на јутрењу, по маниру великих црквених песника.

Сама Служба, као химнографска композиција предвиђена за празновање одређеног свеца или празника, записана је према одређеном распореду са указивањима, према којима она треба да буде инкорпорирана у богослужење. Дакле, она није самосталан текст. Тек остварен на богослужењу и у богослужењу, Служба добија свој смисао и испуњење.

Као црквено-богослужбени и књижевни жанр, Служба (ἀκολουθία) се састоји из најмање два, а понекад и више делова. Основна два дела Службе јесу песме које се певају на вечерњи и на јутрењу.

Средишњи део химнографске Службе представља канон. Канон (Κανών) је вишестрофна црквена песма јасно дефинисане структуре и један од најважнијих, кључних жанрова византијске химнографије. Канон се састоји од девет, тј. осам песама (ὥδῃ). Друга песма се изоставља, осим у време Великог поста, када се поје свих девет песама. Свака песма канона састоји се од ирмоса (почетне строфе) и тропара, који понављају метричку структуру ирмоса. У већини канона свака песма завршава се тропаром, посвећеним Богородици – богородичним. Канон често садржи акростих: прва слова њихових тропара (понекад само богородичних), укључујући или искључујући ирмосе и богородичне, чине једну или неколико фраза (или алфавет). У акростиху често је сачувано име писца канона (Скабалланович 1910: 666; Желтов 2017: 204–208).

Икос, који је овде предмет нашег проучавања, поје се након шесте песме канона, заједно са кондаком. Кондак (κοντάκιον) је жанр црквене византијске химнографије који је преживео велику трансформацију током времена. Настао пре 6. века као проповед и казивање у стиховима, посвећено одређеном празнику или личности, кондак данас изгледа као тропар, тј. краћа песма од неколико стихова која говори о празнику. Оригинални, првобитни кондаци састојали су се најчешће од двадесет четири строфе које су се појале са припевима (постојао је различит број строфа, од дванаест до двадесет пет, али највећи број сачуваних кондака има двадесет четири строфе, према броју слова грчког алфавета). Данашњи кондак само је остатак овог древног кондака, тј. само прва строфа (прва проимија) читае ове богослужбене поеме (Кривко 2019: 588).

Икос (οἶκος) такође води порекло од древних кондака. Прослављање учесника празника или свеца који се слави врши се понављањем фразе „Радуј се” (грч. χαῖρε). Није познато када се она појавила у химнографији: древни велики кондаци

(нпр. Романа Слаткопојца, али и осталих химнографа) не познају ову фразу у оном облику у којем се она среће у икосу, са својих дванаест понављања (Цветков 1881: 5–7). Ови узвици, у науци познати као херетизми, проширили су се пре свега у акатистима (Ο Ακάθιστος Ὕμνος), црквеним песничким саставима који су настали у седмом веку у Константинопољу. Већина савремених истраживача датира акатист у епоху од императора Јустинијана Првог (527–565) до императора Ираклија (610–641) и приписује Роману Слаткопојцу. Присталице овог гледишта (Мас, Трипанис) сматрају да је акатист Богородици по својој композицијској и метричкој структури кондак, претпостављајући да су херетизми дописани касније, двадесетих година 7. века од стране патријарха константинопољског Сергија Првог (Казачков 2000: 371–381). Први написани акатист посвећен је Пресветој Богородици (данас познат као Благовештењски) и једини је акатист у типиком прописаној богослужбеној употреби. Поје се на јутрењу пете суботе Часног Поста (Похвала Пресветој Богородици). Икоси акатиста садрже узвик „Радује се!” (Χαῖρε), поздрав који је архангел Гаврило упутио Дјеви Марији, објављујући јој вест о оваплоћењу Сина Божијег (Лк. 1, 28). Последњи стих икоса, који гласи „Радуј се, Невесто неневесна” (Χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε) понавља се на крају сваког од њих дванаест. Херетизми нису обавезан део икоса (Кривко, 2019: 587). Тако, у *Службама* Марка Пећког налазимо на херетизме само у *Служби Светиом патријарху Јефрему*, док у *Служби Светиом архиепископу Никодиму* њих нема.

3. Икос у *Служби Светиој Јефрема*

Метафорама и поетским спојевима речи Марко Пећки је у великој мери успео да песнички узвишено опева спомен Светог патријарха Јефрема. Међутим, песнички израз епископа Марка посебно долази до изражаја у икосу после шесте песме канона.

Поздраве Пресветој Богородици, познатије као *херетизми*, срећемо код Марка Пећког у његовом икосу у *Служби Светиом патријарху Јефрему*. Пошавши за примером непознатог писца *Канона Светиом Сави*, Марко ниже дванаест херетизама, молећи се претходно у првом лицу да му светац „просветли ум..., да каже, споменувши у телу живљење (твоје)”. Осим на овом месту, песник се обраћа у првом лицу само још у првом тропару прве песме канона, у којем моли Бога (у *Служби Светиом архиепископу Никодиму*) и свеца којег прославља (у *Служби Светиом патријарху Јефрему*) да га осене Духом Светим, како би достојно опевао светитеља.

У херетизмима икоса Марко Пећки је успео да целокупни живот патријарха Јефрема опише у тринаест реченица. Песник почиње од Јефремовог свештеничког порекла, затим истиче његову љубав према Христу и Цркви и одлазак од куће, који није био без противљења родитеља:

*Радуј се, свештеној корена благодатна грана,
Радуј се, јер због Христове љубави родитељску и сродничку презрео јеси;*

У наставку Марко Пећки се усредсређује на Јефремов подвижнички живот, наглашавајући његово монашко одрицање од света, целомудреност, испосништво (што представља три основна завета, тј. врлине које монах испуњава), да би дошао до врхунца који чине духовна исихастичка виђења:

*Радуј се, јер пројадљиво ни за што држао ниси будућеј ради истинској животи,
Радуј се, чистотој учишћељу и целомудрија границе,
Радуј се, испосника правило и наставниче,
Радуј се, виђења духовних непогрешно обуздање;*

Следећи степен у градицији подвига и послушања Светог Јефрема је-сте његово архијерејско служење на катедри патријараха српских, којег се Је-фрем-исихаста нерадо, али из послушања према Цркви, прихватио и које је ревностно испуњавао. Да би узнео похвалу Јефрему-патријарху, Марко Пећки мора да истакне оне врлине које треба да поседује сваки Свети јерарх: исправ-ност вере коју проповеда, пастирско старање у борби против лажног учења, као и православност сопственог учења. Јефремово архипастирско служење Марко прославља следећим речима:

*Радуј се, православља истински проповедниче и узоре,
Радуј се, јер од јереси у нейорочну веру многе обратио јеси,
Радуј се, јер архијерејски престо учењем блажочасливим украсио јеси,
Радуј се, јер етика противниче непобедиви;*

Као прави пастир свога стада, Свети патријарх Јефрем је пројављивао љу-бав и старање према најпотребитијима: сиромашнима, невољнима, сирочади, болеснима, управљајући се јеванђељском љубављу. Иако ове речи изгледају као општа места, оне употпуњују светачки лик Јефремов:

*Радуј се, нишћима и сирочади милостиви добротворе,
Радуј се, свима шопли посредниче и молитвениче;*

Као закључак, у тринаестом херетизму Марко Пећки прославља Светог Је-фрема као свеца који је постао христоводан, као оног који је постигао пуноћу живљења у Христу и који се удостојио сагледавања духовних, Божанских ствари, дакле, оног који сада созерцава Христа у нествореној Таворској светлости, за ко-јом је Јефрем-исихаста целог живота трагао и жудео:

Радуј се, оче свешћени, виђења духовних уме савршени! (Богдановић 1986: 181).

4. Херетизми као пример иконичности богослужења

Поред богослужбене оријентације химнографских текстова, веома је важна и приметна и употреба библијског текста у функцији подтекста новонасталих богослужбених текстова. Богослужење Цркве у потпуности је прожето Светим писмом, а границе библијског текста у богослужбеним текстовима никада нису биле јасно подвучене и изражене. Штавише, Свето писмо је а priori књига Цркве: богонадахнуто настало у Цркви, Свето Писмо свој ауторитет црпи из ње, у њој је садржана гносеологија Речи Божије, Црква ауторизује књиге светописамских текстова и сведочи њихову вечну вредност (Булгаков 1989: 49). Ово својеврсно преплитање текстова може се признати за поетичку карактеристику средњове-ковне књижевности (Анђелковић 2019: 329).

Херетизми припадају библијском тексту, преузетом из Јеванђеља по Луки, глава прва, стих 28. Јављање анђела Богородици и његов карактеристичан поздрав: „Радуј се!”, као и читав даљи ток разговора у којем Марија прихвата вољу Божију и оно што ће се с њом догодити, уводи нас у Нови завет, нови савез Бога и људи, у нову реалност.

Говорећи о временско-просторној реалности, као и перспективи из које се посматрају библијски догађаји, Максим Исповедник ће казати да „догађаји Ста-рог Завета представљају сенку, Новог Завета икону, а истина је стање будућег века” (РГ 4, 137). Максим Исповедник овде прати мисао апостола Павла, који у посланици Јеврејима каже да је Бог „много пута у старини говорио оцима кроз пророке, а у последње дане говорио нам је кроз Сина, Којег је поставио за На-следника свега, кроз Којег је и векове створио... (1, 1–2), Који ће опет доћи на

крају историје” (10, 37). Дакле, истина ствари је оно што ће наступити, оно што очекујемо, оно ка чему идемо. Она се не налази у прошлости, како смо често склонили да мислимо, нити у некој метафизичкој, паралелно сапостојећој реалности, него у будућим догађајима који се још нису догодили.

Надаље, говорећи о икони будућег века и Евхаристији, Максим наглашава да „радње својствене истини, које се врше сада на сабрању (= Евхаристији), би вају у стварности будућег времена, односно у Будућем Царству” (Зизиулас 2002: 32). Оприсутњено сада и овде (1. Кор. 11, 20), будуће Царство у икони, која је Црква, постоји у догађају Евхаристије, тј. богослужења. Истина је, дакле, присутна у икони, мада не у потпуности, као неостварена. Црква је икона истине, а њено пуно остварење догодиће се у Есхатону будућег века.

Оваква перспектива може нам помоћи у сагледавању библијских херетијама у икосу *Службе Светом патријарху Јефрему*. Иконизујући истину ствари, новозаветни сусрет Марије и анђела представља акт сарадње и синергије Бога и човека, јединство њихове воље у Есхатону. Ова синергија воље („Ево слушкиње Господње, нека ми буде по речи твојој” – Лк. 1, 38) рађа Сина Божијег, Месију Исуса Христа, истинитог Бога и истинитог човека, Богочовека.

5. Закључак

Богослужење нам приказује Јефрема онако како треба да га сагледамо у Будућем Царству: сви његови догађаји из овоземаљског, иконизујућег живота, своју истинитост задобијају у сједињењу са Богом, са Христом. Посветивши свој живот Цркви, тој икони Царства Божијег, Јефрем је у својим свакодневним догађајима био руковођен оном истином која је у Цркви иконизована, тако да се пројављује његово следовање и јединство воље са Христом, са којим ће у Есхатону остварити синергију. И опет, овај поздрав Јефрему је упућен од стране Цркве – иконе Царства Божијег. Црква преузима улогу анђела, весника воље Божије. Она поздравља Јефрема речима „Радуј се!”, сведочећи његово сједињење са Христом у Будућем Царству.

Литература

- Анђелковић 2019: М. Анђелковић, Савино житије Светог Симеона и интертекстуалност, Ниш: *Црквене студије* 16/1 (Тематски број о светом Сави), 329–346.
- Богдановић 1986: Д. Богдановић, *Шест писаца XIV века, у Стара српска књижевност у 24 књиже*, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Булгаков 1989: С. Булгаков, *Православие. Очерки учения Православной Церкви*, Париж: YMCA-PRESS.
- Василик 2006: В. В. Василик, диакон, *Происхождение канона (Богословие, история, поэтика)*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Вуксан 1925: Д. Вуксан, „Епископ Марко. Непознати биограф XIV вијека”, *Ловћенски ог-јек*, 1, бр. 2–3, Цетиње, 81–96.
- Желтов 2017: М. С. Желтов, священник, „Канон”, *Православная энциклопедия*, Т. 30, Москва: Церковно-научный центр, 204–212.
- Зизиулас 2002: Ј. Зизиулас, Евхаристија и Царство Божије, *Саборности* бр. 1-4, Пожаревац.
- Јовановић 2013: Т. Јовановић, „Служба Светом патријарху Јефрему Марка Пећког”, Београд: *Књижевна историја*, XLV, 150, 405–423.

- Казачков 2000: Ю. А. Казачков, „Акафост”, *Православная энциклопедия*, Т. 1, Москва: Церковно-научный центр, стр. 371–381.
- Кривко 2019: Р. Н. Кривко, „Кондак”, *Православная энциклопедия*, Т. 36, Москва: Церковно-научный центр, стр. 586–591.
- Мирковић 1965: Л. Мирковић, *Православна литурџика или наука о богослужењу Православне источне цркве*, 1, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
- Наумов 2009: А. Наумов, *Старо и ново*. Студије о књижевности православних Словена, Ниш : Центар за црквене студије.
- Поповић 2006: Д. Поповић, „Патријарх Јефрем – један позносредњовековни светитељски култ”, *Зборник радова византолошког института*, XLIII, Београд, 111–125.
- Свето писмо Старој и Новој завети*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2010. (превод Ђура Даничић, Комисија Светог Архијерејског Синода СПЦ)
- Скабалланович 1910: М. Скабалланович, *Толковый Типикон*, Киев.
- Трифуновић 1970: Ђ. Трифуновић, *О Србљаку*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
- Цветков 1881: С. Цветков, *Кондаки и икосы св. Романа Слэшкоевца*, Москва: Типография Л. Т. Снегирева.

ХЕЙРЕТИЗМЫ КАК МОДЕЛЬ СТРУКТУРЫ ИКОСА НА УТРЕНИ В СЛУЖБЕ СВЯТОМУ ПАТРИАРХУ ЕФРЕМУ

Резюме

Икос (вместе с кондаком) в каноне на утрени, центральной и самой значительной части этого богослужения, по всей вероятности имеет свое начало от сложного церковного гимнографического творения, появившегося в начале пятого века, которое свои вершины имеет в творчестве святого Романа Слаткопевца. От двадцать четыре строфы, сколько имели кондаки святого Романа, в современных гимнографических творениях, которые остались в богослужебном употреблении, существуют только две песни, кондак и икос. Современная структура, состоящая из двадцать четыре строф, продолжила развиваться в богослужебном гимнографическом творении под названием акафист. Создан в начале седьмого века, акафист сегодня существует в богослужебном употреблении в богослужении Святой Четыредесятницы и он посвящен Пресвятой Богородице (т. н. Похвала Пресвятой Богородице). Икосы акафиста имеют восклицание „Радуйся!” (Χαίρε), приветствие, которое архангел Гаврил сообщил Деве Марии, являя ей новость о воплощении Сына Божьего (Лк. 1, 28), а которое повторяется двенадцать раз в каждом икосе. Эти приветствия Пресвятой Богородице, которые называются *хейретизмы*, встречаем и у Марка Печского в его икосе в *Службе святому патриарху Ефрему*. Идя за примером незнакомого писателя *Канона святому Саве*, Марко пишет двенадцать хейретизмов, молясь в начале в первом лице, что бы святитель „просветил его ум... чтобы сказал, рек в плоти жизнь (твою)”

Ключевые слова: икос, кондак, акафист, хейретизмы, Ефрем, утрени, древняя сербская литература, литургия

Dorđe D. Lazarević

Младен В. Станић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

„ГОРОМ ПЕВАМ ГОРА ОДЈЕКУЈЕ”: АНАЛИЗА ФОЛКЛОРНЕ ТЕРЕНСКЕ ЗБИРКЕ ИЗ УЖИЦА

Кроз овај рад приказаћемо део резултата теренског истраживања реализованог у мају 2019. године у Ужицу, односно представићемо теренску збирку коју чини четрдесет и шест песама. Покушаћемо да одговоримо на питање на који начин данас лирске народне песме живе у сећању саговорнице Радине Чоловић, али и како се песме из њеног репертоара односе према познатим варијантама. Лирске песме које ћемо анализирати углавном су љубавног карактера. У овом раду биће груписане према другим доминантним мотивима.

Кључне речи: лирска народна песма, љубавна песма, теренско истраживање фолклора, теренска збирка, Ужички округ

„Гором певам гора одјекује” је рад заснован на теренском истраживању фолклора, а предмет анализе биће забележене лирске песме. Етнографска и антропогеографска истраживања ужичког краја датирају из средине 19. века и подразумевају етнографске описе, међу којима се могу наћи и неке белешке о народним обичајима: Стојан Обрадовић, *Описанье окружија ужичког* (1858); Љуба Стојановић, *Старо Ужице* (1922); Драгиша Лапчевић, *Белешке о пореклу ситановништва у северозападној Србији* (1922), *Ужичка Пожега* (1924), Љуба Павловић, *Ужичка Црна Гора* (1925); Љубомир Мићић, *Златибор* (1925). Детаљнији етнографски описи обичаја предузети су седамдесетих и осамдесетих година 20. века: Ана Матовић, *Последњи резултати етномузиколошких истраживања у титовоужичком крају* (1975); Слободан Зечевић, *Атмосферске појаве у традицији ужичког краја* (1980). Посебно ваља поменути истраживања Ђорђа Караклајића, *Ужице у народним мелодијама* (1975); Петра Костића, *Годишњи обичаји у титовоужичком, пожешком и косјерићком крају* (1984) и Оливере Васић, *Народне игре и забаве у Ужичкој Црној гори* (1984) и *Народне игре и забаве у титовоужичком крају* (1990). О обичајима и предањима, писали су, између осталих, и Наталија Благојевић, *Обичаји у вези са рођењем, женидбом и смрћу у титовоужичком, пожешком и косјерићком крају* (1974) и Момчило Тешић, *Народна предања, приче, песме из пожешког краја* (1993). Кад је реч о народним песмама, најзамашније истраживање (докторска дисертација и каснији наставак сакупљања) дао је Радослав Раде Познановић, *Традиционално усмено народно стваралаштво ужичког краја: докторска дисертација* (1984), али свој допринос оставио је и Будимир Поточанин, *Женидба Смиљанић Илије; Смиљанић Илија и Јанковић Симојан; Цар Лазар и Милош Обилић* (1973).

¹ mladens1994@yahoo.com

1. О саговорници и контексту бележења

Радина Чоловић, рођена је 24. децембра 1944. године у селу Стапари крај Ужица. Одраста на селу, у родној кући, да би потом отишла у Ужице. Удата је за Николу Чоловића и данас обоје живе у Ужицу. Радина је пензионерка, мајка три ћерке и баба шесторо унучади. Истраживач је у родбинском односу са саговорницом (унук). Родбинска повезаност је олакшала истраживање и омогућила отворенији приступ саговорнице. С друге стране, због блиског родбинског односа, саговорница је подразумевала да истраживач много појединости већ познаје, па је било потребно наводити је да приповеда са свешћу да ће се материјал презентовати широј публици. Истакнуте околности нису утицале на објективност, којој се тежило. Истраживач се трудио да на систематичан и промишљен начин обликује питања како би од саговорнице добио што више сведочења о појединостима важним за настанак рада: живот на селу, контекст извођења песама, варијанте песама и сл. Код истраживача није постојало никакво „забрањено знање” везано за историју породице или биографију саговорнице, те у том смислу није било ни аутоцензуре у току спровођења истраживања. Током разговора истраживач се повремено служио индукцијом, тј. подсећао је саговорницу на моменте из биографије које је сматрао важним за истраживање. Такође, резимирања у разговору су честа, како би истраживач био сигуран да саговорница у нечему што је казивала није превидела ниједан, потенцијално значајан, детаљ.

2. Предмет анализе

У теренском разговору било је речи о најразличитијим темама, као што су: болест деце, сан у ком се јавља Света Петка, предсказање ишчитано из талог кафе, привиђење: црни човека и бело јагње, сан као предзнак смрти и оздрављења, јављање умрлог у сну, оздрављење детета, мртвачка земља, женидба брата, вашари, одлука о одласку од куће, почетак живота у граду, рад у „Цвети Дабић”, проблеми у браку, немаштина, разматрање абортуса... Из ове грађе одабране су, међутим, лирске песме.

Како није прошло ни годину дана од смрти Радијине сестре, а жаљење за умрлим праћено је низом забрана, моделима по којима (не) ваља поступати², она није желела да изводи песме. Ипак, Радина ће давати извесне коментаре везане за реализовање, односно певање текстова које је у писаној форми дала истраживачу.

Р. Ч.: Жене направе уштипке, на пример, ко данас ко ми – вечерас. И то се увече ишло, бога ми покасно. Око седам сати, пола осам. И сад, ако је неђе топлије, бога ми увек је било хладно. Комиш кукуруз, то се пјевало, на бас, на глас, извика. Онда... М. С.: Певало се на бас, на глас и извика?

Р. Ч.: Дабоме. И онда, овај, оне жене наређају, на пример ко је мало имућнији, направе проју, питу, сир. И овако у тепсији онда. Е сад, мој отац је знао да свира на дувенце, на двојнице лепо.

Начини интерпретације које саговорница помиње коментарисали су етномузиколози. Димитрије Големовић о овим начинима интерпретације каже:

„Новије двогласно певање у народу најчешће названо певање 'на бас' изводи више певача који су – као што је то била пракса и код старијег певања такође истог пола.

2 Више о овој теми може се наћи код Слободана Зечевића у *Културу мртвих код Срба* и једном новејем зборнику рада *ANTROPOLOGIJA smrti. I, umiranje, smrt i život posle smrti*, из 2013. године.

Док певач који пева први глас, по народним речима, 'води', 'почиње', 'првачи' (Западна Србија и Шумадија), други глас у ком број певача није ограничен и искључиво зависи од прилике до прилике – 'прати', 'басира', односно 'пева бас' (Западна Србија и Шумадија). С обзиром на своје порекло које је засновано на западноевропској музичкој традицији 'певање на бас' интонативно је далеко 'чистије' од далеко ближе темперованом него што је то 'певање на глас' с тим што је у вокалној пракси неких наших крајева, где је скорије пристигло оно интонирано скоро на начин како се то чини са песмама старијег вокалног слоја" (Големовић 1997: 21).

Без изведбе и ширег перципирања контекста, фокус рад биће на прома-трању самих текстова, мотива које у њима затичемо, те запитаности зашто баш они остају у сећању саговорнице. Саговорница је имала времена да промишља о песмама и записује их пре самог реализовања истраживања, што значи да је највероватније узимала и редакторску улогу, па неке од песама које зна нису завршиле на списку који је дала истраживачу. Пред саговорницом нису били јасни критеријуми у избору песама, нити је добијала било коју врсту сугестије: условно узето, остављена јој је пуна слобода да запише „све што зна”³.

3. „Гором певам, гора одјекује”

Од саговорнице је добијено четрдесет шест песама. Како јој је дат дужи временски рок да се спреми за разговор⁴, истраживач је у репертоарском смислу очекивао хетерогенију структуру. Песме које је Радина Чоловић записала претежно су љубавне тематике и биле су извођење на мобама, прелима, комишањима, сеђењу.

Р. Ч.: [...] Он је имао неку хармоничицу и он, дође он. Е, кад се окоми то, тај кукуруз. То се игра, то пред зору. Нико не жури.

М. С.: А ко је певао? Јесу певале старије жене, млађе жене, девојке?

Р. Ч.: Старије жене су певале тај бас. Онда људи извика и мушкарци су певали на бас. Скупе се. Онда, овај, Милина је моја звала често пута на седеђење.

М. С.: А шта је сеђење?

Р. Ч.: Сеђење је, на пример, ја сад овде назовем комшилук, неко плете, неко преде – жене, жене. И онда, овај, и дођу од Курлагића отуд, то је била она стара кућа, ал пуна она сала буде. Пуна!

М. С.: Код вас?

Р. Ч.: Код нас. И отац свира на двојнице, Радован дође мало са том хармоником уз те двојнице то. И то се играло, замисли ти људи ујутру одлазе на посао, пред кућом коло игра!

М. С.: Још траје?

Р. Ч.: Још траје. То је толико народ волео ту да долази. И омладине и људи. Али онда ти је некако тако било, момци и девојке стоје ту, љубаве.

Мобе, сеђења и комљења јесу скупови чији је карактер готово исти, а њега у Рјечнику уз одредницу *моба* описује Вук Стефановић Караџић:

„Код Срба је обичај да иду љети у неке свјеце, кад не смију себи радит газдама на могу, т. ј. без плате, само за јело и за пиће. [...] На мобу највише иду млади момци, дјевојке и младе, и свако се обуче и накити, као на васкрсеније, или на цвијети кад

3 У најкраћем, овако би се представио захтев који је истраживач имао према саговорници. Сврха овог захтева огледа се у покушају да, пружајући саговорници више времена, те од ње добијемо што разноврснији материјал. Овакво поступање истраживача, готово извесно, омогућило је саговорници да дуже примишља о текстовима, те да се према оном што ће пренети на папир редакторски постави, али како ситуација спонтане изведбе није била могућа, истраживач је ово видео као најекономичнији начин поступања.

4 Разговор је договорен око месец дана пре саме реализације, управо зато што је истраживач био упознат са породичном ситуацијом и оставио је времена саговорници да се припреми.

иде цркви или намастиру, па цијели дан жањући пјевају, чепају се, шале се и веселе, а послије вечере играју и пјевају до неко доба ноћи.” (Караџић 1852: 365)

Интересантно је да у сећању саговорнице остају претежно песме које су се изводиле у овим приликама, те да теме не варирају пуно. Узмемо ли у обзир простор на ком се налази село Стапари, као и историјски моменат у ком је Радина Чоловић била део моба и „сеђења”, биће значајно указати на „пропuste” које у свом сећању саговорница има.

4. Представљање грађе

Обавештења које смо добијали од саговорнице у вези са околностима извођења тичу се пре свега прилика у којима су се изводиле песме. Саговорница се присећа скупова из шездесетих година прошлог века, који били претежно посвећени забави. На њима су се певале пре свега лирске песме. Младићи и девојке на ове скупове долазили су, углавном, у пратњи старијих чланова породице, под чијим би „будним оком” били, упознавали се и дружили. Истраживач претпоставља да саговорница зна још неке врсте песама⁵, али да их искључује из овог избора, који види као репрезентативан. Саговорница је записивала лирске песме спонтано, како су јој „падале на ум”, без било каквог јаснијег критеријума, но можемо поћи за мишљењем да је песме које говоре о афирмацији (младачке) љубави видела као вредније и корисније у односу на песме са другачијом структуром и, условно речено, сложенијом тематиком.

Саговорница песме из корпуса љубавних лирских песама бележи без наслова и у прозном облику, асоцијативно, и углавном записује краће песме које се баве младачком љубављу на мање или више сличан начин. Доминантне теме су чежња драге за драгим, шаљив однос девојке према момку или љубавној ситуацији у којој је позив драгом да буде крај драге или је ожени, односно ако бисмо желели да дамо генерално виђење репертоара, можемо рећи да збирку чине песме које говоре о младачкој љубави, у одређеном контексту, која тежи свом остварењу.

Према склопу мотива, неке од песама су блиске чобанским, посленичким, митолошким и песмама за терање облака. На тај начин ћемо их и груписати и представити у нашем раду, истичући да оне јесу, у основи, претежно љубавне лирске песме.

5. Љубавне песме у „псленичком амбијенту”: „Месечина, а ја зовем прело”

Прву групу чине свега две песме љубавног карактера. Оне имају за циљ да „дозову” драгог да дође на прело, односно на место окупљања. Њихов карактер је апелативни: основ је позив на прело, односно место колективног окупљања. Ове песме могу се упоредити и са песмама које зову на рану⁶, а то су песме у

5 Истраживачева претпоставка темељи се на познавању краја из ког је саговорница, али и из претходних увида у наслеђе породице. Радина Чоловић је из Стапатра, села надомак Кадињаче, па чуди то што не наводи ниједну песму која тематизује Народноослободилачку борбу. На репертоару саговорнице неће бити ни тужбалице, за које истраживач поуздано зна да је Радина слушала у родној кући, али и изводила, јер му је то предочено током једног другог истраживања у ком је за саговорницу имао Милину Димитријевић, Радинину рођену сестру.

6 „Ране обично почињу с пролећа: од Обретења гл. Јов. Претече (24. фебруар) или Тодорове суботе па бивају сваког празника до Ђурђева дне (23. априла). Рану праве момци и девојке — и она се састоји у овоме: Уочи празника пред залазак сунца скупе се момци и девојке на одређеном месту у селу. Одатле пођу у оближњу шуму и тамо на купе суварке од грања (сува дрва). Свака девојка

којима се наглашава заједништво: која девојка не дође, која се не пробуди, она ће бити искључена из ритуала. Тако и овде, момци који не дођу изгубиће прилику да виде девојке, зато треба да се одазову позиву. У обе песме осликана је ноћ, време скривено од погледа родитељске контроле.

Узмемо ли да се термини „прело” и „село” користе синонимно са термином „моба”, односно да представљају окупљање чији је иницијални повод рад, не чуди што Нада Милошевић Ђорђевић у *Лирским народним песмама* песме које нумерише бројевима 101 и 102, а у којима се помиње моба (101: „Мобу купи беже Јован-беже”; 102: „Већ то језди Јабланова моба”⁷) сврстава у посленичке песме⁸.

1.
Месечина, а ја зовем прело
није дошло моје луче бело.
Није дошло, али ће да дође,
од душмана не може да прође.
Док мој драги препреке савлада
чини ми се увенућу млада.

Прва песма испевана је у десетерцу, са цезуром иза 4. слога, што је својствено епским народним песмама. Мелодичност, карактеристичну за лирске песме, пружају трохејски стих и чиста рима. Песму бр. 1 од карактеристика епских песама удаљава и дистрибуција парне риме, која је доследно спроведена кроз све стихове са отвореним крајем. На плану лексике запажамо да се термини, попут „луче”, у ову песму не уносе из традиционалне, народне, лирске, већ из савремене лексике. Песма има сентиментални карактер који се огледа у завршници „увенућу млада”.

2.
Дођи драги увече на село.
Чекају те девојке на прело.
На прелу се све лепе девојке
и све плету чарапе за момке.
Међу њима најлепше су твоје,
извежене неколике боје.
Дођи драги, мило злато моје.

Апелативни карактер песме има за циљ да се драги дозове на прело, које није само окупљање девојака, већ и повод за показивање њихове марљивости кроз плетење. Реализовање рада: жетве, скупљања сена, предења вуне и слично у

понесе по бреме. Кад накупе дрва пођу у село. Девојке певачице одвоје се и отпочну песму, а њихова бремена понесу момци. Идући две и две певају. По свршеној песни играју још мало, па се разиђу кућама. У по ноћи скупе се најпре момци. Одмах почну свирати у свиралу (дудук) а избаце и по коју пушку да тиме даду знак да је време скупу. Девојке из целог села купе се у групама на игралиште. Свака од њих полаже много на то да не одоцни за рану, јер би је у таквом случају момци и девојке које су раније дошле исмејале и назвале ленштином, са често и песму испевали у смислу поруге. Сва је вероватност да је тим поводом и постала облигатна песма, којом се рана почиње. Девојке наложе ватру па отпочну песму.” (Станковић 1951: 19–21)

7 Н. Милошевић Ђорђевић, *Лирске песме*, из online едиције *Антологија српске књижевности* Учитељског факултета у Београду (http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_sr_projekat.aspx, 11. 6. 2021), 146–147.

8 „Посленичке песме су оне које прате рад и певају о њему. Врло су старе као врста, а настале су појавом појединих радова код људи. [...] У далекој прошлости у вези су са култом божанства плодности, о чему и у новије време налазимо трагове. [...] У посленичким песмама често се налазе елементи љубавне поезије, нпр. о наджњевању момка и девојке, или о надмудривању пређе и кујунџије” (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 204–205).

широј заједници, подразумева презентовање, у овом конкретном случају девојке, као вредне и способне, односно спремне да буде домаћица у дому свог драгог. Версификацијска анализа ове песме истоветна је као и у примеру песме бр. 1.

Због тематике која оквир песама бр. 1 и 2 ставља у амбијент мобе, места на ком се поред дружења реализује и рад, рекли бисмо да су ове песме блиске посленичким песмама.

6. Чобанске песме: „Чувам овце у ливади сама”

Другу целину рада чине песме у којима су мотиви љубави варијанти: љубавна чежња, остварење љубави, забрана љубави и слично, али свима заједнички јесте чобански карактер. Проблем класификације песама огледа се у томе што осим доминантног мотива: љубави, оне јесу често смештене у амбијент посленичких песама, односно, у овом конкретном опусу, на ливаду, где чобани воде стоку на испашу. Чување стоке не спада у редовне послове, већ у споредне, оне који се врше узгред (Мијатовић, Бушетић 1925: 64), но, поред земљорадње сточарство је на нивоу читаве Србије, посебно Ужичког округа, широко заступљено. Зато не чуди што у репертоару Радине Чоловић затичемо већи број песама које су чобанске, а оне по својој дефиницији и обухватају доста разноврсне групе (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 268), или су блиске овим песмама.

3.
Чувам стадо све по доловима
прође Миле оде воловима.
Сваку сам му стопу пребројила
и у стопи шебој посадила.

Варијанта ове песме:
Čuvam ovce sve po dolovima,
sve po dolovima,
čuvam ovce sve po dolovima.

Prođe Mile, ore volovima,
ore volovima,
prođe Mile, ore volovima.

Svaku sam mu stopu izbrojila,
stopu izbrojila,
svaku sam mu stopu izbrojila.

I u svaku šeboj posadila,
šeboj posadila,
i u svaku šeboj posadila.⁹

Приказана варијанта објављена је на сајту riznicasrpska.net, а записана из извођењу афирмисаних певачица Душице Билкић Стефановић и Иванке Стефановић. Не знамо где је и када записана, али уочавамо да је готово истоветна са варијантом коју смо добили у истраживању. Позадина ове песме налик је на ону каква се затиче у посленичким песмама. Њен основни мотив јесте љубав. У последњем стиху помиње се садња биљке изразитог мириса, жуте или црвене боје, шебој. Садећи биљку на сваком кораку, куда је драги прошао, успоставља се хоризонтална повезаност са њим. У традицији чешће срећемо модел по ком се биљке онеобичавају тако што се моделују као чудесна средства, кад се човек

9 <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=752.msg3157#msg3157>, 12. 6. 2021.

њима користи да би савладао просторне препреке (Вукмановић 2016: 72). Ипак, „успостављање препреке”, а не отклањање, срећемо и у народној песми:

105.
 „Посадићу зелен бор до бора,
 ПРИПЕВ: Каур каде, само саде
 Ђинђер-Маро, само мало!
 Еј! Ђинђер-Маро!
 Од мог' шора, до лолина двора.
 ПРИПЕВ
 Кад мој лола мени пође крадом,
 ПРИПЕВ
 Нека иде све боровим 'ладом!
 ПРИПЕВ
 Кад запевам гора одговара:
 ПРИПЕВ
 Која л' мога Мила заговара?
 ПРИПЕВ
 Дала би' јој један шећер плави,
 ПРИПЕВ
 Да се она мог' Мила одкани.
 ПРИПЕВ” (Миљковић 1985: 373)

Доведемо ли ове две песме у везу, закључујемо да у њима има елемената шаљивога, али и еротског. Простор који ће бити прекривен биљем послужиће као заклон да би до реализовања љубави дошло.

4.
 Чувам овце у пољу крај јове
 па ме мајка са прозора зове.
 'Ајде Радо и потерај стадо
 Дош'о Раде да ти паре даде.
 Овце ми се кући не терају
 Радове ми паре не требају.
 Кажи Раду нека троши новце
 па нек иде да чувамо овце.

Однос материјално – нематеријално изражен кроз незаинтересованост девојке за новац који Раде има говори нам да се вредности засноване на личним квалитетима и међусобним емоцијама уздижу изнад материјалних ствари. Занемаривање материјалног спада у идеализацију осећања и емотивне привржености, па отуда не чуди што ће у лирским песмама неретко бити заступљен мотив сиромаштва, при чему морални квалитети које патријархална заједница уважава, готово увек односе превагу у односу на нечије материјално богатство (Петровић 2014: 197).

Биљка јова која се у песми помиње позната је у народу и као лепи јова¹⁰. У овој песми она је део идиличног амбијента, па као таква није од кључног значаја за дубља разматрање у сврху разумевања песме.

10 Како је предочено у раду *У почетку беше реч* З. Карановић и Ј. Дражић из 2016. године, „В. Караџића доноси следеће називе биљака које су концептуализоване као биће, тј. ентитети које човек, божанство или демон поседују: бабина душица, бабина жила, бабино ухо, висисаба, *лепи човек*”. Ово можемо довести у везу са биљком јовом или јохом, како је још позната у Ужичком округу, односно констатовати да ова биљка јесте синоним за лепоту.

5.

Чувам овце у ливади сама
никог нема од наши' чобана
само Раде што коси ливаде.
Раде коси а ја купим сено
нико не зна да се ми волемо.

Сеоски амбијент, идилично приказан, место је на ком се налази двоје младих, девојка и момак, чије је име једно од устаљених у народној традицији. Љубав у песми бр. 5 реализује се ван знања локалне средине, што нас може навести на закључак да је љубав између девојке и Рада потенцијално забрањена.

6.

Чувам овце и говеда
гледа Миле са двогледа.
Гледа Миле са двогледа,
где ћу овце и говеда.
Ја ћу овде, покрај ђаде,
где пролази лепи Раде.

Док је један посматра, девојка иде у сусрет другом момку. Наговештај да је заљубљена у другог отвара могућност сукоба међу младићима. Карактеризација девојке, коју можемо засновати на њеној свести да је пожељна младићу који је гледа, говори нам да се види као вредна и посебна, што одступа од стереотипне представе о женама у традицији. Ово може бити и показатељ да је песма новијег датума, када се поглед на жене, њихову улогу у заједници, мења.

7.

Крај бунара зелени се трава.
Ту ми Раде недељом одмара.
Одмара се, поје воде хладне,
'оће мене да превари Раде.
Да си, Раде, преварити знао,
не би за мном летио к'о ђаво.
Да си Раде преварити ум'јо
Не би са мном моје овце чув'о.

Песма која приказује самоувереност у љубав јесте на трагу претходне, када је карактеризација девојке у питању. Наместо скромности дошла је девојачка смелост и самоувереност. Из сигурности у однос који постоји рађа се и њен став који предочава момку. Занимљива је и идеја о превари током недељног одмора, но да од тог посла нема ништа откривају шаљиви, чак иронизирани, коментари које девојка упућује. Остваривање римовања у овој песму другачије је него у већини осталих. Праве риме заправо нема, а подударане међу стиховима огледа се само у истоветним вокалима којима се завршавају. Ипак, према звучности биће блиски гласови на почетку последњих слогова стиха, припадајући или групи сонаната (в, ј, н, р) или звучних сугласника (д), што ће утицати на неремећење мелодиозности песме.

8.

Мој се драги на ме наљутио
што ми други овце повратио.
Немој драги на ме се љутити
ја сам твоја и твоја ћу бити.
Ако ми је овце повратио
он ме није младу пољубио.

Чобански оквир песме третира питање потенцијалне преваре. Као и у песмама бр. 6 и 7, особеност девојке ће бити у првом плану, па ћемо песму посматрати као израз шале, или чак провокације. Са друге стране, у контексту патријархалне заједнице, овакав девојчин став може се ишчитати као оправдана бојазан због јављања сумње код оног кога воли.

9.
 Чувам овце у ливади сама,
 дош'о драги па ме заговара .
 Док је драги са мношћем разговар'о,
 комшија ми овде позатвар'о.
 Мој комшија кол'ко тражиш новце,
 да ми пустиш из затвора овце.
 Комшинице, не тражим ти много,
 волео би' да се венчам с тобом.

На примеру ове песме уочавамо један од образаца који ће бити општепознат у народној књижевности, претежно у епским народним песмама. Када се у замену за неку услугу понуди новац, обично долази до одбијања таквог дара, јер је нешто друго, нематеријалне природе, вредније. Такође, за материјалним стварима нема жаљења, јер је увек приоритетно оно што је духовне или моралне природе. У песми „Женидба Максима Црнојевића” налазимо следеће стихове:

„Ја не жалим три товара блага.
 у Жабљаку пуна кула блага,
 на благу се ни познало није;
 но сам дужду ријеч оставио:
 да доведем хиљаду сватова,
 да љепшега од Максима нема”
 (Караџић 1845: 529)

У песми бр. 9 комшија је нанео некакву штету, али она се не може поправити ничим сем женидбом са девојком. Извесно је да је у питању шаловит контекст, али важно је сагледати га шире јер нас упућује на трансформисани образац који је у традицији заступљен кроз различите форме, у различитим контекстима.

10.
 О мој Миле где ти лепо прође
 А ти мени овцама не дође.

11.
 Питала ме моја нама
 С киме идеш за јовцама.

Кратке песме, попут ових број 10 и 11, које су испеване у дистиху, варијанте су бећарца, наше најкраће народне песме (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 27). Десетерачки стих и стопе песме бр. 10 у потпуности одговарају теоријском виђењу бећарца, док песма бр. 11, испевана у осмерцима, својом формом (дистиха) остаје блиска бећарцу као врсти¹¹.

12.
 Чувала сам говеда
 волела сам Обрада.

11 У раду ћемо представити још песама које су варијанта бећарца, али ће они бити део других целина, јер критеријуми које смо узели за груписање нису формалне природе.

Дођи мени мој Обраде
доле до ливаде.
Говеда ми ‘ладују под брегом у ‘ладу
А ја спавам у наручју мом драгом Обраду.

По формалним карактеристикама, песма бр. 12 се знатно разликује од других. Дужина стихова у песми варира: седмеџац, осмеџац, шестеџац, дванаестеџац, тринаестеџац. Рима је парна и отворена, а њено спровођење доследно. Разлика у дужини стиха може се приписати процесу реконструкције песме, ком је саговорница прибегла, што видимо као највероватнији случај.

Можемо претпоставити и да су у питању две одвојене целине, које саговорница спаја, од којих би прва била песма од четири стиха, а друга варијанта бехџаца. Поред аргумената за овакво виђење које црпимо са плана форме, на трагу оправданости нашег гледишта је и то што се апелативни карактер песме, предочен кроз прва четири стиха, убрзо претвара у опис реализације сусрета, који прати и еротизирана слика девојачке главе у крилу драгог. Занимљиво је и то да је у традицији уобичајенији концепт да глава мушкарца буде у крилу девојке¹² док овде имамо замену у позиционирању. Обично песме иду у једном или другом правцу, односно, или се драги дозива и чека се одговор, или се описује сусрет двоје заљубљених. Песма бр. 12 представља комбинацију ова два тока, што се неће срести у другим песмама.

13.
Чувам овце и говеда
гледа Миле са двогледа.
Гледај Миле, гледај мене,
гледала сам и ја тебе.

Посматрање вољене са веће просторне дистанце јавило се у песми бр. 6. Идилични амбијент истакнут у овим песмама неретко ће давати и наговештај драме која се може одиграти: крађа младе, неверство и слично. Уместо девојачке, песма бр. 13 приказује момачку жудњу.

14.
Чувала сам говеда
око брда голема.
Дођи драги до брега
где ја чувам говеда.
Ако не би’ ту била ја
Ти поведи другара.
Ти поведи другара
Па се са њим разговарај.

Позив драгом на састанак у идилични предео, како би се с њим разговарало, испеван је кроз риму која је слична рими у песми бр. 7. Осим претпоследњег двостиха у ком постоји правилна рима, сви други стихови су у сагласју на основу сличности квалитета гласова. Како је песма сачињена од римованих двостиха, поновљени, претпоследњи стих делује сувишно, што може бити резултат грешке при бележењу песме.

12 Један од примера налазимо у песми Бановић Страхиња: „Пануо јој главом на криоце” (Караџић 1845: 279).

7. Посленичке песме: „Жањем жито међу доловима”

Две песме које се издвајају као трећа целина спадају у посленичке песме. „Некада се знало не само којим члановима заједнице одређени послови припадају већ и како се они смењују у простору” (Карановић 2010: 40), бележи Зоја Карановић, па стога извршавање обавеза као што је терање стоке на испашу, није радња која излази из круга обредног, напротив. Моменат љубавне чежње или дозивања, који је својствене овим песмама (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 205), а за који налазимо пример и у посленичкој песми, где се рад на пољу и љубав преплићу, у избору Наде Милошевић Ђорђевић, *Лирске народне песме*, нумерисану бројем 98:

Жетву жела лепота девојка
Златном руком и сребрним српом.
Кад је било око пола дана,
Запевала лепота девојка:
„Ко би мене сноплѣ повезао —
Дала би му моје бело лице.
Ко ли би ми водице донео —
Дала би му моје чарне очи.
Ако би ми ладак начинио —
Ја би њему верна љуба била.”
Она мисли нико је не слуша;
Слушао је овчар од оваца:
Рогозом јој сноплѣ повезао [...] ¹³
али и код наше саговорнице:

15.
Жањем жито међу доловима
Прође Миле оде воловима.
Жањем жито познаје се нажањ
мој се Миле направио важан.
Жањем жито ал’ га лепо слажем
Дођи Миле да ти нешто кажем.
Да знаш Миле што је лепа жетва,
ти би дошо да правиш ужета. ¹⁴
није једини који је вредан пажње и разматрања.

Локализовање девојке се неретко везује за хтонске просторе¹⁵: *око брда голема, крај бунара зелени се шправа*, на којима је чобаница изолована, сама. Оваква сагледавања приближавају посленичке песме митолошким, врло условно рече-

13 Н. Милошевић Ђорђевић, *Лирске песме*, из online едисије *Антологија српске књижевности* Учитељског факултета у Београду (http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_sr_projekat.aspx, 11. 6. 2021), 143.

14 Када је реч о жетви, то је једна од тема која ће се често обрађивати у лирским народним песмама, односно лирска слика ће бити предео у ком су жетеоци. „Жетва се не сматра као тежак сељачки посао, али опет долази у ред главних сељачких радова” (Мијатовић, Бушетић 1925: 32), што значи да поред рада остаје прилика да се разговара, шали, пева и дружи.

15 „Значење простора у песмама контекстуално је условљено. Оно зависи од тога ко се унутар њега налази или се њиме креће, ко о њему певаи којим поводом то чини, какви се односи у њему успостављају. Просторима различите улоге у песми: може бити локус, место-знак (Детелић 1992:107), мизансцен или атрибут јунака. Сходно томе, он је полисемичан и полиморфан. Тако, на пример, гора означава и шуму и брдо/планину (Раденковић 1996: 59), границу и оностраност, а вода – море, реку, извор, језеро, такође, границу и станиште душа предака и натприродних бића.” (Вукмановић 2015: 65)

но, те иду у прилог тврдњама које су неки аутори раније износили, а које се тичу њиховог настанка (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 205). Сагледана у митолошком кључи, песма бр. 16 могла би се тумачити врло сложено.

16.

Поточара мала пшеницу је млела,
крај ње лепа Мара драгом цемпер плела.
Јагње моје мало, ја те много пазим
воденица жито меље ти ми не долазиш.

Примарно, у овој песми је описана слика у којој девојка плете, дакле дела, и тугује што јој нема драгог. На први поглед јасно је зашто је сврставамо у посленичке. Но, ако елементе као што су: воденица, плетење, јагње (како девојка тепа драгом), осама чобанице, појединачно анализирамо, можемо закључити да је митолошки слој у овој песми јасно изражен¹⁶. Ипак, прихватимо ли да су наведени елементи део свакодневног сеоског окружења, што свакако није искључено, пред собом имамо песму знатно суженог симболичког потенцијала.

8. „Осу се небо звездама”

Песма чији су почетни стихови „Осу се небо звездама” нашла је своје место у великом броју антологија и избора народне лирске епике, али је Радина Чоловић не наводи целу, односно даје нам фрагмент ове песме.

17.

Осу се небо звездама,
К’о равно поље овцама
Овцама нема чобана
сем једно дете Радоје
И оно младо заспало.

Како је ова песма једна од познатијих, па је заступљена не само у западном делу Србије, можемо стећи увид у једну од њених варијаната, која је преноси у целости:

„Осу се небо звездама,
И равно поље овцама.
Овцама нема чобана,
До једно дете Радоје,
И оно лудо заспало.
Буди га Јања сестрица:
“Устани горе, Радоје,
Овце ти за луг зађоше!”
“Нека и’, сејо, не могу;
Вештице су ме изеле;
Мајка ми срце вадила,
Стрина јој лучем светлила.”
(Милошевић Ђорђевић 1999: 24)

16 О хтонским местима биће доста писано у етнолошкој, антрополошкој и фолклористичкој литератури. Међу ауторима који ће се бавити овом тематиком у првом реду је Веселин Чајкановић: „Пре свега, пада у очи необично јака веза ђавола са воденицом. У многим описима ђавола или се изриком каже да се он најрадије бави у воденици” (Чајкановић 1973: 196). Како смо издвојили поједине елементе који праве спону са оностраним, значајно је указати да и сама саговорница има искуство са приказом у виду јагњета: „Кад смо излазили овамо од Даговића, гробовима где су постављали оно, што су постељали оне раднике. Из тог гробља се појавило бело, дебело. Онако дебељушно, ако јагње, у виду јагњета. И почело нама да се савија око ногу. И само је баба викала нама – Ђутите, молит се Богу! Моли се Богу!”

Варијанту целовите песме налазимо у ужичком крају од једне друге саговорнице. На теренском истраживању које је обавила Ивана Обућина 2010. године за потребе курса Теренско истраживање фолклора, на Филолошком факултету Универзитета у Београду, саговорница Стојанка Миловановић, из села Дрежни-ка отпевала јој је следећу варијанту песме:

Кићено небо звездама
К'о равно поље овцама.
Овцама нема чобана
Сам једно дијете Радоје,
И оно младо заспало.
Буди га сеја Јелена,
Будећи брала заклала.
Просу се крвце до мора,
Чула се жалост до Бога.¹⁷

Од исте саговорнице смо записали идентичну песму и 2014. године, у селу Дрежнику.

Прва варијанта песме је краћа јер је Радина цензурише због садржаја. Код певачице из Дрежника ова песма се приближава породичној балади, која се огледа у сестрином убиству брата, док већина других варијаната, па и она коју бележи Вук Стефановић Караџић има митолошки садржај којим се алудира на месечеве мене.

9. Љубавне песме: „Дуни, де, ветре ладане”

Стихом „Дуни, де, ветре ладане” насловили смо целину рада у којој девет песама има изразито љубавни карактер. Као такве, песме које су пред нама певају о дистанци, претежно просторној, која постоји између двоје људи који се воле и жудњи, код оне која песму пева¹⁸. Као општа карактеристика ових песама издваја се посредно изношење осећања кроз какав догађај или слику (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 141), као што је случај у песмама бр. 20 и 21. Начин на који су спеваване и њихове варијанте условљене су вредностима које заједница дели, доминантном културом, те ситуацијама у којима су реализоване.

18.
Дуни, де, ветре ладане.
Дођи ми, Миле, драгане.
Дођи ми, Миле, недељом.

Недеља, дан за одмор, јесте време када се млади могу састајати, крадом виђати. Анафорично понављање „Дођи ми, Миле”, али и то што песма има три стиха, од којих се два римују, одаје утисак недовршености. Следећи у низу стихова могао би да затвори катренску целину, те да буде формиран без анафоричног почетка, или да буде спона са наставком текста, уколико постоји. Кроз оба исхода, у стиху који следи, могао би бити саопштен разлог потребе да Миле дође.

17 На трагу ове варијанте ваља размотрити представу о еринијама коју даје Веселин Чајкановић: „Еринија и надлежност вештица не простира, углавном, даље од породице. Ериније регулишу крвну освету, која спада у дужност чланове једне породице; вештице, опет, једу срце првенствено својим сродницима (‘Куд ће вјештица до у свој род?’, ‘Вјештица на своју крв трчи’); вештица је чак дужна то да чини, иначе не би могла постати вештицом. Како је дирљиво изражено ово веровање у народној песми ‘Осу се небо звездама!’” (Чајкановић 1973: 45)

18 Иако је готово извесно да саговорница зна и песме које су певали мушкарци, она не бележи ни једну такву песму.

19.
О мој Миле из далека
одузе ми пола века.
Пола века и живота
зар ти није то греота.

Лексиком ближем савременом моменту него старини песма на једнозначан начин презентује став лирског субјеката и питање постављено драгом.

20.
Сјајна звезда полеће па паде.
Да ли она о љубави знаде?
Сјајна звездо да знаш говорити,
могла би ми драгог поздравити.
Поздрави га и овако му кажи
да ме чека и другу не тражи.

Осим назнака сентименталности, у ову песму биће инкорпориран и елемент баналности који се огледа у томе да једина порука упућена драгом садржи захтев да буде веран. Песма, тако, може бити показатељ реалног страха драге, али мотив љубави сведен на питање верности губи на својој комплексности, чак и када је доведен у контекст са бременитим симболом какав је звезда падалица.

21.
Расти боре више куће моје
да се пењем у врхове твоје
да ја видим где је драго моје.

На корпусу једног другог жанра, загонетке, који је сакупио Стојан Новаковић, Биљана Сикимић у тексту *Како читати загонетке: Еротски свет културних биљака* истиче да је биљни свет у загонеткама присутан само као неспецификовано, а када је у питању неко конкретно дрво или шума тог конкретног дрвећа у заступљености доминира зимзелено дрво бор (Сикимић 2013: 74). На трагу еротског поимања овог дрвета у традицији, подсетићемо да смо анализирајући биљни свет у песми бр. 3 приказали и текст песме „Посадићу зелен бор до бора”, представљајући биљни предео као заклон којим драги може доћи до вољене. Варијанту ове песме налазимо и у избору Наде Милошевић Ђорђевић:

„Бор садила лијепа дјевојка,
Бор садила, бору говорила:
„Расти, расти, мој зелени боре,
Да се успнем ја на твоје гране,
Па да видим на мору галије
Све галије од сувога злата,
А мог драгог од зелене свиле!”¹⁹

Помоћ у разумевању текста песме као скривене, еротизоване поруке, може нам дати и песма у чијим уводним стиховима бор јесте синоним за хладовину у којој се састају момак и девојка. Ову песму, са простора Грмеча, Р. Јелесић приказује на сајту izvornepesme.org:

„Гори гора гори боровина
Гори мала наша ладовина

19 Н. Милошевић Ђорђевић, *Лирске песме*, из online едиције *Антологија српске књижевности* Учитељског факултета у Београду (http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_sr_projekat.aspx, 11. 6. 2021), 191.

Ој драгана пусти крају шалу
 Сад ће лето па ћемо у траву
 Косо моја косила би сама
 Кад би мила у откосу била
 Волим Грмеч волим околину
 А највише своју домовину²⁰

Ова песма дрво бор на експлицитан начин доводи у везу са реализовањем љубави. За такав карактер песме, сасвим сигурно, јесте одговорна и чињеница да њу изводе мушки певачи, којима се „слободнији” израз и ласцивност у тематици праштају.

Све предочене песме остају на истом трагу, а то јесте посведочавање боровог дрвета, или борове шуме као биљног елемента који преко функције скривања, или бољег сагледавања драге, односно драгог, уводи елементе еротизованог у народну лирску песму.

22.
 О мој Миле преко Дрине
 пружи руку, преведи ме.
 Преведи ме теби тамо
 не воле ме момци ‘вамо.

Просторна дистанца успостављена је реком. Да би дошло до спајања двоје људи који се воле, мора се прећи вода, односно граница која се у традицији поима и као свадбена препрека²¹. Дрина је најближа већа река селу Стапари, одакле је саговорница која нам је дала лирске песме, а много досељеника је у село дошло управо „преко Дрине” (Челиковић 2010: 171–173), па не чуди зашто се баш ова река нашла у песми.

23.
 Мој драгане иза брега
 за тебе ми мајка не да.
 Мајка не да, а ја хоћу,
 мој драгане не знам што ћу.

Позиционирање драгог „иза брега” значи да девојка треба да напусти заједницу, како би била са њим. Песма бр. 23 потврда је девојчине жеље, како за одласком из средине у којој је, тако и за измештањем у простор ван контроле мајке.

24.
 О мој Миле, Милета,
 чекај мене до лета.
 Чекај мене до јесени
 док ме мајка спреми.

Осим просторне у песмама се јавља и временска дистанца, што се открива преко традиционалног мотива везаног за приходе који долазе тек после жетве, на јесен. Тако слика у песми бр. 24 није идеализација једног односа, већ репрезент готово практичних разлога (осим новца, ту је и пауза у посту, рецимо), због којих јесен јесте право време за одржавање свадбене прославе, која би уследила.

20 <http://www.izvornepesme.org/p.aspx?pc=74>, 12. 6. 2021.

21 У раду Ане Вукмановић, *ДЕВОЈКА И ВОДА – о динамици односа жене и природе*, објављеном у 8. броју часописа *Књижевство*, 2018. године, може се наћи више о моћи коју жена задобија у одређеним контекстима, па тако и у контексту свадбених обреда и контакта са границама.

25.

Видиш мајко оно брдо горе
оданде ме један момак воле.

26.

Ој Поникве, село моје равно,
у вама сам изабрала драгог.

Песме бр. 25 и 26 варијанте су бећарца. Друга песма је једина која помиње локалитет смештен близу села из ког је саговорница. У песмама добијеним од Радине Чоловић готово да нема топонима и властитих имена (ван оних која су устаљена у песмама).

10. Љубав према војнику: „Мој Драгане кад у војску поћеш”

Као посебну врсту песама у *Антологији српске лирске усмене традиције* Зоја Карановић издваја војничке песме. Ове песме су „лирске народне песме новијег постања у северним областима наше земље” (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 51). Пример за овакву песму биће, рецимо:

344.

„Перје моје, куда ми се вијеш?”
„Злато моје око Костајнице.”
„Костајнице, жао ми је на те,
Ђе мој драги маршјера кроза те!” (Карановић 2010: 174)

Међу песмама које нам саговорница оставља неће бити оних које тематизују поуке младих војника мајци, тегобе војничке службе, посредан испраћај у војску (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 51), али ће се изменити позиција и лирског субјекта и онога коме је песма намењена јер немогућност остварења љубави почива управо на чињеници да је драги сада војник. Контекст у оквиру саме песме другачији је када се уведу маркирања у виду професије, емотивног статуса и слично. То ће нас упућивати на (не)могућност реализовања љубави, (не)оправданост љубавног бола, (не)основаност жељног ишчекивања драгог или драге. Зато овај елемент видимо као важан и издвајамо га у посебну целину.

27.

Сјајна звезда полете па паде.
Да ли она о љубави знаде?
Сјајна звездо, да знаш говорити
могла би ми драгого поздравити,
поздравити моје мило злато
оно ми је у војску послато.

Песма бр. 27 представља варијанту песме 20. Интересантно је да у избору који чини један казивач стоје две песме чије је склоп готово идентичан. Разлика у овим песмама огледа се у начину формулисања поруке и позицији коју заузима драги:

20:

Поздрави га и овако му кажи
да ме чека и другу не тражи.

27:

поздравити моје мило злато
оно ми је у војску послато.

Принципи варијантности и формулативности јесу темељи на којима почива уметност речи. Мада се обично говори о епским структурама када су у питању формуле и варијанте, на примеру текстова које нам пружа саговорница имамо прилику да видимо како се и данас домишља помоћу њих и како помажу очувању индивидуалног песничког фонда. Карактер песама, иако је разлика у два стиха, посве је различит. Док у првој варијанти можемо говорити о елементима баналног, у другој тога нема, јер се преко звезде драгом шаљу поздрави, односно одржава се слика љубави преко преношења поруке, а не сумње у верност.

28.
Мој Драгане кад у војску поћеш
немој моју капију да проћеш.
Већ ти стани, марамицом мани,
нека пукну по селу душмани.

29.
Мој се Миле снуждио
није војску служио.
Иди Миле, те о'служи своје
чекаћу те, младости ми моје.

У претходне две песме сагледане су две опречне ситуације: испраћај драгог у војску и неодлазак драгог у војску. Да би се личност у потпуности развила није потребно само да стекне физиолошку зрелост, већ и да од стране друштва добије потврду прихватања, за шта је нужно да прође кроз одређене обреде прелаза. Служење војног рока је давање легитимитета младићима да су здрави и способни на буду војници, дакле оличења бораца, ратника. То значи да је појединац досегао одређени степен друштвене зрелости²² и као такав постаје вишеструко користан и делатан у заједници. Драга чији младић одлази у војску има на шта да буде поносна, па ће га са поносом и позвати да покаже заједници да је она његова, те да ће га чекати до повратка из војске. С друге стране, у песми бр. 29 видимо да момак још није служио војску. Из текста песме закључујемо да ће му драга бити верна када оде на службу, те да нема разлога за тугу. Временска дистанца поставља се у другој песми као препрека која може да науди љубави, што није у складу са поимањем безусловне љубави и принципом љубавне заклетве која је у традицији позната. Важно је указати да је позиција младића у другој песми знатно неповољнија, упркос томе што има драгу која га воли, јер за њега још увек нема досезања друштвене зрелости.

30.
Три ливаде нигде лада нема
Само једна ружа калемљена
Ту је ружу драги калемιο,
калемιο кад је војник био.

Песма чији је први стих „Три ливаде нигде хлада нема” није само позната у ужичком крају већ на територији читаве Србије. Своју препознатљивост дугује томе што су је обрадили популарни певачи народне музике у двадесетом веку, попут Химза Половине, Миљка Витезовића, Браће Бајић²³. Према тврдњама

22 О достизању друштвене зрелости у контексту обреда прелаза, што одлазак у војску јесте, видети више у студији *Обреди прелаза*, Арнолда ван Генепа, из 1909. године.

23 Снимци њихових изведби доступни су на платформи Youtube.

Дарка Мацуре, оно што је дошло до јавности, кроз певачке обраде, само је део једне веће целине: „Наш народни певач је имао дугачке песме, скоро приче, које су трајале од пет до 15 минута. Од њих су узимали срж и правили кафанске. Она чувена ’Три ливаде’ у оригиналу има седам строфа и на крају девојка умире, а завршава се тако што њен сандук стављају на једну од ливада”²⁴.

Јасно нам је да смо од саговорнице добили фрагмент песме, али и популарне песме ће се, дакле, јавити у фрагментима.

1

Три ливаде, три ливаде
нигдје хлада нема
само једна, само једна
ружа калемљена.

А под ружом, а под ружом
заспало дјевојче.
Ја је будим, ја је будим
и у очи љубим

Устај рано, устај рано
свануло је давно
устај срце, устај срце
грануло је сунце

2

Три ливаде, три ливаде
нигде лада нема,
само једна, само једна
ружа калемљена.

Ту је ружу, ту је ружу
Миле калемии.
Калемии, калемии
кад је војник био

И под ружом, и под ружом
заспала девојка.
Ја је будим, ја је будим
медна уста љубим.

Устај, рано, устај, рано
свануло је давно.
Устај, срце, устај, срце
грануло је сунце

Песму нумерисану бројем 1 изводи Химзо Половина, док песму број 2 изводи Миљко Витезовић²⁵. Видимо и да у популарним песмама постоје варијације како међусобно, тако и у односу на оно што Мацура представља као сиче, условно речено, који затичемо у дубљим слојевима традиције. Баш као у фрагменту који ће нам саговорница дати, и у овим текстовима је љубавни однос између двоје људи примаран, али ће у песми 2 позиција мушкарца бити позиција војника²⁶, док ће у песми 1 то изостати.

11. Шаљиве песме: „У јарана вера од беара”

Највећи број сакупљених песама, како је на више места у раду истицано, има љубавну тематику, но карактер ових песама варира. Тако, десет песама, од бр. 31 до бр. 40 у основи јесу шаљиве. Како се ове песме „најчешће певају уз пиће, у друштву, као својеврстан вид забаве” (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 273) оне нам могу рећи доста о средини из које саговорница долази. Улога оца била је доминантна у животу Радине Чоловић, али његов карактер, уживање у дружењу и песми одредио је и фонд песама које ће Радина усвојити.

24 http://www.rasapavlovic.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15:pric-p-s&catid=8&showall=&limitstart=9&Itemid=114, 11. 6. 2021.

25 Записе песама реализује сам аутор рада према аудио-снимцима доступним на платформи Youtube.

Песма број 1: <https://www.youtube.com/watch?v=794M-zAjdak>;

Песма број 2: <https://www.youtube.com/watch?v=mlqfkDI9BYo>.

26 Ово сугеришемо због измене контекста у песми, о чему је раније у раду било речи.

Р. Ч.: Дабоме. И онда, овај, оне жене наређају, на пример ко је мало имућнији, направе проју, питу, сир. И овако у тепсији онда. Е сад, мој отац је знао да свира на дувенце, на двојнице лепо.

31.

О мој Миле преко воде
за тобом ми памет оде.
Памет оде, а ја остах
а љубави не би доста.

Заљубљеност је стање узбурканог емотивног живота у ком се домен рационалног често потчињава емоционалном. Зато синтагме, попут „луди камен“, које се везују за љубав и реализацију љубави, носе и помен неуравнотеженог емотивног и духовног стања. „Памет оде“ када се девојка заљуби, а решење „проблема“ види се у преласку препреке, како би се до драгог дошло. Као и у песми бр. 22 важно је подсетити да је река свадбена препрека.

Лирске субјекте песама бр. 32, 33 и 34 чине двоје младих, заљубљених и фигура свекрве, односно мајке. Извор хумора у овим песмама јесу различити или, парадоксално, исти погледи на свет и личности које две генерације имају.

32.

Мене моја сјетовала нана
да ја веру немам код јарана
У јарана вера од бе'ара,
Бе'ар спаде, љубав нестаде.

Бехар, у традиционалној култури, може имати врло сложену симболику²⁷, али како песма бр. 32 спада у шаљиве, симболика је умногоме измењена, односно упрошћена. Рани период пролећа, када се бехар јавља, постављен је као временска одредница до када „јаран“ држи „веру“. Дакле, преко зиме драги ће бити уз ону која га воли, а са буђењем природе, у пролеће, пробудиће се и његов „немиран дух“, па је верност од тог доба године, упитна. На митолошком нивоу, плодност коју пролеће доноси, може се повезати са ликом „јарана“ из песме.

33.

Ја се мојој свекрви не свиђам
Хвала Богу нигде је не виђам.

34.

Мој се драги свиђа мојој нани
старој жени, а камоли мени.

Шаљиве народне песме могу варирати од песама које имају свега два стиха, као песме 32 и 33, блиске бећарцу, до знатно обимнијих песама. У избору који прави Нада Милошевић Ђорђевић, међу овим песмама наћи ће се неке врло кратке, попут песме бр. 34 из наше теренске збирке:

27 „Стилизоване представе почивају на значењима бисера, који се изједначава са месечевим драгуљем и чистотом девичанства. Кружни облик и белина овог лунарног симбола, везаног за воду и женски принцип, оличавају савршенство, а просипање бисера по златном брду може се повезати са небеским звезданим сводом, сликом бехара на воћњацима с пролећа, богатим родом класале пшенице пред жетву, обиљем грожђа у винограду.“ С. Самарџија, Дан трећи. Настанак и особине биља у фолклорним обрадама, у: *Гора љиљанова: биљни свеи у традиционалној култури Срба*, ур. З. Карановић и Ј. Дражић. Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека Светозар Марковић (Нови Сад: Фељтон), 2016, 32.

255.

Дико моја, високи јаблане,
Ја ћу теби саломити гране!²⁸

до песама које су дуже и сложеније, као што је песма 249, чији су почетни стихови: „Зарекох се, затекох се”²⁹.

35.

Мој се Миле решио да жени
па све пита је ли жао мени
Море жен’ се Миле, мени жео није
ја те нисам волела ни прије.

Песма на шаљив начин говори о драгом, али и оној коју он пита да ли жали. Могли бисмо је проматрати са два аспекта. Женска фигура у песми одаје утисак поносне, горде и врло самоуверене девојке, која не жали за пропуштеним приликама за удају, јер је сигурна да ће их бити још. Са друге стране, ако се мало дубље позабавимо психологијом лика, можемо у једном другом кључу сагледати песму, а то би било: кушање драге, односно проверавање да ли јој је до драгог стало. У том случају, лик девојке би био лик прзнице, која се лако љути и пориче истину. Друго тумачење прикладније је у контексту разматрања ове песме као шаљиве.

36.

Косо моја, косо бренована,
ја због тебе остах неудана.
Да сам знала не б’ те бреновала
Можда би се ја млада удала.

Бреновање косе, као показатељ бриге о својој презентности, девојци није до нело ништа добро, односно, остала је неудата. Горда, поносна, девојка констатује да би можда боље прошла да се није „дотеривала”, чиме износи негативан став о удатим женама, за које, стереотипно, важи да мање воде рачуна о свом изгледу. На примеру ове песме видимо и да се обрасци који нису везани за свакодневни живот, попут дотеривања, уносе у лирске песме, и то оне које се изводе у приликама када је доста девојака „бренувало” косу, односно дотеривало се. Бреновање је релативно новији начин сређивања косе, нарочито у сеоским срединама, па је, као таква, и ова песма, претпостављамо, настала најраније крајем 19. века.

37.

Што ћу мајко, удадох се млада,
остаде ми чешаљ и помада.
Чешаљ подај девојчици којој
а помаду другарици мојој.

Остављање претходног живота за собом, те преношење ствари, попут оних за свакодневну употребу, као што су чешаљ и помада, млађим девојкама, нема за циљ само даривање, већ реализацију обреда који бисмо могли да окарактеришемо као симпатички (Генеп 1909: 11), директан и позитиван, а који ће допринети и да девојчине другарице пођу њеним стопама и удају се.

28 Н. Милошевић Ђорђевић, Лирске песме, из online едиције *Антологија српске књижевности* Учитељског факултета у Београду (http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_sr_projekat.aspx, 11. 6. 2021), 350.

29 Исто, 340.

38.

– Мала моја из кога си села?
 Да ли би ми чарапе исплела?
 – Шарам драги свакојаке боје,
 чарапе ће само бити твоје.

Песма бр. 38 заправо представља варијанту песме бр. 2. На овом примеру видимо како у оквиру истог корпуса варира иста слика, с тим што је карактер народне творевине другачији, што се огледа у нијансама текста, те свести о начину извођења и приликама у којима се песме реализују.

39.

Мој драгане, ко ти капу кроји,
 те ти тако на очима стоји.
 Скини драги шајкачу са чела
 није твоја имовина цела.
 Пола твоје, пола браће твоје,
 један део нека буде моје.

40.

Зелене се ливаде
 Момци траже 'иљаде
 Браћу имам, мираз немам,
 'иљаде не спремам.

У песмама бр. 39. и 40. разматра се материјално: новац, имање, богатство, што је одлика новијих песама. Док традиционална лирика идеализује духовне вредности, у реалности нових песама сиромаштво неће увек бити величано као врхунац моралности, већ ће се овим идејама прилазити са другачијег становишта. Прва песма показује да је девојци стало да подели имовину са драгим, док се у другој нематеријално, браћа, ставља као вредније. Имајући у виду да говоримо о песмама шаловитог карактера, не би требало лик девојке из прве песме посматрати у негативној конотацији без обзира на њен „захтев”.

„Сиви тићу Врачарићу”

41.

Сиви птићу Врачарићу,
 узми душу Радовићу.
 По Дунаву вену руже
 Врачарић ми душу узе.
 Сејо Ружо, жали мене.
 носи косе расплетене.

Песма бр. 41 у великој мери се разликује од других. Ово је једина песма у којој се помињу презимена, конкретно Врачарић и Радовић, за која не налазимо сведочанства да су у ужичком крају, односно баш у селу Стапари присутна од давнина (Челиковић 2010). Помињање реке Дунав, нарочито у крају који није близу овој реци, у најмању руку је неочекивано. Тон песме је сведен, она у себе сажима клетву и тужбалицу³⁰, односно две лирске врсте. Можемо закључити да је Радовић представа мушкарца који је отишао, напустио драгу, како би се нашао у пределима којима протиче Дунав. Песма, сасвим контрадикторно, сажима у

30 Посебне лирске форме као што су клетва и тужбалица често ће бити инкорпориране у неко обимнију, најчешће епску форму. Саговорница није дала ниједну клетву нити тужбалицу прилажући текстове лирских форми које познаје. Ово питање биће размотрено касније.

себи врло старе лирске форме и тематику која је блиска савременом тренутку у ком се песма изводила. Када ово износимо, мислимо на следеће: Радина Чоловић ће се у разговору са истраживачем сећа тренутка када њен отац иде у Банат.

Р. Ч.: Он је био у милицији у Војводини, тамо негде. А имао нас петоро деце и он ти је тамо нашао неку жену и хтео да остави... Она је била заљубила се у њега, била лепа к’о лутка. А згодан нам је отац био. И он ти је хтео да остане тамо тада и... Тада имали трактор, то био Банат.

Одлазак људи из ужичког краја у Банат како би радили крајем лета и у јесен није била реткост. Аутор овог рада је кроз разговор са својим дедом, Обрадом Станићем, имао прилику да слуша о његовом одласку на рад у Војводину. Зато, из сведочења које нам пружа саговорница и информација које истраживач има од раније, а везане су за праксу одлазак Ужичана у Банат, можемо лакше анализирати и разумевати песме 41. Ако је Радовић момак који одлази, а Дунав река којој је сада близу, схватамо да је правац у ком иде наше тумачење врло основан. Етимолошки гледано, презиме Врачарић и врста птице, врабац, лако се могу довести у везу, па зато обраћање девојке можемо схватити као обраћање птици која би требало да пренесе поруку, или пак некаквом другом гласнику ком се девојка јада. У овако постављеној анализи песма 41 би била слика изузетног бола, који ће је одвести у смрт, који девојка осећа због одласка вољеног.

12. Љубавне песме са митолошким слојем: „Гором певам гора одјекује”

Лирске народне песме један су од најстаријих слојева песништва и као такве врло су сложене за анализу: неминовно је преплитање слојева и тема у грађењу слика и формулисању теме, а митолошки слој је у већини ових песама широко заступљен. Митолошке песме негују „осећање повезаности свега што постоји” (Карановић 2010: 16). Њихов делокруг иде од питања везаних за настанак света до бола натприродних бића (Карановић 2010: 14-16). Ова врста народне лирике чува ликове, догађаје и схватања из старих митолошких система (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 158) и као таква има религиозну тематику. У класификацији коју даје Зоја Карановић, уз хришћанске и слепачке песме и митолошке ће се наћи у широј области религиозних песама.

Једна од митолошких песама коју у свој избор уврштава Зоја Карановић је следећа:

4
Сву ноћ седело тој моје драго,
Сву ноћ седело, бисер низало,
Бисер низало коњу на гриву.
Коњ гриву тресе, бисер се рони:
„Бре, дура, доро, не треси гриве,
Не низам гриве да те продавам
Но низам гриве на савдбу д’ идем
На свадбу д’ идем, брат ми се жени,
Брат ми се жени – сјајан Месец,
Узима, доро, звезду Даницу” (Карановић 2010: 66)

Песме које смо у овом поглављу издвојили нису митолошке, већ љубавне, али са изразитим митолошким сликама и представама: цват цвета на јастуку, симбол голуба, драги представљен као соко у колу, хиперболисана моћ певања. Ови мотиви указују на постојање старијег слоја, односно старијих схватања и вредности заједнице која су трансформисана до савременог момента и чија је

симболика сведена, како би тематизовале љубав. Сlike у овим песмама живописне су и врло упечатљиве, те буде низ асоцијација на митолошка стања, ликове и ситуације.

42.

Процветала љубичица плава
на јастуку где ми драги спава.

За овај двостих можемо рећи да је близак митолошком због рађања цвећа на месту где је био драги. У митологији се обично самоникло биље везује за гробове и загробни живот, но у овој песми љубичица јесте метафора за драгог, што можемо закључи и поимајући драгог као оног који љуби: „Звучне фигуре се формирају на основу етимологије [...] какав је случај са милодухом и глаголом миловати, љубичицом и глаголом љубити [...]” (Вукмановић 2016: 77).

43.

Гледала сам у шуми на грани
како голуб голубицу ‘рани.
Голуб гуче, голубице пева,
ништа лепше од љубави нема.

Развијена метафора о два заљубљена голуба заправо је сусрет два симбола: „ГОЛУБ се сматра за свету птицу коју је грехота убити. Верује се да ће онога ко утре своје голубове снаћи несрећа. Голубови могу да предскажу кишу и смрт. Срце голуба даје се као лек срчаним болесницима. У Хомољу пред Божић „убију дивљег голуба, јаребицу или коса, просуше их у оцаку и на Божић даду свима по комадић да би били лаки и весели као те птице” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 102).

44.

Ја погледам преко кола,
преко кола на сокола,
где мој соко другу љуби.
Мој соколе, немој тако
ни мом срцу није лако,
разбоље се наопако.

У песми бр. 44 имамо два мотива који нас наводе на разматрање песме у митолошком кључу. Први је играње кола. Комплексност овог мотива огледа се у распону од митолошких схватања о вилинском колу (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 81), до праксе играња кола у обредним приликама (свадбено коло, коло наопако...). У колу, које је представљено у песми, игра соко, верни помоћник епских јунака, али и симбол који се у митологији да поистоветити са змајем³¹. Соко у колу није само играч, већ и љубавник. Све предочено сугерише да се у песми може говорити о једној врсти карневалске атмосфере у којој симбол јунаштва игра и ужива у друштву жене.

45.

Гором певам гора одјекује.
Чуо Миле па ме довикује.

31 „Змај и Соко – форме српских митских хероја. Према старијем народном веровању змај, као и ала, живи у језерима и великим водама, док се у каснијем времену, у доба већ сасвим изграђене 79 соларне митологије – која кореспондира са формирањем српске државе, змај одиже од хтонског тла и почиње настањивати најпре пећине, а затим високе и неприступачне планине, каква је, на пример, планина Јастребац у близини древне српске престонице Крушевца, односно Шар планина нешто јужније. Често се у нашој епској поезији соко и змај изједначају.” (Петровић 1999: 78–79)

Запевајте моји мили зуби
ко је засп’о нека се пробуди.

Хиперболисање у овој песми означено стиховима: „*Запевајте моји мили зуби / ко је засп’о нека се пробуди*” открива нам да природа извођача није ово-страна. Описана ситуација подсећа на певање женског демона који својим гласом заводи младиће. Не смемо превидети ни време реализовања певања, ноћ, када су сви већ заспали, дакле „глуво доба”. На основу свега изнетог, верујемо да ова песма може имати везе са женским демоном природе, шумском мајком³².

„Ој облаче, обиђи копаче”

Посебна врста песама које у антологијама *Српска народна лирика* и *Антологија српске лирске усмене поезије*, Нада Милошевић Ђорђевић, односно Зоја Карановић, издавају јесу песме за заустављање кише. У обе наведене антологије у ову целину спада свега једна песма:

Престан’ кишо, кишице,
Престала ти лати мати,
За гором, за водом;
Сузе рони, сина роди,
Како ће му име надест –
Илија, преврлија.
„О, Илија, преврлија
Преврн’ небо, нек’ је ведро,
Као сјајно огледало”³³

Јасно је да се овом песмом народ обраћа Светом Илији, да би га умилостивио, те у време када се овај празник код хришћана слави, а то је 2. август, издејствовао лепо време. То нам указује на пагански, односно митолошки слој ове песме, али и практичне потребе људи који у периоду око Илиндана сабирају летину.

Последња песма коју представљамо у овом раду блиска је, у извесној мери, песмама за заустављање кише. У овој песми се не тражи заустављање непогоде на директан начин, нити постоји представа да је непогода већ наступила, већ се драга брине да јој драги не покисне. Општа корист, какву видимо у претходној песми посвећеној Светом Илији, овде изостаје и план се спушта на домен индивидуалног. Стога, ова песме јесте љубавна, али кроз елемент облака и најаве невремена приближена је песмама за заустављање кише.

46.
Ој облаче, обиђи копаче.
Отишло ми драго на копање,
не однело гуња ни амрела.
Све се бојим покиснуће драго.

32 „Господарица шуме се у Источној Србији замишљала као лепа жена, јако развијених груди, расплетене црне косе, са дугим ноктима, некад нага, а некад одевена у белу одећу. Ово митско биће могло је имати и друге облике. Шумска мајка се могла јавити и као стара и ружна жена са веома израженим зубима. У измењеном облику могла се јавити као пласт или навиљак сена, крава, ћурка, пас, коњ или коза. Веровало се да се појављује само ноћу, најчешће око поноћи. При сусрету с људима не жели да нанесе зло. [...] Сматрало се да дивно пева. Као већина демона она је похотљива и да заводи младе и лепе људе, и то најчешће у шуми или воденицама.” (Зечевић 2008: 23-24)

33 У избору Наде Милошевић Ђорђевић ова песма нумерисана је под редним бројем 36, док је код Зоје Карановић ова песма под бројем 135.

Песме сакупљене у овом истраживању могле су да буду и жанровски и тематски разноврсније, јер је саговорница са поднебља у ком се култура како епског, тако и лирског певања неговала вековима уназад, но и овакав избор од стране саговорнице је подстицајан за проучавање и даје се проблематизовати, те одговорити на питања везана за личност саговорнице и виђење прошлости које она има.

13. Питање избора репертоара

Запис који смо добили од саговорнице понудиће нам на анализу љубавне песме, које у зависности од мотива могу да буду ближе неким другим врстама. Искључивање појединих врста, за које верујемо да саговорница зна, можемо сагледати из више углова.

Р. Ч.: Па певали смо народне ове песме, разне. „Мој Драгане / гдје си јуче био”, „Иде Миле путићем и пева”, овај, не могу сад да се сетим. „Сиђи Миле путићем у реку”, „Ој јаворе, зелен боре”, „Златиборе питај Тару”. Свашта смо певали, овде сељачке песме. Жњемо, радимо ал певамо. Све певамо!

Можда је саговорница мислила да песме које је наводила, а које су врло познате како у ужичком крају, тако и у Србији, истраживачу неће бити интересантне. Генерално, код саговорнице је била присутна доза зачуђености везана за истраживачево интересовање, но лако је пристала на разговор. Разлоге за овакав став саговорнице можемо наћи у томе што је, врло индикативно да у разговору успоставља опозиције село : град, на нивоу мој бивши живот : мој садашњи живот, притом драстично их супротстављајући. Иако је већ са шеснаест година отишла са села, није у потпуности губила везу са кућом, већ је често долазила у родитељски дом. Вредновање културе о којој овде може бити речи саговорница врши тако што градско ставља изнад сеоског, односно у њеном виђењу света доминира слика града и градског живота која је супериорнија у односу на село. Други разлог за сужен избор лирских врста може лежати у изостанку познавања ових песама. Саговорница ће на појединим местима подсећати истраживача да је много тога заборавила, па се тако, врло је могуће, исто десило са лирским песмама.

14. Варијанте песама и њихов живот данас

Већ је било речи о неким од варијаната песама које смо забележили, како у општем корпусу српских лирских песама, тако и у корпусу који бележи саговорница. Тако ће песме бр. 38 и 2 бити варијанте, прилагођене контексту извођења, а песме бр. 20 и 21 имаће готово у потпуности идентичну структуру, у којој ће варирати завршна два стиха. Песма 17, чији је почетни стих „Осу се небо звездама”, а коју не добијамо целовиту од саговорнице, наћи ће се у корпусу који има Стојанка Миловановић, певачица из села Дрежник, али и као део антологије *Српска народна лирика*. То није једина песма чије ћемо варијанте моћи да представимо на основу пређашњих теренских истраживања. Међу песмама које истраживач слуша од Стојанке Миловановић биће још две песме чије варијанте имамо и у овом раду. Песма бр. 4 у варијанти Стојанке Миловановић доноси следећи текст:

Чувам овце око нове школе
Мене мајка са прозора зове
‘Ајде Радо и потерај стадо
Дош’о Раде да ти паре даде.

Овце ми се кући не терају,
Радове ми паре не требају
Кажи Раду нек’ потроши новце
Па нек’ дође да чувамо овце.

Последња представљена песма у раду, за коју је уочено да је блиска Песмама за заустављање кише, у варијанти певачице из Дрежника:

Облаци, обиђите копаче.
Отиш’о ми драги на копање,
Ни однео вуна, ни ђогуна.

На овим примерима видимо да традиција лирског певања, односно сећања и знања која саговорнице имају јесте жива иако данас праксе извођења готово да нема. Без моба, прела и других видова социјалних окупљања заступљеност ове форме се смањује, као и заинтересованост за њу. У ужичком крају данас живи култура народних вашара и у оквиру ових окупљања, као део културно-уметничког програма могу се чути певачке групе које још увек изводе неке од ових песама, техникама „на бас” и на „глас”. Захваљујући постојању три фолклорна ансамбла у Ужицу која окупљају како децу и омладину из града, тако и из околних места, фолклор игре и песме чува традицију Србије, али и Златиборског округа. Значајно је поменути да фолклорни ансамбл „Ера”³⁴ кроз рад својих кореографа и уметничких руководица женске и мушке певачке групе посебно негује и проучава традицију ужичког краја, а женска певачка група „Рибашевке”³⁵ већ неколико деценија успешно ради и презентује изузетност лирских народних песама, претежно насталих у околини Ужица. „Инсистирањем на романтичном преношењу усмених творевина ’с колена на колено’ често чини да заборавимо разлоге настајања и опстајања одређених усмених творевина, као и разлоге нестајања” (Љубинковић 1982: 94), подсећа Ненад Љубинковић. И баш из тог разлога потребно је упознати се са наслеђем, разумети га и вредновати јер „ни једна средина неће прихватити ни даље преносити песму или причу која јој ништа не значи” (Љубинковић 1982: 94), што нам говори да до нас стижу творевине уметности речи које су одолеле рецензијама публике и појединаца, времену и трансформацији језика и културе, па се међу задацима које бисмо требали да поставимо себи мора наћи њихово проучавање и промовисање.

Значај овог рада огледа се у промоцији грађе коју смо представили кроз анализу текстова лирских песама, трудећи се да их ставимо у контекст познатих варијаната. Како изведбе песама нису забележене, потрудили смо се да путем релевантних теоријских гледишта и доступних снимака изведбе укажемо и на тај, врло важан, сегмент. Наш рад је на трагу истраживања која су реализована седамдесетих и осамдесетих година прошлог века и потенцијално је полазиште за истраживања која би ишла у правцу компаративне анализе лирских песама које су истраживачи бележили пре око четрдесет година и оног што на терену затичемо данас. Будућа истраживања би требало да иду у правцу откривања контекста и бележења изведбе, како би се свеобухватном етнолошком, етномузиколошком и фолклорном анализом дошло до нових увида у ситуацију на терену.

34 <https://erafolklor.com/>

35 <http://www.rts.rs/page/radio/ci/story/28/radio-beograd-2/3212961/od-zlata-jabuka.html>

Литература

- Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукмановић 2015: А. Вукмановић, Конструкт простора у јужнословенској усменој лирици, у: Б. Сувајџић (уред.), *Годишњак Кашедег за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 63–76.
- Вукмановић 2016: А. Вукмановић, Чудесно биље усмене лирике, у: З. Карановић, Ј. Дражић (уред.), *Гора љиљанова: биљни свет у традиционалној култури Срба*, Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека Светозар Марковић, 69–80.
- Големовић 1997: Д. Големовић, Српско двогласно певање (облици – порекло – развој) II, *Нови звук*, бр. 9, Београд: СОКОЈ.
- Зечевић 2008: С. Зечевић, *Мишћка бића српских предања*, Београд: Службени гласник.
- Карановић 2010: З. Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, Београд: Завод за уџбенике.
- Кулишић и др. 1970: III. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: НОЛИТ.
- Љубинковић 1982: Н. Љубинковић, Прологомена за теорију о културној средини, у: Љ. Раденковић (уред.), *Усмено народно стваралаштво*, Београд: ИРО „Народна књига“, 91–100.
- Мијатовић, Бутешић 1925: С. Мијатовић, Т. Бутешић, Технички радови Срба сељака у Левчу и Темнићу, у: Т. Ђорђевић и В. Чајкановић (ред.), *Живот и обичаји народни*, књ. 14, Београд: Српска краљевска академија.
- Милошевић Ђорђевић, Н. *Лирске песме*, http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_sr_projekat.aspx, 11. 6. 2021.
- Милошевић Ђорђевић 1999: Н. Милошевић Ђорђевић, *Српска народна лирика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Миљковић 1985: Љ. Миљковић, *Музичка традиција Србије II: Мачва*, Шабац: Глас Подриња.
- Петровић 2014: С. Петровић, *Сиромаштво у фолклорној традицији Срба: Прилог проучавању народне културе*, Београд: Албатрос Плус.
- Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија; књ. 1, Систем српске митологије*, Ниш: Просвета.
- Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: Р. Пешић, Н. Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Златна земља.
- Самарџија 2016: С. Самарџија, Дан трећи. Настанак и особине биља у фолклорним обрадама, у: З. Карановић и Ј. Дражић (уред.), *Гора љиљанова: биљни свет у традиционалној култури Срба*, Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека Светозар Марковић, 21–41.
- Сикимић 2013: Б. Сикимић, Како читати загонетке: Еротски свет културних биљака, у: З. Карановић и Ј. Јокић (уред.), *Биље у традиционалној култури Срба: Приручник из фолклорне бојанике*, Нови Сад: Филозофски факултет, 73–89.
- Станковић 1951: Ж. Станковић, *Народне песме у Крајини*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Стефановић Караџић 1852: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник иштамачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, Беч: сакупио и на свет издао Вук Стефановић Караџић, Штампано у штампарији јерменског манастира.

Стефановић Караџић 1845: В. Стефановић Караџић, *Народне пјесме. Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије*, Беч: сакупио и на свет издао Вук Стефановић Караџић, Штампано у штампарији јерменског манастира.

Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга.

Челиковић 2010: Б. Челиковић, *Ужички крај: насеља, порекло становништва, обичаји*, Београд: Службени гласник.

http://www.rasapavlovic.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15:pric-p-s&catid=8&showall=&limitstart=9&Itemid=114, 12. 6. 2021.

<http://www.izvornepesme.org/p.aspx?pc=74>, 12. 6. 2021.

<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=752.msg3157#msg3157>, 12. 6. 2021.

„GOROM PEVAM GORA ODJEKUJE”: ANALYSIS OF THE FOLKLORE FIELD COLLECTION FROM UZICE

Summary

Through this paper work we have presented a part of a field collection recorded in the Užice region, which contains 46 lyrical folk songs. Almost all songs deal with motives of love, but we were able to bring them closer to other types of folk songs, noticing dominant motives, except for motives of love, thus shepherds, mythological and rain songs we found in this corpus. The importance of this work is reflected in the consistently conducted analysis of the material, as well as in pointing out the variants of songs that exist. This work is a good starting point for future research that would present, on the one hand, the current situation in the field, and on the other hand, show how the repertoire of singers in the Užice region has changed over the past forty years, when extensive and significant research of this type was done for the last time.

Keywords: lyrical folk song, love song, field research of folklore, field collection, District of Užice

Mladen V. Stanić

Нагаша Д. Катић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ЖЕНА У ДЕЛУ О НАШИМ НАРОДНИМ ТКАНИНАМА И РУКОТВОРИНАМА САВКЕ СУБОТИЋ

Рад обрађује мотив жене у делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* Савке Суботић. Уочава се да у овом делу постоји веза између мотива жене и мотива прошлости, садашњости и будућности и та веза, као и њено значење, анализирана је у овом раду. Део овог рада посвећен је и начину приказивања жене у оквиру овог дела. Уочено је да у делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* Савка Суботић издваја неколико различитих жена са којима се током свог дугогодишњег рада сусрела. У самом раду посебно је анализиран критеријум на основу ког је Савка Суботић у своје дело уврстила знамените жене свог доба. Циљ овог рада је да кроз мотив жене укаже на теме којима се Савка Суботић у овом, али и осталим својим делима бави, а које су актуелне и данас, као и да се истакне важност реактуелизације Савке Суботић и њеног рада и дела.

Кључне речи: Савка Суботић, мотив жене, српска књижевност 19. века, народне рукотворине, еманципација жене

Савка Суботић, рођена Полит, у историји српске културе остаће упамћена као велика добротворка, жена која је читав свој живот посветила просвећивању свог народа, која се интензивно бавила очувањем народних женских рукотворина и жена „која је била међу најзначајнијим практичним педагозима у нашем народу у Војводини у другој половини деветнаестог века” (Савић Ребац 1988: 409). До својих позних година Савка Суботић је марљиво и посвећено радила на остварењу својих циљева и идеја. Ипак, када говоримо о Савки Суботић не смемо да заборавимо ни на све оне привилегије које је, захваљујући срећним животним околностима, имала током свог одрастања и живота.

Савка Суботић рођена је у изузетно угледној и богатој породици Полит и од свог најранијег узраста била је усмерена ка књижи и учењу. „Савка Суботић је имала привилегију да у родитељском дому, као и касније у брачном животу, буде окружена умним људима” (Хаџић 2018: 9), од којих је међу најзначајнијим свакако „Светозар Милетић, који је брзо уочио и кроз шалу истицао оштроумност своје ученице” (Хаџић 2018: 9). Ипак, ни материјална обезбеђеност, ни окруженост умним људима, не би уродили плодом да Савка Суботић није била и сама ванредно надарена. По природи радознала и широких интересовања „бавила се етнологијом, нашим народним тканинама, организовањем и оснивањем женских друштава, књижевношћу” (Хаџић 2018: 10). Са таквим привилегијама које су у то доба имале само даме из виших друштвених слојева Савка Суботић је, без сумња, могла да води и другачији начин живота, али она је одабрала да своје привилегије употреби како би помогла онима који их немају.

Савка Суботић је током година свог јавног рада много пажње посветила питањима која се тичу жене. Бавила се питањем финансијског оснаживања жене, њиховим образовањем, друштвеним положајем. Управо због тога је жена

¹ natasa_katic@yahoo.com

важан мотив свих писаних дела, као и беседа Савке Суботић. У овом раду бавићемо се позицијом жене у делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* Савке Суботић.

Као што смо нагласили, Савка Суботић је имала различита поља интересовања. Оно за шта се посебно интересовала и чему је посветила много година рада, енергије и труда, као и материјалних средстава, јесте сакупљање српских народних рукотворина и то народних тканина. У народној култури ткачка делатност везује се искључиво за жену, самим тим интересовање Савке Суботић није било усмерено само на народне тканине, већ и на творце тих рукотворина, што би у овом случају значило – на жене из народа. Основна идеја Савке Суботић била „је да створи хармонију између традиционалног и модерног, да српске народне тканине прилагоди потребама интелигенције, а да оне због тога не изгубе на својој аутентичности и посебности” (Хаџић 2018: 11). О томе како је дошла на идеју да се тако интензивно бави народним рукотворинама, изложбама на којима је учествовала, о недаћама и препрекама на које је наилазила Савка Суботић говори у свом најзначајнијем делу *„О нашим народним тканинама и рукотворинама”,* сачињено према раније насталим забелешкама” (Хаџић 2018: 8).

У овом делу Савке Суботић мотив жене често кореспондира са мотивима прошлости, садашњости и будућности. Већ на самом почетку дела *О нашим народним тканинама и рукотворинама* сусрећемо се са кореспонденцијом ова два мотива и то кроз лик Саре Суботић. Читава идеја прикупљања и од заборављања српских народних тканина потекла је онда кад се Савка Суботић, као тек удата жена, сусрела са ћилимима и српским платном које је израдила Сара Суботић – мајка Јована Суботића. У тренутку када је Савка Суботић уређивала гостинску собу у својој кући у Бечу, услед материјалних немогућности да ту собу уреди новим завесама и теписима, Савка Суботић посеже за ћилимима и платном које је њена покојна свекрва оставила као дар својој будућој снахи. У то време није било „ни трага од наших народних женских рукотворина у имућним кућама грађанским” (Суботић 2018: 24). Међутим, увођење ове новине у њихов дом наишло је на одушевљење Јована Суботића. То одушевљење проистекло је из два разлога. Први разлог је личне и емотивне природе који почива на огромној љубави и поштовању које је Јован Суботић осећао према својој, у то време, покојној мајци. Други разлог почива на томе што је и сам Јован Суботић препознао вредност српских народних рукотворина. Како и сам Јован Суботић (2018: 24) наглашава, женске народне рукотворине су „поезија женске руке” и уз то додаје да „као што се страни свет диви нашим народним песмама, тако ће се дивити и овим рукотворинама, кад се нађе и за њих какав Вук Караџић” (Суботић 2018: 25). Ове речи биле су подстицај и подршка Савки Суботић да настави да се озбиљно бави српским народним тканинама. Такође, Јован Суботић је своју супругу усмеравао и на просветитељски рад. Као поджупан Сремске жупаније Јован Суботић је много путовао по Срему и обилазио многа села. На том путу га је пратила и Савка Суботић, коју је он подстицао да уђе у сеоске куће „и поучи сељанке на прост и разговетан начин ономе што ће им користити здрављу и моралном материјалном напретку” (Суботић 2018: 28). Тај просветитељски рад и жеља да поучи српског сељака, а посебно жену која живи и ради на селу, остало је нешто чему је Савка Суботић стремилa до краја свог живота. Управо се у тој подршци Јована Суботића коју је Савка Суботић имала од почетка свог рада огледају све оне привилегије које је Савка Суботић имала, а које смо на почетку овог рада нагласили.

Жеља Савке Суботић (2018: 51) да унапреди српску народну индустрију била је заправо жеља да свом народу помогне, пре свега финансијски, односно како она каже, да створи „нашем народу нов извор заслуге”, при чему би пре свега жену финансијски оснажила. Поред тога, тај рад на прилагођавању народних тканина потребама интелигенције учино је да Савка Суботић буде у интензивном контакту са женом која живи у сеоском и мање развијеном окружењу и то јој је омогућило да жене поучи не само о послу, већ и о здрављу, о одржавању куће, о штетности врачара и таквог начина лечења људи, о хигијени итд. Кроз читаво дело *О нашим народним ткањинама и рукојворинама* Савка Суботић проговара о проблемима жена који су у тренутку писања дела били актуелни. То бављење актуелним темама и проблемима представља у овом делу повезивање жене са мотивом садашњости.

У делу *О нашим народним ткањинама и рукојворинама* жена се не појављује као идеална фигура. Савка Суботић у овом свом делу отворено пише о различитим проблемима са којима се приликом свог рада сусретала, а многи од тих проблема потицали су управо од различитих жена. Први од проблема са којима се у свом раду Савка Суботић сусрела биле су различите предрасуде. Идеја Савке Суботић је била да у салоне и домове српске интелигенције и српских госпођа унесе прилагођене женске, народне рукотворине. Међутим, та њена идеја се није „свидела неким српским госпођама” (Суботић 2018: 27). Та критика помодарства и различитих предрасуда, као и борба против истих, обележили су целокупан рад Савке Суботић. Чак и у периоду када се интензивно и успешно бавила овим својим позивом, а под успешно подразумевамо изложбе на којима је учествовала, Савка Суботић је наилазила на неразумевање. Многе представнице српске грађанске класе нису виделе ону вредност у старинским рукотворним комадима коју је Савка Суботић уочавала. Такве старинске ствари Савка Суботић је донела и на *Новосадску изложбу женских рукојворина српских г. 1884*, међутим „одбор новосадских госпођа не хтеде их нипошто примити, велећи да ће то нагрдити изложбу, код толико нових ствари” (Суботић 2018: 73). На ту исту изложбу Суботић је донела један изузетно стари, необичан и уникатан, а стога за њу и непроцењиво вредан ћилим. Тај ћилим су, претходно поменуте, госпође „продале за двадесет форината” (Суботић 2018: 74), без знања Савке Суботић, а све у жељи да јој учине услугу и за релативно добру цену продају нешто што су оне сматрале обичном крпом. На овај начин Савка Суботић сликовито илуструје сву погубност предрасуда и незнања.

Ништа мање проблеме Савка Суботић није имала ни када је правац свог деловања усмерила на српско село. Што се тиче рада са српском женом са села, Савка Суботић (2018: 42) је на себе преузела задатак не само да српске „раденице”, како их назива, поучи новим начинима ткања, већ да у њима пробуди „и одушевљење за препорођај наших народних женских рукотворина”. Ипак, то није био ни мало лак задатак. Реакција српских жена које живе на селу и баве се ткањем и уопште изработом тканина, врло је слична реакцијама српских госпођа из града. У првом контакту са својим „раденицима” Савка Суботић је наишла на предрасуде. Савка Суботић (2018: 39) то објашњава на следећи начин: „Само онај, који зна, како је прост народ конзервативан у својим навикама, може имати појма како је то тешка и мучна задаћа, коју сам на себе узела”. У почетку јој је било врло тешко да уопште пронађе жене које би се прихватиле тог посла, будући да народне рукотворине које су жене стварале и нису биле на продају, јер „сељацима је било стидно куповати ћилимове од својих комшија, а нису им ни

треба, јер их је било у свакој кући” (Суботић 2018: 31). Тај стид почива на томе да је свака домаћица своју вештину и спретност показивала управо кроз израду различитих одевних предмета и тканина, а уколико би те предмете куповала од своје сусетке, то би значило да она сама није довољно вешта у том послу. Такође, овај посао је био је саставни део кућних послова сваке жене. Ипак, сиромаштво које је захватило српско село, али и најава неког модернијег времена, учинило је да продаја женских народних рукотворина постане прихватљива. Међутим, ни у тим промененим условима Савка Суботић није било лако да пронађе жене које би њене идеје спроводиле у дело, јер је Савка Суботић пред њих ставила задатак који је од њих захтевао не само спретност у стварању различитих тканина, ћилима и везова већ и спремност да томе приступе на један сасвим другачији начин. Овај проблем најбоље илуструје реченица једне од жена са којима се Савка Суботић (2018: 39) током обиласка села сусрела: „Ако хоћеш да ти радимо онако, како смо научиле, добро! Али да ја главу лупам, како ћу по господски радити – нећу, па да ми не знам шта платиш”. Савка Суботић (2018: 39) се суочавала и са тим да су се имућне жене „ретко хтеле примити тога посла, а сиротиња опет оглупила од потребе и нужде”, те самим тим не би ни могле да испуне њене захтеве. Чак и када је успевала да нађе раднице, Савка Суботић се сусретала са низом различитих, других проблема. Те проблеме Савка Суботић (2018: 44) описује на следећи начин: „Једна почне, па неће да ради; друга поквари посао и начини тиме штету; трећа испрља рад, па није ни за што; четврта каже да је сав материјал утрошила, а то међутим, није истина; и ваздан таквих неприлика” и како у наставку објашњава: „Требало је ту, дакле, молити и кумити и сваку увреду прогутати” (Суботић 2018: 45). Ипак, жеља да своју замисао спроведе у дело била је већа и јача од свих проблема са којима се сусрела.

Нису само проблеми и лоша искуства пратили Савку Суботић у остваривању њених идеја. У свом делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* она не пропушта прилику да истакне и похвали рад свих оних жена које су у остваривању њених идеја учествовале. Читајући те похвале, а посебно обраћајући пажњу на то које особине Савка Суботић цени, лако је установити које су то вредности на највишој лествици њеног система вредности. Читајући *О нашим народним тканинама и рукотворинама* дошли смо да закључка да Савка Суботић не пропушта прилику да искаже своје дивљење према жени, а то дивљење је врло често усмерено према жени из народа. Њено дивљење према женама иде у различитим правцима. Врло често она се диви свим својим радницама, односно српској жени која у себе обухвата све српске жене, понекад похвали поступке или речи различитих жена са којима се сусретала, притом не именујући те жене, али јасно именујући вредности које кроз њихове поступке и речи жели да истакне, а понекад се диви и тачно одређеним женама које притом и именује.

Кроз читаво дело *О нашим народним тканинама и рукотворинама* Савка Суботић истиче да су сви радови дело српских жена из народу. Сматрала је да „су нагон и љубав ка стварању лепих облика урођени српском народу” (Суботић 2018: 80), посебно српској жени и са дивљем је говорила о умећу српских жена. Зато она никада не заборавља да истакне да идеја о препороду народних рукотворина јесте била њена, али да су сви ти радови, заправо радови њених радница: „Ја сам само мисао покренула, а оне би је после удесиле, како ја никад не бих умела” (Суботић 2018: 108).

Изнад свега Савка Суботић се дивила стваралачком духу народног генија, а персонификацију тог духа пронашла је у једној жени из Бачке – Пели Ивковој.

Овај пример спада у ону групу примера где Савка Суботић своје дивљење и похвале упућује једној, тачно одређеној жени. Као што је Јован Суботић уочио да је женским народним рукотворинама, баш као и народној поезији, потребан један Вук Караџић који ће ту лепоту представити и приказати свету, тако је и Савка Суботић (2018: 54) приметила да „што је гуслар за народне песме, то су поједине жене за домаће женске рукотворине, које измишљају разне шаре и нове начине израђивања”. На трагу овог поређења Савке Суботић са Вуком Караџићем, упоредићемо и Пелу Ивкову са Филипом Вишњићем, јер је Савка Суботић у овој жени препознала не само народног већ и индивидуалног генија. Пела Ивкова се појављује као жена која је своје ћилимове међу првима почела да продаје по Бачкој и Славонији. Та врста ангажованости била је баш онаква на какву је Савка Суботић желела да подстакне и многе друге жене. Ипак, оно чему се Савка Суботић заиста диви је заправо умеће у стварању најразличитијих мустри. Суботић (2018: 34) истиче да је Пела била „изванредно бистра жена – прави философ” и да је „у својој младости измишљала мустре и разне начине ткања”. Пела Ивкова у овом делу описана је као жена у којој је „оличен дух стваралачког генија” (Суботић 2018: 35), а и све оно што Савки Суботић не би било јасно Пела би „својом бистрином одмах погодила”. Колико је Суботић (2018: 34) веровала у Пелину мудрост, бистрину и умеће говори и чињеница да су многе наруџбине ишле управо преко Пеле која је „поучавала, упућивала и надгледала раденице”.

Савка Суботић је лепу реч проналазила и за жене из српске грађанске класе, које су се својим радом посебно истакле. Када у свом делу Савка Суботић истакне одређену личност, то је по правилу, увек личност која је својом делатношћу или ставовима блиска самој ауторки. У својим делима она посебно истиче жене које су своје привилегије, баш као и она сама, искористиле да помогну онима које те привилегије немају. На тај начин у свом делу Савка Суботић је посебно издвојила своју синовницу Милеву Вучковић. Суботић (2018: 59) наглашава да је Милева „ванредно била даровита”. Између осталих, Савка Суботић посебно издваја и Нину Петровић, председницу *Доброћворне задруге Српкиња у Кикиндју*. Посебно издваја и организаторке Новосадске изложбе – Јулијану Радовановић и Софију Јефтић. Чак и када има замерке на рад *Женског друштва* у Београду, тачније рад његовог базара, Савка Суботић (2018: 114) проналази и речи похвале за оне жене које су омогућиле рад различитих установа за „напредак женске омладине и жене из народа”. Између многих знаменитих жена, Савка Суботић посебно издваја рад краљице Наталије Обреновић. Краљицу Наталију Обреновић и Пелу Ивкову, жену из народа, дели свега неколико страница. То што Савка Суботић са једнаким дивљењем говори и о знаменитим женама, припадницама виших друштвених слојева, али и о женама из народа, сведочи о томе да је једини критеријум по ком је Савка Суботић у своје дело уврштавала различите жене јесте поседовање оних врлина које су блиске самој ауторки и њеном систему вредности.

Поред ових именованих жена, као што смо и раније нагласили, Савка Суботић у своје дело *О нашим народним ткањинама и рукотворинама* уноси и речи и поступке неких жена које није именovala. Сматрамо да те жене Савка Суботић није именovala због универзалности њихових поступака којима је желела да ослика свеукупан дух српске жене. Врло је интересантна прича о Српкињи која се лично обрачунала са трговцем, који је, у жељи да више заради, желео да за његову радњу ћебад израђују Српкиње, јер су у том послу, како се и сам уверио, биле изузетно веште. Будући да ниједна Српкиња тог посла није желела да се прихвати, он је сматрао да оне „нису у стању изградити така ћебета или што су

лење да се мало помуче око тога” (Суботић 2018: 40). Једна Српкиња, у овом делу неименована, чувши такве оптужбе, израдила је тражено ћебе и донела га трговцу уз речи: „Да ти покажем да ми нисмо глупе Рацкиње, као што нас ти частиш и пред светом срамотиш” (Суботић 2018: 40). Све и да је овај пример плод уметничке слободе Савке Суботић, она је уношењем овакве личности у своје дело заправо на сликовит начин илустровала све оне особине које сматра важним, а то су понос, вештина и одважност.

Још један пример где истиче бистрину ума једне, такође, неименоване жене јесте када јој је једна жена на примеру објаснила како визуелно на различите фигуре утичу хоризонталне и вертикалне линије, као и тамне и светле боје. Савка Суботић (2018: 33) је ову ситуацију уврстила у своје делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* управо јер се дивила том „знању једне просте сељанке, које је она, без сумње, црпела из искуства, а не из теорије”.

У својим делима Савка Суботић се ни на једном месту није упустила у полемику о томе какав је положај жене у патријархалном друштву, да ли је жена и на који начин у том друштву подређена, међутим на основу различитих запажања које она у овом свом делу износи, ми можемо закључити какав је њен став о датом питању. Са тог становишта јако је важан начин на који она описује своје најбоље раднице. Она то чини на следећи начин: „То су биле највештије раднице, које сам могла наћи. Оне нису биле ни богате ни сироте, а нису имале ни деце, те су се примиле да по ’госпоцки’ раде и да са мном лупају главу, како ћемо коју ствар што боље удесити” (Суботић 2018: 44). Будући да Савка Суботић вештину ткања и израде женских рукотворина види као уметност, у овом одломку можемо уочити да нам ауторка дела *О нашим народним тканинама и рукотворинама* врло суптилно говори како жена свој уметнички потенцијал у потпуности остварује тек када је бар мало растеређена од свих обавеза и очекивања које су јој патријархалним нормама наметнути. Савка Суботић тиме не поручује да жена по сваку цену треба да одбије да рађа децу или занемари кућне послове (у самом делу постоје многи записи о томе како Савка Суботић подучава жене на који начин најбоље да брину о деци и кући). Дакле, Савка Суботић не заговара радикално укидање патријархата, већ указује на могућност једне другачије организације живота, у којој би жена имала веће могућности да оствари своје потенцијале. На овим примерима може се уочити да се у делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* мотив садашњости и мотив жене повезују или кроз дивљење које Савка Суботић показује према својим савременицама или кроз указивање на све оне проблеме са којима су се оне сусретале.

Када је реч о мотиву жене и мотиву будућности, у делу *О нашим народним тканинама и рукотворинама* ова два мотива су у вези преко поруке коју Савка Суботић на крају свог дела оставља женама из српске грађанске класе. Завршне речи овог дела упућене су свим женама из српске грађанске класе које би се женом са села могле бавити на исти начин као и Савка Суботић. Савка Суботић верује да је боља будућност српске жене са села управо у рукама других жена, које својим положајем и привилегијама које он носи имају могућност, али, по мишљењу Савке Суботић, и дужност да помогну оним женама које те привилегије немају. На самом крају Суботић (2018: 116) истиче да српске сељанке „осим породичних и домаћих дужности, врше и пољске радове заједнички са мушкарцима. Ево вам еманципације”. Питање женске еманципације и даље је врло актуелно, а Савка Суботић, жена испред свог времена, као што видимо покренула га је још 1902. године.

О нашим народним шканинама и рукошворинама је жанровски изузетно разуђено дело. Ово дело сведочи о дугогодишњем раду Савке Суботић на прилагођавању народних тканина модерним захтевима, о њеном посвећеном и неуморном просветитељском раду на српском селу, о њеној жељи да унапреди положај жене у друштву. Поред тога, ово дело у исто време у себи носи једну идеализацију српске жене и приказује слику жене која је вешта, бистра, умна и талентована, а у исто време ово дело је и друштвена критика усмерена на помодарство, похлепу, предрасуде од којих ни сеоско, ни градско друштво није поштеђено. Ово дело Савке Суботић је и права етнографска ризница, али и драгоцен извор за проучавање приватне историје српског друштва у Војводини у другој половини деветнаестог века. Такође, *О нашим народним шканинама и рукошворинама* је и својеврсно упутство сваком ко би се у подухват сличан подухвату Савке Суботић упустио.

У делу *О нашим народним шканинама и рукошворинама* жена је прошлост, садашњост и будућност. Мотив прошлости и мотив жене у овом делу се повезују преко чињенице да је управо жена та која је у прошлости и народној традицији била задужена за тканине, која је ткала и везла, украшавала најразличитијим украсима народно одело. Та жена прошлости симболички је представљена у лику Саре Суботић. Жена и мотив садашњости, повезани су преко саме Савке Суботић. Жена и сви њени проблеми представљају садашњост Савке Суботић. Она ту жену своје садашњости жели да еманципује, економски ојача, посаветује, ослободи предрасуда и лоших навика. Ту жену Савка Суботић као аманет оставља некој будућој жени која ће наставити њеним корацима. На тај начин се жена повезује са мотивом будућности. Жена будућности је она којој је дело *О нашим народним шканинама и рукошворинама* посвећено, јер Савка Суботић дубоко верује у то да једино жена може наставити њену мисију. Управо због тога Савка Суботић своје дело завршава аманетом, у ком српским госпођама као дужност и мисију оставља бригу о српској жени са села.

„Рад Савке Суботић имао је елементе савремености још пре неколико деценија, а та савременост одржала се” (Савић Ребац 1988: 409) све до наших дана. Савка Суботић се кроз сва своја дела и активности борила „против заосталости и незнања сељанки, против непродуктивности и празног снобизма ’српских госпођа’; тешко је био инаугурисати нов живот за нашу жену, и разбијати крупне и ситне предрасуде” (Савић Ребац 1988: 410), а све ове „бољке” од којих је Савка Суботић желела да излечи свој народ, трају и данас. Реактуелизација дела Савке Суботић важна је из неколико разлога. Прво, омогућава нам да од заборава отргнемо рад ове, за српску културу, изузетно важне жене, која је по многим својим ставовима била далеко испред свог времена. Са друге стране, бавећи се делом Савке Суботић, ми имамо прилике да проговоримо о свим оним проблемима који, не само да су били актуелни у време Савке Суботић, већ су актуелни и данас. Борба Савке Суботић за бољу позицију жене у друштву, борба против снобизма и предрасуда, универзална је борба, а у томе лежи тајна свевремености Савке Суботић.

Литература

- Савић Ребац 1988: А. Савић Ребац, *Студије и оцртези I и II*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Суботић 2018: С. Суботић, О нашим народним тканинама и рукотворинама, у: З. Хаџић (прир.), *Ручни радови умни радови*, Нови Сад: Градска библиотека.
- Хаџић 2018: З. Хаџић, О Савки Суботић или ка хармонији традиционалног и модерног, у: З. Хаџић (прир.), *Ручни радови умни радови*, Нови Сад: Градска библиотека.

WOMAN IN THE WORK *O NAŠIM NARODNIM KANINAMA I RUKOTVORINAMA* BY SAVKA SUBOTIĆ

Summary

The topic of this paper is the motif of the woman in the autobiographical work *O našim narodnim tkaninama i rukotvorinama* by Savka Subotić. In this paper it is noticed that in this work by Savka Subotić there is connection between the motif of woman and the motifs of the past, present and future. That connection and meaning of that connection are the main topic of this paper. Part of this paper is dedicated to showing how women are portrayed in *O našim narodnim tkaninama i rukotvorinama* by Savka Subotić. It is noticed that in *O našim narodnim tkaninama i rukotvorinama* Savka Subotić single out several women who she had met through the years of her working. Savka Subotić included different women in her work based on different criteria. In this paper, those criteria are specially analyzed. The goal of this paper is to point out different themes, not just in this one, but of the whole work of Savka Subotić. Themes which she included in all her work are also current today. Because of that, in the conclusion of this paper, it is pointed out that re-actualization of the whole work by Savka Subotić is very important.

Keywords: Savka Subotić, motif of woman, Serbian literature of the 19th century, folk handicrafts, emancipation of women

Nataša D. Katić

Верка Г. Карић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет

ЖЕНА У РОМАНУ *РОСАРИО МАКАЗЕ ХОРХЕА ФРАНКА*²

Предмет рада је представљање положаја жене у Колумбији крајем осамдесетих година XX века, на примеру романа *Росарио Маказе Хорхеа Франка*. Циљ рада јесте да се кроз тумачење породичних и друштвених односа испита њихова улога у формирању женског идентитета. При анализирању романа ослањамо се на феминистичку теорију, односно на теорију социополитичког феминизма. Полази се од идеје да породица и друштво намећу хијерархијски систем у оквиру којег се жена налази у потчињеном положају и маргинализована. Рад тежи да прикаже како је у оваквим друштвеним околностима жени одузет глас, стога га она испољава кроз своје тело. Дата идеја односи се на употребу тела као средства помоћу којег протагонисткиња изражава своја осећања и ставове. Долази се до закључка да друштво кажњава покушаје превазилажења патријархалног система. Самим тим што не жели да се покори мушкарцу и друштву, жена је предодређена на трагичан крај. Такође, закључује се да породични односи утичу на формирање ставова о мушкој и женској позицији у друштву.

Кључне речи: Колумбија, Хорхе Франко, жена, положај, идентитет, Росарио Маказе

1. Теоријско-методолошки оквир

Стваралачки опус Хорхеа Франка чине дела друштвеног карактера услед ауторове намере да прикаже савремене проблеме Колумбије. Проблем који је оставио највећи траг у његовом књижевном стваралаштву јесте висок степен насиља и нелегалних активности у Латинској Америци. Осим тога, аутор изражава огромно интересовање за приказивање женског света.

Како Буржињска (2006: 427-429) наводи, социополитички феминизам представља друштвено и културолошки оријентисан покрет који је усмерен на борбу против свих облика дискриминације жена које постоје у друштву. Овај облик феминизма интересује се за неравноправност полова и за начин на који друштвене околности утичу на положај појединца. Заступници ове теорије износе став да корене доминације мушкарца треба тражити у породичном животу, који представља минијатуру друштвених односа. У оквиру породице се учвршћује привилегована позиција мушкарца где започиње доминација брата над сестром, оца над ћерком и то се даље преноси на друге аспекте живота. Основна премиса социополитичког феминизма је да доминација мушкараца произилази из специфичности социјалне, економске и политичке организације друштва. Фокусира се на материјалне услове женског живота и идеолошке процесе који оправдавају и помажу у одржавању женске подређености мушкарцима (Џексон 1998: 12).

Идеја о утицају друштва на појединца, осим што је кључна за социополитички феминизам, сврстава се и у једну од најзначајнијих одлика књижевности о

¹ verka_karic@yahoo.com

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

плаћеним убицама (*literatura sicaresca*). Овај правац, којем припада и дело *Росарио Маказе*, свој процват у Латинској Америци доживљава осамдесетих и деведесетих година прошлог века. Осим тога што приказује актуелне проблематичне аспекте латиноамеричке стварности, доноси и промене када је у питању перцепција жене.

Кроз историју латиноамеричке књижевности женски ликови су се традиционално категорисали као добри или лоши, чиме се ограничавао њихов развој. Из тога произилази да су жене биле подложне дефинисању са мушког становишта. С тим у вези, Ракел Пина (2006: 297) наводи како је у књижевности уобичајена идеализација жене и додељивање улога као што су: домаћица, верна жена и вољена мајка. Наметањем и одређивањем улога ствара се патријархални модел у друштву који се критикује у оквиру феминистичке теорије. Нови друштвени аспекти Латинске Америке довешће до друштвене, економске и политичке неједнакости. Неједнакост ће утицати на пораст криминалних радњи и жена које ће се бавити истим. Оне се окрећу том начину живота како би преживеле, и тако добијају улогу антијунака и преступника (Соларте Гонсалес 2013: 51). У савременом латиноамеричком друштву жена се бори како би се ослободила табуа који су јој наметнути од стране шовинистичког друштва. То друштво се води идеологијом тржишта која посматра жену као робу која циркулише од мушкарца до мушкарца, што се одражава на књижевност.

2. Друштвено-историјски контекст

Према теорији социополитичког феминизма, суштина женског питања налази се у друштвеним и културолошким аспектима, али треба имати у виду да се они могу разликовати од земље до земље. Сходно томе, Мартинес (1998: 2) износи став да латиноамеричку књижевност дефинише вишедимензионална и разнолика културна специфичност. Искуства жена разликоваће се у зависности од тога како се одређена земља развијала. Да би се анализирао положај жене у Колумбији потребно је осврнути се на друштвени контекст у оквиру којег се она налази.

Колумбија, као и цела Латинска Америка, иза себе има дугу историју кризе и борби. Криза на друштвеном, политичком и економском плану у Колумбији као последицу има висок степен насиља у земљи. Почетак кризе наслеђује се шездесетих година XX века, а криза ће своју кулминацију доживети осамдесетих година XX века. Овај период карактерише се првенствено кроз ослабљен рад државних институција. Држава губи контролу у забаченим и руралним деловима земље, и интензивно је присуство насиља изазвано од стране дилера, герилаца, војске и полиције (Хартлин 1993: 1). Период кризе у Колумбији обележен је великим бројем младих који су се бавили нелегалним активностима. Млади су тражили начин да се истакну и опстану у сложенем друштву, без придавања значаја томе како су постизали успех. Са друге стране, ти исти млади људи, који су углавном припадали нижим друштвено-економским слојевима, користили су се као средство за развој нелегалних активности. Све то довело је до тога да се убрза и створи другачији идентитет младог друштва у погледу њихових моралних вредности, поштовања живота, туђих права, сексуалности и верских уверења (Рамирес Лопес 2008: 2). У оваквом друштвеном контексту појављују се младе плаћене убице које мотивише потрага за новцем. Та потреба се повезује на првом месту са жељом да се задовоље личне и породичне потребе за преживљавањем. Исто тако се повезује и са жељом да се задовољи раскошни укус који су створили како потрошачко друштво, тако и сам карактер појединца. Младима

је најважније прибавити новац по сваку цену, а уколико је то немогуће кроз легалан посао онда се појединац окреће нелегалним начинима (Ортис Сармијенто 1991: 65). У предговору романа *Росарио Маказе*, Бранко Анђић (2009: 7) истиче да је услед нарко-рата систем вредности у Колумбији преокренут наглавачке. Смрт је постала саставни део живота, док су закон и морал постали архаични појмови. Овакве околности довеле су до стварања друштва у којем је све прихватљиво, докле год некога не ухвате на делу.

Наведене друштвене околности и идеје представљају срж књижевног стваралаштва Хорхеа Франка. Значај романа *Росарио Маказе*, нарочито када је у питању тема овог рада, јесте у томе што је аутор први приказао друштвене феномене Колумбије на примеру жене, односно кроз протагонисткињу романа.

3. Утицај породице и друштва на положај и идентитет жене

Говорећи о вези између друштва, породице и положаја жене, Дуарте Крус и Гарсија Орта (2016: 136) истичу да се женске и мушке улоге преносе и јачају унутар породице, школе и заједнице. Са друге стране, сматрају и да су ти облици понашања често наметнути од стране друштва и одређене културе. Додају, да улоге које се традиционално приписују женама и мушкарцима нису урођене, већ научене и одговарају специфичним карактеристикама класе, религије или етничке групе. Самим тим што су наметнуте од стране друштва, улоге које се приписују одређеном роду склоне су преиспитивању и промени. Џудит Батлер се у *Тела која нешто значе: о дискурзивним границама пола* (2001:100) осврће на перформативну природу рода и самог субјекта који се конституише понављањем прописаних друштвених норми, тачније цитирањем закона оца. Из тога произилази неопходност разумевања концепта сродства и наслеђивања симболичних функција у патријархалној заједници како би се разумела позиција субјекта. Деконструкцијом закона оца и довођењем у питање значаја сродства приликом конституисања појединца може се променити и преобликовати принцип наслеђивања задатих друштвених пракси и знања о улози рода. На ову мисао надовезује се идеја Лиз Иригарај (2001: 56) о мушкарцима као друштвеним субјектима и женама као објектима размене између њих. Статус пола повезан је са патријархалним културама које су дефинисане разменом жена између мушкараца, доминацијом оца унутар породице, али и доминацијом мушкарца који поседује земљу, кућу и језик. Сходно томе, језик и живот жене наметнут је од стране мушкарца, односно културе која мушкарцу даје моћ на свим пољима.

Као полазиште прихватамо идеју да породица представља основу у животу и да има утицај на развој појединца, а нарочито жене. Недуго након Росаријиног рођења отац напушта њу и мајку, што ће као последицу имати потребу протагонисткиње за мушком фигуром. Из тог догађаја првенствено произилази потреба мајке да се упушта у односе са мушкарцима који постају и део Росаријиног живота. Један од многобројних партнера њене мајке силовао је Росарио у детињству (Франко 2009: 29-30). Овим се илуструје да је насиље које је доживела унутар породице обликовало Росарио да и она сама касније постане агресивна, и да то буде њен једини начин суочавања са животним околностима. Сексуално насиље навело је Росарио да увиди моћ женског тела и да га кроз живот користи као средство освете. Како Сагот наводи (2008: 215-217), насиље над женама је компонента система родне репресије. Употреба насиља није само једно од најефикаснијих средстава контроле жена, већ је и један од најбруталнијих и најизразити-

јих облика доминације и подређености. Положај жена и мушкараца организован је као хијерархија у којој мушкарци имају контролу над главним ресурсима друштва и над женама. Такође, Сагот разматра факторе који су повезани са насиљем над женама. На првом месту се налазе друштвене норме које оправдавају потребу мушкараца да поседују жену у смислу доминације над њеним животом. На другом месту истиче културолошку концепцију мушкости која је повезана са контролом, доминацијом и чашћу. Дакле, насиље које Росарио доживљава у детињству показује како је она читав живот у потчињеном положају и контролисана од стране мушкараца.

Када је у питању улога оца, Соларте Гонсалес (2013: 57) истиче да су шефови нарко-картела представљали очинску фигуру многим плаћеним убицама који то нису имали у свом животу. На тај начин патријархално друштво услед недостатка фигуре оца ту улогу приписује шефовима картела. Друштво и култура коју познајемо заснивају се на размени жена, чиме се омогућује прелаз у друштвени и симболички поредак. Потреба за разменом долази из перцепције жене као оскудне робе неопходне за живот групе, јер женско тело обезбеђује услове који омогућавају друштвени живот и културу. Као резултат тога експлоатација жене и њено сексуализовање постаје саставни део друштвеног и културолошког хоризонта. Другим речима, систем размене организују патријархална друштва у оквиру којих жена прелази са једног човека на другог, са једне групе мушкараца на другу (Иригарај 1985: 170-171). Росарио је у сталној потражи за очинском фигуром коју прво проналази у свом брату Џонефу, а касније, након његове смрти, у шефовима нарко-картела. Они јој пружају материјалну сигурност и добит коју није имала у детињству од стране родитеља. Суштина проблема женског идентитета и положаја се налази у хијерархији друштва која намеће мушкараца на врх пирамиде односа моћи. Улога коју мушке фигуре имају у животу жене заснива се на пружању сигурности, не само физичке већ и материјалне. Из тога произилази виђење мушкараца као доминанте фигуре, док се жена ограничава на потчињеност. Са друге стране, Гаљего Посада и Руа Гарсија (2006: 19) износе своје закључке о утицају мајке и породице на живот појединца, од детињства до одраслог живота:

„Мајка игра изузетно важну улогу, она преноси детету све своје жеље и амбиције што може имати последице за субјекта у његовом одраслом животу, зато што се његова жеља јавља под утицајем жеље другог. Деликвенција има порекло још у детињству, дете осећа истом агресивношћу као и одрасли нагон љубави и мржње, породица је та која структурира психички развој сваког субјекта, успостављајући однос за законом жеље. Још у стомаку субјект почиње да формира своју личност полазећи од жеље мајке, која пружа детету безбедност и заштиту тако да новорођенче одабере нагон живота или смрти.” (прим. прев.)³

Надовезујући се на мисао Гаљего Посаде и Руа Гарсије, додајемо да мајка има значајну улогу у одрастању протагонисткиње јер представља узор и модел понашања. Примећује се да у самом роману аутор не наглашава експлицитно улогу

3 “Es que la madre juega un papel sumamente importante, ella transmite al hijo todos sus deseos y ambiciones lo cual puede traer consecuencias para el sujeto en su vida adulta, ya que en la forma en la que aparece su deseo es bajo la forma del deseo del otro. La delincuencia tiene su origen en la infancia, el niño siente con la misma agresividad que el adulto la pulsión de amor y odio, es la familia quien estructura el desarrollo psíquico de cada sujeto, estableciendo una relación con la ley del deseo. Es desde el vientre que el sujeto empieza a estructurar su personalidad partiendo del deseo de la madre, siendo ésta quien le facilita al niño la seguridad y la protección para que el infante opte por la pulsión de vida o la pulsión de muerte.”

мајке, као што је то случај са оцем. Међутим, управо у тој тишини и избегавању да се о њој говори, кривица мајке долази до изражаја. Надимак који је Росарио добила симболично је повезан са њеном мајком. С обзиром на то да јој је мајка била кројачица, Росарио је навикла да у кући увек буде неколико пари маказа и притом је гледала мајку како их користи да запрети мужу. Росарио их је први пут искористила када је огребала учитељицу у школи, након чега су је избацили из исте, а затим и када се светила момцима који су је силовали. Након тога, Маказе постају њен надимак и део ње, а везује се за однос са мајком управо због тога што је насиље произашло од ње и њених животних избора.

Како кроз цео роман Росарио користи надимак уместо презимена на том примеру можемо видети одвојеност од породице. Батлер (2001: 100) указује да „имати име значи добити свој положај у Симболичком, у идеализованом подручју сродства, скупу односа који су структурирани казнама и табуима”. Зато се одбацивање презимена посматра као бекство из симболичког и додељеног положаја. Иригарај (1985:173) додаје да друштвена експлоатација жена, односно посматрање ње као приватне својине настаје онда када отац-мушкарац постаје свестан своје репродуктивне моћи и означи свој производ именом. На њихове идеје надовезује се запажање Јастребске (2016: 173) да се кроз недостатак презимена појединца види недостатак структуре унутар породице. Она је још у детињству постала Росарио Маказе и тај надимак је толико постао део ње да је заменио њено презиме и срастао са њом. Одвајајући се од породице и свега што јој се унутар ње догодило, Росарио стиче нов идентитет:

„Али Маказе није било њено презиме, него пре њена историја. Променили су јој презиме против њене воље и на њено велико незадовољство, али она никада није разумела велику услугу коју су јој учинили у њеном крају, јер су јој у једној земљи курвиних синова тежину јединог, мајчиног презимена заменили надимком. После се навикла и чак јој се допао нови идентитет.” (Франко 2009: 20)⁴

Силвија Волби (1996: 2) износи дилему унутар феминистичке теорије која поставља питање колико су жене ограничене социјалним, односно патријархалним структурама. Уколико се жена посматра као појединац условљен друштвеним аспектом, долазимо до могућности представљања жене као пасивне жртве. Ово питање може се поставити и при тумачењу положаја протагонисткиње, односно да ли је она жртва породице и друштва или сопствених одлука. Протагонисткиња се пре свега посматра као жртва насиља у породици, а затим и града који је сам по себи био насилан. Од детињства је принуђена да се бори за себе и своју правду, а како је насиље једини облик са којим се сусрела, она га примењује и у одраслом животу. Одрастајући под таквим околностима, Росарио се представља као производ спољних утицаја који јој не остављају избор у животу, због чега је он сам по себи трагичан.

Не може се заобићи одговорност колумбијског друштва при формирању женског идентитета. Упркос друштвеним променама, оно наставља са наметањем патријархалног модела које жена мора да прати како би испунила своју друштвену одговорност. Између осталог, у роману се покреће питање брака који се и даље намеће као крајњи циљ којем треба тежити. Међутим, протагонисткиња излази из наметнутих оквира самим тим што одбија прилику да се уда:

4 “Pero Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia. Le cambiaron el apellido, contra su voluntad y causándole un gran disgusto, pero lo que ella nunca entendió fue el gran favor que le hicieron los de su barrio, porque en un país de hijos de puta, a ella le cambiaron el peso de un único apellido, el de su madre, por un remoque. Después se acostumbró y hasta le acabó gustando su nueva identidad” (Franco 2019: 8).

- „- Удај се за мене, Росарио - предложио јој је Емилио.
- Јел' си ти блесав? - одговорила му је.
- Што? Шта је ту чудно? Па волимо се.
- Па какве везе има љубав са браком?" (Франко 2009: 53)⁵

У роману брак је био резултат побуне против негодовања породица услед економске и друштвене разлике Росарио и њеног партнера. Дакле, упућује се критика друштву које тежи томе да богати буду још богатији, а сиромашни буду још сиромашнији. Треба додати да се патријархалност одражава у чињеници да жена у Колумбији, уколико жели да напредује, има две опције - упуштање у нелегалне активности, у оквиру којих обавља наређења мушкарца, или брак, који се посматра као владавина мушкарца над женом. Овај закључак подупиरे чињеница да је кроз роман протагонисткиња представљена као неукротива и доминантна, нарочито у љубавним односима. Стога, њен партнер види брак и као могућност да покаже своју доминантност и моћ над њом. Мужу се браком не додељује само право располагања економским ресурсима већ и право моралне и физичке превласти над женом. Да би постала заиста слободна, жена мора да се ослободи превазиђених и опресивних облика породице. Соларте Гонсалес (2018: 69, 80) закључује да је Росарио пример дихотомије угњетавања патријархалног система и побуне против истог. Она сматра да својим начином живота стиче слободу. Међутим, слобода коју мисли да има само је имагинарна. Економску моћ имају њени шефови и самим тим, они имају моћ над њеним телом, одлукама и животом, а њена слобода је привидна.

Друштво утиче и при формирању ставова појединца, па тако Росарио формира своје ставове на основу онога што види у окружењу. Имајући у виду да је припадала свету нарко-картела, Росарио је била окружена насилним и доминантним мушкарцима. Самим тим, за Росарио то постаје критеријум мужевности, што се најбоље види у њеном понашању према мушкарцу којег је одбила зато што се није уклапао у оно што је она сматрала мужевним. Њени ставови посматрају се као огледало друштвених ставова и повезивања мужевности са доминантношћу.

Разматрањем значаја друштвених фактора, поставља се питање да ли је постојала могућност за другачијим животом или променом. На почетку романа Росарио примају у болницу након што је упуцана из близине. Све што се зна, јесте да је починилац мушкарац који јој задао „пољубац смрти” а који је читаоцу непозната особа. Како показује крај романа, Росарио је пример победе доминантности мушкарца и патријархалног система над женама. Она је живела у свету у којем су владали мушкарци, који су насилно контролисали жене и управљали њиховим животима. Самим тим, њена смрт симболично представља немогућност жене да побегне од предодређених улога. Желела је исто што је припадало мушкарцима у њеном животу: моћ, економску стабилност и контролу над својим животом. Међутим, пошто је желела да влада мушкарцима и њиховим светом, друштво је кажњава. Такође, њена смрт представља трагичност колумбијског друштва које ју је обликовало и наметнуло начин живота, чије је она била огледало. Заправо читав њен живот своди се на покушај да се победи унапред изгубљена битка са друштвом и стегама које оно намеће:

5 - “Cásate conmigo, Rosario - le propuso Emilio.
-¿Vos sos güevón o qué? -le respondió ella.
-¿Por qué? ¿Qué tiene de raro? Si nos queremos.
-¿Y qué tiene que ver el amor con el matrimonio?” (Franco 2019: 30)

„Откако је Росарио упознала живот, није престала да се свађа с њим. Понекад победи Росарио, понекад њен противник, понекад је нерешено, али ако би се неко кладио, затворених очију би видео крај: Росарио ће изгубити. Она би ми сигурно рекла, као што ми је увек говорила, да нас живот све победи, да нас на крају убије у сваком случају, и ја бих сигурно морао да јој кажем да је тако, да је у праву, али једно је изгубити борбу на поене, а сасвим друго изгубити је нокаутом.” (Франко 2009: 29)⁶

Како је Волби (1996: 16) истакла, жене саме доносе своје одлуке, али многе околности у оквиру којих оне делају нису производ њихових избора и самим тим не могу да утичу на њих. Стога, можемо рећи да је Росарио сама доносила одлуке али унутар друштвеног контекста који је ограничио и у одређеној мери предодредио.

4. Тело као средство говорења

Аутор романа користи тело протагонисткиње како би симболично представљив репресију коју је друштво вршило над женом. Како Џејмсон (1998: 20) уочава, сексуалност и тело је нешто што највише припада појединцу, а заправо му се и највише ускраћује и узима. У роману *Росарио Маказе* тело постаје средство освете, жеље за напредовањем у животу, али и средство за изражавање немоћи, бола и недостатка слободе.

Росарио од раног детињства на трагичан начин схвата да њено тело има моћ и да јој може служити као средство за добијање свега онога што јој је живот ускратио. Друштво је то које је научило да га користи и да манипулише њиме како би постигла одређене циљеве, било да се ради о освети, материјалној добити или изражавању емоција. Први пут када је применила лекцију коју је научила био је када је решила да се освети момку који ју је силовао, тако што ће га кастрирати (Франко 2009: 39). Значај тела жене, односно његовог изгледа, огледа се у његовим описима јер Росарио представља оличење мушких фантазија и фаталну жену. Њени физички атрибути се приказују из перспективе мушкараца заљубљених у њу, чиме се она додатно објективизује:

„[...] изронила је Росарио, као футуристичка Венера, у црним чизмама до колена и платформама које су је подизале изнад њеног пиједестала играчице, у сребрнастој минни сукњи, и шљаштеће зеленој мајици без рукава која открива стомак, са њеном кожом боје цимета, црном косом, белим зубима, пуним уснама, и очима које сам морао да замислим јер је играла склопљених очију [...]” (Франко 2009: 82)⁷

Иако је жена централна фигура романа, самим представљањем кроз призму мушкараца ускраћује јој се слобода изражавања и посматра се као предмет пожуђе. Гаљего Посада и Руа Гарсија (2006: 82) истичу да се тело посматра као објекат који може да се користи за задовољавање потреба, стога се за њега не везују идеје које се тичу моралних вредности. Моћ коју су шефови имали над њом и њеним телом примећује се у оним моментима када је Росарио морала да мршави како би

6 “Desde que Rosario conoció la vida no ha dejado de pelear con ella. Unas veces gana Rosario, otras su rival, a veces empatan, pero si uno le fuera a apostar a la contienda, con los ojos cerrados vería el final: Rosario va a perder. Ella seguramente me diría, como me dijo siempre, que la vida nos gana a todos, que termina matándonos de cualquier forma, y yo, seguramente, tendría que decirle que sí, que tiene razón, pero que una cosa es perder la pelea por puntos y otra muy distinta es perderla por «nocaut»” (Franco 2019: 15).

7 “[...]Emergió Rosario como una Venus futurista, con botas negras hasta la rodilla y plataformas que la elevaban más allá de su pedestal de bailarina, con una minifalda plateada y una ombliguera de manga sisa y verde neón; con su piel canela, su pelo negro, sus dientes blancos, sus labios gruesos, y unos ojos que me tocó imaginar porque bailaba con ellos cerrados [...]” (Franco 2019: 47).

поново била заносна и задовољила њихове критеријуме. Била је свесна да уколико не би вратила линију не би могла да буде у том свету криминала, што је доказивало и то да док се гојила није убијала нити се проститутисала. Сваки пут када би некога убила осећала би грижу савести и кривицу коју није могла да контролише, па је утеху налазила у преједању. Тако што би престала да буде заносна и фатална, Росарио би на одређени начин кажњавала себе:

„Кад год би Росарио убила некога, гојила би се. Затварала би се да једе пуна страха, није излазила недељама, тражила је слаткише, десерте, јела би све што би нашла.” (Франко 2009: 24)⁸

„Неколико пута сам је видео дебелу, управо онда када је имала велике проблеме, толико пута када је поклапала пољубац метком.” (Франко 2009: 42)⁹

Ипак, након одређеног времена враћала би заносну линију, свесна да, уколико жели да има економску сигурност, мора да се покори захтевима и стандардима њених шефова. Размена жене и посматрање ње као робе даје јој вредност, која се у случају проститутки заснива на телу. Квалитети женског тела су корисни и имају вредност зато што је мушкарац присвојио то тело и зато што оно служи сврси, оно је драгоцено јер је већ искориштено. Мајка, девица и проститутка представљају друштвене улоге које су наметнуте женама, и из тих улога произлазе карактеристике женске сексуалности. Међутим, ни као мајка, ни као девица, ни као проститутка жена нема право на своје задовољство (Иригарај 1985: 188). Дакле, Росаријино тело има вредност само докле је мушкарци присвајају, а како би до тога дошло, она мора да се покорава њиховом систему вредности.

Соларте Гонсалес (2013: 61) запажа да се Росарио покорила нарко-патријархалном систему зато што је продавала себе, односно своје тело за материјалну добит. Наратор који нас упознаје са Росарио и њеним живот представља како је из његове перспективе она постала роба. Насупрот његовом ставу, Росарио види проституцију као трансакцију, а уговор који влада између ње и људи који је поседују је заснован на речима: „За Росарио је оно са најопаснијима било неко врста дила где је свако улагао оно најбоље што има” (Франко 2009: 87).¹⁰ Росарио сматра да је тело једино средство којим може напредовати у животу. Потребна за напретком која се изражава код ње односи се на унапређење унутар криминалног света. Искључује се могућност да Росарио користи своју ум или да се образује, што указује на неједнакост система јер овакво друштво жену види искључиво кроз њено тело и физички изглед, а не као јединку способну за размишљање. Примећује се да Росарио жели да промени свој живот када је реч о економском аспекту. Са друге стране, не изражава потребу да изађе из других предвиђених шаблона који јој се намећу. Недостатак борбености када је у питању перцепција жене, који је приметан код ове протагонисткиње, илуструје ограничавање жена од стране друштва. Овакве друштвене околности спутавају жену и њене могућности, при чему оне постају пасивне. Једино што је важно јесте сигурност коју према моделима патријархалног система могу да пруже само мушкарци.

Када је у питању сам лик протагонисткиње важно је осврнути се на одузимање њеног гласа, односно мишљења и ставова. Ботеро (2018: 120) истиче како у

8 “Cada vez que Rosario mataba a alguno se engordaba. Se encerraba a comer llena de miedo, no salía en semanas, pedía dulces, postres, se comía todo lo que se le atravesara” (Franco 2019: 11).

9 “Varias veces me tocó verla gorda, las mismas veces que se metía en un problema de gran tamaño, las tantas veces que sincronizó un beso con un balazo” (Franco 2019: 23).

10 “Para Rosario lo de los duros era una especie de cruce, donde cada cual ponía lo mejor que tuviera para poner” (Franco 2019: 51).

књижевности Колумбије постоји дуга традиција укидања могућности женама да говоре саме за себе. Мушкарци говоре у њихово име и на тај начин су оне ускраћене да искажу своје жеље и ставове. Та традиција присутна је и у књижевности о плаћеним убицама, али и у књижевности уопште. Сходно томе, питање женског испољавања сопствених жеља, мисли и потреба постала је тема феминистичке теорије и критике. Џудит Батлер (2001: 295) посматра говор као јавни чин истичући да „непоседовање сопствених речи постоји од почетка, пошто је говор, у извесном смислу увек говор странца који говори у нама и кроз нас”. Једина места у роману када се о протагонисткињи сазнаје нешто заправо су разговори са мушкарацима. У једном тренутку се експлицитно изражавају ставови мушкараца из Росаријиног живота поводом тога што она не говори о стварима:

„- Како ти није досадно са том женом, Емилио? - говорили смо му. - Зар не видиш да уопште не говори? Као да је нема.
- Па шта! - одговарао је Емилио. - Шта ће неке жене која прича? Боље је овако.”
(Франко 2009: 66–67)¹¹

Међутим, упркос томе што протагонисткиња своје мисли не исказује вербално, она налази начин да се изрази путем свог тела. Иако Росарио свесно користи своје тело, самим тим што је друштво третира као робу, говори да је на крају друштво то које га експлоатише и да је њена слобода привидна.

Професија којом се бави, доводи у питање слободу коју она сматра да поседује. Једина слобода коју жене имају јесте слобода избора ропства који им највише одговара, проституција или брак. Међутим, Тонг (1984: 55) поставља питање слободе избора иницијалних институција (патријархат, матријархат) које ће обликовати њихове одлуке. Другим речима, није питање да ли је жена у техничком и психолошком смислу слободна да донесе одлуку између брака или проституције, већ које вредности бира и зашто. Ако њене вредности нису њене личне већ имитира вредности културе којој припада, у том случају њен избор јесте ограничен. Плаћени рад посматра се с једне стране као прилика за осамостаљивање жена, међутим оно се може и посматрати и као начин сегрегације и маргинализације. Сегрегација се посматра као друштвена пракса у оквиру које долази до раздвајања мушког и женског света, а доминантна група заузима вишу позицију. Појам сегрегације се користи како би се објаснио феномен у којем су жене укључене у друштвене аспекте али се налазе у подређеном односу (Волби 1996: 5, 12, 13). Овакве неравноправне поделе видимо кроз лик протагонисткиње која ради за шефове картела, па иако се чини да јој је омогућено да зарађује за себе, она бива потчињена од стране мушкараца. Њена потчињеност се огледа у томе што њени шефови одлучују о њеном животу: како ће она изгледати, шта ће радити, колико ће зарадити. Суштинско у овој хијерархији јесте да су мушкарци ти који одлучују да ли постоји могућност напредовања у оквиру њиховог света, што је за жену немогуће и кажњиво. Посматрано из угла социополитичког феминизма, проституција се посматра као објективизација жене чије је постојање урушено стављањем цене на њено тело. Сам чин куповине жене подстиче идеју да жене имају мало вредности када се одвоје од својих тела. Последица тога је да жене постају роба, а не особе. Међутим, феминизам проституцију не посматра као проблем, већ као последицу много већег проблема. Она одражава проблем економске и друштвене неједнакости, расизма, насиља, објективизовања жена. Оно

11 “- ¿Cómo es que no te aburrís con esa mujer, Emilio - le decíamos-. ¿No ves que no habla nada? Parece muda.
- ¡Y qué! - contestaba Emilio -. Uno para qué quiere una mujer que hable. Mejor así ” (Franco 2019: 38).

што је за закон и друштво преступник, за феминизам јесте особа која је отелотворење расе, етничке припадности и сексуалности (Браун 1999: 165, 168). На тај начин, Росарио представља одраз Колумбије и проблема унутар ње.

5. Закључак

Хорхе Франко уводи новину унутар колумбијске књижевности имајући у виду да је до тренутка објављивања романа *Росарио Маказе* свет плаћених убица био мушки свет. Међутим, аутор одлучује да свет криминала опише на примеру жене која је плаћени убица. Са друге стране, иако је протагонисткиња жена, она нема свој глас, већ мушкарци говоре о њој. Овим поступком аутор ставља до знања да је жена посматрана кроз призму мушкарца, чиме се објективизује. Показује се репресивност колумбијског друштва у којем мушкарци посматрају жену као објекат чија је улога испуњавање њихових потреба.

Анализом одабраног романа показује се да је Франкова протагонисткиња смештена унутар друштва које је организовано тако да је мушкарац на врху, док је жена њему потчињена. Иако су осамдесете и деведесете године XX века у Латинској Америци донеле нове друштвене околности, положај жене се дакле није значајно променио. Једино што се мења јесте начин на који жена бива потчињена. Протагонисткиња романа се приказује као жена чија животна трагедија почива на чињеници да не може да побегне од шаблона које јој друштво намеће. Закључује се да Росарио представља антихероину, с обзиром на то да се бави послом који није законски прихватљив. Самим тим што се аутор опредељује за приказивање жене чије је занимање проституисање и убијање говори о опцијама које су жене у Латинској Америци имале. Осим тога, имајући у виду да се не препитује морална страна оваквог живота, указује се на то колико је овакав начин живота био учестао и прихватљив.

Закључује се да је репресија над женом постала друштвено прихватљива и да је свака борба против ње неуспешна јер је хијерархија друштва утемељена и не допушта промене. Ослањајући се на феминистичку теорију, насиље које Росарио доживљава од стране мушкараца представља се као потреба патријархалног друштва да контролише жену. Из тога произилази да се жена посматра као предмет и роба, што се и приказује кроз сам роман. Од Росарио се очекује да буде предмет пожуде мушкараца, да задовољи њихове потребе и да им се покори. Сваки покушај да се изађе из предвиђених улога завршава се трагично. Росарио је на крају кажњена због супротстављања мушкарцима и жеље да се попне на друштвеној лествици. Посматрано из угла феминистичке теорије закључује се да је узрок насиља над женама друштво које оправдава доминантност мушкараца. Резултат такве идеологије су жене чији је глас одузет, чија се мишљења и ставови виде само кроз мушкарца, ако и када он то дозволи. Њен глас, ставови и мишљења се не узимају у обзир, а њен идентитет се посматра искључиво кроз њено тело.

Нове друштвене и економске околности доводе до већих разлика између више и ниже класе при чему се женама ниже класе намећу другачије одговорности. Од жене ниже класе не очекује се да буде верна, добра и морална јер је њена околина изгубила моралне вредности. Самим тим, једина улога јој је да задовољи потребу мушкарца и да себе стави у други план. Осим тога, аутор истиче, експлицитно и имплицитно, да је развој женског идентитета условљен њеним породичним и друштвеним односима и вредностима које се у оквиру ових односа намећу. Изводи се закључак да је живот протагонисткиње предодређен јер је

одрасла у дисфункционалној и сиромашној породици. Рођењем у таквој средини осуђена је на начин живота који подразумева потчињеност онима који поседују моћ која је њој одузета. Односи који се утемељују у оквиру породице преносе се и ван ње. Дакле, потчињеност мајке постаје потчињеност ћерке која се покоравала мушким фигурама у животу.

Колумбија осамдесетих година XX века представљала је мушки свет. Патријархалне вредности савременог доба огледају се у чињеници да је мушкарац остао ауторитативна фигура, а да се жена и даље налази у потчињеном положају у односу на њега. Такође, хијерархија друштва је таква да су на врху економске лествице мушкарци, док жене раде за њих, што представља још један вид покоравања.

Треба истаћи да се последице кризе из осамдесетих година XX века и данас примећују у колумбијском друштву. Осим тога, проблем женског идентитета и положаја представља важно питање и предмет је бројних истраживања, не само у оквиру колумбијске књижевности, већ и светске. С тим у вези, овај рад приказује и даље савремене проблеме латиноамеричког друштва који се јављају у оквиру романа *Росарио Маказе*, а тичу се женског питања. Такође, имајући у виду да књижевност о плаћеним убицама није темељно и детаљно обрађена у оквиру домаће науке, рад има за циљ да допринесе будућим истраживањима у оквиру овог правца.

Извор

Франко 2009: Х. Франко, *Росарио Маказе*, Београд: Лагуна.

Франко 2019: J. Franco, *Rosario Tijeras*, ePubLibre <https://ug1lib.org/book/6089336/3584c1>
1. 2. 2022.

Литература

Батлер 2001: Dž. Butler, *Tela koja nešto znače, o diskurzivnim granicama „pola”*, Београд: Samizdat B92.

Ботеро 2018: B. L. Botero, The Body in Rosario Tijeras: Between the Life and Death Drives (Eros and Thanatos), in: *Women in Contemporary Latin American Novels*, Cham: Palgrave Macmillan, 111–134.

Браун 1999: A. D. Brown, Beyond prostitution: justice, feminism, and Social Change, *Canadian woman studies* 19 1-2, Canada: Inanna Publications, 163–169.

Буржињска, Марковски 2009: А. Буржињска, М. Павел-Марковски, *Књижевне теорије 20. века*, Београд: Службени гласник, 427–441.

Волби 1996: S. Walby, *Key concepts in feminist theory*, Denmark: Aalborg University.

Гаљего Посада, Руа Гарсија 2006: E. Gallego Posada, L. J. Rúa García, *Una aproximación psicojurídica a la obra Rosario Tijeras*, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Дуарте Крус, Гарсија Опра 2016: J. M. Duarte Cruz, J. B. García-Horta, Igualdad, Equidad de Género y Feminismo, una mirada histórica a la conquista de los derechos de las mujeres, *Revista CS*, Colombia: Universidad Icesi, 107–158.

Иригарай 1985: L. Irigaray, *The sex which is not one*, New York: Cornell University press.

Иригарай 2001: L. Irigaray, *Thinking the difference: for a peaceful revolution*, Edinburgh: A&C Black.

- Ястрембска 2016: A. S. Jastrzębska, La sicaresca colombiana: la corriente narco como relectura del cánón literario, *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos. Vol I. Literatura: poesía y narrativa*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 169–177.
- Квателбаум 2010: A. N. Quattlebaum, *El mundo femenino en las obras de Jorge Franco Ramos*, Auburn: Auburn University.
- Корал, Кастро, Бирнс, 2013: W. Corral, J. De Castro, N. Birns, *The contemporary Spanish-American novel: Bolaño and after*, London: A&C Black.
- Мартинес 1998: A. Martínez, Feminismo y literatura en Latinoamérica, *Correo del sur*.
- Наваро, Риос 2012: D. D. Arango Navarro, L. A. Ruiz Ríos, Literatura y conflicto: aproximaciones a la violencia urbana en Medellín desde la narrativa sicaresca, *Pensamiento y Poder* 1.9, Medellín: Corporación Universitaria Remington, 117–140.
- Оливер 2007: F. Oliver, Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 23, Monterrey: Sistema Tecnológico de Monterrey, 41–56.
- Ортис Сармијенто 1991: C. M. Ortiz Sarmiento, El sicariato en Medellín: entre la violencia política y el crimen organizado, *Análisis político* 14, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 60–73.
- Осорио 2008: Ó. Osorio, El sicario en la novela colombiana. The sicario in colombian novel. O sicário no romance colombiano, *Poligramas*, Cali: Universidad del Valle, 61–81.
- Пина 2006: R. G. Pina, La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 32.63/64, Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 297–310.
- Рамирес Лопес 2008: N. M. Ramírez-López, *Marginalidad y violencia juvenil en Medellín y Bogotá: Narrativas literarias y filmicas de los años 80 y 90 en Colombia*, Pennsylvania: University of Pittsburgh.
- Сарот 2008: M. Sagot, Estrategias para enfrentar la violencia contra las mujeres: reflexiones feministas desde América Latina, *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* núm. 14, 215–222.
- Соларте Гонсалес 2013: R. Solarte Gonzalez, *Representaciones de la mujer en la literatura de violencia: el universo narco-sicaresco de Rosario Tijeras de Jorge Franco*, Wisconsin: TheUniversity of Wisconsin-Milwaukee.
- Соларте Гонсалес 2018: R. Solarte Gonzáles, Entre el cuerpo sometido y la ilusión del cuerpo que resiste: la mujer sicaria en el narco-patriarcado de Rosario Tijeras, de Jorge Franco https://www.academia.edu/36566632/_Entre_el_cuerpo_sometido_y_la_ilusi%C3%B3n_del_cuerpo_que_resiste_la_mujer_sicaria_en_el_narco_patriarcado_de_Rosario_Tijeras_de_Jorge_Franco_1. 9. 2020.
- Тонг 1984: R. Tong, *Women, sex, and the law*, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Хартлин 1993: J. Hartlyn, Drug Trafficking and Democracy in Colombia in the 1980s, *Working Paper* n. 70, Barcelona: Institut de ciències polítiques i socials.
- Џексон 1998: S. Jackson, Feminist Social Theory, in *Contemporary feminist theories*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 12–34.

LA MUJER EN LA OBRA ROSARIO TIJERAS DE JORGE FRANCO

Resumen

El trabajo tiene como objetivo presentar la posición de la mujer en Colombia a fines de los años ochenta del siglo XX, basándose en la novela de Rosario Tijeras, de Jorge Franco. El objetivo es examinar a través de la interpretación de las relaciones familiares y sociales su papel en la formación de la identidad femenina.

Analizamos la novela apoyándonos en la teoría feminista, es decir, la teoría del feminismo sociopolítico. Se parte de la idea de que la familia y la sociedad imponen un sistema jerárquico dentro del cual la mujer se encuentra en una posición subordinada y marginada. El trabajo busca mostrar cómo en tales circunstancias sociales una mujer se ve privada de su voz, por lo que ella lo manifiesta a través de su cuerpo. La idea dada se refiere al uso del cuerpo como medio por el cual la protagonista expresa sus sentimientos y actitudes. Se concluye que la sociedad castiga los intentos de superación del sistema patriarcal. Al no querer obedecer al hombre y a la sociedad, una mujer está destinada a un final trágico. Asimismo, se concluye que las relaciones familiares influyen en la formación de actitudes sobre la posición de hombres y mujeres en la sociedad.

Palabras clave: Colombia, Jorge Franco, mujer, posición, identidad, Rosario Tijeras

Verka G. Karić

Катарина С. Лазих¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ПРЕИСПИТИВАЊЕ ПОЈМА ЖЕНСТВЕНОСТИ У ДЕЛИМА ОРКАНСКИ ВИСОВИ И ЦЕЈН ЕЈР²

Предмет рада је преиспитивање појма женствености у Викторијанској књижевности, а како би се то постигло рад се користи романима *Оркански висови* и *Цејн Ејр* као најбољим егземпларима те књижевности. Рад се између осталог позива на бројна претходна истраживања рађена на ову тему, између осталог дело *Неадекватна жена* ауторке Лин Пикет, психоаналитичку школу мишљења Ота Вејнинегера и његово дело *Пол и карактер*, а такође и теме дискурса Мишела Фукоа у делу *Дисциплина и казна: Постанак затвора* (као начина на које се кроз дискурс и бинарне опозиције успоставља ауторитет). Рад ће се такође позабавити и жанром готског романа и његовом повезаношћу са женским ликовима који се појављују у ова два романа, као и тиме како тај исти жанр представља отелотворење свих њихових страхова и начин да се од њих побегне. Најзад, рад ће се бавити горепомнутим романима и тиме како је сама женственост представљена у сваком од њих. Анализа наведених књижевних дела показала је да је постизање женске независности и еманципације само делимично могуће и да женски ликови у исто време подривају и заступају патријархалне вредности које их спутавају.

Кључне речи: женственост, *Оркански висови*, *Цејн Ејр*, женски демон, жанр готског романа, Емили Бронте, Шарлот Бронте

1. Увод

Питање женствености је одувек представљало својеврсну „јабуку раздора” кроз читаву историју. Наравно, друштво никада није гледало са одобравањем на жене које су се бориле за то да буду независне, али та чињеница и није изненађујућа када се има у виду да је представа о „идеалном виду женствености”, који је подразумевао да жена мора бити послушна и кротка, а пре свега економски зависна, заправо патријархални конструкт. Што се тиче конкретно ситуације у Енглеској у деветнаестом веку, жене су сматране неједнаким мушкарцима на више нивоа. Пре 1850. права жена су била прилично ограничена стога што су друштвом управљали мушкарци. „Енглеском је управљао закон: када се жена једном уда, није имала готово никаква права. Све је припадало њеном мужу: кућа у којој је живела, новац који би зарадила, као и њена приватна својина. У случају да се разведе од њега, чак би јој се и деца одузимала. Жене нису имале права на било какав вид законске, економске или професионалне једнакости са мушкарцима” (Пикет 1992: 58). Викторијанска представа о идеалној женствености, али и тадашњи закони, ускраћивали су им право да гласају, да добију пристojно запослење или чак правно постоје када би се једном удале.

Оно што је неопходно узети у обзир када говоримо о овој теми јесте историјски период који је изнедрио овакав став према женама. Тзв. „златна ера кра-

1 katarina.lazic2012@gmail.com

2 Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

љице Викторије”, која је обухватала период од 1837. до 1901. сматрана је периодом напретка Енглеске на свим пољима, од технологије, науке, медицине, итд. Индустриска револуција која је довела до великог прилива људи у градове имала је за последицу и бројне негативне ствари: експлоатисање деце у фабрикама, пренасељеност и болести настале због нехигијенских услова живота. Штавише, Викторијанска ера означава и повећан број случајева проституције, имајући у виду да је за поједине жене то био једини могући извор прихода. Ово је пре свега нешто у чему се најбоље огледа лицемерност Викторијанског патријархалног друштва: с једне стране постојао је „анђео у кући”³, жена која је била оличење морала и врлине, а с друге стране су биле жене које су посматране искључиво као сексуални објекти и од којих су мушкарци захтевали све оно што се сматрало неморалним или девијантним за то време.

Викторијанско друштво, а превасходно положај жене у самом том друштву представља занимљиво поље истраживања, што доказују и бројне студије које су урађене на ову тему, што у свету, што код нас. Оно што долази до изражаја када се истражује корпус везан за ову тему је да је већина претходних истраживања ишла првенствено ка томе да сестре Бронте и њихове јунакиње представи пре свега као својеврсне претече или „гласнике” феминизма и еманципације. Међутим, када се узму у обзир литерарне конвенције које су важиле за то време (поготово када је женско писање у питању), када мало подробније анализирамо женске ликове у њиховим делима, као и када имамо у виду неке биографске елементе из живота двеју ауторки, не можемо да избегнемо утиску да је овакав став прилично упитан. Циљ овог истраживања је да се подробном анализом женских ликова који су проминентни у ова два романа, повезивањем са жанром готског романа којим су се наведене ауторке често служиле, као и применом теорија из неких других области (пре свега области психоанализе, проучавања дискурса као и марксистичких теорија) заправо доведе у питање и оспори оправданост оваквог мишљења.

Корпус за истраживање представљају пре свега романи ових двеју ауторки (*Wuthering Heights* Emily Brontë, као и *Jane Eyre* Charlotte Brontë). Рад настоји да докаже да је тзв. еманципација главних јунакиња само привидно могућа и да заправо нема суштинске промене на боље. Штавише, субверзивност ових јунакиња заправо још више доприноси одржавању *status quo*-а, она им је дозвољена као извесна врста простора за диверзију како би се створио привид женске независности и напретка на пољу еманципације. На овакво тумачење нас пре свега наводи недоследност самих ауторки у представљању датих јунакиња, јер упркос својим феминистичким стремљењима свака од њих на крају романа ипак пригрљује патријархалне вредности (оличене у браку и породици). Субверзивни елементи су присутни, али у великој мери контролисани.

Тема је пре свега погодна и захвална за научну обраду пре свега јер на неки начин представља одступање од претходних истраживања повезаних са ова два романа, а која су дела посматрала у светлу феминизма. Овај рад ће се напротив трудити да покаже да феминизма и еманципације у овим делима заправо нема, а ако и постоје онда је њихов концепт прилично упитан.

3 Ковентри Патмур (Coventry Patmore) је био енглески песник и критичар најпознатији по поеми *Анђео у кући*, коју је он посветио својој жени. Поема заправо слави Викторијански идеал срећног брака. Најзаслужнији за утемељење овог појма у Викторијанској култури.

2. Жанр готског романа и његова повезаност са појмом женске слободе

Пре него што почнемо да се бавимо самим жанром готског романа и како су га ауторке искористиле како би кроз њега исказале женске страхове и начин да се од истих побегне, не би било згорег кратко напоменути и пар биографских чињеница из живота Емили и Шарлот Бронте. Оно што је пре свега било заједничко за обе сестре је то што су водиле прилично повучен и једноличан живот, и да су, изузев повремених одлазака на школовање, највећи део живота провеле у родном Хаворту. Из малобројних биографских података, рукописа које су оставиле за собом, као и из сведочења људи који су их познавали, поуздано се зна да се њихов живот није битно разликовао од живота просечне Викторијанске жене. Ова чињеница самим тим стоји у оштрој супротности са тиме како су њихове јунакиње представљане: самоуверене и јаке жене које чезну да превазиђу и издигну се изнад свих оних препрека и стега које им је наметнуло патријархално друштво. Међутим, „субверзивност” усмерена против патријархалног друштва се није огледала у њиховом понашању већ пре свега у темама и регистру које су оне бирале за своја дела, стварајући притом књижевност која није била у складу са доминантном литерарном традицијом. Кроз даља поглавља рада видећемо заправо колико је та субверзивност стварна и да ли је (и у коликој мери) заправо доприносила одржању патријархалног друштва (Гаскел 1857: 257).

Што се тиче самог жанра готског романа, ауторке га у својим делима користе као средство којим се исказују женски страхови, али је он истовремено и начин да се од тих истих страхова побегне. Када говоримо пре свега о делу *Оркански висови*, патријархат има неприкосновени ауторитет. Наиме, радња самог романа почиње доласком господина Локвуда (који је иначе један од наратора у роману) у Орканске висове, имање господина Хитклифа који је, између осталог, до великог богатства дошао и тако што је опљачкао и обесправио своју снаху, Кети Линтон. Међутим, он се није зауставио само на томе: поред тога што јој је одузео готово све, он је свакодневно психички и физички злоставља. Женска обесправљеност и незавидан положај се огледају већ и у опису самог ентеријера Орканских висова:

„[...] али чини ми се да је у Орканским висовима кујна сасвим повучена у други део куће; у сваком случају, чуо сам разговор и звецкање кухињског посуђа далеко у унутрашњости куће; а и нисам приметио никакве знаке пржења, печења или кувања око огромног огњишта; нити икакав сјај бакарних судова и плеханих тепсија по зидовима.” (Бронте 1992: 2)

Тај ауторитет се надаље огледа у томе како се ти исти припадници патријархата односе према женама које сплетом несрећних околности доспеју у Орканске висове, као што су горепоменути Кети Линтон и пре свега Изабела Линтон, чија је судбина као Хитклифове жене можда и најгора. Готово све трпе неки вид насиља, било оно психичко или физичко. Роман такође највећим својим делом осцилира између тзв. домаћег реализма⁴ и готик жанра, што по мишљењу многих критичара ауторке намерно користе како би исказале колебање самих јунакиња између домаћег, уређеног живота и слободе и независности.

Женска готика и њена супротност, домаћи реализам, истражују (иако из потпуно различитих перспектива) питање женске моћи и немоћи, заточености

4 Домаћи реализам се пре свега односи на жанр популаран у 19. веку претежно међу женском читалачком публиком. Неки од других коришћених назива су „сентиментална фикција” или „женска фикција”.

жене у оквиру домаћег огњишта као и нека питања имовинских и брачних односа на које жене нису могле да утичу а која су морала да подносе. Тешкоће које су Емили и друге Викторијанске жене свакодневно осећале на сопственој кожи рефлектовале су се у њеним делима, и опет оно што није било могуће у свакодневном животу огледало се у оном што није могло бити написано: ниједна од њених јунакиња не успева да избегне заточеност домаћег огњишта као ни „јарам” брака. Роман се завршава у традиционалном стилу домаће фикције: браком јунакиње и њеним повлачењем на породично имање.

Што се тиче романа *Џејн Ејр*, Шарлот Бронте користи елементе готског романа како би креирала нови „женски језик” као симболичан начин побуне против фалоцентричног језика који је био заступљен у то време, што се пре свега рефлектује кроз опчињеност јунакиње жанром готског романа од њеног најранијег детињства. Наиме, жанр готског романа је пре свега инспиративан са феминистичког становишта јер, за разлику од жанрова попут тзв. домаћег реализма, представљао је реон где су се жене могле побунити против патријархалног ауторитета, врло често прибегавајући и физичком насиљу. Има помало нечег ироничног у чињеници да јунакиња развија своју машту и језик побуне читајући готске текстове које су написали мушкарци, и на тај начин и свој живот уређује попут готског романа. То опет говори у прилог томе да је женска независност делимично остварива и да се чак и у домену језика мора ослањати на патријархални ауторитет. Субверзија постаје упитна јер у себе укључује патријархат и самим тим води ка његовом одржавању и промуглацији.

Елемент готског романа заступљени у делу користе се како би женски страхови, попут заточености од стране патријархата, дошли до изражаја, али истовремено значе и чињеницу да су ти исти страхови у стварном животу били занемарени. Наиме, када се има у виду феномен „ковертуре”, према коме је жена престајала да правно постоји када би се једном удала и да је удајом губила готово сваки вид независности, не зачуђује чињеница да се ауторка послужила овим жанром као јединим „простором” датим жени да исказе своју побуну. Ауторка романа се такође користи многим готским симболима како би на суптилан начин ти страхови и заточеност дошли до изражаја. Женска готика или женски готски роман је такође и жанр који женама даје могућност да макар у књижевности буду доминантније над мушкарцима (пре свега кроз инвенцију новог типа јунакиње која је у свом непријатељству према мушкарцима спремна да пређе са речи на дела, користећи се понекад и насиљем као средством за то (Пикет 1992: 49). Шарлот Бронте ово најбоље постиже кроз опозицију главне јунакиње, Џејн Ејр, и њене антагонисткиње Берте Мејзон. Оба лика исказују отпор према патријархату, иако на потпуно другачије начине: Берта насиљем, док се Џејн пре свега користи својим интегритетом и јаком личношћу. Наиме, Џејн у једном моменту бива стављена у позицију да бира између својих осећања према Рочестеру и онога што је морално исправно када сазнаје да је он и даље ожењен. Наиме, свесна јаза који се појавио међу њима овим новооткривеним браком а не желећи да остане крај њега у положају његове љубавнице, Џејн напушта Рочестера упркос свој љубави коју осећа према њему. Међутим, сама чињеница да је Шарлот морала да се послужи жанром готског романа како би успоставила равноправност међу половима, говори доста у прилог чињеници да је та равноправност још увек била утопија у стварном животу. Исто тако, могло би се слободно рећи да се и Шарлот у књижевности, као и многи њени савременици у стварном животу, „огрешила” о лик Берте Мејзон. Тамнопута и Креолка, Берта не успева да нађе своје место

у роману при његовом крају и умире (пошто је послужила сврси приказивања Џејнских потиснутих емоција). Неправда коју јој је Шарлот нанела огледа се пре свега у томе да се једнаке шансе и правда морају пружити свима, без обзира на њихово порекло и боју коже. Тиме она не само да доприноси промовисању фалоцентричног дискурса већ промулгира доминантни колонијални и империјалистички дискурс. Како бисмо ово објаснили, не би било згорег осврнути се на поређење начина на које је Берта приказана у романима *Џејн Ејр* и *Широко Саргашко море* (*Wide Sargasso Sea*) ауторке Џин Рис (*Jean Rhys*). Наиме, *Широко Саргашко море* је дело које Берту приказује у потпуно другачијем светлу. Оно што је значајно напоменути је да оба ова романа истражују женске идеале који су представљали преседан пре тога и да приказују улоге жена у веома различитим друштвима. Романи иначе истражују сличне теме: независност, поштовање и оснаживање, и на неки начин су ограничени временом и културом у којима су настали у том смислу да су њихове јунакиње приморане да се понашају у складу са традиционалним женским улогама заступљеним у то време. Такође, оно што игра битну улогу у оба ова романа је однос мушкараца према женама као проблем с којим су се оне врло често сусретале.

Иако се сматра делом које хронолошки долази пре *Џејн Ејр*, *Широко Саргашко море* ауторке Џин Рис објављено је 1966, готово више од читавог века након романа Шарлот Бронте. Радња романа Џин Рис одвија се током 1850-их, и бави се једним од споредних ликова *Џејн Ејр*, Бертом Мејзон. Радња је смештена на две локације: на постколонијалним Карибима и кратко у Енглеској. За разлику од *Џејн Ејр*, где је Бертин глас сведен само на „демонски смех и крике”, *Широко Саргашко море* је потпуно написано са њене тачке гледишта, откривајући позадину њеног брака са Рочестером. Као што је већ напоменуто, роман је објављен 1966, недуго потом што је Сифражетски покрет успостављен у Доминиканској републици, и бави се животом Антоанете Козвеј (коју Рочестер касније преименује у Берта Мејзон, исказујући на тај начин своју надмоћ над њом). Роман такође приказује Рочестеров лик у потпуно другом светлу: као окуптног садисту и манипулатора опседнутог контролом који стоји у супротности са Бертином слободном и неспутаном природом. Штавише, роман представља оштру осуду женског утјетавања и патријархалних закона који су жене чинили зависним.

Почетак романа је година 1838, време велике друштвене промене на Антилима (*West Indies*). Као резултат Хаићанске револуције која је отпочела 1791, робовласништво је окончаано 1833. Иако је са укидањем ропства ситуација постала друштвено прихватљивија, положај жена на Антилима се није битно поправио. За беле жене на Антилима би се могло рећи да су се налазиле „и унутар и изван патријархата”. Наиме, сматране су елитом и вишом класом јер су биле беле боје коже, али и даље нису имале право гласа, нису учествовале у доношењу закона и нису могле да наследе имање након мужевљеве смрти јер би припало најстаријем сину. Међутим, положај неудатих жена је био чак и гори: сматране су за терет и породици и друштву. И не само да је Берта жена, већ је и растрзана између две културе: беле Британске и тамнопуте Антилске. Она се не може идентификовати ни са једном од ове две културе јер никада није била у положају роба (због беле боје коже), али је такође ни људи на Антилима не прихватају и избегавају због њеног мешаног порекла. Она одбија да буде категоризована у друштву где је категоризација неизбежна, те је стога одбачена и изолована. Штавише, ово инсистирање на категоризацији жене неумитно води до њене пропасти као што је приказано кроз Бертин лик. Женино разумевање њене праве природе је

угрожено оваквим генерализацијама. Берта коначно одбија ову границу између „разуман” и „неразуман”, чин који доводи до њеног утамничења и Рочестерове одлуке да преузме на себе да је категоризује. Ово је крајња тачка њене пропасти: потпуно је беспомоћна пред судбином и неспособна да се одупре Рочестеровом утицају, његовој обмани и манипулацији. Једини могући бег из таквог положаја је смрт, судбина коју она радије прихвата него да и даље грца под теретом Рочестеровог злостављања. Док је Џејн приказана као независна жена која се користи својом интелигенцијом и здравим разумом како би превазишла своје неповољно окружење, Берта је у оба романа представљена као жртва патријархалног друштва, неко потпуно неспособан да се избори за себе и супротстави мушком ауторитету (Фајад 52–437).

3. Женски демон и питање женствености у односу на ликове Катарине Ерншоу и Берте Мејзон

Када се говори о феномену женског демона не мисли се притом на жену чији се поремећен ум огледа у њеним физичким деформитетима, већ пре свега „жена која се сматра неподобном јер се њено понашање и размишљање не уклапају у слику идеалне женствености” (Бове 2006: 1). Наиме, свака жена која је одступала од Ковентријевог „анђела у кући” ризиковала је да буде проглашена „демоном, дивљом животињом, или курвом: субверзивном претњом породици; претеће сексуалном; прожетом осећањима; самоувереном; особом која непрестано трага за задовољствима и испуњењем, као и потврдом свог идентитета; независном; поробљивачем; виктимизатором и предатором” (Пикет 1992: 16). Међутим, проблем настаје када се има у виду да је ова норма нешто што је дефинисано од стране патријархата, те је стога упитно колико је заправо меродавна. Сам овај термин је релевантан за тему јер се доводи у везу са ликовима Катарине Ерншоу из *Орканских висова* и Бертом Мејзон из *Џејн Ејр*, а уведен је управо од стране Викторијанског друштва како би се описала одступања од жељеног идеала (са жанром готског романа као идеалним реоном за „деловање” женског демона). Једини начин који би женском демону омогућио да буде прихваћен од стране тог истог друштва је да буде „припитомљен” и уобличен у неку другу, прихватљивију форму. Већ и сама пежоративна дефиниција женске независности и бунтовности у појму „женски демон” довољно говори у прилог чињеници како се и кроз дискурс манифестовао патријархални ауторитет.

То „припитомљавање” најчешће не врши нека мајчинска фигура која је или одсутна (као у *Орканским висовима*) или је пак мајка неподобна због психичке нестабилности (као у *Џејн Ејр*), већ пре свега феминизирани мушкарац (као што је то случај Едгара Линтона у *Орканским висовима*) или сладострасни и непромишљени мушкарац који је несвестан праве природе овакве жене (пре свега лик Едварда Рочестера у роману *Џејн Ејр*). Током овог процеса припитомљавања, женски демон показује своју способност да „мења” облик и понаша се у складу са очекивањима које патријархат поставља пред њу. На самом почетку, а што се огледа и кроз лик Катарине Ерншоу и кроз лик Берте Мејзон, женски демон не показује толику жељу да буде прихваћен, али временом схвата да је домаће огњиште савршен реон где би она могла да искаже своју пуну моћ и доминацију. Међутим, та њена моћ трансформације и боравак у кући су истовремено и мач са две оштрице, и женски демон неизбежно постаје жртва њеног мушког пандана (који такође доживљава трансформацију током дела и постаје психички још јачи

и отпорнији). Поновни сусрет са мушким демоном доводи до дезинтеграције личности женског, као што се пре свега види у роману *Оркански висови*, где лик Катарине Ерншоу губи своју целовитост након сусрета са Хитклифом јер бива рас-трзана између свог пређашњег и садашњег живота, два аспекта која није могуће помирити. Ова психичка дезинтеграција постепено доводи до физичке и на крају до смрти самог женског демона, као цене коју плаћа јер се одрекла своје истинске природе и слободе (што се пре свега види у ситуацији када пред крај свог живота чезне за својим детињством и Орканским висовима, а пре свега Хитклифом).

Када говоримо о лику Берте Мејзон, она показује много сличности са Катаринином Ерншоу, а самим тим такође поседује и особине типичног женског демона (што се пре свега односи на њену неспутану природу и претерану слободу коју исказује у сексуалном смислу, а која се из перспективе Викторијанског патријархалног друштва граничила са промискуитетом). Као најзначајнији аспект који се у роману истиче је њен унутрашњи конфликт између неспутане стране њене личности и жеље да буде друштвено прихваћена. Водећи се овом жељом, она ступа у брак са Едвардом Рочестером, међутим домаће огњиште није место које би такву жену дуго задржало и убрзо она необузdana страна њене личности потпуно преузима контролу и одводи је у лудило и на крају смрт. Оно што је исто тако битно нагласити је да се кроз лик Берте огледа судбина женских романописаца у Викторијанском друштву, за које се јако дуго мислило да имају погубан утицај на женску читалачку публику. Бертини повремени пиромански испади су се повезивали са продуктима женског писања у Викторијанском друштву:

„Женско литерарно стваралаштво је књижевност нерава, оно је хистеријско, интуитивно пре него интелектуално, и нема никаквих додирних тачака ни са разумом ни са истраживањем. Повезивање тог женског аспекта у писању са интуицијом и осећањима је истовремено ограничавало женско стваралаштво и чинило га претећим. Постојао је константан страх да ће се та осећања својствена женама отети контроли и постати претња за мушки домен разумне непристрасности” (Пикет 1992: 42).

Овакав став је у великој мери „обогађивао” женско стваралаштво и чинило га неразумним и лишеним сваке објективности, а самим тим и вредности, што би се могло узети и као шовинистички став. Бертини коначно „припитомљавање” подудара се са њеном смрћу као јединим начином да избегне свој незахвални положај. Пошто је запалила Торнфилд до темеља, она извршава самоубиство, осуђена да њен дух заувек прогања његове рушевине.

4. Представљање женствености у романима *Оркански висови* и *Џејн Ејр*

Много тога је већ речено на тему положаја жена у деветнаестом веку, мада би се суштина могла свести на следеће: „жене су дефинисане као физички и интелектуално слабији пол, у сваком смислу подређен мушком ауторитету” (Горхам 2012: 2). У свакодневном животу, жене су биле подређене очевима, браћи, мужевима, чак и старијим синовима – готово било којој мушкој фигури која је могла да испуни ту улогу. Није потребно ни рећи да се јавно ситуација није уопште разликовала: мушкарци су руководили доношењем свих одлука које су се тичале политичких, законских и правних питања (Горхам 2012: 1–30).

На много различитих начина женски ликови у романима *Оркански висови* и *Џејн Ејр* потврђују и истовремено оповргавају ове дубоко уврежене ставове Викторијанског патријархалног друштва. Имајући у виду дужину и природу овог рада, није могуће бавити се подробно сваким од женских ликова који се појављују у овим романима, стога би најбоље било фокусирати се на главне јунакиње,

конкретно Катарину Ерншоу у *Орканским висовима* и Џејн Ејр у *Џејн Ејр*. Иако неко ко директно потиче из дате патријархалне средине, Катарина Ерншоу је неко ко се у почетку жестоко супротставља свим назорима које та средина покушава да јој наметне. Њено понашање и размишљање се директно косе са очекивањима њене средине. Катаринин одабир бича као поклона који жели да добије од оца на самом почетку дела, већ сигнализира њену жељу за доминацијом, иако се то пре свега објашњава чињеницом да је већ у тим годинама била добар јахач.⁵ Катаринина жеља да превазиђе све оне границе које су јој наметнуте самим тим што је жена такође се види и кроз њен однос са Хитклифом. Штавише, природа и дубина ове везе је толико тешко разумљива да се многи читаоци запитају шта је извор тако емотивно набијене и неспутане везе. Многи књижевни критичари су до сада покушавали да пруже објашњење за то, али се то објашњење никада није заснивало на неким чврстим доказима. Једно од могућих објашњења је да Катарина у Хитклифу види свог двојника, односно њену мушку верзију којој је дозвољено да уради и постигне све што је њој ускраћено јер је жена (Колбуран 2011: 1–16). Хитклиф је због тога њена сродна душа, неко ко је употпуњује и на чијем постојању њен идентитет почива, што се да видети кроз њене речи: „Он је више ја него сама што сам. Нели, ја сам Хитклиф!” (Бронте 1992: 57–59)

Психоаналитичка школа мишљења коју заступа Ото Вејнингер и његово познато *Пол и карактер* (Otto Weininger *Sex and character*) има другачије мишљење. Иако је Вејнингер често био критикован због својих наводно женомрзачких ставова, ипак је његово представљање друштвеног положаја жена у осамнаестом веку јако значајно, јер нам пре свега пружа увид у то како се према женама односило у то време. Према Вејнингеру, мушкарци су активни субјекти, док су жене пасивни објекти. Жена остаје пасивна све док захваљујући љубави мушкараца не почне да постоји. Кроз овај процес мушкарац ствара идеалну слику о себи. Женина личност и идентитет потпуно зависе од љубави коју она добија од мушкараца: онда када то престане, њен идентитет престаје да постоји. Штавише, жена је само последица: она сама по себи не постоји (Вејнингер 1906: 169).

Катаринина хистерија такође потиче из неколико разлога. Вејнингер (1906: 165) сматра да је „хистеријна жена она која је у потпуности прихватила мушке конвенционалне вредности, место да да одушка својој правој природи”. На самом почетку дела Катарина се налази врло близу тог идеала слободне и независне жене, али како се радња даље развија, она постепено прихвата друштвене конвенције, које резултирају њеним браком са Едгаром Линтоном и одрицањем од њене праве природе. Иако ова Вејнигерова теорија представља неадекватно објашњење за Катаринину потоњу пропаст, ипак нам она у великој мери пружа објашњење за то како идеална женственост може свести жене на пуке објекте, којима идентитет може пружити једино мушкарац. Међутим, када говоримо о идентитету који жена задобија мушком љубављу али не на спутавајући начин као Едгарова. Уместо тога, његова љубав је Катарини омогућила да искуси готово

5 Како би се боље разумела ова чињеница, било би добро осврнути се на историју женског јахања. Наиме, од давнина пожељан начин јахања за жене био је тако што би користиле тзв. бочно седло, уместо стандардног који је био намењен мушкарцима. Стандардни начин јахања није био практичан пре свега због женских дугачких и тешких сукања, док се јахање бочно сматрало пожељнијим и због очувања девичњака. Ово веровање потиче још из 1382 и времена принцезе Ане од Бохемије, која је бочно јахала читавом Европом да би се венчала са Ричардом II. Ситуација је постепено почела да се мења на почетку двадесетог века, деловањем Сифражетског покрета. До 30-их година двадесетог века, јахање опкорачке је постало потпуно друштвено прихватљиво (Дејвид 2002: 179–210).

неограничену слободу. Ово се најбоље може приказати кроз поређење дихотног односа Каттарина – Хитклиф и Каттарина – Едгар. Када је са Хитклифом, она не мора да се претвара да је нешто што није како би задобила његову љубав. Док се Едгар понаша према њој као према фетишу који може преиначавати како би одговарао његовом виђењу идеалне женствености, Хитклиф је потпуно прихвата због тога што она јесте а не што би могла да постане. Оно што Каттарину води у пропаст је нешто што је карактеристично за многе јунакиње жанра готског романа: њихово константно колебање између жеље за слободом и прихватања друштвених конвенција, чињенице да уређени и домаћи живот виде као идеално место где ће моћи да покажу своју доминантност. За љубав коју осећа према Хитклифу, Каттарина не мора изнова и изнова да изналази разлоге, јер га једноставно воли зарад њега самог, и због тога како се осећа када су заједно. С друге стране, Едгар Линтон, упркос његовим бројним квалитетима за њу представља само средство напредовања на друштвеној лествици и излаз из тешке породичне ситуације. Њена кобна грешка је тренутак када се одриче својих осећања зарад могућности да постане најугледнија жена у суседству. Она се одриче природе зарад друштва и за то на крају скупо плаћа. Њене душевне патње доводе постепено до њеног физичког пропадања и на крају смрти.

За разлику од увреженог мишљења Викторијанског друштва према коме се жене сматрају психички и физички слабијим полом, њено понашање у роману често одступа од тога. Не само да она није неко ко је психички слабији већ њена ментална снага врло често превазилази снагу мушких ликова, чак и знатно старијих од ње. Ово највише долази до изражаја у њеном односу са Едгаром. Иако образованији и префињенији од ње, Едгар у многим ситуацијама показује слабост свог карактера и неспособност да се суочи са проблемима. Едгар нема храбрости да се отворено обрачуна са Хитклифом када га овај бесрамно исмева пред женом, већ зове послугу да га избаци из куће, а када га Каттарина у томе спречи, он у једном моменту чак и заплаче. Не само да је кукавица када се треба супротставити непријатељима, већ је слаб и недоследан чак и у својим осећањима према Каттарини. Штавише, она често користи своју менталну супериорност како би га изманипулисала тако што се не устручава да уради било шта не би ли изазвала његово сажаљење и емоције и добила оно што жели. Не само да је психички јача, већ повремено показује и своју физичку доминацију у односу на њега, иако је врло често та физичка снага проузрокована јаким емоционалним реакцијама и делиријумом.

Када говоримо о лику Џејн Ејр, њена свест и инсистирање на независности су далеко испред Викторијанског времена. „Чини се да нису грубост и сексуалност у *Џејн Ејр* оно што је шокирало тадашње Викторијанске рецензенте, већ као што смо могли видети, њено нехришћанско одбијање да прихвати форме, обичаје и стандарде друштва. Укратко, њен бунтовнички феминизам” (Гилберт и Губар 1979: 338). Из овог цитата најбоље заправо можемо видети колико је феминизам сматран сматран пре свега субверзивним и рушилачким елементом, уместо нечим што је требало да води ка побољшању положаја жена.

Ако прихватимо Марксову и Енгелсову тврдњу „да је човек директни продукт своје околине” као истиниту, јасно је да Џејн показује знаке бунтовништва од најранијег детињства (Ришанов 1927: 38). Наиме, само то бунтовништво јој је помогло да опстане у суровој средини породице Ридових, њене тетке и рођака са којима је, будући сироче, била приморана да живи. То се даље наставља кроз њено сазревање у Лоувуд интернату за сиромашне девојке, у којем ученице би-

вају морене глађу, хладноћом, нехуманим условима, а врло често и физичким насиљем. Штавише, сурове средине кроз које је на свом путу пролазила су је начиниле способном да одоли искушењима у Торнфилду. На много начина, Џејн је неко ко се супротставља патријархалном друштву. Њено настојање да буде пре свега економски независна и живи од свог рада, нешто је што се засигурно коси са Викторијанским начелима када су жене у питању. За разлику од типичне Викторијанске жене која је покорна и посвећена, Џејн се не задовољава домаћим огњиштем и жели да постигне нешто више од онога што је њеном роду дато. Међутим, она често бива приморана да ту своју жудњу за слободом преиначава и смешта у оквире могућег, јер је и сама свесна да је слобода какву она жели у таквом друштву тешко остварљива:

„Желела сам слободу; за слободом сам уздисала; за слободу се молила; изгледала је као расута ветром који је неприметно дувао; напустила сам ту замисао и сročила скромнију молитву; за промену, макар подстицај: та молба, исто тако, као да је отишла низ ветар; 'Онда', завапих, 'дај ми барем ново ропство!'” (Бронте 1992: 73)

Довољно је само прочитати овај цитат па схватити колико је заправо тај феминистички идеал слободе заправо било нешто недостижно за жене у то време јер је слобода парадоксално изједначена са „новим ропством”. Оно што се такође истиче као феминистички аспект у роману је настојање жене да дела у складу са својом природом и осећањима, што је искреније и значајније него решеност да се повинује очекивањима друштва. Ово јасно видимо кроз речи саме Џејн Ејр које она у роману упућује својој ујни Рид:

„Ја нисам та која лаже: када бих била као ви, рекла бих да вас волим; али ја вам изричито говорим да вас не волим: мрзим вас више но икога на свету осим Џона Рида; и ову књигу о лажовима, можете дати својој кћерки, Џорџијани, јер је она та која лаже, а не ја.... Ви мислите да ја немам осећања, да могу да живим без иједне мрве љубави или лепе речи; али ја то не могу: а ви немате срца. И рећи ћу свима који ме буду питали. Људи мисле да сте ви добра жена, али ви сте лоши и тврда срца. Ви сте ти који лажете!” (Бронте 1992: 29)

Као што се из наведеног одломка види, Џејн није неко ко уме да се претвара и глуми не би ли био у складу са друштвеним очекивањима. За њу постоји знак једнакости између делања и осећања: она поступа у складу са тиме како се осећа, што је за њену околину особина равна субверзији. Попут Берте, Џејн испашта због свог бунтовништва и отвореног понашања. Казна коју ће она искусити касније у роману долази у лику господина Броклехурста, суровог, грамзивог и лицемерног управника Лоувуд школе за младе и сиромашне девојке. Госпођа Рид, Џејнина ујна која ју је одувек сматрала уљезом у својој кући, на овај начин покушала је да индиректно постигне оно што сама није била у стању – да сломи Џејнин дух под изговором да њено понашање и држање жели учинити друштвено прихватљивијим.

Када говоримо о Џејн Ејр, неизбежно је њено поређење са ликом Берте Мејзон, њене главне антагонисткиње. На много начина оне стоје као јин и јанг у односу једна према другој. У свом познатом есеју из 1980. године под називом *Моћи ужаса (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection)*, Јулија Кристева се бави анализом нечег што се зове „друго” (the abject) и пореди га са лешом. Према Кристевеј, то „друго” представља место где се значење урушава и где се брише граница између себе и тог другог. Штавише, то „друго” изазива у нама негативну реакцију јер нас суочава са нашом смртношћу и приморава оног који посматра да се идентификује са омраженим објектом. Кристева се намерно користи лешом

као примером јер је „леш нешто што човек константно одбацује како би могао да живи” (Кристева 1982: 2). Ово је пре свега видљиво приликом Џејнине негативне реакције након њеног првог сусрета са Бертом, и схватања колико је заправо била близу да и она постане налик њој.

Мушка доминација над женама се у роману рефлектује на много других начина. Један од тих начина је елемент дискурса у роману. Наиме, када говоримо о лику Берте Мејзон, она није само заточена на тавану Торнфилда, „него је пре свега затворена у оквиру наративног дискурса, и открива се једино у споредичним пасусима који је приказују у фрагментарном облику” (Волок 2003: 25). Кроз дискурс коришћен у тексту, Берта је представљена као оно мистериозно и пре свега инфериорно „друго”. Штавише, однос између Џејн, Берте и Рочестера представља не само отелотворење мушко-женских односа у западном свету, већ и однос између Британског царства и његових колонија. Британски империјализам и колонијализам, као и понижавајући положај робова су изједначени са мушко-женским односима, што се назире кроз Рочестерове речи: „Имати љубавницу је исто што и поседовати роба: обоје су често по природи, и увек по положају инфериорни: а да живите у присном односу са неким ко је инфериоран је понижавајуће” (Бронте 1992: 75). Овај одломак директно указује на широко заступљену идеологију западних земаља у деветнаестом веку. Да бих ово илустровала, послужићу се цитатом ауторке Џоане де Грут, ауторком бројних феминистичких студија:

„Коришћење истих термина како би се објаснио положај жена у Европи и робова у колонијама је ефективан начин да се продукују/репродукују представе о полу и сексуалности ради промовисања и очувања мушког/империјалног ауторитета захваљујући женској слабости, неискварености и неподесности.” (де Грут 2002: 98).

Рочестеров дискурс има такође и моћ да трансформише женино виђење себе. Наиме, Џејн која је до тада себе сматрала физички не толико привлачном, изненада, након што јој он изјави љубав и запроси је, почиње себе да сагледава у другом светлу:

„Док сам дотеривала косу погледала сам своје лице у огледалу, и увидела да није више неугледно: било је наде у његовим цртама и живота у његовој боји; моје очи су изгледале као да су опазиле извор уживања, и позајмиле зраке његових сјајних жубора. Често нисам желела да свог господара погледам у лице, јер сам се бојала да му се мој изглед не би допао; али сада бих сигурна да могу да подигнем лице ка његовом, и да изразом лица не расхладим његову љубав. Узела сам једноставну али чисту и лагану летњу хаљину из фиоке и обукла је: изгледало је да ми ниједно одело пре тога није тако лепо пристајало, јер ниједно нисам носила у овако блаженом расположењу.” (Бронте 1992: 226)

Из датог цитата може се јасно уочити особа која не поседује готово никакво самопоуздање. Штавише, Џејн је себе сматрала толико физички непривлачном да се бојала да га погледа у лице, да не би „расхладила његову љубав”, и било је потребно само пар Рочестерових речи да се ситуација потпуно преокрене. Међутим, иако се Џејнино промењено виђење себе може посматрати у светлу новооткривене љубави, младости и неискуства, Рочестеров утицај на њу се не може довести у питање. Џејнина љубав према Рочестеру се граничи са идолопоклонством, што се види и кроз њене речи у роману:

„Ипак мој задатак није био нимало лак; много пута бих му радије удовољавала него га зачикивала. Мој будући муж ми је полако постајао цео свет; и чак и више од тога: готово моја нада за спасење. Он је стајао између мене и сваке религиозне мисли, као

што се помрачење испречи између човека и широког сунца. Тих дана, нисам могла сагледати Бога од Његовог бића: од кога сам начинила идол.” (Бронте 1992: 242)

Још један вид доминације патријархата у роману је кроз одабир литературе која је женама дозвољена за читање. Ово је намерно урађено како би се женама ускратило адекватно образовање, забрањујући им читање било чега интелектуално захтевнијег од сентименталних романа. Сцена у роману *Џејн Ејр* када Џејн види библиотеку у Торнфилду први пут јасно говори у корист ове тврдње:

„После доручка, Адел и ја смо се повукле у библиотеку, коју је, како се чинило, господин Рочестер наменио за нашу учионицу. Већина књига је била закључана иза стаклених врата; али постојала је једна полица са књигама која је била откључана и која је садржала све неопходно што се тиче основних дела, и неколико томова лаке литературе, поезије, биографија, путописа, пар сентименталних романа, итд. Претпостављам да је сматрао да је то све што је једној гувернанти потребно за њене личне потребе; и заиста, за почетак су ми били заиста довољни; у поређењу са оскудним штивом у које сам повремено имала прилике да завири у Лоувуду, ова литература ми је пружила забаве и информација у изобиљу” (Бронте 1992: 324)

Након одузимања финансијске независности женама, најбољи начин да се те исте жене задрже у субмисивном и потчињеном односу је да осујетите њихове покушаје да се еманципују и образују. Једино питање које преостаје је шта је заправо горе: да им се читање забрани потпуно или да се то читање ограничи на неке „плитке” примере лаке књижевности (што се нарочито односи на сентименталне романе), који су пре увреда за интелигенцију него што служе уздизању нечијег ума. Иако овакав став не произилази нужно из самог текста, нити је ауторка можда желела да произведе такво читање, када имамо у виду бројне начине на које патријархат покушава да успостави доминацију, неумитно се намеће закључак да ово ограничавање жене на одређену литературу није нимало безазлено.

Што се тиче самог исказивања ауторитета у роману, Мишел Фуко (1975: 199) сматра „да се ауторитети користе дуалистичким поделама, као што су луд/нормалан, опасан/безопасан, нормалан/абнормалан, како би исказали своју моћ над потлаченима”. Када говоримо о Бертиној наводној лудости и значење ове речи одлучују ауторитети. Такође, Бертина наводна болест је представљена као нешто посредно по мајчиној линији. У Викторијанско време, постојало је нетачно мишљење и дискриминација када су у питању менталне болести и њене генетске компоненте. На пример, Елен Шоувалтер (1977: 67) наводи „да се кроз рад Шарлот Бронте називу веровања Викторијанске психијатрије о преносу лудила: како је репродуктивни систем био извор менталних болести код жена, оне су биле те које су га носиле, и биле су два пута веће шансе да га деца наследе од њих него од очева”. Бертино лудило је представљено не само као одраз идеологија тадашњег патријархалног друштва, већ и веровање званичне викторијанске психијатрије.

Када се све узме у обзир, *Џејн Ејр* Шарлот Бронте је роман који парадоксално истовремено и доводи у питање Викторијанска родна ограничења и виђење идеалне женствености, доводећи на крају до њихове афирмације и промовисања. Штавише, женски ликови описани у роману и отелотворују овај конструкт и подривају га. Без обзира на његову субверзивну природу, роман заправо служи као својеврсно упозорење на женски бес који је суштински политички и који се, у Енглеској деветнаестог века, изједначавао са лудилом (као што је приказано кроз лик Берте Мејзон).

5. Закључак

Пошавши од становишта феминистичке интерпретације ова два романа и тога да су сматрани својеврсним претечама феминистичке литературе која ће тек уследити, рад се пре свега бавио преиспитивањем појма женствености и како је он представљен у наведеним делима. Међутим, рад се дотакао и бројних других ствари тесно повезаних са овом темом, пре свега се поставља питање да ли су ови романи уопште и у коликој мери феминистички или пре иду ка афирмацији и промовисању патријархалног система. Наиме, субверзивност видљива у ова два романа, заправо је само својеврсни привид који је даг како би се створио утисак еманципације и независности.

Како би подржао ову тезу, рад се позива на теорије многих других аутора, између осталог Мишела Фукоа, Ота Вејнингера и Јулије Кристеве, и као корпус истраживања поред самих романа користи и дела набројаних аутора која су релевантна за ову тему. Такође, рад се бавио и неким биографским елементима из живота Емили и Шарлот Бронте, као и да ли су и у коликој мери оне биле по мерилима тадашњег Викторијанског друштва. Њихов начин писања био је толико неконвенционалан за то време да су многи књижевни критичари сматрали да иза њихових дела заправо стоје мушкарци, што је још једна од неправди учињена женама и њиховим интелектуалним способностима.

Надаље, рад се бавио жанром готског романа и тиме како је Шарлот Бронте створила јединствени женски језик као вид побуне против доминантног фаллоцентричног језика заступљеног у то време. Како би жанр готског романа начинио још пријемчивијим женској читалачкој публици Викторијанског периода, он је коришћен као место где су жене могле да покажу своју надмоћ над мушкарцима, прибегавајући понекад и насиљу. Међутим, сама чињеница да су ауторке морале да прибегну жанру готског романа како би дале гласа тим женским страховима (пре свега психичке и физичке утамничености) јасан је показатељ да ти страхови нису имали простора у реалности, као и да жене нису могле да се изборе за свој положај на неки ефикаснији начин. Рад се такође даље бавио феноменом женског демона, стављајући притом посебан акценат на ликове Берте Мејзон у роману *Џејн Ејр* и Катарине Ерншоу у *Орканским висовима*, због чињенице да ова два женска лика у највећој мери показују оне карактеристике које се повезују са тим феноменом (то се пре свега види у чињеници да оба ова лика поседују необуздану и слободну природу, да делају у складу са својим осећањима, и да се оштро супротстављају мушком ауторитету, што су особине тесно повезане са феноменом женског демона).

Последње али не и мање важно, рад се бавио представљањем и преиспитивањем концепта женствености у романима *Оркански висови* и *Џејн Ејр* понаособ. Због природе и дужине самог овог рада нисмо имали простора да се бавимо свим женским ликовима који се у ова два романа појављују, већ смо се пре свега усредсредили само на одређене. Иако сви поменути женски ликови исказују неки вид бунтовништва (а неке и достижу одређени степен независности и еманципације), оно што је карактеристично да све завршавају свој пут или браком (попут Џејн Ејр) или одласком у смрт (попут Катарине Ерншоу и Берте Мејзон). Ниједна од њих не успева да досегне дуго жељени феминистички идеал слободе.

Иако се ова два Викторијанска романа често сматрају делима који су утабили пут феминистичкој литератури која ће се у будућности појавити, ипак ауторке нису могле избећи конвенцијама неодвојивим од времена у којем су

живеле: романи истовремено подривају и подржавају традиционални концепт женствености јер, колико год неконвенционалне и ингениозне ауторке биле, оне нису могле писати изван доминантне литерарне традиције и конвенција које су се односиле на жене.

Литература

- Бове 2006: J. Beauvais, *Domesticity and the female demon in Charlotte Dacre's Zofloya and Emily Brontë's Wuthering Heights*, An article of the journal *Romanticism on the Net*, 1–7.
- Бронте 1992: E. Brontë, *Wuthering Heights*, Wordsworth Editions Limited, Cumberland House, Crib Street, Hertfordshire.
- Бронте 1992: C. Brontë, *Jane Eyre*, Wordsworth Editions Limited, Ware, Hertfordshire.
- Вејнингер 2005: O. Weininger, *Sex and character*, Indiana University Press.
- Волок 2003: A. Woloch, *The one vs. the many: Minor characters and the space of the protagonist in the novel*, New Jersey: Princeton University Press.
- Гаскел 1857: E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, United Kingdom of Great Britain and Ireland: Smith, Elder & Co.
- Гилберт и Губар 1979: S. M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth century literary imagination*, London: Yale University Press.
- Дејвид 2002: A. M. David, *Elegant Amazons: Victorian riding habits and the fashionable horsewoman*, Cambridge University Press.
- Де Грут 2002: J. D. Groot, *Sex and race: The construction of language and image in the nineteenth century.* "Sexuality and subordination: Interdisciplinary studies of gender in the nineteenth century", London: Routledge.
- Колбурн 2011: S. Kolburan, *Identity crisis and doppelganger in Gothic fiction. An exemplary psychoanalytic interpretation of Brontë's Wuthering Heights*, University of Mannheim, Germany.
- Кристева 1982: J. Kristeva and L. S. Roudiez, *The powers of horror: An essay on abjection*, New York: Columbia University Press.
- Маркус 2003: S. Marcus, *Reflections on Victorian fashion plates: a journal of feminist cultural studies*, Durham: Duke University Press.
- Фуко 1975: M. Foucault, *Discipline and punish: The birth of the prison*, London: Penguin.
- Пикет 1992: L. Pykett, *The 'Improper' feminine: The women's sensation novel and the Newwoman writing*, London: Routledge.
- Риазанов 1927: D. Riazanov, *Karl Marx and Frederick Engels: An Introduction to their lives and work*, New York: Monthly Review Press.
- Фајад 1999: M. Fayad, *Unquiet Ghosts: The Struggle for Representation in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, A Norton Critical Edition.
- Шоувалтер 1977: E. Showalter, *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, New York: Princeton University Press.

RE-EXAMINATION OF FEMININITY IN WUTHERING HEIGHTS AND JANE EYRE

Summary

The topic of this work is the re-examination of femininity in the Victorian literature, and to accomplish this, the work makes use of the novels *Wuthering Heights* and *Jane Eyre* as the best representatives of that literature. Among the other things, the work relies on the numerous previous researches done in

the field of that topic, such as *Improper woman* by Lyn Pykett, psychoanalytical school of thought by Otto Weininger and his famous work *Sex and character*, and also the topic of discourse by Michael Foucault and his work *Discipline and punish: The birth of the prison*, and how the discourse and binary oppositions are used to establish the authority. The work will also shed some light on the Gothic fiction in relation to female characters that feature in these novels, and how Gothic genre serves as both an embodiment of their fears and a way of escaping them. Finally, the work will focus on the abovementioned novels and discuss the representation of femininity in each of them respectively. The analysis of the literary works showed that the accomplishment of women's independence and emancipation is only partially possible and that the female characters at the same time subvert and embody the patriarchal values that are constraining them.

Keywords: femininity, *Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, female demon, Gothic, Emily Brontë, Charlotte Brontë.

Katarina S. Lazić

Милица Р. Софинкић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

SEMPER IDEM ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА. ДОДИР ОПШТЕГ И ПОЈЕДИНАЧНОГ

У раду се скицирају основна поетичка начела и поступци романа *Semper idem* Ђорђа Лебовића, који представља недовољно истражено дело савремене српске прозе. Испитују се елементи аутобиографског и начини њиховог функционисања у тексту, али се акценат ставља на оне равни приповедања које се не исцрпљују животом писца и биографским приступом. Рефлексивна и сведочење издвајају се као основни обликовачки принципи текста, при чему се опажа да је од изузетног значаја посредовање истине причом о детињству, оптиком дечака. Кључна питања о прошлости Лебовић темељи на проблему идентитета. Крећући се од појединачног, писац стиже до општих принципа и остварује крајњи домаћај у осветљавању колективног идентитета и памћења. На том трагу, истражује се како фрагменти прошлости једне породице сугеришу идеју о духу времена и које текстуалне стратегије омогућавају да се без патетике аутор бави темом смрти и Холокаустом, уз кратки осврт на историчне поступке које је могуће пронаћи код Данила Киша.

Кључне речи: породица, идентитет, Холокауст, детињство, смрт

1. Уводне напомене

Књижевна дела која су жанровски поливалентна и која дозвољавају укрштај различитих поетичких решења и начина да се проговори о једном искуству и стварности, представљају одлично полазиште за истраживање услова под којима аспекти таквог дела подлежу естетском пропитивању. Савремени роман српске књижевности рачуна са једним у много чему репрезентативним остварењем. Критика је на неколико места готово једногласна када је реч о роману *Semper idem* Ђорђа Лебовића, проглашавајући га за „ремек-дело” XXI века (Панчић, Павковић, Давид)². Лебовић је посебно значајан на пољу драме, и као аутор, и као „културни радник” многих значајних програма и институција, почев од педесетих година прошлог века. Стога, нарочит куриозитет његовог опуса представља поменути недовршени, постхумно објављени, тестаментарни роман *Semper idem* (*Увек исти*). У издању *Народне књиже* објављен је први пут 2005. године, годину дана након пишчеве смрти. Објављује га и БИГЗ 2007. године, док се обновљено интересовање јавља у *Лагуни* 2016, када ће овај роман, закључно са 2020. годином, достићи пето издање. Роман *Semper idem* у критици је препознат као драгуљ савремене српске прозе, интерпретативно, рекло би се, врло плодан и захвалан, јер рачунамо са особеним поетичким поступцима и приступима темама које књижевност одлично познаје. У раду ће бити говора о неким кључним тематско-мотивским чиниоцима текста, поетичким принципима, али и начину

1 sofinkicmilica@gmail.com

2 „Не могу да се сетим ниједног дела писаног на српском језику, а премијерно објављеног у XXI веку, које би га надвисило, које би макар стајало у равној нози с овом чудесном хроником распадања једног света, нашег света, него којег другог, а са последицама које овако или онако осећају и они рођени деценијама касније” (Панчић 2020: 543).

функционисања оног аутобиографског у тексту, посматраног кроз рефлексију и сведочење. Нарочити драмски набој темељни је носилац општег осећања дела, оличеног кроз текст који сугестивношћу слика и њиховом својеврсном заокруженом унутрашњом поетиком на моменте подсећа на низање перфектно кадрираних исечака, а који, опет, заједно чине неспутану сливеност у јединствену целину романа³.

Помен целине романа овде захтева и кратки осврт на чињеницу да *Semper idem* није завршен роман. Прекинут је смрћу писца, што остаје у симболичној вези са самим насловом – *Увек исти* – сугеришући идеју пролазности и непрекидног понављања. Са чистог формалног становишта, роман је подељен на четири веће целине (*Од раја до пакла*, *Сазревање*, *Предсказања*, *Велики суновраћ*), од којих свака носи изванредан период живота јунака, односно приповедача. Прво поглавље одликује се најневинијим приповедним тоном, првим спознајама идентитета породице, опсервацијама о првим великим радостима и првим страховима од непосредне близине смрти (*Мој рај*, *Дуго шло лепо*, *Морија*, *Пакао*). Тим трагом, наслови код Лебовића увек су врло симболични. Могло би се рећи да функционишу попут лајтмотива. Од наслова се пружа нит кроз рукавце текста која маркира његове основне тематске преокупације и враћа се наслову самом. Тако се остварује непосредна веза наслова, као знака онога што ће бити садржано у речима и поступцима јунака, и начина његове презентације на нивоу приповедања. У другом поглављу нижу се „вечита питања“ која Лебовић покушава да мисли на начин животног, свакодневног искушења, и њихове интеракције кроз конкретне ситуације (*Правда*, *Истина*, *Доброћа*, *Љубав*, *Смрт*). Треће поглавље носи наглашени порив да се мисли и види са друге стране, везујући се снажно за предзнак јеврејства које је нарочита тема читавог романа (*Bar micva*, *Roš hašana*, *Seder Pesah*, *Jom kipur*). На крају, остаје напола написано четврто поглавље (*Глушота*, *Мржња*) које оставља да се само замишља крајњи ненаписани епилог (*Обес*, *Злочин* и *Епилог: Semper idem*).

Највећим делом романа распростире се поглед и глас дечака, посредством чије фигуре Лебовић се и сам враћа себи као дечаку, доносећи њиме снажан аутобиографски моменат. Са друге стране, оно што је нарочита естетска и, уопште, књижевна чар овог романа јесте чињеница да се ни јунак нити било која наративна равна не исцрпљују кроз елеменат аутобиографског, него на тим основама граде јединствени прозни свет, пут спознаје, кретање искуства „од раја до пакла“, како Лебовић именује прву целину романа. Тај свет виђен је очима дечака који представља у књижевности познат поступак и начин да се проговори о најинтимнијим, првим и некорумпираним погледима на одређене феномене. Опет, наратив у роману *Semper idem* вишеслојан је. Дечак се оглашава из самог света о којем сведочи, дозирајући читаоцима исечке стварности који су доступни његовој позицији. Фигура тог дечака трајно је одредила пишчев живот, као и литературу, док и писац повратно осветљава, попут рефлектора, одабране епизоде детињства којима (ре)конструише говор о Холокаусту. Испитујући сећања на детињство и оптику дечака-сведока, Лебовић-писац проблематизује колективно сећање, остављајући нам овај роман као својеврсну опомену и питање – како се односимо према прошлости. Ђорђе Лебовић је у стварности искусио немоћ прогоњених, на-

3 Не чуди што је драмски потенцијал текста романа Ђорђа Лебовића благовремено уочен, и што је на темељима ове својеврсне породичне хронике настала и позоришна представа у драматизацији Горчина Стојановића, а у изведби Народног позоришта Сомбор, премијерно одиграна 23. новембра 2019. године.

шавши се као петнаестогодишњак у концентрационом логору. Као једино оружје, и то *post festum*, јавља се *ирича*, у којој Лебовић удружује чињенице и фикцију. Лебовић свесно бира поступак смештања приповедача у центар збивања, лишавајући га традиционалне, модерном прозом превазиђене свезнајуће позиције. На том месту читамо интервенцију самог *одраслог* аутора. Лебовић ће у дечака-приповедача инкорпорирати ону, искуством стечену, *накнадну памети* која у самом дечаку препознаје судбину читавог народа, слутњу оног времена у којем Лебовић пише, ослањајући се у тој хроници на јединог могућег сведока – живог актера прошлости, посматрача, себе *бившег*. Назван хроником, породичним романом, мемоарима, романсираном аутобиографијом, роман *Semper idem* једнако у свему значи – врхунски допринос савременој српској прози.

2. Од појединачног ка општем. Дијахрони потенцијал тестаментарног романа

Неколико је жаришних тачака у роману које представљају Лебовићеве основне тематске преокупације, попут детињства, породице, јеврејства, рата, бездомности, љубави и смрти. Поступци естетизације сегмената живота једног дечака код Лебовића су многи. Оно што је доминантна одлика, а о којој је кратко било речи, јесте тежња да се драмским набојем истакне сваки обрт и да се као обликотворни принцип у тексту издвоје рефлексии, сећање и сведочење. У том споју изнедрен је јунак, проткан животом самог писца, и, што је важније, он, *нагођађен* својим литерарним потенцијалом, одговара на услове могућности да се уопште о властитој позицији и животу говори као о неком *другом*⁴.

Кључна питања егзистенције Лебовић је преломео кроз питање идентитета. Владислава Гордић Петковић једна је од ретких која је, ако изузмемо неколико књижевних критика, писала о Лебовићу као романсијеру. Ауторка уочава важне аспекте колективног памћења у роману *Semper idem*, и истиче у први план пишчеву намеру да, почевши од појединачних судбина, допре до оног општег, што је одредило један свет затечен историјским превратом, постижући све то самом природом романа:

„Пишући тестаментарно дело *Semper idem* Ђорђе Лебовић демонстрира својеврсну жанровску равнотежу која доприноси етичкој и естетичкој заоштрениости његове тематике: ово прозно дело је истовремено аутобиографија, књига сећања која реконструише догађаје, али је и роман, будући да су ликови јасно заокружени и формирани као целовите, аутономне личности” (Гордић Петковић 2018: 36–37).

Посредством сећања Лебовић чини да се прошлост мисли као могућност понављања и као неопходност да се она освести. Слажући се са цитираном ауторком, да су идентитет појединца и једнако колектива један од фундаменталних тематских оквира посматраног романа, остаје да се види где је текст начин да се

4 У студији *Аутор и јунак у естетској активности* Бахтин, одмах спочетка, одваја и јунака и аутора од стваралачког процеса и приступа им као засебним ентитетима, све и када постоји нарочити аутобиографски уплив и неспутана могућност поређења. Тако тврди да његова теза „никако нема за циљ да негира могућности научно-продуктивног поређења јунакове и ауторове биографије и њихових погледа, продуктивног како за историју књижевност, тако и за естетску анализу. Негирамо једино потпуно неначелан, чисто чињенички приступ, који је данас једини присутан, а заснован је на мешању аутора-творца, момента дела, и аутора-човека, етичког момента, друштвеног одвијања живота, и на несхватању стваралачког начела односа аутора према јунаку; резултат је несхватање и унакажавање – у бољем случају преношење голих чињеница – етичке, биографске ауторове личности, са једне, и несхватање целине дела и јунака, са друге стране” (Бахтин 1991: 11).

изрази етички став писца, где наступа његова сазнајна функција посредством реконструкције прошлости, а где се испитују различити поетички поступци и како се нека посебност појављује у естетском суду.

Оно што овај роман чини драгоценим у низу оних који се баве темом Холокауста јесте избегавање патетичног говора о страдању и тражење начина да се кроз фрагменте једне хронике, кроз епизоде живота једне велике породице, пружи веродостојан одјек времена. Зато Лебовић око појединачног страдања не ствара ауру догађаја, него, механизмом рада синегдохе, упућује на опште искуство прогоњених, и ужасне напоре да се у таквом свету и даље верује у хуманост. Избегавањем аутовиктимизације, а пружајући, ипак, потресно сведочанство суочавања са отелотвореним злом, Лебовић успева да захвати једну ширу реалност својим тестаментарним романом и да покаже крајње домаћаје свог текста у дијахронији.

3. Лебовић и Киш

Тешко је одолети потенцијалу самог дела да се повеже са чувеном породичном трилогијом српске књижевности. Реч је, дакако, о романима Данила Киша (*Рани јади*, *Башић*, *Њејо*, *Пешичаник*). Премда би компаративни или интертекстуални приступ, када су у питању ова два писца, захтевао посебно бављење њиховим текстовима и засебан научни рад, у овој прилици биће понуђен само кратки осврт на то како се роман *Semper idem* односи према *Пешичанику*, конкретно.

Премда у први мах роман *Semper idem* делује крајње хомогено, упркос томе што је остао незавршен, лако и готово неосетно пребацивање са једног наративног тока на други, са једне судбине на другу, у мноштву ликова и збивања, у формалном смислу, а и ради осветљавања поетике писца, роман одаје утисак једног фрагментарног приповедања. На нивоу саме форме, односно на нивоу семантике форме, шаље се порука о свету који је распарчан, о заједници која се *осиша*⁵.

Тако, на најдалекосежнијем плану, два романа, *Semper idem* и *Пешичаник*, остварују општи дијалог. Својим поетичким средствима Лебовић комуницира са „парадигматичном позицијом”⁶ Данила Киша, иако се њихове поетике умногоме разликују. Како се код Киша, кроз *Породични циклус*, смењују приповедни гласови, па угао детета касније наслеђује глас одраслог, тако се код Лебовића они у истом делу преплићу и надопуњују, одајући у одређеним деловима утисак комплетне *сливености*, тачније потребе да једно искуство буде саопштено вишегласјем, а, опет, поручујући исто.

Породични циклус Данила Киша тако је, најпре, тематизација једног истог искуства у три романа, његове три различите поетичке обраде. Поменуто је већ, а није згорег поновити, да се у том смислу *Semper idem* чини хомогенијим делом. Његове основне поставке чвршће су у вези са традиционалним дефинисањем романа и позиције приповедача, него што је то случај са посве модерним Кишом. Ипак, Лебовић на више нивоа управо деконструише оно што би се летимичним увидом у принципе пишчеве поетике учинило као његово главно упориште. Лебовићева поетичка средства нису тако наглашена каква су била у годинама током и након Кишовог стварања, али су присутна, и засигурно завређују пажњу тумача.

5 „(све се осипа, сестро моја)” (Киш 2016: 217).

6 Михајло Пантић у својој књизи *Киш* заступа тезу да је позиција Киша као писца заправо упутна када је реч о позицији писца уопште у XX веку (види: Пантић 1998).

Стил којим Киш пише, конкретно узев у *Пешчанику*, сам по себи сугерише фрагментарност света. Поглавља овог романа једва се таквим могу и назвати. Симетричност, паралелност, живописност боја, звучност, исцрпност детаља, кроз оптику приповедача указују се више као исечци, кадрови, слике. Аутопоетички потенцијал у редовима *Пешчаника*, ванредан је, узимајући за референтну тачку *документи*. Упућујући на сопствену свест о избору теме и дајући јој особену приповедну артикулацију, Киш промишља, баш како ће се показати да чини и Лебовић, једно универзално знање:

„Тешко је подићи своју несрећу у висину. Бити посматрач и посматран истовремено. Онај који је горе и онај који је доле. Онај доле, то је мрља, сенка... Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти). Винути се у висине! Свет из птичје перспективе” (Киш 2016: 26).

Нешто од ове идеје својствено је роману Ђорђа Лебовића. Другост се јавља тамо где је јасна и доминантна територија властитог, она се у властитом препознаје, и немогуће је говорити о чистом облику једног или другог феномена. Та властитост је делом отуђена, јер се у датом поретку јавља као страна, претећа, и дубоко је прожета питањем идентитета које Лебовић маестрално провлачи кроз филтер колективног.

Задржавајући се и даље на ширем плану, а у вези са основним поетичким одликама, поред фрагментарне природе текста, заједничке тематске преокупације и покушаја обраде Холокауста као велике теме, постоје још две важне тачке додира и комуникације између Лебовића и Киша. У романима *Рани јаги* и *Башиша*, *Њејео* повлашћено место заузима дете приповедача, са чим затичемо и роман *Semper idem*. Чини се да постоји интенција да се над темом поглед проспе од оног најједноставнијег, неусловљеног облика и израза, идући, затим, ка свету одраслих који су нејака брана злу. Лебовић рачуна на свеобухватност, и читавајући моћ говора свом лику, детету, чини још један потез, не далек Кишу, који, опет, оставља посебан ефекат у роману⁷.

Одређеним облицима сведочења, оба писца реконструишу прошлост. Киш започиње нешто што ће изузетну обликотворну снагу добити наступањем постмодерне, осветљавајући важност *документи*а у процесу осветљавања истине, постизања уверљивости. На тај начин, Данило Киш, међу првима у српској књижевности документу даје статус важне компоненте на плану поетике једног писца, што посебно илуструје *Писмо* на крају *Пешчаника*. Лебовић, могло би се рећи, тај документ *романишизује*, одузимајући му строго формалну и техничку природу, и одлучује се да у свој роман уведе једну врсту дневничких бележака, као допуну отпочетог говора о истини. Док је за Киша документ уједно и сведок, али и начин да тоталитарни режим лиши литерарног руха које му не припада, Лебовић се ослања на сећање, и у себи самом, односно у себи-дечаку, проналази сведока времена, једног од ретких преживелих.

4. Реконструкција и естетизација једног детињства

Треба још истаћи да су најмање две замке иманентне самом тексту који за тему узима, мада то ваља са опрезом и мером посматрати, *аутијора*, са једне, и историјски факат персонализован у лику немачког фашистичког вође, са друге

⁷ Језиком Дубравке Ораић Толић „цитатни сигнали” које „шале” Лебовићев текст, припадају оним унутрашњим, шифрованим цитатима, и каткад реферишу на читав опус другог писца (више: Ораић Толић 1990).

стране. У првом случају, писац има задатак да делом изнедри аутентичног јунака који ће, независно од аутобиографских спона, постати литерарна, естетска вредност *per se*, док, у другом случају, треба пронаћи модалитет који омогућава да се без патетичне естетизације патње, страдања, пролазности, проговори о свету у ком човек нема искупитеља⁸.

Како је већ истакнуто, очима дечака и токовима његовог сазревања, чије нам епизоде самог процеса он веродостојно, духовито и језгровито преноси, читаоци улазе у један укрштај *садашње* и *прошлог*, уз могућност увида и у оно *будуће*, на местима која су у роману маркирана нарочитим поетским језиком и пророчком сугестивношћу фрагмената где јунак, у складу са својом позицијом, носи извесну свеобухватност. Она у временском смислу нагиње повезивању удаљених догађаја, живих и мртвих гласова, појединачне судбине и њеног одзива у историји. Исто тако, просторно обједињује бившу велику државу чији сваки крај циклично обнавља удес, без разлике. Ова слика посредује се идејом бездомности, где Лебовићев јунак ту поруку са собом носи једнако у Загреб и Сомбор, једнако у очеву и дедину кућу, честим сељењем и сликом црног кожног кофера. На тој територији, у том времену, сви губе⁹.

Како Лебовић приповеда о искуству логора, Холокауста, „страни прогоњених”? Наиме, до романа *Semper idem* тај терен је припреман, тражен је израз, грађен је стил, у ранијим краћим прозним остварењима и, свакако, у пишем драмском опусу¹⁰. Касније, у самом роману, заједно са дечаком сазревају и увиди и могућности да се, говорећи о било чему, увек говори о једном истом. *Увек исто*, на тај начин, постаје срж у коју писац уписује могућност да се освести механизам на ком се темељи свет, који се преноси и који, чини се, у свом понављању следећу генерацију мало чему научи. Принципом понављања, цикличним кружењем једног искуства, Лебовић досеже оно универзално у људској патњи. Као на вратима Дантеовог пакла, или Аполоновог храма, и у родном граду Ђорђа Лебовића, постоји снажна порука, сажето искуство човечанства, где сомборска евангелистичка црква опомиње да је *зло увек исто*.

Посезањем за универзалним, Ђорђе Лебовић посеже за катарзом. Колико је она доступна, као таква, савременој књижевности, посебна је тема. Ипак, заједно са дечаком и осталим, неретко трагичним, јунацима и јунакињама Лебовићевог романа, *ми* заостајемо, упознајући њих – упознајемо себе, осећамо језу, страх и једну врсту етичко-сазнајног задовољства. Кишовим језиком, (по)етика, писање за друге, саопштавање, читава се у сабирању етичког става, истине и различитих приповедних поступака.

Лебовићев роман почиње увођењем лика деде Адолфа, снажне и упечатљиве фигуре старог кова, бистроумног неверника оштрог на језику, чије ће само име, попут *знака*, обележити један део романа и омогућити да се прећутно говори о *једном другом* Адолфу. Дечак с почетка романа не познаје рат. О злослутним

8 „Бог је слеп, Бог је глув, Бог је нем” (Лебовић 2020: 289).

9 „’Онда нам кажи, ко ће, по твом мишљењу, победити?’ Сви за трпезаријом ћуте, а ја гледам у свој тањир али знам да сви гледају у мене. [...] Кажем, уперивши поглед право у Ђусику: ’Мислим да нико неће победити. Сви ће бити поражени.’ Ђусика се смеје, окреће се према Шарики: ’Дете збиља нема појма’, каже, гушећи се од смеха” (Лебовић 2020: 292–293).

10 „Свака од ових проза може да послужи за анализу поступка писца и да укаже на пут којим ће доцније ићи. [...] У неким од ових проза видимо прве покушаје, готово предлошке за доцније драме. И ту се онда види колико је цео труд Лебовићев од једног парчета: књижевно савладати огромну тему која је остала на његовим плећима и зависи од његове истрајности и стваралачких моћи” (Бабић 2009: 530–531).

приликама чује успут, али у парчету свог *Раја*, једног *Дугог шойлоџ леџа*, он мари само за своја пријатељства, своју Дади, одласке у позориште, и тек спорадично, као посебним чулом, наслућује и опажа знамење, трагове потоњих догађаја, што ће његовим одрастањем добити на снази. Зато прво поглавље Лебовићевог романа носи извесну градацију. Преко *Морије* у којој губи своју „девојку” Бранкицу, и упознавањем смрти оличене у Каменоресцу, стиже до *Пакла*, до првог јасног упознавања коби властитог идентитета у датом историјском моменту¹¹. Тада се и трајно мења наративна нит, атмосфера романа, премда се приповедач не враћа и не говори, јадикујући, о минувим догађајима. Укуси претње, понижења, одбачености, док од оца очекује објашњење јер није својом вољом рођен као Јеврејин, и не види *џрешку*, таложу се као искуство које ће маркирати не само његову судбину, него и немогућност бега од те *велике шеме*.

Реконструкцијом догађаја из Другог светског рата, Холокауста, тематизује се један „јучерашњи свет”¹², који тако назван, недвосмислено упућује на оно чега нема, на нестанак једног света. Какав тај свет *јесте* предочава нам дечак Ђорђе, а каквим га измештен, са извесне даљине, види Ђорђе Лебовић, писац, најбоље демонстрира потез увођења још једног писаног *сведочанства*, о ком је, трагом Киша, већ било речи. *Плава свеска* и *Нова плава свеска* ова два погледа преплићу и надопуњују, премда би требало са опрезом говорити о томе ко у роману *Semper idem* уопште приповеда. Ипак, и формално издвојено, технички курзивом наглашено увођење исечака из својеврсног дневника, претендује на статус накнадно уведеног *документа* који, и присећајући се минулих догађаја, полаже право на саопштавање истине. Одређени случај се реконтекстуализује, датуми записа сугеришу једну другачију позицију која временски није интимна са самом темом, и добија се један накнадни осврт, коментар света.

Конкретно, на крају првог поглавља, након „пакла” у сусрету са радикалним изразом *дружости*, која угрожава и прети да искључи оно *ја*, белешкама из *Плаве свеске* закључује се један нови свет, свет без бога, човек отргнут од утехе:

„*Сетих се шог сџароџ здања и догађаја који су се збили у њеџовом подруму. У шом мрачном, смрдљивом складишту винске буради први пут сам открио велику превару: ред који, наизглед, влада на овом свету лажан је, у себи крије нејодношљив неред. Лежећи ме бесане ноћи, пре више од четрдесет година, у својој постели, прекривен јорџаном преко главе, жушио сам се од ужаса и сџраха. Назрео сам Зло, одсуство Бога, открио сам свети у коме се не може живети слободно, без сџраха.*” (Лебовић 2020: 127)

Тако се на најмање два нивоа говори о истом искуству. Свет нема осећај за правду, а „Велики Сценариста” не шаље хероја, нити правдом окончава драму. Нем је, иза кулиса, уколико га уопште има. Можда је баш то разлог усмеравања Лебовићеве приповедне свести на важност сведока, јер је он тај који код Лебовића има домаћај до онтолошке категорије.

11 „Управо сам стигао до подрумских врата кад ме изненада спопала група дечака. Нисам имао појма шта се дешава, па се нисам ни бранио, нисам ни покушао јер их је било десетак, зачас ме сколепташе и одвукоше кроз отворена врата, доле. У подрум 'Пакла'. [...] Била су то швапска деца из наше школе, од мене старија, вероватно из четвртог разреда. Везивали су ме у тишини. Нисам се бунио, ћутао сам. Нисам знао разлог напада, помислио сам да је то можда нека глупава игра. Тек кад су почели да ме ударају, схватио сам да су њихове намере опаке. Ударци су плуштали по мени са свих страна... [...] Урлали су: 'Смрдљиви Чифутине' и 'Јеврејско ђубре'” (Лебовић 2020: 124–125).

12 Упутно је прочитати и мемоаре Штефана Цвајга.

5. Живот није филм

Како не живи у посве конвенционалној породици, при описима дечак неретко прибегава хумору као средству којим изражава један посебан сензибилитет. Везани једнаким изгледима да их сатре далек претећи глас, који одјекује са радија, док деда, „бивши Адолф“, прислањајући ухо, тумачи речи „оног другог Адолфа“, они се једнако врте у ритам свакодневице и, заправо, свесни немоћи, чекају. Усуд, који је јасно одредио позицију прогоњених и прогонитеља, онеспособљава сваку акцију. На мах комичне, ипак су дубоко потресне слике бледих покушаја супротстављања. На једном крају, то чине деца, дечаци, који спаљују швапску колибу, верујући да тако одашиљу поруку да се не плаше и да су спремни. Подвиг бива сасечен у корену. Дословно. Јањету су, након храбре акције, одсечене обе ноге. Као друга крајност јавља се деда Адолф, који са шаком локалних стараца развија тактике одбране. Комично наоружани, стоје трагично усамљени, и одбачени као луди.

Тим трагом, *Сазревање* носи један темељнији облик деконструкције стубова које је, поучен филмовима, дечак Ђорђе сматрао неупитним ослонцима. Када по изласку из сале, заједно са својом дружином „Касиопеја“, осмишљава животе оних на платну, задаје другачије заплете и обрте, у крајњем исходу, ипак, увек победи *правда*. У животу не побеђују ни *Правда*, ни *Истина*, ни *Доброћа*, ни *Љубав*. Епilog је у *Смрти*, у Каменоресцу, који окончава бројне судбине у роману, док не дође до оне колективне.

Смрт је, дакле, једна од *стварних* тема романа *Semper idem*, и носи собом онај кишовски „горки талог искуства“. Тумачи књижевности неретко тврде да после искуства логора у XX веку више није могуће писати онако како се писало пре њих. Зато се тема смрти попут нити провлачи читавим романом, а она је неретко насилна, крајње извесна. Иза сведених, прецизних наслова сваког потпоглавља друге целине романа стоји грчевита борба човека за базичан осећај људскости, о чему Лебовићеви јунаци речито сведоче. Она су умивена нарочитим метафизичким квалитетом, док сваки крах једне појединачне судбине може бити сагледан кроз сусрет са *другошћу*, у историји зацртан као најрадикалнији њен облик.

Сведочећи како страда Јање на крају *Правде*, тетка Паулина на крају *Истине*, читаво друштво „Касиопеја“ на крају *Доброће*, и како је сатрта веза „лепе Јеврејке и храброг српског поручника“ на крају *Љубави*, роман *Semper idem* промишља их на начин опште људске ситуације, и у мозаику посебних страдања постиже општост која је садржана у естетском бићу дела и поручује да је обнављање сећања на посрнуће једног доба оно које је катарзично. Дечаци не исписују срећне завршетке – Лебовић, себи својствено, кинематографски блиставо кадрира човека за кога је прича, сама по себи, једино искупење. Он свом јунаку дозвољава првенство речи, да говори преко његовог личног искуства, да оживи траг свега онога што сам по себи симболизује¹³.

13 Тамо где се јављају аутобиографске компоненте, Бахтин тај однос види на следећи начин: „[...] јер подударење јунака и аутора је *contradictio in adjecto*, аутор јесте моменат уметничке целине и као такав не може се подударати у тој целини с јунаком, другим њеним моментом. Персонално подударење 'у животу' лица о којем се говори с лицем које говори не укида разлику тих момената унутар уметничке целине. Јер могуће је питање: како приказујем себе, за разлику од питања: ко сам“ (Бахтин 1991: 163).

6. Закључак

Премда је већ било говора да је лично искуство умногоне детерминисало не само роман *Semper idem*, него безмало читав стваралачки опус Ђорђа Лебовића, може се за крај још једном истаћи да је стварна игра живота и смрти у овој прози нашла јединствени естетски израз, који писац маестрално варира, оживљава до момента одигране представе пред читаоцима. Искуство Холокауста код Лебовића удружује оно појединачно и оно опште, односно оно индивидуално и оно колективно. Одлуком писца да о том искуству говори, оно проналази свој адекватни литерарни облик, који, премда формално није завршен, представља целисходност једне идеје.

Чини се да замке приповедања са снажним аутобиографским упливом, Лебовић уз лакоћу савладава. Он верује у снагу приче, у моћ синтезе појединачног и колективног. Почев од живота, од оног властитог и познатог, Лебовић се упустио у истраживање принципа на којима почива читав један свет, како би дошао до своје реконструкције минулог времена. Из средишта романа диже се, тако, сложен и инспиративан јунак који огледа прошло и садашње једно у другом, док кроз њега аутор на многим местима мисли могућност да на јаловим темељима данашњег света оживи онај бивши, никако другачије до сведочењем, сећањем, причом, као онтолошком вертикалом.

Супстанца живота преточена је у етичко-естетску раван која исцрпљује, чини се, крајње моћи Лебовићевог романескног говора. Ретуширајући једно доба, које важи за општу људску судбину, Лебовић указује на важност освешћивања идентитета и цикличне поновљивости зла које прети да га збрише.

Док се појмовни свет једног дечака шири, и читаоци, изнова са њим, мисле о рају, смрти, бездомности, о ишчезнућу чврстог ослонца, живот тече, неумољиво, баш како је и проза Ђорђа Лебовића *прошочна*. *Semper idem* позива да се верује да ће прича о једној породици, пуна смеха и суза, придобити статус сведочанства једног времена, а оно се од заборавља штити мозаиком ванредних, фасцинантних ликова. Њихов заједнички именитељ укупна је патња романа, која својом, на моменте лирском лепотом израза, одваја овај роман од могућности да склизне у тек један више покушај да се допре до *велике теме*.

На темељима овог истраживања постоји скромна нада да су отворене могућности и за многа потоња. Зато је скицирана и могућност да се две поетике, Кишова и Лебовићева, повежу, јер се сусрећу на најприроднији начин, комуницирајући уверљивим и недвосмисленим укрштајима. Са једне стране, постоји оно опште, што пружа фрагментарна, расута, а, опет, свеобухватна сведочења о искуству прогоњених. Са друге стране, искрсава и оно појединачно, попут фигуре оца или епизоде разговора очуха дечака Ђорђа са адвокатима, где се остварује директан интертекстуални контакт са брзим иследничким дијалозима у Кишовом роману. Овим редовима тек је начета могућност откривања тананијих веза, које би том моменту додирала удахнуте снагу метафоре.

Литература

- Лебовић 2020: Ђ. Lebović, *Semper idem*, Beograd: Laguna.
 Киш 2016: D. Kiš, *Peščanik*, Beograd: Arhipelag.

- Бабић 2009: С. Бабић, Дијалошки лук Ђорђа Лебовића, *Летњице Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 4, 526–535.
- Бахтин 1991: М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević, Novi Sad: Bratstvo–jedinство.
- Гордић Петковић 2018: В. Гордић Петковић, Идентитет појединца и колективна судбина у роману *Semper idem* Ђорђа Лебовића, *Детинство*, год. XLIV, бр. 1, 35–42.
- Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Пантић 1998: М. Pantić, *Kiš*, Beograd: Svetovi.
- Панчић 2020: T. Pančić, Fascinantna hronika, *Semper idem*, Ђорђе Лебовић, Beograd: Laguna.

SEMPER IDEM OF ĐORĐE LBOVIĆ. BETWEEN GENERAL AND INDIVIDUAL

Summary

The topic of this paper is the poetic principles of Đorđe Lebović and his novel *Semper idem* which represents an insufficiently researched work of contemporary Serbian prose. The paper analyzes the elements of the autobiographical and their function in the text but the emphasis is on those levels of narration that are not exhausted by the writer's life and biographical approach. Reflection and testimony stand out as the basic formative principles of the text. It is observed that the mediation of the truth with the story of childhood is of exceptional importance. Key questions about the past Lebović bases on the problem of identity. Moving from the individual, the writer reaches general principles and achieves the ultimate reach in illuminating the collective identity and memory. On this trail, the paper explores how fragments of a family's past suggest the idea of the spirit of the times and which textual strategies allow the author to deal with the theme of death and the Holocaust without being lamentable.

Keywords: family, identity, Holocaust, childhood, death

Milica R. Sofinkić

Милица А. Кандић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

КАМЕНИТИ ПЕЈЗАЖИ У ПЕСНИШТВУ ЛАЗЕ КОСТИЋА²

Предмет овог истраживања обухвата слике камена у поезији Лазе Костића, као и пејзаже природе који су у вези са каменом или каменим пределима. Применом књижевнотеоријске и књижевноисторијске методологије, овим радом осветљен је поетички и историјски контекст како епохе српског романтизма, тако и песничког опуса Лазе Костића. Захваљујући идејним претпоставкама феноменологије Жоржа Пулеа и материјалистичке филозофије Гастона Башлара, испитани су односи романтичарског субјекта и света, те лирског субјекта и драге, посредовани имагинацијом камена. Закључујемо да су поетске слике камена у Костићевом песништву изразито слојевите, симболички поливалентне и подложне знатним семантичким преображајима.

Кључне речи: романтизам, планински пејзажи, морски пејзажи, Лаза Костић, камен, епски простор, имагинација

1. Симболички потенцијали камена/стене у Костићевој поезији

О Лази Костићу писали су бројни историчари књижевности, књижевни критичари и теоретичари књижевности. Посебно је значајна Деретићева (2007: 747) подела Костићеве поезије на рану – ону која обухвата сам почетак стваралаштва (песме љубавне и родољубиве тематике) и „познице” – родољубиве песме и песме посвећене Ленки Дунђерској. Деретић овим прегледом указује на разноврсност Костићевог стваралаштва, али и на повезаност поезије са филозофијом, митологијом, Библијом, апокрифним делима, усменом књижевношћу и народном традицијом.

Станислав Винавер је анализом песме „Santa Maria della Salute” желео да скрене пажњу на оно што је космолошко у Костићевој песми. Тако је, говорећи о интензивности осећања лирског субјекта, казивао о размерама космолошког и феномену ширења космолошког кроз читаву песму. Винавер је побројао и најбитније култове, а то су: култ мајке, култ лепоте, култ Ленке Дунђерски и српства. Битна компонента свега наведеног је љубав, при чему сваки култ за себе има у Костићевом животу подједнаку вредност. Посебну пажњу приликом анализе песме, Винавер (1972: 433) је желео да посвети мотиву храма и да укаже на његову важност говорећи да је „симбол постао суштина, а суштина симбол”.

Јован Христић (1972) је такође уочавао везе које Костићева поезија успоставља са античком филозофијом, желео је и да осветли космолошку димензију Костићевог стваралаштва, али је, за разлику од претходних аутора које смо разматрали, отишао корак даље. Феномен космолошког, Христић је посматрао не само као оно што се налази изван човека већ и као оно што га сачињава, те човек добија космолошке размере тиме што се претвара у елементе од којих је и сам космос сачињен.

¹ kandicmilica768@gmail.com

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

С обзиром на то да симболички преображаји камена/стена у Костићевом песништву бивају условљени имагинацијом и доживљајима лирског субјекта, приликом тумачења руководићемо се феноменолошком методологијом Гастона Башлара. За наше истраживање најважније су студије *Земља и сањарије воље* и *Земља и сањарије о починку*, јер у њима аутор разматра слике стена које је како у поезији, тако и у прозним делима проналазио. Башларове студије подстичу нас да дубље трагамо за свим потенцијалним сликама стена, које на први поглед не изгледају тако. Сliku стена, дакле, треба тражити онде где је уочљива тишина, где су присутни море, статичност и окамењење, али исто тако треба узети у обзир инверзност слика и: уместо на земљи, слике стена тражити на небу као облаке. Башларова истраживања, свако на свој начин, указују да сваки елемент има свој начин испољавања и да сваки од њих изазива у човеку имагинацију својствену само том елементу. Он је такође разматрао стену, као елемент који се чини да је статичан, сасвим непомичан, али додаје своју претпоставку о томе да стена ипак може бити жива (Башлар 2004: 127). На основу свега изреченог, закључујемо да стену и као слику и као симбол у књижевности нипошто не треба посматрати једнолично.

Уочавајући значењску вишеслојност симбола камена/стене, наше испитивање биће усмерено ка променљивим облицима песничких симбола и унутрашњем динамизму који их заправо обликује и мења. За корпус нашег истраживања узео смо песме ексцерпирани из целокупног песничког стваралаштва Лази Костића – места на којима смо препознали камените пределе и која су у вези са каменом. Истраживањем ћемо обухватити песме, поеме и баладе Лази Костића. Драмско песништво овим истраживањем неће бити обухваћено. Узимајући у обзир издвојени корпус, обухватићемо идеју о Костићевим пејзажима и проучити како се они развијају и усложњавају. Утврдићемо смисао, функционалност и симболички распон песничких слика како бисмо стекли увид у нове поетичке вредности Костићеве поезије. У истраживању ћемо користити аналитичко-синтетичку методу и методу анализе корпуса која ће нам омогућити да увидимо сложеност ових слика и да схватимо на који начин их Костић сагледава. Полазећи од хипотезе да ћемо у Костићевом песништву наићи на различите типове каменитих предела, те да су они динамични и подложни трансформацијама, запазили смо да се помоћу Башларове материјалистичке филозофије тумачење предела може развити и да би то представљало нову перспективу сагледавања и приступа Костићевом песништву. Циљ истраживања јесте да откријемо значења која камен/стена може да има, да укажемо на његову вишеструкост и променљивост на примеру појединачних песама и у целокупном Костићевом песништву. Будући да Башларова феноменологија подразумева извесну блискост непосредног посматрања материје са древним митским традицијама, усмерићемо пажњу и на митолошке слојеве Костићевих песама. Наше истраживање ће у основи обухватити: слике камена као чиниоца природе (камените/стеновите пејзаже: горе, планине, стене и мора) и представе оних бића која су у непосредној вези са каменом (дивове, титане, виле) и слике повезаности камена са другим елементима природе (водом).

2. Природа и субјект у епоси романтизма

Истраживање смо започели разматрањем претпоставки феноменологије Жоржа Пулеа, како бисмо објаснили положај субјекта у романтизму што ће нам приликом анализе Костићевог песништва бити од великог значаја, посебно на

местима где сагледавамо измену тог положаја. Дајући теоријски преглед проучавалаца романтизма, желели смо да дефинишемо епоху и оквири наших истраживања. Такође смо се бавили положајем колективног и стављали га у однос са индивидуалним, сматрајући да је то за само истраживање од кључног значаја.

Српска књижевност романтизма је у великој мери отворена према светској књижевности, те се могу уочити бројни утицаји светске књижевности на српску, где је најбитније споменути Хердеров утицај. Овај песник и филозоф значајан је због онога што ће у романтизму бити нарочито заступљено, а то је народно стваралаштво. Хердер је, помоћу своје филозофије културе, указао на то да сваки народ поседује специфичности у оквиру стваралаштва и да га управо то разликује од осталих народа. Патриотизам, који је код Хердера приметан, заснивао се на разноликости култура, што је он називао „вртом разноликости” у коме је сваки народ и његова култура подједнако битан.

У романтизму је битан појединац као индивидуа која је сама по себи посебна и која ту посебност жели да искаже на себи својствен начин. Суштина појединца, тј. његова душа, доживљава се као извориште које зрачи ка спољашњости. Душа појединца у романтизму жели да изрази себе, своје осећаје и своју суштину. Појединац је свестан свог субјективног обележја духа, а самим тим и усамљености и издвојености. Поседује свест о томе да је он сам средиште, али исто тако уме да разликује Ја-средиште од периферије, тј. од не-Ја. Романтичар тежи да упозна периферију, а да би то учинио, мора да познаје оно што је Ја, па тек онда периферију и свет као крајњи идеал коме тежи. Пишући о романтизму, Пуле је запазио да романтичарски субјект ставља природу или не-Ја на периферију, а Ја у средиште, и тиме постиже да тај круг има не само људску димензију, већ и субјективну вредност која управља кругом, зато што је Ја постављено у средиште. Постављајући себе у средиште, индивидуа одређује себе као извор свега, одређује себе као полазишну тачку, као извор и увир. „Слободан човек је, дакле, аутономно жариште светлости и снаге, воља која се пројектује у спољашњи свет полазећи од првобитног скупљања” (Пуле 1993: 131). То управо значи да човек полази од себе као изворишта, а онда се шири ка периферији не-Ја.

Пуле је указао и на Гетеово поимање круга које се односи на чињеницу да је круг једна целина. То се постигло превазилажењем опозиције средиште-периферија, превладава субјективно поимање света и то тако што је објективни свет централизован, субјективизиран. Запазили смо да постоји потреба за повратком у средиште како бисмо избегли фрагментарност и распршивање. Ако постоји потреба да свет буде субјективизиран, онда постоји и потреба за потврђивањем себе као центра насупрот свету који се схвата као периферија. Ова тврдња нас заправо враћа на почетак, јер Ја прво мора да познаје оно што је Ја и да га од не-Ја разликује, како би стекао право на свет. Средиште је и овде извор који све своје зраке шаље до периферије, али не даље од тога, све остаје унутар круга, а средиште и периферија су повезани. Не треба их, дакле, разматрати одвојено, него увек заједно, јер се све креће у оквирима круга као једног омеђеног простора у коме се од средишта иде ка периферији, а од периферије се враћа свом извору-средишту. Овим разматрањима круга, средишта и периферије, желели смо да укажемо на то да је све што се догађа подређено романтичарском субјекту и да он то користи како би изразио себе и своја осећања која су центар његовог стваралаштва. Исто тако жена, као биће песничке инспирације, може бити постављена у центар и може јој се, сада, све подређивати, јер подстиче песника на изражавање сопственог бића, које је у вези са њеним бићем. Драга, која је поста-

вљена у средиште, доводи се у везу са периферијом – са светом и природом. Тако је песнику овим повезивањем омогућено да преко појава из природе и сликањем ствари из спољашњег света изрази своја осећања посредно или непосредно. Песма се овде може схватити и као интимна лирска исповест у којој се осећања сликају пејзажима, идиличним пределима који одговарају песничкој осећајности, као и гробљима и рушевинама који евоцирају прошлост.

3. Слика камена у митологији и религији

Камен је, као и остала три елемента, одувек био саставни део магијских и религијских обреда. О томе нас обавештава Сретен Петровић указујући на амбивалентност култа камена који има велику распрострањеност у српској народној књижевности. Петровић (1999: 42) нас упућује на врсте камена: природни – необрађени камен, усамљени камен – камен станац, хрпа каменова и пробушени камен. Разматрајући врсте и употребу камена, осветљава присуство дуалности: бујање живота, моћ регенерације и плодности, с једне, и смрт, хтонско и беживотно, с друге стране. Камен се често везује за неживо, међутим, Петровић (1999: 42) ће се само делимично са овом тврдњом сложити, јер ће камен повезати са душом умрлог – камен је место у коме станује душа, те се може сагледати и као седиште вишег бића.

„Камен је симбол постојања, јединство и хармонија, склад са сопством” (Кирлот 1971: 313). Анализирајући речничку одредницу *камен*, може се доћи до закључка о великој примени елемента земље у општој распрострањености, како у религији, тако и у митологији. У религијском смислу, камен је чинилац грађевине – храма, као божанство – тотем са заштитном улогом. Неоспорно је и присуство камена у митологији широм света, почевши од стварања света и рађања богова из камена, до места где се су богови скривали и живели (нпр. планине, пећине). Камен због своје издржљивости фасцинира, представља трајност, спомен онима који су сматрали да их камен може овековечити, означитељ постојања свих бића на земљи. „Када је камен целовит, симболизује јединство и снагу, а када је смрвљен, значи раскомаданост, психички распад, слабост, смрт и уништење” (Кирлот 1971: 313). Кирлот нас обавештава, а тиме и потврђује, пређашње установљење о амбивалентним дејствима камена.

Камен се, као елемент земље, често јавља у свом природном облику (планине), а исто тако везује за елемент воде градећи морски пејзаж (морске стене). Планински предели били су предмет интересовања многих писаца и проучавалаца књижевности. То је простор природе у коме се осећа слобода, простор тишине и станиште многих митских бића. Фербер (1999: 131) нас упућује на присутност планинских предела у митологији – подсећа на везаност за грчке богове на Олимпу, живот муза на Парнасу, присутност у Библији (Христ даје „Беседу на гори”, а Мојсије доноси таблице са Синајске горе) и светској књижевности (Шели, Бајрон, Ниче, Ман, Колриџ, Елиот). „Различита значења повезана су са симболиком планине, не потичу толико од природне разноврсности колико од различитих примена њених појединачних делова: висине, вертикалности, масе и облика” (Кирлот 1971: 219). Импресионираност планинским пределима, нарочито планинским врховима и висином, присутна је у многим сферама човековог интересовања попут филозофије, књижевности, психологије, религије, митологије и алхемије. Пејзажи природе одувек су били предмет дивљења и инспирације, почевши од антике, док је у романтизму интересовање за природу достигло

врхунац. Планина и врхови често нас подсећају на своју висину и недостижност како физичку, тако и духовну, управо зато што планински врх означава идеју о духовном узрастању и уздизању (Кирлот 1971: 219). У романтизму се за природу често везује Мајка земља као врховно божанство изузетно поштовано. Битно је напоменути да Мајка земља представља идеју о „девичанској земљи” – ненасељеним територијама које треба укротити и начинити родним местом (Фербер 1999: 136). Мајка земља је због принципа плодности и рађања у вези са женским полом, док је небо принцип супротан женском. „Мотив материнства у веровањима о земљи има везе не само са космичким ликом универзалног плодносног начела, него и с реалном мајком конкретног човека” (Толстој, Раденковић 2001: 198).

Башлар (2006: 21) нам указује на имагинацију земље – сањарењу о моћи и свемоћи, свету који пркоси, опире се постојећим законима. Осветљава нам земљу (самим тим и камен) као непокретан, статичан елемент, са израженим унутрашњим динамизмом. Сlike тежине и висине, Башлар (2006: 251) поставља као основу за развитак различитих слика: слика кретања, пада и уздизања, мајушности и величанственог посматрања. Сlike се усложњавају и распрскавају, самим тим и прелазе једне преко других, чинећи својеврстан укрштај. Испитујући вертикалност, Башлар (1977: 5) жели да нас обавести о тренутку стапања и истовремености унутар вертикалног, али и да укаже на превазилажење континуитета у времену, јер сваки прави песник у песми сажима време и превазилази временски оквир. Тврдњама које смо навели, желимо да укажемо на башларовски став поводом „поетског тренутка” – тренутка складности и близине.

4. Сlike планинских и морских предела у Костићевом песништву

Издвојени и анализирани примери указују на разноврсност поимања предела те можемо посматрати промене пејзажа у зависности од контекста песме. Указивањем на динамичност слика покушали смо да прикажемо чињеницу да су планински предели и епски простор, али и простор сањарења и имагинације. Примери којима илуструјемо пејзаже у поезији Лазе Костића говоре о природи камена као елемента земље што је важно за само поимање карактеристика овог елемента.

Костићева песма „Шести дан” отвара разматрање о пејзажима – приказом земље која је тек створена од Бога. Назив песме упућује на библијски контекст и архетип стварања земље, док је бројем означено стварање које је шестог дана завршено. Сам Бог, као творац земље и свега на земљи, посматра оно што је створио и на том месту појављују се долина и брег, биљке и животиње. Идилична слика умногоме подсећа на рајски предео где је Бог створио Адама, те ако направимо паралелу са Костићевом песмом, наићи ћемо на сличну слику – младић је у гори усамљен:

„А мој слуго, светли аранђелу,
гледај, слуго, на земљицу црну,
угледаћеш момче у горици,
мене момче јесте ражалило,
не бих, јадно, да је тако само,
већ ти иди, створи му девојку!” (Костић 1991а: 155)

Арханђел ће од биљке начинити девојку. Чини се да није случајно што ће Костићев арханђел од цвета – плода земље – створити девојку. То је чини блиском култу Мајке земље чији је плод и повезује је са симболом женског. Да би слика стварања била потпуна, арханђел ствара девојку. Девојка у себи сажима мушки

(сунце) и женски принцип (ноћ), бива пошкропљена крвљу (претпоставићемо арханђеловом, јер је он сада творац, баш као што је Ева сачињена од ребра Адамовог). Међутим, рајска слика стварања бива нарушена, у песми долази до опадања – момак се убија, а из земље, натопљене крвљу, рађа винова лоза као опомена.

Песма „На Грахову” осликава ноћни пејзаж. Аутентичност пејзажа је у расветљавању и обликовању простора борбе Срба и Турака, те је гора најчешће представљена као епски простор:

„Бледи месец за горицу зађе,
бледи месец и Даница звезда,
а Турцима месец потавнио,
над њиме је потавнила звезда,
барјак им је клонуо низ копље,
китом бије чалму барјактара” (Костић 1991а: 157).

Песник је космолошким сликама Месеца и звезде Данице желео да укаже на исход битке, те је, сликама Месеца и Звезде, који бледе и нестају иза горе, сугерисана пропаст турске војске, а наклоност космолошког је на страни српских јунака. Костић је желео да небеским телима, као свевидећим сведоцима, да простора да својим постојањем предскажу и наговесте догађаје. Паралелно са приказом Месеца и Звезде који бледе, следи и приказ клонулог барјака, што такође указује на исход битке на земљи. Тако би битка задобила и космолошке и земаљске размере, ако посматрамо небеска тела и барјак, али и истовременост њиховог деловања кроз песму. Овде уочавамо и присуство инверзних слика: што је горе, то је доле и обрнуто. Ако у песми пратимо облак који се са горе спушта на земљу, увидећемо да облак више није елемент везан за небеско пространство. Сада, сишавши са неба на земљу, постаје елемент земље и учествује у грађењу слике гробља након свеопште погибије. „Горски јунаци, крвави горштаци”, бића земље и земаљског трпљења, гину под налетом Турака. И ту, где Костић приказује погинуле у боју, искористиће прилику да направи паралелу са Косовским бојем, јер облаци представљају гробнице – чуваре душа умрлих. Облак је, добивши својства земље, постао камен – успомена на погинуле и алузија на велико страдање Срба у Косовском боју. Костић српски народ назива хајдучким, свој народ је највише осећао у патњама и страдањима која су налик страдањима на Голготи. Српски народ сагледава као мученике и страдалнике, те су зато Костићеви јунаци хероји који се рву са самим собом, али и са предрасудама свог доба и народа (Винавер 2005: 391).

„Гледај, сунце, то су Граховљани,
гледај, сунце, нису Косовљани,
немој, сунце, јарко моје благо,
сада сини на Грахово драго! –” (Костић 1991а: 159)

Алузија на косовску погибију биће употпуњена сликом убијених јунака који су поистовећени са косовским јунацима. Песма се пејзажем на идентичан начин и завршава, с тим што сазнајемо већ познати исход битке.

Инверзне слике присутне су и у песми „Сан Хафисов”. У осликаном пејзажу превазиђена је граница и омогућено је стапање неба са земљом, где се два принципа више не сагледавају као супротстављена. Поред снотности, пејзаж одликује снажна еротизација услед чежње младе Заукеје за вољеним бићем:

„Вече ћути, тек се чује жагор,
канда поток милује камење;

и њега је родило севдење:
љубио се ветар са облаком,
трлио га благом својом снагом” (Костић 1991а: 162).

Но, ако посматрамо Заукеју, разумећемо да она није само биће које чезне, већ се њено биће шири на природу. Субјект никада није само субјект, он се увек узима и као веза са објективним светом (Пуле 1993: 126). Заукеја тако остварује везу са природом као спољашњим светом. Раст њеног унутрашњег бића рефлектује се на раст природе. Љубав више не пребива само у бићу, она се шири на све око себе, те човек више није центар, јер се измешта, како би на то место ставио вољено биће, тј. Ти. Биће које воли уочава експанзију простора и трајања и осећа двоструки раст живота (Пуле 1993: 128). Човек се у простору екстериоризовао, унутрашње догађаје изместио је на спољашњост, а биће сада заузима више места – Заукејине мисли су и у природи и унутар ње саме. Мисао усмерена ка периферији пројектује на периферију све оно што се у центру налази, па тако увиђамо значај кретања мисли ка периферији као таквој (Пуле 1993: 134). У песми је љубав свеприсутна, уједињујућа, јер расцепљеног субјекта (на Ја и природу) уједињује и од њега чини целовито биће. Љубав је најпре била у унутрашњости бића, сада је оспољашњена и пренета на природу, тако да се један елемент здружује са другим као што и Заукеја промишља о здруживању са вољеним бићем.

Планински и горски пејзажи опажају се и у песми „Иза сна”. Осликавањем простора планина и гора, Костић нас уводи у сањарење у гори. Башлар у својој студији *Земља и сањарије* воље скреће пажњу на бес земље, преносив на човека који обликује земљу или клеше камен. Сама слика планине и боравак у планинским пределима изазива срџбу, и гордост. Ликовање подстиче окрутно посматрање, откривају се гледијатори и у најмирнијим призорима природе (Башлар 2006: 245).

„Гуслар-момче санак снило
у тишини горског луга,
канда му се у сан слило
што му срце носи туга” (Костић 1991а: 164).

Млади гуслар сања о бићима у планини – о вилама, заводљивим створењима која подстичу младићеву имажинацију:

„Чини му се, по планини
глува поноћ превалила,
а у тихој у тавнини,
вила коло заводила” (Костић 1991а: 164).

Уместо идиличних предела, у песми се осећа обузетост природе злим силама, а у младићу се буди бес. Оно што младића нагони да разбије гусле јесте крв предака која жели да буде освећена. Каменити предели буде имажинацију лирског субјекта, успоменом на неосвећену крв и чекањем ратника који ће је осветити. Уместо конструктивне, јављају се деструктивна енергија и жеља за осветом, моћ деструкције и смрти ће превладати и постати разлог због кога ће младић разбити гусле. Дакле, није посреди моћ стварања, већ моћ разградње и смрти. Песма „Иза сна”, као говор о деструкцији и освети, контрастно је постављена у односу на песму „Шести дан”, која обрађује тему стварања. Песме су на крају истоветне, зато што смрт и деструкција ипак преовладавају – рајска пространства се у песми „Шести дан” руше, а младић у песми „Иза сна” разбија гусле, побеђују бес и смрт као негативни принципи.

Песма „Виле” открива присуство митолошког слоја и веровања о вилама које живе у гори. Значајна је због постепеног осликавања пејзажа:

„Еј, у гори силна вило,
да ми дадеш срце твоје,
све би пуно вере било,
јер горштаци тамо стоје” (Костић 1991а: 173).

На почетку песме, Костићев лирски субјект успоставља простор горе као места на коме се могу наћи виле. Како то обично бива, вила поспешује песничку моћ, помоћник је у остваривању стваралачког наума. Простор горе шири се и разлаже на биље – лековито својство виле, на воду – ширење песничког бића остварено је преко елемента воде и на светлост – простор слободе мисли и небеског пространства. Песник је кроз песму желео да укаже на митолошка својства виле која се смењују, па тако срећемо вилу изворкињу, бродарицу, планинкињу и вилу биљарицу (Петровић 1999: 72). Вила у зависности од простора мења особине, а сместивши је у простор горе, вили је омогућен сусрет са јунаком, где долази до изражаја још једна битна особина, то је неукротивост виле. Као што би планински предели сами по себи били неукротиви и неприступачни, тако је случај и са вилом планинкињом која је склона да јунака надмудри, надјача, натера га да се у њу заљуби и да након тога побегне (Толстој, Раденковић 2001: 62). У песми лирски субјект испољава тежњу да вилу укроти и приволи је да са њим остане, али се у миту о вили то место наводи као кључно, управо зато што је посреди надмудривање са вилом којој треба одузети магична својства и претворити је у човека.

Песмом „Стварање света” Костић је желео да начини алузију на историјско-политички контекст настанка овог књижевног текста, те се стварање света и земље поима на другачији начин:

„Бог је сково земљу,
потуру велику,
приково је на њу
своју царску слику” (Костић 1991а: 178).

Бог је овде створитељ, знак подсећања и опомињања човека на чин стварања. Костић је, претпоставићемо, желео да укаже на потуру, ситан новац мале вредности, да за њега веже царски лик и са њим га поистовети. Доводећи у везу земљу са својим владарем, Костић је желео да иронизује и обезвреди земљу којом влада владар-потура. Отварајући тему потуре, песник нас подстиче да се запитамо колико све на тој земљи вреди уколико бива жигосано таквим владарем. Чин отварања и затварања „кутије света”, који наликује на отварање Пандорине кутије, представља подсећање на лажност и малу вредност од које се жели побећи:

„час по час отвара
ту кутију света,
а кад год отвара,
потуру загледа” (Костић 1991а: 178).

Костић, као припадник Уједињене омладине српске, није могао а да у својим родољубивим песмама не нагласи бунт, чак и мржњу према тлачитељима свог народа. Тако кроз песму провејавају иронија, бес и разочарање у тадашње стање у држави. Осликавањем потуре, песнички субјект критикује, али у исти мах и брани отаџбину као један идеал који жели да сачува упркос свему (Поповић

1972: 42). Костић остаје веран својим идеалима о отаџбини и јунаштву, које је спремно да зарад своје земље гине часно. И сам херојска, горда личност, песник је спреман да се за отаџбину бори, сходно томе и гради своје јунаке, верујући у непролазност и издигнутост јунаштва изнад свега земаљског.

Приказујући предео Фрушке горе, песник песмом „У Срему” конфигурише пејзаж на другачији начин:

„Кад је стварао Бог ову земљу,
то пуначко девојче,
створење у кога је срце огањ,
а тело камен и вода,
на теби је, Фрушко, прорезао лепојци тој
чаробне усне:
ти се смешиш, само се смешиш” (Костић 1991а: 207).

Планина је живо биће, ничему налик, издвојено од свега искуственог, отуда и поређење са рајем. Доживљај раја претежно се односи на уживање, а Фрушкој гори приписује се епитет вечности и раја на земљи. Лирски субјект Фрушку гору издваја као библијско дрво спознања добра и зла наред раја, али наспрот томе, постоји нешто недостижно и за Фрушку гору. На крају песме, субјект проговара о пропадљивости и танталском пореклу називајући је „Фрушко танталици”, где је изједначена са Танталом, али и са Прометејем – она трпи, али се руга и смеје, докле год подноси своје муке.

„– Еј! Танталски роде, Фрушко танталици!
црви га једу, аветни црви, а ти?–
а ти се смешиш, само се смешиш” (Костић 1991а: 208).

У песми „Рајо, тужна рајо...” Костићев песнички субјект тражи освету над Турцима, жуди за националним ослобођењем од Турака, али истовремено чезне за источњачким мирисом. Увиђа се и асимилација културних и поетских вредности које су раји остале од Турака (Поповић 1972: 334). „Рајо, тужна рајо...” по мотиву беса и освете слична је песми „Иза сна”. Песма осликава предео кржаве горе и представља успомену на догађаје који су се на том месту одиграли – страдање јунака у борби, што може бити указивање на Косовски бој као велику опсесивну Костићеву тему. Када је посреди разматрање предела планина и гора, треба имати у виду народну књижевност – епске песме и историјске догађаје на које Лаза Костић често алудира. Епски слој Костићевих песама је јако битан, јер на тај начин схватамо откуда бес и света потичу. Песник пева о патњи, жртви и трпљењу горе и раје и њиховој жељи за осветом. Посреди је велика жртва зарад слободе:

„Рајо, тужна рајо, кад се тебе сетим,
не бих да ти певам, већ бих да те светим” (Костић 1991б: 7).

Приметићемо да су бес и деструкција увек подстакнути каменитим пределима и јављају се готово увек у епском окружењу. Жеља за осветом пребива и у песнику, не само у јунацима присутним у песми. Горе, као вечити споменици, буде бес и у песнику који такође бива подстакнут осветом јунака из песме. У гори, чија земља више не даје плодове, заливеној крвљу ратника, налази се песничко Ја које треба да их освети и подстакнуто осветом напише песму.

„Еј, несрећо...” обрађује тематику страдалништва земље и трпника на земљи. Песма је написана из угла човека који пати и на све земаљско гледа патничким очима:

„Та то нису горе,

то планине нису
што се тамо модре
у големом низу;

већ маснице то су
твога грешног тела,
Бог је тебе шибо
за прецрна дела” (Костић 19916: 10).

Земљу доживљава патник као трпњу, земља испашта за учињене грехе, те зато планине нису планине, већ маснице и казна за учињена недела. И док покушавамо да докучимо да ли је у питању човек или земља, примећујемо да се дуалност распрострањује на целу песму, где се непрестано смењује утисак о земљи са утиском о човеку. У песми се може успоставити паралела са Исусом, који страдањем искупљује грехе свих људи:

„Они лижу твоје
скупоцено блато,
лижући се теше:
то је, веле, злато” (Костић 19916: 10).

Након страдалништва, уочавамо појаву блата, тј. земље којом се сугерише близина смрти и окончања патњи. Крај песме нас враћа на почетак: земља је пуна греха, иако је постојала могућност окајања греха, сада је та жртва узалудна.

Бог у песми „Наше” надлеће небо и разгледа крваву земљу. Небо је српско по песничком поимању, док су Турци на земљи и чека их паклени слом (Поповић 1972: 322). Земља је приказана као простор човековог мучења и патње. Гора је, као што можемо уочити и у претходним песмама, готово увек везана за трпњу мука које људи подносе.

„Нек види Бог озгоре
крвави земљин лик,
да крвљу међе горе
куд гине мученик” (Костић 19916: 31).

Планине и горе увек су предели узвишене патње, најпре духа, а касније и тела. О томе се говори у тишини природе, где само камен, као вечити спомен, сведочи о јунацима патницима. Чак и када је посреди највећа погибија и када на емотивном плану влада највећа узбурканост, присутна је тишина и у њој се гине. „Наше” је песма славе погинулих јунака, али упркос томе, увек ће постојати горе, небо, злотвори и Бог, томе нас уче Костићеви рефрени:

„И да су наше горе,
и наш је сваки крок,
и небо тамо горе,
и наш у њему Бог” (Костић 19916: 31).

Јунаци се уздижу на небо добијајући божанску снагу, светећи се са неба за недела злотвора. За разлику од песме „Еј, несрећо...”, у овој песми погибија није узалудна, чак и онда када се гине, сврха није изгубљена, тиме се одржава поредак гора – небо – злотвор и Бог.

Планински предели су у Костићевом стваралаштву везани за простор борбе, реминисценције на јунаке страдале у биткама. Такође, планински предели потпомажу дефинисању епског простора и онога што родољубље и јунаштво

јесу, раздвајајући их тако од онога што су постали. Горе и планине су простори сањарења и тишине, али и беса, пркоса, највећих патњи и страдања јунака.

5. Културноисторијски пејзажи

У овом поглављу настављамо разматрање каменитих пејзажа, али сада са другачијег аспекта чиме употпуњујемо пређашњу анализу предела. Тумачећи пејзаже у Костићевој поезији проналазимо бројне реминисценције на историјске и културне догађаје и личности. Сагледавајући камените пределе на другачији начин, посматрамо како се слике усложњавају и мењају у зависности од контекста.

„Прологом за 'Торски вијенац'” наставља се човеково узлажење душе ка небеским висинама, где је посредством планине осликано симболичко узлажење. Планина испољава своје дејство и човек стреми ка висини и уздицању. Узлет из дубине бића креће се ка врховима и тако човек учествује у ваздушном животу планине (Башлар 2006: 23). Успон ка планинском врху, Башлар представља као тежњу ка хоризонталности. Оног тренутка када се човек ослободи земне трпње, његова душа започиње свој узлет ка небу. У прологу, од Његоша Костић очекује одговоре на човеку недокучива питања и истине:

„Па реци, нагов'јести, дај ми знак,
што видиш отуд свјетлост или мрак?
Видиш ли врага, оног старог, твог?
Једва га видиш, сломио га Бог” (Костић 1991в: 85).

Његошу су, приметимо, тајне сазнатљиве, као мудрацу који се попео на планину, не би ли сагледао сав људски свет, истине и патње. На крају „Пролога” стоји поука о присуству феномена (не)слоге међу Србима која је дугог века, баш као и камен.

„Ил' тајне те што покрива твој хум
Разумјет неће никада наш ум?
Да л' за то прах свој попе на тај ком
Да с њега гледаш душом жалосном
Гдје племе твоје спава мртвим сном?” (Костић 1991в: 85)

Песма „Јехова” започиње романтичарским путовањем пределима (копно и вода) који су у функцији осликавања земаљске пролазности и представљања слика пропадљивости:

„Прошао сам света, сад плови, сад језди:
на жаркоме југу молио се звезди,
са жуте Тисе расцветаног брега
скитачка жеља одагна ме прека,
По Италији, руже до колена,
крај мора сиња, крај дивних промена” (Костић 1991в: 87).

Романтичарску душу на путовању води занос, али исто тако постоји свест о пролазности ствари. Оно што остаје је камен као симбол снаге, трајности и непролазности. Камен пркоси свету и пропадљивости, а другачијост камена састоји се управо у својству непропадљивости, отпорности на трулежност. Гордо стојећи, непромењен, вечити споменик свега што је живело и што ће живети.

„Једна се само слика камена
у души ми сачува стамена.

Гледам га, лик се са мном стопио,
а теменом је облак пробио.
У свету стоји том инокосан,
мргодан, тврд је, го, ал' поносан;
дубоко су му ноге зариле
у шипраг се, у шљунак сакриле,
од памтивека што се ваља са њ,
та он је грому вечни наковањ.
Ти шљунци су му деца, па опет
Сасвим је, сасвим други њихов свет” (Костић 1991в: 87–88).

И док човек посматра камен, стичемо утисак да је камен задобио човечји лик, а да се човек окаменио. Камен тако у очима обичног човека расте, задобија гигантске размере, чак толико да почиње да личи на Титана. Ако посматрамо особине које су дате камену – пркос, тврдоћа и гордост, сасвим је оправдана помисао о преображају камена у Титана, те му се шљунак чини малим, попут деце. Свет елемента земље – камена и шљунка у коме обитавају, сасвим је другачије природе, човеку непомљив, ма колико да се чинио блиским човеку, остају као супротности које се не могу помирити.

Песмом „Стогодишњица Саве Текелије” Костић одаје почаст и указује на Текелијину просветитељску фигуру. Посредством природе, Костић ће осликати значај који је Текелија имао за српску културу:

„к’о под буром сиње море;
а над морем једна стена
сунцем стоји умивена;
кад је спази из пропасти
српски морнар очајани,
[...]
јер та стена стена што му сијну
носи главу Текелиј’ну” (Костић 1991а: 202).

У слици буре налази се стена чија је улога избавитељска. Стена је, према Костићевом наговештају, везана за задужбину Саве Текелије, зато је издвојена, јер је од посебног значаја за Србе:

„Око те су стене вали
најсилније заплускали,
а на валу каква граја
навалом је изокраја?” (Костић 1991а: 202)

Дела Саве Текелије су неоспорна, одолевају времену. Текелија је значајан и као политичка личност, јер је први од Срба затражио сарадњу са Мађарском, те тако долази до зближавања два народа (Поповић 1972: 18–19). Срби су, боравећи на територији јужне Угарске, били онемогућени да се удруже са својим народом у Србији, схватили су које су намере Аустроугарске биле, те су одбијали сарадњу са Аустроугарима. Овом политичко-историјском ситуацијом увиђамо положај Срба и разумевамо буру, тј. побуну Срба и жељу да се са Мађарском удруже против Аустроугарске и Турске. Тако Мађари 1860-их пружају отпор Аустроугарској, као и Срби, чији су идеали из 1848. били изневерени (Поповић 1972: 15–16). Догађаји из 1848. и 1860-их, подстаћи ће Костића да пише о историјским догађајима и на тај начин брани свест о заједничкој прошлости, да се залаже за напредак Срба, али и да развија осећање братства, љубави и човекових врлина.

Овим поглављем указали смо на изузетну заступљеност каменитих предела у Костићевом песништву, али смо желели и да скренемо пажњу на присутност других елемената и тиме оставили простора за наредна истраживања.

6. Закључак

Нашим истраживањем желели смо да укажемо на присуство камена у магијским и религијским обредима и да расветлимо чињеницу да је камен саставни део слика природе у Костићевом песништву. Говорећи о камену као елементу земље, предочили смо присуство дуалности: бујања плодности и живота, и смрти и хтонског. Разматрајући слике природе, посебну пажњу посветили смо проналажењу каменитих предела – планина и гора, као кључних места у вези са сликом камена. Поводом сањарења које изазива земља, говорили смо о сликама висине и тежине као основама за развитак слика кретања, пада и узлета, слика мајушности и величанственог посматрања. Истражујући слике камена, закључили смо да поред каменитих предела, камен проналазимо у сликама стварања земље, али још учесталије, својим бесом и пркосом, камен учествује у грађењу слика пропасти, тј. апокалиптичних представа нестанка свега постојећег. Камени предели су често попришта борбе и реминисценција на велике историјске битке попут оне на Грахову или Косовски бој. Планине и горе су простори у којима се сањари о јунацима жртвованих зарад своје земље и слободе, о јунаштву кога више нема, сањарење о освети где јунаци, бораваћи у гори или у планини, подстакнути бесом, желе да се освете за сва недела. Наведене пределе Костић употребљава како би осликао епски простор, проговорио о историјским и политичко-историјским приликама XIX века и истакао став о јунаштву. Планине и горе у којима гину јунаци поприште су страдалништва и мучеништва, те је Костић свој народ сматрао страдалничким, а камените пределе доводио је у везу са библијском Голготом. Тако предели поред историјског и митолошког задобијају и библијски подтекст и тада сагледавамо усложњавање значења предела.

На основу свих разматрања поводом предела у Костићевом песништву доносимо закључак о изузетној присутности камена како у издвојеном и анализираним корпусу, тако и у грађењу пејзажа. Самим тим, доказали смо присуство пејзажа и указали на њихову моћ трансформисања с обзиром на различите контексте. Стога, долазимо до закључка да су Костићеви пејзажи динамични, било да су у питању планински, морски или пак неки други предели, те сведоче о непрекидној узбурканости, променљивости и усталасаности романтичарског песничког духа.

Извори

- Костић 1991а: Л. Костић, *Песме 1*, Нови Сад: Матица српска.
 Костић 1991б: Л. Костић, *Песме 2*, Нови Сад: Матица српска.
 Костић 1991в: Л. Костић, *Песме 3*, Нови Сад: Матица српска.

Литература

- Башлар 1977: Г. Башлар, Тренутак поетски и тренутак метафизички, Нови Сад: *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 23, бр. 224, 5–6.
- Башлар 2004: Г. Башлар, *Земља и сањарије воље*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Башлар 2006: Г. Башлар, *Земља и сањарије о починку*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Винавер 1972: С. Винавер, Кајан ти љубим пречисте скуте, у: З. Глушчевић (прир.), *Епоха романтизма*, књ. 4, Београд: Нолит, 427–435.
- Винавер 2005: С. Винавер, *Заноси и пркоси Лази Костића*, Београд: Dereta.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Mountain. *A dictionary of literary symbols*, second edition. <https://www.academia.edu/37950209/Michael_Ferber-A_Dictionary_of_Literary_Symbols-Cambridge_University_Press_1999_.pdf>. 10. 6. 2021.
- Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија: Систем српске митологије I књига*, Ниш: Просвета.
- Поповић 1972: М. Поповић, *Историја српске књижевности, Романтизам*, књ. III, Београд: Нолит.
- Пуле 1993: Ж. Пуле, *Метаморфозе круга*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
- Толстој, Раденковић 2001: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија: Енциклопедијски речник*, Београд: Zepter book world.
- Stone. *A dictionary of symbols*, second edition. <<https://www.pdfdrive.com/a-dictionary-of-literary-symbols-second-edition-d34397012.html>>. 10. 6. 2021.
- Христић 1972: Ј. Христић, Скица о Лази Костићу, у: З. Глушчевић (прир.), *Епоха романтизма*, књ. 4, Београд: Нолит, 384–409.

ROCKY LANDSCAPES IN POETRY OF LAZA KOSTIĆ

Summary

The subject of this research includes images of stone in the poetry of Laza Kostić, as well as landscapes of nature that are related to stone or rocky landscapes. By applying the literary-theoretical and literary-historical methodology, this work sheds light on the poetic and historical context of both the epoch of Serbian romanticism and the poetic opus of Laza Kostić. With the help of the ideological assumptions of Georges Poulet's phenomenology and Gaston Bachelard's materialist philosophy, the relations between the romantic subject and the world, and the lyrical subject and the darling, mediated by the imagination of stone, were examined. We conclude that the poetic images of stone in Kostić's poetry are extremely layered, symbolically polyvalent and subject to significant semantic transformations.

Keywords: romanticism, mountain landscapes, seascapes, Laza Kostić, stone, epic space, imagination

Milica A. Kandić

Зорица Н. Младеновић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ПРОБЛЕМ АУТОРА У МЕМОРОМАНУ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА

Мемороман Александра Петрова балансира између фикције, писане у првом лицу, и мемоарске форме романа, писане у трећем. У овом роману, однос стварности и фикције се не остварује на нивоу приче, већ у њеној конструкцији. Петров брише поделу између аутобиографске тј. мемоарске прозе и литерарног текста. Већ у наслову најављен је сложен приповедни склоп, а пажња читаоца усмерена ка аутору, односно ауторима. Сви наратори у плуралном приповедању *Меморомана* причају исту причу, њихове разноврсне улоге, међутим, морају се јасно разграничити како би се слојевитост дела могла разумети кроз постојећу књижевнотеоријску мисао. Стога овај рад има за циљ да утврди улогу аутора и његов однос према наратору у приповедном току *Меморомана*. Како је предмет истраживања у највећој мери окренут ка улози аутора, рад се у теоријском смислу ослања на систем и мноштво 'ја' Герија Морсона, као и категорију имплицитног аутора, пре свега имајући у виду начин на који га уводи и дефинише Вејн Бут, а затим и Сатур Четмен. У циљу контекстуализације анализираних дела у српској књижевнотеоријској мисли, рад се ослања на систематизацију мемоарске прозе Душана Иванића.

Кључне речи: *Мемороман*, мемоарска проза, наратор, аутор

1. Увод

Мемоарска проза, сама по себи, може поседовати све одлике књижевног дела. Гомилање чињеница, међутим, и присуство других нефиктивних елемената може да угрози литерарну сферу, тако да упоредо са горњом тврдњом иде и условљеност бројним факторима чија систематизација у књижевној теорији није окончана и који варирају у односу на време, форму и жанр. У сваком случају, усмереност ка историографији и фактографији као и примена научноаналитичких норми може да утиче на уметничку природу књижевног дела и измени њену вредност. Истражујући историчност и фактографију у мемоарима, аутобиографској прози, дневницима и путописима епохе реализма, Душан Иванић је ову прозу назвао документарно-уметничком, дефинишући је као „начин или средство претварања историјске (или личне) стварности у 'збивање' и 'причање', помјерајући их у фокус субјективизованог искуства и неконвенционалног стила” (Иванић 2015: 81). *Мемороман* Саше Петрова балансира између фиктивног и аутобиографског текста, где не сама прича већ конструкција приче ствара однос са фикцијом. Према дефиницији којом Иванић означава мемоарску прозу Јована Суботића, Јакова Игњатовића, Сима Матавуља, Бранислава Нушића и Пере Тодоровића, препознајемо и *Мемороман* Александра Петровића јер он такође спада у „поливалентне текстове, на граници фикције и документа [...] који се не држе било какве чврсте конвенције” (Иванић 2015: 82). Код Петрова се одсутност конвенције једним делом мора сагледати и кроз поетику постмодернизма, пре свега у децентрализацији романеског приповедања и наглашеног стилског

¹ zorica@zimco.com

плурализма. Имајући у виду фактор „значајности догађаја”, односно да је у подстицају за настанак мемоарске прозе код нас „порив свједочења и представљања свијета остао јачи од порива експресије субјекта” (Иванић 2015: 10), на примеру А. Петрова можемо пратити развој мемоарске прозе кроз баланс испричаног и доживљеног. Док склапа *Мемороман*, Петров се хвата у коштац са наслеђем књижевне критике, бришући поделе између аутобиографске тј. мемоарске прозе и литерарног текста, у овом случају романа. Иако он не поставља питање да ли је *Мемороман* роман или су то мемоари и већ у називу уклања устаљену жанровску поделу, читалац има потребу да разграничи фиктивно од чињеничког и да утврди идентитет (тројице) аутора у делу.

У основи свих питања односа аутора и наратора лежи питање: да ли је текст директно представљен публици као изјава аутора или је неко послужио као посредник – неко кога зовемо приповедач? (Четмен 2019: 146). Директна презентација претпоставља постојање аудиторијума до кога на неки начин долази оно што се презентује. С друге стране, посредована наративна претпоставља мање или више изражај наратора усмерен ка публици. Ово је у основи Платонова разлика између мимезиса (приказивања) и дијегезе (казивања)², у савременом смислу између приказивања и казивања. Све док постоји говор, мора постојати и онај који говори, глас наратива, кога Четмен наглашено назива приповедачем (в. Четмен 2019). Управо тај извор исказа се по Четмену најбоље може показати као спектар могућности, почев од најмање чујних до оних који су то највише.

У раду ће се поред присуства аутора, утврдити и њихов однос и хијерархија у наративу *Меморомана* Саше Петрова.

2. Аутор и дело

2.1. Однос аутора и јунака: Александар, што сам ја

„Желео сам и да моја књига има нови облик романа. Прискочио ми је у помоћ један од јунака мог романа, Милош Црњански, с реченицом из свог програмског текста из 1922. године: Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито када нису били дословце верни” (Петров 2018а).

Петров свој мемоарски роман почиње сценом бомбардовања Београда 6. априла 1941. године. Заглушујући звук авиона нестао је из сећања, остала је слика ужурбане кретње родитеља, тврдоглаво настојање трогодишњака да и у тренуцима апокалипсе тражи своју играчку, док се кроз прозоре види град који гори а са степеништа допиру узнемирени гласови комшија. Да иронија буде већа, он добија тражену играчку, мајка је неким чудом у општем метежу проналази, а да иронија буде потпуна – у питању је авион. На сцену о првом сећању вратимо се чим се позабавимо формом *Меморомана* са којом се такође срећемо на самом почетку овог дела. Петров роман започиње сценом из детињства и често ће се враћати перспективи дечака током приповедања, потврђујући тако Иванићев став да су „одломци о дјетињству по правилу приповједно најцјеловитије јединице [...] оно је испуњено потенцијалношћу каснијег избора животног пута” (Иванић 2015: 13). У линеарној структури *Меморомана* реминисценције дечаких дана су најближе фикцији и Петров их свесно и намерно користи у сврху

2 Тумачење и разграничење ових термина у књижевној теорији дао је Жерар Женет у *Frontières du récit*, Communications (1966).

потврде романеског приповедања. Оне ће се појављивати када се аутор замори од сведочења или описа путовања. Петров, дечак, како ћемо видети, најзначајнији је јунак романа. Кроз начин на који испољава „своје битне особине, смисао за особено, комично, за детаљи сцену, личност и пејзаж” (Иванић 2015: 90), аутор је близак мемоарско-путописној прози Матавуља и Нушића. Историјске личности, великане српске и светске литературе сагледавамо иза и изван дела којима су обележили епоху, штавише, кроз визуру Петрова видимо како је време обликовало њих.

Док је писао роман, сам аутор каже да је имао на уму богињу памћења Мнемозину, мајку свих девет муза, која се повезује и са древном Александријском библиотеком (Петров 2018 а). Изабравши сећање које ће се препознати као прво у роману, и које по својој динамици има снагу да анимира читаоца, Петров га ипак не ставља, у формалном смислу, на почетак романа, већ то чини правећи паралелу са обележавањем Дана спаљене књиге, 6. априла 1985. године, чиме се наглашава интертекстуална веза са изгорелом Александријском библиотеком. У Удружењу књижевника Србије, где се Дан спаљене књиге традиционално обележавао, Саша је из разговора са Светланом Велмар-Јанковић сазнао да је и она, као мало старија девојчица, била сведок бомбардовања Београда 6. априла 1941. године. Податак да је живела у истој згради као и Петров у Улици Јована Ристића број 21, у нарацији је представљен дијалогом са елементима фикције, иако је биографски тачан.

„– Све су несрећне приче ипак сличне. И на кућу у којој је моја породица живела пала је тог јутра бомба, па смо се и ми спасили бежећи у подрум.

– Где у Београду? – пита Светлана, као да нешто предосећа.

– Да, у Београду у Улици Јована Ристића, у самом центру града.

[...]

– Ми смо живели на четвртм. Значи, ви и ја, истог дана, у истој запаљеној кући, у истом подруму. Боже, Саша!

Тајач. Прекида га Иван (Иван В. Лалић, прим. а.)

– Нисам знао да си и ти Саша могао да погинеш првог дана рата. [...] Ништа страшније од преране смрти ... А никад није прекасно умрети.

– Не бих желела да умрем прекасно – одлучна је Светлана.” (Петров 2018: 16)

Петров је сведок догађаја који су обележили буру једног прошлог времена, од великог значаја у историји једне земље – из данашње перспективе такође прошле.

„Петровљева књижевнокритичка тумачења и књижевноисторијске студије су, шездесетих година прошлог века, у извесном смислу били превратнички. Био је тумач савремене српске књижевности (посебно поезије) у дугом временском распону, писац покретачке књиге о Црњанском и српском песништву, аутор првог зборника у нас о руском формализму, антологичар српске и руске поезије, покретач научних пројеката у Институту за књижевност и уметност, оснивач и уредник изузетног часописа 'Књижевна историја' и познатих издавачких едиција, али то никако није све. Његове студије постале су незаобилазне у сваком озбиљнијем тумачењу и промишљању српске књижевности друге половине 20. и почетка 21. века, а њега потврђују као изврсног znalца књижевних теорија, поузданог тумача развоја српске књижевности и суптилног читаоца књижевноуметничких текстова” (Јовановић 2021).

Из перспективе радозналост дечака, свестраног уметника и посвећеног научног радника, у *Меморману* ће се показати интимни свет савременика, пре свега свет књижевности и књижевника онако како га је он видео, пластично описујући људе и емотивно дочаравајући догађаје. Како би оваквом, фактографском

спису удахнуо живот, Петров једном од аутора даје улогу јунака *Меморомана*, који не сведочи, већ доживљава испричано, иако је његова перспектива формално дата у трећем лицу јединине. У формалном смислу наратор говори о себи у првом лицу, осим када описује аутора-јунака, тада говори у трећем. Аутора-јунака истиче и сам (емпиријски) аутор јер га представља читаоцу означавајући га као метааутора и коаутора романа. „То сам такође ја када у трећем лицу причам своје приче, а можда и неко кога би тек требало да упознам” (Петров 2018: 30). Условно фикционална улога чини да емотиван однос према аутору-јунаку не гради само читалац, већ и сам аутор. Петров само у овом аутору заправо види себе, јер само он има делатну функцију, све остало би могао да исприча и неко други. Гери Морсон (1987: 205) присуство аутора у роману *Рајн и мир* назива „гомилање ја”. „Гомилање ја” се огледа у очигледним романескним упадицама аутора у радњу дела. Поступак који Петров уводи, најављујући присуство више аутора у *Мемороману*, указује на препознавање проблема присуства аутора од стране правог аутора, али само препознавање не доводи до решења. Прави аутор не може да реши проблем (присуства) аутора у делу јер га он по дефиницији ствара, иако тога није свестан. Петров аутора-јунака види као метааутора из аспекта приче, из наративне перспективе, виђење аутора-јунака као метааутора је проблематично. Петров му ову улогу додељује наглашавајући јединство, истоветност са самим собом. Он неће тек испричати своја сећања, он ће их показати, што оправдава његову одлуку да на аутора-јунака гледа као на метааутора, односно коаутора *Меморомана*. Податак да је у питању исповедна проза, намеће потребу за другачијом формулацијом. У наративном склопу романа, оно што је за Петрова метааутор заправо је категорија или прецизније речено конвенција наратор-јунак. Пошто је наратор у мемоарској прози аутор, у овом раду ће бити означен као аутор-јунак. Као прави јунак романа, он ће имати право да буде страстан, љут, разочаран, усхићен, тужан и много пута заљубљен. Не базирајући се на историјски важне појединости, незаинтересован за стање у коме се друштво налази, равнодушан према великим именима књижевности, он не прати слепо намере аутора, нити се придржава оквира у који га наратор смешта. Он ће нам испричати своју причу која је пресудна за откривање подразумеваног тј. имплицитног аутора. Уколико се подсетимо да је реч о мемоарској форми романа, односно о романсираном сећању, неопходно је указати да се присуство правог аутора књижевног дела утврђује анализом односа наративних елемената према подразумеваном наратору, инстанце коју Вејн Бут (а касније и Симор Четмен) дефинише као вантекстуалну категорију усмерену ка присуству аутора у подразумеваној, заправо нужној и увек присутној идејној равни (уп. Бут 1978, Четмен 2019). Вејн Бут (1978: 96) је, испитујући присуство аутора у делу, открио извештај број механизма помоћу којих аутор спроводи сопствене ставове а да то не ремети наравију дела, односно да се његови ставови не намећу директно кроз наравију, отворену реторику или драматичност ликова дела. Зато Саша, трогодишњи дечак са почетка романа који у ратном метежу тврдоглаво тражи своју играчку, а касније Александар својим путовањима и сусретима, од мемоара чини роман. Аутор-јунак једини располаже емоцијама док се присећа прошлости. Доживљајна сфера код јунака подстиче доживљајне асоцијације код читаоца, стварајући на тај начин везу са фикцијом која искључује правог аутора из романа и показује пут ка подразумеваном аутору. Подразумевани аутор је трећи аутор у *Мемороману* и чини га, према Бутовој дефиницији, инстанца заснована на односу правог и имплицитног тј. подразумеваног аутора и његово присуство се лако

може предвидети. Имплицитни аутор чини везу између претходна два аутора и не уочавамо га у причи, већ у дискурсу, имајући у виду основну теоријску поделу наративног склопа. Овај аутор је најближи правом аутору, такође у дискурзивној равни. Док се друга два аутора директно или индиректно обраћају њему, он ће своју пажњу усмерити ка подразумеваном читаоцу. Поставши свестан присуства подразумеваног аутора у наративи, читалац је у стању да препозна и дефинише његов однос са приповедачем и правим аутором. Улога својеврсног наративног медијатора овде се не завршава. Јединство између правог и подразумеваног аутора чини разлика између њих јер се прави аутор рефлектује на нивоу приче, а подразумевани аутор је наративна категорија. Он је готово невидљив у причи, његова улога је међутим пресудна за очување облика и смисла приче.

Мемороман Саше Петрова стога располаже аутором као покретачем приповедне инстанце која преко наратора износи аутобиографску причу, аутором – јунаком и подразумеваним аутором који се формира изван текстуалне сфере и комуницира са (подразумеваним) читаоцем. „Подразумевани аутор тражи *подразумеваног читаоца* – не ми од крви и меса који седимо у дневној соби и читамо књигу већ аудиторијум који сама наративна тражи. Као и подразумевани аутор, подразумевани читалац је увек присутан” (Четмен 2019: 283). Четмен заправо инсистира на разлици претпостављених читалаца (стране иманентне у наративи) и стварних читалаца (стране споредне и случајне у наративи). Подразумевани читалац је неопходан наратору (овде наратору-јунаку), он директно комуницира са њим и преноси му поруке правог аутора. За разлику од правог читаоца који не мора да прихвати, чак ни да разуме, намењене поруке, подразумевани читалац их је већ усвојио. Отуда је он имплицитна, подразумевана наративна категорија. Код ове дистинкције треба имати на уму да је Четменова категорија подразумеваног читаоца код Бута (1978) дефинисана као постулирани читач.

2.2. Однос аутора и наратива: ја, ти је Александар

Однос аутора-наратора и аутора-јунака, присутан је на готово свакој страници романа. Док добијамо детаљне информације о промени имена улице из ауторовог детињства, сазнајемо да ће *ша* улица „за Александра, остати увек Шарпланинска!” (Петров 2018: 20). Њему се, док су други усхићени обиласком Бугарске и Црног мора, у Трнову привиђа „Свети Сава са окатим штапом у руци”, док истовремено чезне за Русијом са друге стране црноморске обале (Петров 2018: 78). У поглављу које носи назив: *Артур Милер на бледу. Михаил Таљ. Мерлин Монро. Плавуша из Лондона. Александар на банкету између Леонова и Милера*, 'метааутор', показује своју фикционалну природу у најбољем светлу. Он, у замаху описа догађаја, брише наративну дистанцу и преузима улогу другог наратора, поставши сведок збивања из прошлости. Фикција и фактографија овде постају једно, и сликају живот онако како се заиста одвија, непредвидиво и незаустављиво. У овом поглављу се процес преласка са једног аутора на другог одвија градацијски. Приповедање креће салонским разговором са Васком Попом и Артуром Милером, да би се доживљајна сфера усковитлала на релацији Париз – Београд – Лондон, када у мору чињеница ипак престаје да буде важно ко су људи око њега. На пољу наратива, сведоци смо узастопне смене гласова различитих аутора. Форма текста одговара интензитету живота, обиљу историјских чињеница и појединости из личног живота, уз размишљања, ставове и емоције са којима аутор жели да нас упозна. Стварност коју описује прожима колективна коб, иако

се описују појединци и њихово место у животу. Александар на тренутак постаје Растињак, затим бескућник у Београду, као што је то Кит Ботсворт био у Паризу, потом емигрант забринут за стање у кухињи где „шефују један фрижидер и три куварице”. На путу за Лондон, „негде у облацима”, наратор уступа место јунаку који спремно чека да обавести о оставци професора Војислава Ђурића и што верније пренесе предавање о руском формализму.

„У разговорима са студентима пре подсећа на класичног грађанског универзитетског професора него на проповедника владајуће друштвене идеологије на књижевном пољу.”

[...]

– За мене је он (Данило Киш о Војиславу Ђурићу, прим. а.), када је реч о стваралаштву, пре свега човек кафанског стола а не катедре. [...] Жели да нас чује и разуме, а не да нас убеђује када се разилазимо у схватањима књижевности, нарочито модерне.” (Петров 2018: 234)

На овом месту долази до изражаја још једна улога јунака. Одвојивши га трећим лицем, аутор-наратор се на овом и на још неколико места у књизи, дистанцира од догађаја чији сведок најрадије не би ни био да је имао избора. Зато одлучује да их Александар (јунак) поново оживи, а он сам преузима улогу читаоца, безбедно смештен у садашње време. Овде уједно видимо колико он тј. аутор-јунак, снажно управља емоцијама присутним у *Мемороману*. Усхићен, јунак се обраћа себи, тако да се у монологу доживљено чини као сан. Бројне сцене у *Мемороману* у формалном смислу подсећају на снове. Оне на доживљајном пољу, асоцирају на успехе и неуспехе, на падове и кораке од седам миља; на пријатеље и по правилу, на неко прошло време. Ниједан од тројице аутора не заборавља да нас обавести да је време о коме се говори прошло, иако је то на основу жанровског опредељења од почетка јасно. Наглашена категорија прошлости делује на читаочеву перцепцију, увлачећи онога ко чита у непознати свет, тако да он, на основу мозаика сопствених доживљаја и прочитаног текста, постаје кадар да створи живу слику туђе прошлости, као да је сопствена. Да би ова игра била могућа, читалац мора да буде константно у прошлости заједно са ауторима приче о Александру. Споменути монолог може довести до питања да ли је у *Мемороману* присутан још један аутор, још један Петров или Александар коме се ’метааутор’ обраћа. Александар-јунак се овде, свакако, обраћа себи, али не као јунаку романа, већ себи као што би се аутор обратио наратору. Оном који брижљиво излаже чињенице и са којим је у правом животу водио сличне разговоре. „Прошлост лика значајна је само уколико утиче на његово тренутно размишљање” (Морсон 1987: 189). Тренутно размишљање у *Мемороману* припада аутору-наратору. Аутору-јунаку припада искључиво прошлост. Захваљујући подељеним улогама и помешаној форми *Меморомана*, немогуће је утврдити ефекте прошлости на јунака, јер се у мемоарима овај ефекат односи на аутора-наратора, који из перспективе садашњости говори о прошлости. Писање мемоарске прозе, такође, не познаје јунаке ни главне ликове. Мемоари су сведоци времена. *Мемороман* стога, мора сведочити о доживљеном времену. У Петровљевом случају, имамо сведочанство о времену које је он изабрао да са читаоцем поново доживи. Динамика описаних догађаја асоцира на фикцију, али, како ће се показати, фикцију мемоарске форме. У питању је намерна и вешта пишчева игра.

Аутор-наратор је најзначајнији за везу *Меморомана* Александра Петрова са мемоарском прозом. Иако у семантичком смислу допуњује аутора-јунака, он му се у наративном смислу директно супротставља и гуши имажинацију коју овај

ствара и аперцепцију коју, видели смо, јунакова имажинативна сила покреће код читаоца, откривајући на тај начин подразумеваног аутора. Узмимо за пример живу, динамичну, сцену о судбини портрета Лава Николајевича Толстоја у поглављу *Никиџа Толстој. Неће Антиологију да објаве ни за 200 година. Свети Сава и Лав Толстој. Говор године. Партизан и војник црвене армије*. (Петров 2018: 343–340). Од тренутка када се слика појави у перцепцији читаоца, захваљујући аутору-јунаку, читалац ствара јаке везе и асоцијације са доживљајем из романа чинећи их поново живим. Аутор-наратор, међутим, руши тек створени асоцијативни склоп и намеће своје виђење догађаја, дајући заправо истинити опис догађаја, односно описујући како је заиста било. Ова, за роман погубна, а за мемоаре неопходна метода, најочљивија је код описа куповине споменутог портрета великог руског писца, који ће по природи ствари, свој лик позајмити и великом српском светитељу Сави.

„Наводим Никитину, нешто скраћену причу Светланиним речима (Светлана Михаиловна, прим. а.) и видим Никиту како онако висок стоји поред Толстојевог портрета, слушах оне његове узречице: ну, вош, чшо же, кшйашш, пратим његове покрете рукама... У нашем дому на Великој Ординки, у соби коју су користили као радну Иља Иљич, а затим и Никита Иљич, виси портрет Лава Николајевича. [...] Портрет је донесен из Југославије када су се оданде из емиграције у отаџбину вратиле породице два брата Иљича, Иље Иљича и Владимира Иљича, синови другог сина Лава Николајевича, Иље Лавовича. [...] Владимир Иљич је опрезно упитао газдарицу да ли би му продала слику. Договорили су се лако. Владимир Иљич је платио договорен износ (сасвим мали) и, пред полазак, подстакнут осећањем захвалности одлучио је да објасни газдарици зашто је купио слику. [...] Жена када је то чула, бацила му је новац, отела из руке слику и почела да га псује (помињање мајки у псовкама код Срба све до данас, нарочито код сељанки, није необично): ‘Како се усуђујеш, ниткове један да за нашег Светог Саву кажеш да је некакав руски писац?’ Разјаснило се тако да је свих тих година портрет Лава Толстоја та жена поштовала као икону Св. Саве.” (Петров 2018: 343–344)

Исти поступак се примењује приликом изношења сведочанства о прекинутом скупу поводом Вечери хрватске књижевности. На вест о смрти Бранка Миљковића перцепција се мења. Подразумевани аутор је искључен, његово присуство није пожељно јер читалац очекује сведочанство о једном (аутор је на несрећу био сведок неколико) неразјашњеном режимском обрачуну, који је окончан кобно, по песника и поезију.

„Зима, дванаести фебруар 1961. године. У Београду, у Југословенском драмском позоришту, вече хрватске књижевности. Води га Професор Иво Франкгеш. Одједном, пауза. Ненајављени прекид од неких десетак минута. Сви се питају шта се догађа. Није ваљда нешто страшно! Оно Најгоре? [...] Испред и даље спуштене завесе појављује се професор Франеш. Мало дрхтавог гласа као да се спрема да изговори неку прејаку реч! [...] Програм се наставља. Неки учесници говоре о Бранку, присећају се његових стихова. Александар, као да нешто слути, шапуће у себи – узалуд га будите! И, ко је први посумњао у самоубиство? Ко се први усудио да изговори реч убиство? Таса Младеновић. [...] А Бранкови стихови гласе *два и два су један кад падне последња ноћ*.” (Петров 2018: 168)

Док представља исечке из сећања, без коментара и личног суда, Петров се показује као поуздан хроничар. Поступак који је илустрован претходним примером, а који се примењује у целокупној нарацији *Меморомана* као пажљиво сакупљаној збирци чињеница, улива поверење читаоцу, што је пресудна категорија за склапање *аутобиографског пакта* по критеријумима Филипа Лежена. Ради илустрације поверења у аутора најбоље је цитирати Александра Јовановића (2021):

„Дружећи се и сарађујући још од студентских дана са ствараоцима који су потом постали књижевни класици, пратећи књижевне спорове и учествујући у њима, гостујући као професор на више страних (превасходно америчких) универзитета, учесник међународних ПЕН конференција, председник Удружења писаца Србије, вршилац дужности председника Савеза књижевника Југославије (а све је ове функције обављао у бурним осамдесетим годинама прошлога века), Александар Петров био је изузетно погодан да се у њему укрсте драматична и сложена лична судбина са динамичним и богатим српским књижевним и културним развојем”.

Поверење и спремност да прихватимо пишчеву истину као своју, одређује дело као аутобиографско, не постављајући питање форме. Књижевнокритичка мисао, међутим, и даље прави оштру и искључиву разлику између фикције и (ауто)биографије, односно мемоара. Лежен се не бави проблемом односа истине и фикције, него пажњу усмерава на поверење, тј. однос аутора и читаоца. По њему је најзначајнији однос између аутора, наратора и читаоца и између њих мора постојати ‘пакт’ односно спремност читаоца да прихвати ауторову истину као своју. Задатак наратора остаје потискивање фикције, како би износио чињенице, откривао истину и стекао поверење читаоца. Према Иванићу, „књижевно дјеловање неког текста у коначном исходу није превасходно условљено односом тога текста према постојећем поретку свијета, већ поступцима изградње смисла и учинком тих поступака међу различитим слојевима читалаца и у различитим епохама читања” (Иванић 2015: 10). Од степена историчности зависи у којој мери ће се мемоарска грађа препознати као сведочанство намењено будућим нараштајима. Фикција је подједнако усмерена ка савременицима, као и према будућим читаоцима и тумачима дела. У *Дневнику једног добровољца* Пере Тодоровића фикција је стављена у сврху илустрације истине. Сведочење је примарни задатак овог дела. Начин на који Тодоровић сведочи, открива, међутим, изванредне књижевне квалитете. Путописи Бранислава Нушића инвентивни су у избору грађе за коју се писац опредељује. Управо је избор грађе у мемоарској прози пресудан за тематска усмерења и интерпретирање дела. Тодоровић и Нушић али и Матавуљ, Ненадовић, Јаков Игњатовић и други чине га свесно и са намером која ће дати одлучујући тон њиховом исповедном делу. *Меморману* Александра Петрова претходи жанровско поигравање Борислава Михајловића Михиза у *Аутобиографији о другима* и, у нешто већој мери, исповестима Моме Капора (*Исповести: аутобиографски роман*). Петров своја сећања пише на темељу историје, личног искуства и пре свега индивидуалне перцепције стварности. „Ја и моји блиски савременици представљамо целину, јединствени мозаик. У том мозаику, или у романескном витражу, укрштају се животне путање ликова са ауторовом путањом”, казао је Петров о свом роману у интервјуу Новостима (Петров 2018 а). Отуда Јовановић (2021) *Меморман* оцењује као пишчево

„изузетно сведочанство о свом животу и нашем културном животу друге половине 20. века и почетка овога века. У њему су дати и промишљени многи догађаји који су битно утицали не само на наш књижевни живот него, слободно се може рећи, и на унутарњи развој наше књижевности. Посебно су драгоцени разговори са значајним писцима и уметницима (Васком Попом, Миодрагом Павловићем, Леонидом Шејком, Милошем Црњанским, Милићем од Мачве, Новицом Петковићем), који откривају и битне моменте њиховог стваралачког процеса. Такве књиге су ретке у нашој култури, а Петров је своју написао вођен не само личном потребом него и налогом културног патриотизма”.

Пример описа тог времена у *Меморману* је пример матрице целокупног нратива овог дела:

„Те педесете године су Александра, када је реч о књижевности подсећале, по ономе што је знао и учио, на изузетне двадесете године. Обнављао се модернизам, чак и код неких писаца и са нескривеним цртама авангарде (Павловић, Попа), покретали часописи, отворени и према до недавно оштро критикованим западним (буржоаским) утицајима, не баш нарочито обзирни према неким доскорашњим, готово недодирљивим идеолошким догмама и уметничким табуима, па зато и, упркос на партијском конгресу 1952. обећаним већим слободама, били забрањивани. Замењивани су, додуше убрзо другима, и то опречних поетика, и зато полемично настројени једни према другима” (Петров 2018: 138).

Морамо имати на уму да би сведочанство Александра Петрова, без обзира на романескну форму, имало другачији одзив и последице по аутора (стварног, емпиријског) да је написано у претходном веку, коме тематски највећим делом припада. Аутор је свестан безбедности коју му гарантује временска дистанца, отуда извештава директно, продорним Александровим гласом, наводећи имена и откривајући тамне стране друштвено-књижевне прошлости. У формалном смислу, потврђује се утисак о предности прве речи у кованици „мемороман” јер аутор прави искорак из мемоарске ка књижевној форми. Ауторове приче су истините. Нараторова представа је романескна.

3. Закључак

У *Мемороману* Александра Петрова сведоци смо игре двојице аутора, једног окренутог емотивном, доживљајном свету, који без фикције не може да постоји, и другог јасно окренутог чињеничној сфери. Наизглед нерешив проблем аутор решава тако што аутор-јунак црпе фикцију из стварности. На темељу чињеница које добија од аутора-наратора он ствара причу коју читалац може да прихвати као своју. Његова је заслуга уколико читалац аутора прихватити као посматрача или сведока догађаја, односно ако поверује у његову причу.

Осим новина које доноси на тематско-мотивској равни *Мемороман* Александра Петрова на симболичан начин спаја почетак и крај романа, Роман почиње ратом и завршава се ратом. Почиње сусретом и завршава се сусретом. Почиње поезијом и завршава се поезијом. За правог, емпиријског аутора, *Мемороман* је део непрекидног стваралачког процеса на временској линији, у једном тренутку осветљеној мноштвом бакљи различитих боја, тако да је видљиво не само оно што је било, него и оно што ће бити. Петров слави живот и љубав у својој књизи. Љубав у рату, у миру, у кући која прокишњава, у петроградском парку, у вили у Лондону; другарску љубав међу вршњацима из краја, љубав према жени, љубав према поезији и љубав према животу. Само онај ко воли живот може бити његов сведок, онако како је Петров сведок једног живота и времена у *Мемороману*. Слојевитост радње преноси се на слојевитост наратије; мноштво аутора, динамика њиховог односа и њихов распоред у наратији у овом случају потврђује романескну форму мемоарске прозе, што реторику *Меморомана* уз брисање границе између истине и фикције помера из сфере индивидуалног у сферу колективног, чинећи да прави читалац од сведока постане учесник, јунак *Меморомана*, чиме се постиже поверење у аутора како то захтева „аутобиографски пакт” Филипа Лежена.

Мноштво догађаја у *Мемороману* несумњиво сведочи о богатом животном искуству. Из перспективе емпиријског аутора у питању је бујица сећања којој треба дати облик, где се аутор опредељује за нову, хибридну форму. Из перспективе Саше, јунака романа, догађаји се одвијају линеарно, али их наратор тако не описује. У наратији су они усмерени емотивним доживљајем правог аутора.

Јунак Александар смењује се са наратором у казивању догађаја. У *Мемороману* јунак није само једно од средстава у рукама наратора, већ је самостална инстанца, будући да њему припада исприповедано сећање. У процесу претварања „збивања у причање“ (Иванић 2015: 9), у романескном сећању Петрова, подједнаку улогу имају јунак и наратор, тако да поред мемоара и романа, ово дело је истовремено и аутобиографија правог, емпиријског аутора. *Мемороман* заузима значајно место у развоју српске књижевне мисли не (само) јер доноси фикцију у мемоарску прозу или зато што романескну фабулу прави од историјских и искуствених чињеница, већ због тога што их поставља као равноправне чиниоце нове мемоарско-романескне форме.

У овом раду показује се однос аутора, јунака и наратора имајући у виду жанровску припадност али и присуство и улогу тројице актера у роману. Поред емпиријског аутора, не може се изоставити категорија имплицитног аутора. Будући да је наративна творевина, имплицитни аутор не прати намеру емпиријског аутора (у овом случају да створи нову форму романа, или да исприча своје виђење друштва и времена), већ открива вредности које аутор гаји, стварајући од њих смисаону целину. Овде спроведена анализа чини један аспект у тумачењу *Меморомана* А. Петрова који је захваљујући новинама које доноси у нарацији и тематском садржају у фабули отворен за друге аспекте истраживања.

Литература

Бут 1978: В. Бут, *Реторика прозе*, Београд: Нолит.

Иванић 2015: Д. Иванић, *Догађај и прича: српска мемоарско-аутобиографска проза*, Ниш: Филозофски факултет.

Јовановић 2021: А. Јовановић, Космополитски дух српске културе, *Политика*, <https://www.politika.rs/scc/clanak/492744/Kosmopolitski-duh-srpske-kulture>, 22. 11. 2021.

Лежен 1975: Р. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.

Морисон 1987: G. Morson, *Hidden in Plain View*, Stanford: Stanford University Press.

Петров 2018: А. Петров, *Мемороман*, Београд: Zepter Book World.

Петров 2018а: А. Петров, И Попа био на корак да добије Нобела, *Новости*, <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:748463>, 8. 9. 2018.

Петров 2018 б: А. Петров, Мој живот обликовали су преци и савременици, *Политика*, <https://www.politika.rs/scc/clanak/412785/Moj-zivot-oblikovali-su-prec-i-savremenici>, 8. 10. 2018.

Четмен⁷ 2019: S. Chatman, *Story and Discours*, New York: Cornell University Press.

THE PROBLEM OF THE AUTHOR IN ALEKASNDAR PETROV'S NOVEL MEMOROMAN

Summary

Aleksandar Petrov's novel, *Memoroman*, announces already in the title the complexity of the issue of the narrative structure and directs the reader's attention to the narrator, who must be spoken of in the plural, even without relying on theoretical interpretations. All the narrators / authors of the Memorandum are telling the same story, while their roles are in different in narration. Only if they are separated and defined, the work can be understood through the existing literary-theoretical thought. Therefore, this paper aims to determine their roles in the narrative flow of the *Memoroman*, the common components that bind them to the narration and the places where their unique characteristics are observed, directed towards the form and

action of this memoir/novel. As the subject of research is mostly focused on the role of the author, this paper theoretically relies on the system and the multiplicity of 'selves' given in theory books of Gary Morson. In Aleksandar Petrov's Memorandum, we are able to observe and witness the play of two authors, one turned to the emotional, adventur oriented world, which cannot exist without fiction, and the other clearly turned to the factual sphere.

Memoroman has a significant role in the development of Serbian literary thought, not (only) because it brings fiction into memoir prose, or because it makes a novelistic fable on historical and facts. It is far more because it sets them as equal factors of a new *memoir-novel* form. The classification of authors and the relationship between the author and the hero are presented through the theoretical approach introduced by Wayne Booth when talking about the implied author. Relationship between the empirical and implied author is given according to Seymour Chatman. In order to contextualize the analysed work in Serbian theoretical thought, the paper relies on Dušan Ivanić's systematization of memoir prose.

Keywords: *Memoroman*, memoir, narrator, author.

Zorica N. Mladenović

Емилија А. Поповић¹
Центар за културу „Вук Караџић”
Лозница

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ИДЕНТИТЕТ УМЕТНИКА У РОМАНИМА *ЦИНК* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА И *МУЗЕЈ БЕЗУВЈЕТНЕ ПРЕДАЈЕ* ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ

Овај рад бавиће се компаративном анализом романа *Цинк* Давида Албахарија и *Музеја безувјетне предаје* Дубравке Угрешић. Циљ рада је да преиспита концепт идентитета у овим романима који се у критици приказује као динамична категорија, насупрот увреженом виђењу идентитета као статичног. Егзилантским положајем наратора овај проблем усложњава се. Јунаци-наратори ових романа представљају добровољне егзиланте који напуштају матичну земљу услед осећаја неприпадања и кризе инспирације, као и терета ратова и распада Југославије из које је, природно, израстао нараторкин национални идентитет у роману *Музеј безувјетне предаје*. Јаз између Другог који није Ја један је од централних појмова дела постмодерне провенијенције. Рад ће консултовати теоријске поставке имагологије, као и постмодерне теорије о идентитету, с посебним освртом на појам егзилантске књижевности. У *Цинку* између наратора-јунака и дела испречиће се његов отац, а у роману Дубравке Угрешић идентитет је условљен нараторкином траумом изазваном ратовима у Југославији, као и њене могућности сећања, која јој је својствена као уметници. Рад ће се бавити различитим схватањем идентитета наратора-јунака ових романа. Иако је идентитет уметника једини који им је иманентан, наратор романа *Цинк* га, потпуно уклапајући се у постмодерне теорије неповерења у писање и причу одбацује насупрот нараторки у роману *Музеј безувјетне предаје* која, упркос фрагментарности исприповеданог, задржава класично поверење у причу.

Кључне речи: *Цинк*, Давид Албахари, *Музеј безувјетне предаје*, идентитет, имагологија, појединац, колектив, постмодерна

1. Увод

Давид Албахари и Дубравка Угрешић јесу писци који стварају у оквиру постмодерне поетике. Према речима Линде Хачион, постмодернизам „одбија да успостави било какву структуру, или како каже Лиотар, велику нарацију – као што су уметност или мит – која би (таквим) модернистима могла послужити као утеха” (Хачион 1996: 21). У односу на ову (широку) дефиницију постмодернизма могу се уочити главне разлике између поетика романа који ће се у овом раду анализирати. Дубравка Угрешић и Давид Албахари деле истоветна стилска и, уопште говорећи, формална обележја као што су фрагментарност и асоцијативно низање догађаја (Јерков 1991: 182, 283, Рихтер 2004: 205), али чини се да је основна разлика између ова два романа доживљај уметности и њена улога у свету. О томе ће овај рад и говорити.

Оно што је заједничко овим двама ауторима јесте да се њихова дела баве идентитетом појединца, али и колектива. Док је у есејима Дубравке Угрешић

¹ emapopovic996@gmail.com

присутно пропитивање колективног идентитета², у њеним романима присутан је појединац у сусрету, и донекле би се могло рећи, сукобу са матрицом коју заступа колектив. Давид Албахари пропитује идентитет у спреси са аутопоетичким начелима, односно идентитет доводи у везу са стварањем и приповедањем приче. То је посебно видљиво у роману *Цинк* (Јерков 1991: 182), који обилује аутореференцијалним исказима. Идентитет појединца у сукобу са колективним видљив је у роману Дубравке Угрешић *Музеј безувјетне предаје*, који говори о егзилантским темама, о сусрету са Другим, о спознаји нових култура из перспективе егзиланта, некога ко, отргнут из сопственог културног контекста, прелази у други, њему непознат (види: Свирчев 2010: 13).

У оба романа присутан је сусрет са Другим који се успоставља посредством путовања наратора, који су истовремено и јунаци приче, што је такође својствено поетикама оба аутора. Али, оно што је важно јесте то да у романима нису само присутни сусрети са другим културама, што је била основна истраживачка делатност имагологије као књижевног приступа³, већ и сусрет приповедача са Другим, оцем и мајком, те грађење сопственог идентитета преко односа са родитељима, али и односа према уметничком стварању.

Имагологија као наука пропитује однос културе посматрача и културе посматраног, у овом случају појединца, егзиланта који долази из једног културног контекста у други (Живанчевић Секеруш 2009: 7, 8)⁴. Али и шире схваћено, у овим делима, имагологија се употребљава како би се испитао однос Другог и Ја као сусрет двају бића и (не)могућност проницања у Другог, језик приповедача, ствараоца, који је способан или не да пренесе нечију бит, што је поготово видљиво у *Цинку*. Овакав „сукоб” јавља се и у *Музеју безувјетне предаје*, али је повезан са механизмом сећања и дискурсом фотографије, као одабиром онога чега ћемо се сећати, што доводи до разбијања целовитости света и покушаја његовог поновног осмишљавања кроз причу.

2. Постмодерни идентитет уметника у роману *Цинк*

Цинк је роман Давида Албахарија из 1988. године. Проучаваоци су се „спорили” око формалне стране дела, односно жанровске припадности, па тако Михајло Пантић истиче да „сваки од фрагмената има јак завршни исказ, па се тај кратки роман може читати и као мозаик кратких прича” (Пантић 1994: 69).

У роману постоји више наративних токова: сећање на путовање по Америци, смрт оца, односно сложен однос приповедача и оца, аутореференцијални слој у којем се проматрају поетичка начела, однос стварности и фикције, и део штампан курзивом, односно *прича* коју приповедач, кроз цео роман, покушава да напише.

У књизи *Два писца и друђи* Жељка Милановића уочено је да се уместо сусрета са Другим, односно теме *Дружбости*, у *Цинку* јавља породична тема, али да сусрет са Другим представља и те како значајан део романа (види: Милановић

2 Пре свега, видети збирку есеја Дубравке Угрешић *Култура лажи* (2002).

3 „Имагологија је релативно нова и изразито интердисциплинарна област која комбинује традиционалне квалитативне и дијахронијске методе хуманистичких наука са новијим и често више квантитативним и синхронијским методама друштвених наука. Она се бави проучавањем порекла, природе и утицаја националних стереотипа, клишетираних представа (одређених регија или нација) о Другом” (Живанчевић Секеруш 2009: 7). Види још и: Гвозден 2001, Милановић 2019: 24–35.

4 Види: Гвозден 2001, Јерков 1991, Милановић 2019.

2012: 159), што имплицира да се имагологија може бавити не само представама о другим нацијама, већ и о (не)могућности проницања у Другог.

Приповедач се присећа оца када одлази на пут у Америку, тако да би се могло рећи, да осим сусрета са другачијом културом, он успоставља однос према оцу као према Другом. Осим одласка у Америку, приповедач се присећа боравка у Тел Авиву и Јерусалиму услед очеве болести, те се однос Други – Ја намеће као кључан при анализирању породичних мотива у овом делу.

Видимо да пре одласка у Америку приповедач почиње да ради на писању *Приче о човеку и дејшеју*. У сусрету, или, могло би се рећи, „судару” са причом, одлучује да отпутује. Прва реченица приче се односи на човека и његову одлуку да напусти собу: „У овој соби има превише светла” (Албахари 1988: 7) и баш на овом месту, на почетку, у кореспонденцији са мотоом романа: „Свјетлост почиње тихим мијењањем мојих побуда”⁵, закључује се да је прича престала да припада приповедачу, те се он одлучује на путовање у Америку: „Албахаријево трагање за поетиком приповедања иде у различитим правцима, али му коначан облик неће дати поетичко сазнање већ сусрет са смрћу” (Јерков 1991: 182, 183). Описом хотела у Америци, приповедач као да наговештава сопствене особине: „Из фотеље и са кревета, чак и из купатила, увек видим оба прозора. Нема угла за који бих могао да кажем: Само он је мој!” (Албахари 1988: 7).

Приповедач, односно јунак романа, ствари посматра из више перспектива, и када би се ова реченица превела на раван идентитета, значила би да он себе не доживљава једнодимензионално или монолитно. Оваквом тумачењу у прилог иде реченица која се налази само неколико редака после описа хотела: „Не сналазим се више у тим препадима властитог мноштва” (Албахари 1988: 7). Идентитет приповедача је многострук, односно у складу са постмодерним теоријама, које се супротстављају концепту идентитета као непроменљивој категорији.⁶ Ова реченица се може посматрати двојако; у светлу могућности сагледавања и прихватања туђе културе без предрасуда које би имаголошки настројени критичари похвалили као књижевну вредност, али и као онеспокојавајућу фрагментарност савременог света која нагони субјекта да пропитује властити идентитет, што може значити и неуклапање приповедача у свет који га окружује, о сукобу између света и појединца, о чему, у појединим сегментима, говоре готово сва Албахаријева дела: „Важно је рећи да имагологија открива уметничку вредност тамо где изостају стереотипи или су присутни али подвргнути иронији, доведени до гротескности или укључени у дискурс који не признају свет јасних и променљивих хијерархија” (Милановић 2019: 25).

Први сусрет са Другим, са другом културом, приповедач описује као љубавни сусрет, односно обавештава читаоце да је „провео шест дана са једном Навахо Индијанком” (Албахари 1988: 7). Љубавни сусрет који подразумева синтезу, конкретнo овде, мушког и женског принципа, међутим, у роману, дошло је до мимеолажења: „Погледао сам на десно и видео како десетине семафора, као талас, мењају боје; исто сам видео и на левој страни. Булевар је, очигледно, био бескрајан. Никада ме Алиса неће пронаћи у том обиљу забрана” (Албахари 1988: 9).

Први сусрет у Америци јесте са америчким другим, народ према којем америчко поднебље „гаји” веома стереотипне представе. Приповедач у опису ове

5 Мото романа стих је из песме „Као и јучер” рок бенда Азра.

6 У постмодернизму присутна је „општа упитаност над сваким тотализујућим системом. Хетерогеност и провизорност контаминирају сваки јасан покушај јединствене кохеренције” (Хачион 1996: 30). Види још и: Врбавац (2012: 7–15), Росић (2010: 33–42).

сцене показује да прихвата неке од стереотипа који се везују за Индијанце; наиме, он се буди и пре отварања очију био је „уверен да она (Индијанка), нагнута надамном (њим), изводи неке индијанске магијске ритуале” (Албахари 1988: 7). Он пројектује стереотип о Индијанцима као о народу који је повезан са магијским, духовним светом, на девојку, Индијанку, коју је упознао у Америци. Међутим, када је отворио очи, све је било као и обично: девојка је спавала, а приповедач је наставио да размишља о светлости у причи, што је основни мотив романа *Цинк*, који управо настанак приче повезује са оностраним:

„...седео сам крај прозора, прстију ослоњених на руб писаће машине, и покушавао да смислим начин на који ћу светлост са почетка приче да претворим у још већу светлост (која се непажљивом оку може учинити као тама, као мрак). Ту је, дакле, скривено место трауме. Светлост, па и светлост говора, плаши јер заслепљује, јер у њеној апсолутној реализацији свет постаје исто тако невидљив и нестваран као и у апсолутној тами иако је само тада свет ту, пред нама, на дохват руке” (Росић 2010: 40).

Да главни јунак не сагледава *друге* нације кроз стереотипе јасно је јер, управо када говори о Америци, он говори о њој као о „другом свету”, иронично користећи знаке навода. Он се иронично поставља према схватању Америке или било ког другог географског локалитета као према нечему другом. Приповедач, у нешто измењеном облику, то говори и на почетку самог романа: „Град је, уосталом, само тлоцрт; простор је потпуно у нашој власти” (Албахари 1988: 9). Ово даље може значити да су границе где почиње једна, а завршава се друга култура само нацрти на папиру, а да је, у ширем смислу схваћено, национални идентитет само конструкција, те да он зависи од нас самих. С овим у вези јавља се и тема смрти у роману, односно сећање на смрт очеву, које (не) открива читаоцима какав је у ствари био однос приповедача и његовог оца. О томе је писано у књизи *Два јисца и дружи*: „Цинк се формира као роман о сећању на смрт оца током путовања кроз Америку” (Милановић 2012: 166); дакле, усамљеност у Америци, као и обилазак радне собе и имања Вилијама Фокнера, подсетили су наратора на смрт, на собу којом влада одсуство, што га је нагнало да размишља о оцу.

Однос оца и сина свакако је нешто што утиче на изградњу идентитета. У вези са очевим карактером, приповедач је истицао само разлике у односу на себе самог. Михајло Пантић у вези са том темом истиче да: „Када се друго (у *Цинку* лик оца) и јави, онда је дубински однос немогућ” (Пантић 1994: 69). Дакле, отац се испречује између приповедачеве приче и самог приповедача. О томе пише и Марко Аврамовић:

„Тачније речено, прича о оцу, која 'Цинк' полако постаје, и коју приповедач мора написати да би могао да настави да пише друге приче, настаје из гриже савести, али и из жеље да се искуство трансценденције, искуство смрти, које је сада у власништву приповедачевог оца, уведе у причу. Без овог оностраног искуства не може се обликовати 'велика прича' каква би она о оцу требало да буде” (Аврамовић 2014: 528).

За такво тумачење битна је очева смрт и боравак приповедача у Тел Авиву и Јерусалиму. Ту се јунак-приповедач *Цинка* сусреће са божанским од којег се мора одвојити да би му се приближио, те је тако, парадоксално, приповедачев отац морао да умре, да би наратор могао, посредством приче и писања, да успостави блискост са њим.

Приповедач говори о томе како је његов отац знао да воли несебичном љубављу, умео да се отвори према свету, па закључује да је био целовит човек, човек који не сумња, човек који изговара речи: „Не бира се између љубави и мржње; у свету се, једноставно, живи” (Албахари 1988: 77). Приповедач, насуп-

прот оцу, никад није успео да савлада такву вештину живљења, себе доживљава као „биће-богаља” (Албахари 1988: 32), његово „Ја је као ветар променљивог правца” (Албахари 1988: 32), он се свуда и увек осећа усамљено, сумња у то да једно биће истински може да схвати друго, јер он не схвата ни себе сама. Овакав опис оца и самог приповедача могло би се тумачити као отелотворење двају поетика – модернизма и постмодернизма. Оно на чему је завидео свом оцу јесте и то да је отац живео у време великих историјских превирања (великих нарација) (види: Хачион 1996: 21), време које му је као такво, послужило да се изгради као целовита личност, док је, он, син, бивао донекле „утуткан и безбедан” (Албахари 1988: 61). Време приповедача јесте време које је необележено историјским превирањима, па се многи тумачи слажу око тога да је „У 'Цинку' приповедач дистанциран од историјских фактора који још увек не поседују механизам којим би утицали на живот приповедног субјекта” (Бугарчић 2010: 95). Када се оваква тврдња повеже са исказима приповедног субјекта о самом себи, закључује се да је он неко ко у први план истиче индивидуални, наспрам колективног идентитета, док је роман Дубравке Угрешић условљен распадом Југославије и ратом у њој. Пишући о смислу поетике Давида Албахарија, Михајло Пантић истиче различите фазе у његовом приповедању; фаза која је аисторијска, односно дистанцирана од историје и говори о „малим темама”, односно индивидуалним – породица, саморефлексција, и фаза која је условљена ауторовим одласком у Канаду, када он пише, према Пантићу, свој најбољи роман *Снежни човек*: „бол насељава причу, и некако је захтева, да би се у њој ублажио или макар прочистио” (Пантић 2010: 21). Бол у причи и њен изостанак главна су разлика у поимању и осећању идентитета уметника ових аутора и поетичка неподударност између романа *Музеј безувјејине предаје* и *Цинк*.

Примећује се да је приповедач у *Цинку* „конзумент” америчке популарне културе, што му је донекле и отежало да успостави стварни однос са овом земљом; до тада, био је у контакту са „уметнички обрађеном” сликом Америке, са делима популарне културе (које потичу из Америчког културног поднебља; све му је наликовало на добро познате сцене из филмова). Однос према Америци обрнуто је пропорционалан односу приповедача и његовог оца. О оцу не може да пише управо јер га је познавао у стварности; тај однос се испречавао између њих; том логиком, није могао да доживи Америку јер га је све у њој подсећало на „уметнички обрађен” приказ те земље, односно стереотипизовану представу о њој коју је критички детектовао, али коју не успева да превазиђе. Немогућност истинског доживљаја и интеракције са неким простором и људима у њему јесте један од централних проблема Албахаријеве прозе уопште, а истакао ју је Александар Јерков у раду „Анђео и прича”:

„Однос књижевности и фикционалне стварности, стварности света живота у којем је укореењено приповедачево животнo искуство темељно је питање Албахаријеве прозе. Статус приказане стварности је у свакој његовој књизи доведен у питање и, по правилу, средствима поетике проблематизован” (Јерков 1988: 81).

О томе је говорио и сам Албахари (2010: 14):

„Сваки чин писања подразумева 'магију' измишљања света или себе. Ако наставим са ширењем те могућности тумачења, још ћу почети да тврдим да је свако писање у суштини постмодернистичко, јер записане реченице заправо представљају једну верзију замишљених реченица, односно писање сваке приче је писање о писању приче, што је наравно, једна од основних одлика тзв. постмодернистичке форме.”

Дакле, Албахарија занима преиспитивање статуса реалности када бива преведен у фикционални домен. Он, јунак и приповедач, себе је на почетку романа одредио као неког чије непосредно животно искуство јесте искуство литературе, искуство фикционалног, уметничког, у ширем смислу речено. Отуд и константно поређење са оцем који од те две крајности, живот или литература, бира живот, односно успоставља разлику између живота и литературе, док се наратор Цинка налази као у сну у којем фикција испреплетена са реалношћу гради његов идентитет или га разграђује. Покушавајући да напише причу приповедач покушава да успостави континуитет и изгради хомогену слику себе али не успева јер не верује у моћ речи. Јерков је то назвао „приповедачким агностицизмом” (Јерков 1988: 109). Оно у чему се отац и јунак овог романа, син, највише разликују јесте отвореност према свету и веровање у његову целовитост. Приповедачев отац „зна шта је трагедија”, док сам приповедач долази у додир са трагедијом управо кроз проживљавање смрти сопственог оца. Погрешно мислећи да је смрт „тишина, шутња, мук”, када долази са њом у непосредан додир, открива да је она заправо звук, додир два шиља метала, „цинк” и тада, бар на тренутак, задобија поверење у речи, односно, у писање: „тек после се показало да су ствари крхке, а речи густе као лепак” (Албахари 1988: 64).

У прилог поверења у уметност приповедача ту је и епизода о пијаном Индијанцу. Угледавши пијаног Индијанца како повраћа, приповедач увиђа сличности између њега и свог оца. После тога наилази на индијанске ћилиме, чије шаре подсећају на шаре ћилима с југа Србије и додаје: „Зашто да не? Ако два човека, раздвојена хиљадама километара, могу да повраћају на исти начин, зашто и шаре на ћилиму не би биле исте?” (Албахари 1988: 31). Упркос усамљености сваког човека понаособ, приповедач увиђа сличности између две културе, те их вредносно не ставља једну испред друге, већ само бележи истоветности.

На крају романа приповедач је зачуо звоно на вратима: „Тада је неко зазвонио, а када сам отворио, девојка пред вратима упитала ме је да ли желим да осигурам живот. Имала је светлу косу и светле очи; запазио сам и облину колена. Одмахнуо сам главом и затворио врата. Анђели ипак долазе прекасно” (Албахари 1988: 78).

Немогућност потпуног разумевања Другог приповедач покушава да превазиђе писањем приче, посредством *уметничког стварања*. Дакле, уколико постоји немогућност сагледавања и отпор према Другом, то није некакав отпор у вредносном смислу, већ дубинско уверење да је човек сам на свету, да се рађа и умире сам. Овакво виђење, приповедач настоји, мада безуспешно, да превазиђе писањем, у које је повратио поверење тек у блиском сусрету са искуством смрти, односно, када се приближио трансценденцији која се у роману јавља са очевом смрћу у виду звука и звона на вратима. Али, „анђели увек долазе прекасно” (Албахари 1988: 78).

3. Суматраистичка визија Дубравке Угрешић у *Музеју безувјетне предаје*

Роман Дубравке Угрешић *Музеј безувјетне предаје* обрађује, између осталог, тему изгнанства: „Егзил је једна од кључних биографских референци и егзистенцијалистичких искустава Дубравке Угрешић, егзил је и идејно исходиште њених текстова, мотивски комплекс и наративни образац” (Свирчев 2010: 13).

За разлику од романа *Цинк*, чији је јунак и приповедач отпутовао у Америку као туриста, главна јунакиња овог романа упућује се у Европу и Америку као

егзилант, мада добровољни. Како је већ речено, *Цинк* спада у аисторијске романе и припада самом крају прве фазе Албахаријевог стваралаштва.

И Угрешић, као и Албахари, пропитује сопствену поетику, поиграва се са њом, иронизује је, бива „приповедач агностик” (Јерков 1988: 109).

Роман о коме је овде реч говори о историјском времену пуном превирања (што у роману *Цинк* изостаје), рату у Југославији, због чега је сама нараторка отишла у добровољни егзил: „Сама нисам ни емигрант, ни бегунац, ни политички азилант. Списатељица сам, која је у једном тренутку одлучила да више не живи у својој држави јер њена држава више није била њена” (Угрешић 2000: 99).

Музеј безувјетине предаје поред ауторефлексије и теме егзила, говори и о идентитету на који делује, како стање егзила, тако и однос нараторке са мајком. Овај роман садржи и фантастичне елементе који су у *Цинку* били само наговештени кроз мотив светлости и појаву девојке на самом крају романа, продавачице животног осигурања, коју приповедач назива анђелом. У *Музеју безувјетине предаје* заиста се појављује анђео Алфред који говори на неразумљивом језику о југословенској прошлости, али и ратовима који ће се, убрзо након његовог појављивања, десити на тим просторима. Касније сазнајемо да је он интенционална маштарија саме ауторке која је, путем увођења анђела у „расуту” причу, покушала да успостави целину и приближи се трансцендентном што приповедач у роману *Цинк* није успео: „Анђела су измислили одрасли људи, као трик, који ће живот учинити сношљивијим. И писци су одрасли људи, радо измишљају ствари. Зато сам им цурама намјестила анђела.⁷ Мали трик који ће живот учинити сношљивијим⁸” (Угрешић 2008: 288).

У роману Дубравке Угрешић присутно је пропитивање осећаја припадности једној националној култури, наратија о рату у Хрватској, док је *Цинк* лишен свега тога и концентрише се на базично нераумевање између Ја и Другог, сукобу између појединца и света, што би могло бити условљено и положајем уметника као таквог, „уметника као изгнанника” (Албахари 2015: 115) у свету уопште. Давид Албахари посматрао је своју позицију као позицију човека који „гледа иско-са” (Пантић 2010: 20), дакле, неког ко стоји изван – изгнанника. У свом познатом есеју и Дубравка Угрешић (2000: 107, 108) пише о уметнику као таквом:

„Уколико је своју диктаторску средину напустио да би се очувао као писац, наједном сада схвата да се нашао у другој средини, у диктатури књижевног трга. Писац се на крају суочава и са последњим парадоксом. *Добри писци се свуда осећају као изгнанници, док се слаби свуда осећају као код своје куће.* (подвукла ауторка)”

У књизи *Два писца и Други* однос према Другом се у Албахаријевој прози објашњава на следећи начин: „Видели смо да Други код Албахарија није анализиран, процењиван, упоређиван и вреднован” (Милановић 2012: 262). Код Дубравке Угрешић више је присутан тај политички слој, историјски слој, те се у спреси са њим пропитује властити идентитет. У том смислу различит је концепт уметничког изгнанства код аутора. Дубравка Угрешић повезује изгнанство са егзилом, политичком ситуацијом, док Давид Албахари говори о сумњи у моћ речи, као и свету из позиције изгнанника као таквог, па и саму књижевност која припада том свету.

7 О овом поглављу ће касније бити више речи. Анђео Алфред се појављује на једном девојачком окупљању на којем се налази ја-приповедач и њене пријатељице.

8 Овде приповедач/аутор на имплицитан начин показује да и даље верује у концепт аутора као ствараоца, за разлику од постмодерних теорија које говоре о смрти аутора (упоређи: Барт 1984).

У раду „Мотив три жене у Музеју безувјетне предаје” аутор назива ово дело књижевном студијом „амбивалентне идентификације женског субјекта с њезином мајком” (Јовановић 2007: 27). Говори о томе како се „нараторица опире тој идентификацији” (Јовановић 2007: 27), што је супротно роману Давида Албахарија у којем приповедач завиди свом оцу на смирености, умерености, срећности и покушава да се саобрази са њим; приповедачица у Музеју умногоме сажаљева мајку, те опирајући се идентификацији, она се опире самосажаљењу и користи иронијски отклон као последње прибежиште. Али оно што је значајно јесте да је нараторка у делу „лишена имена и презимена” (Јовановић 2007: 27), што су типично очинска обележја, тако да се имплицитно везује за свој (мајчин) идентитет, иако то одбија да призна. Док је наратор у Цинку завидео оцу на пребивању у трагичним временима рата када је човек морао да се одреди као херој или кукавица, у Музеју безувјетне предаје нараторка младост своје мајке види као безазлену и неоптерећујућу, док своју стварност види као шизофрену – трбух великог морског слона Роланда у којем се најразличитије и неповезане ствари налазе у непосредном додиру. Управо зато покушава да повеже неповезиве ствари и осмисли наравицу која би пркосила таквом поретку, о чему и говори овај аутопоетички исказ: „На сличан би начин читалац требао читати роман који стоји пред њим. Ако му се учини да међу поглављима нема смисленијих и чвршћих веза, нека буде стрпљив, везе ће се постепено успостављати саме” (Угрешић 2008: 8).

Требало би указати на структуру Музеја безувјетне предаје који је подељен на седам делова, односно поглавља, од којих се непарна „баве егзилем, избеглицама, ратом, сусретима са другим егзилантима који нису само из бивше Југославије, сликом Берлина (града у ком пише), уметношћу” (Милановић 2012: 238), док парна „говоре о прошлости и садашњости приповедачице и њене мајке, путовањима, сусретима са Другим” (Милановић 2012: 238). И парна и непарна поглавља говоре о нараторкином идентитету. Оваква структура романа могла оправдати стањем у којем се налази егзилант, јер „расути живот егзила и егзилантикиње наликује хировитом случају који је спојио најразличитије ствари у трбуху морског слона” (Милановић 2012: 238). Можда је један од најупечатљивијих делова романа управо опис Берлина у којем и настаје ово фрагментарно дело.

У овом роману се и те како јављају слике Другог, почев од описа Берлина који обилује нараторкиним сећањима на прошли живот, више него стварним описом Берлина, те се овакав опис града подудара са описом, односно, изостанком описа простора у Цинку. Оно што је значајно у вези Берлина јесте да нараторка у њему среће своје сународнике из Југославије и са њима остварује „спонтану културну идентификацију” (Милановић 2012: 239), а у вези са тим, битан је и мотив експоната, односно музејских примерака.

Пријатељ нараторке, који живи у Берлину, назива себе музејским експонатом. То важи и за саму нараторку која без земље, без идентитета који је хитично одбацила, поседује „неупотребљиво” сећање на прошло време. „Терор заборав” влада бившом Југославијом, те јунакиња, изабравши да се сећа, постаје егзилант, непожељна у сопственој средини, неко ко је странац и у Берлину и у својој домовини. Једном приликом одлази са својим пријатељем на састанак, те уочава да је на берлинском тргу дрско проматра један виолиниста. Она по његовом погледу, држању, схвата да је „њен”, „музејски експонат” из њеног краја, те је хвата тескоба и паника. Тада одлази до телефонске кабине и прави се да мора обавити неодложан телефонски позив. Ту наилази на још једног „свог” и потпу-

но се избеумљује. Могло би се рећи да се нараторка стиди сопственог културног идентитета, али чињеница да осећа тескобу говори о томе да је сви „њени” подсећају на ратно стање које влада њиховом, некада, заједничком земљом, те можда у себи мисли управо оно што је чула од једне Ромкиње на берлинској пијаци: „Ех, народа, будале” (Угрешић 2008: 205).

Сама поетика овог дела таква је да иронизује жанр путописа те, сходно томе, и носталгију; оно разбија и устаљене конвенције аутобиографије као жанра. Главна јунакиња има иронични одмак од сопственог живота и ситуације у којој се налази, презире самосажаљење, о чему и пише.

Међутим, негде се не може суздржати. Када јој пријатељ Ричард поклања туристичку мапу Југославије, она „јагодицама прелази преко брда и долина” (Угрешић 2008: 131), те се коначно зауставља код Јадранског мора: „Моје сузе капљу у Јадранско море” (Угрешић 2008: 131). Тим симболичним гестом показује сопствену припадност коју је морала одстранити због „политике заборава” у њеној распарчаној земљи.

Берлин је подељен на Источни и Западни, те се у њему најбоље уочава судар Источне и Западне Европе уопште. „Сукоб” између Истока и Запада опште је место у многим књижевним делима. У већини дела приметне су стереотипизоване слике о подели на исток и запад које нам предочава нараторка, међутим у овом делу поделе се релативизују те се кроз слику Берлина показује разорна моћ стереотипа и слепог веровања у идеологије. Кроз промену перспективе настоји се уочити универзалан општељудски карактер:

„Ствари у Берлину ступају у најразличитије међусобне везе. Берлин је попут морског слона који је прогутао превише непробављивих ствари. Зато по берлинским улицама треба корачати опрезно. Асфалт је танка скрама која прекрива људске кости. Жуте звијезде, црне свастике, црвени српови и чекићи пуцкетају под ногама осјетљивијег шетача као хруштеви” (Угрешић 2008: 214).

Овакво повезивање међусобно, наизглед, удаљених ствари, јавља се и у роману Давида Албахарија. Приповедач *Цинка*, уочивши и повезавши шаре на ћилиму са југа Србије са шарама на тканини Индијанског племена записује своје запажање али без даљег промишљања и вредновања своје спознаје управо јер се она преноси језиком, медијумом који, по њему, није кадар да изрази суштину, односно, да дође у додир са трансценденцијом. Нараторка у *Музеју безувјетине предаје* када уочи повезнице тек тада суштински започиње ткање приче и повезивање фрагмената, односно покушава да пронађе смисао. О томе говори и Ангела Рихтер пишући о Берлину у овом роману:

„Ауторки непознат град Берлин служи у роману *Музеј безувјетине предаје* као оно реално искуствени простор за успостављање разгранатог сплета тема. Оне треба литерарно да дочарају стање између јаве и сна на великој просторној удаљености од домовине, свакако узимајући у обзир и страну публику – и да представе прошлост кроз сећања и приче. [...] Доживљена актуелна стварност свакодневице унепознатом граду постаје за ја-приповедача подстицај за сећање и приповедање, која појашњава покушај да се макар делимично надокнади лично доживљени губитак идентитета у егзилу” (Рихтер 2004: 305, 206).

На самом почетку романа она изговара једину реченицу коју зна на немачком језику: *Ich bin müde*.⁹ Сама јунакиња каже да „научити више значи отворити се, а ја (она) још неко време желим остати затвореном” (Угрешић 2008: 1). Она иако „жели остати затвореном” (Угрешић 2008: 1) њен идентитет уметника,

9 Уморна сам.

приповедача, *оне која се сећа*, неће јој дозволити затварање. Када се упореди незаинтересованост о било каквој врсти просуђивања у роману *Цинк*, показује се главна разлика у поимању света ова два јунака-приповедача. Јунакиња *Музеја* свесно се затвара, али се на крају романа свесно и отвара, док у *Цинку* примећујемо блазираност која не попушта јунака-приповедача ни на самом крају романа.

С тим у вези је и однос сећања и заборав у овом роману. Многи проучаваоци говоре о *Музеју безувјетне предаје* као о аутобиографији, што је директно повезано са сећањем, као могућношћу одабира појединих животних догађаја које се нарацијом преносе у фикцију. Ауторка пореди албум са фотографијама и жанр аутобиографије говорећи да је аутобиографија „вербални албум” (Угрешић 2008: 128).

Последњи део цитата о Берлину, дакле, исцртава контуре нараторкиног стварног идентитета који ће се открити при крају овог романа. И сама каже да повезаност свега са свим, те наносе историје који су највидљивији у Берлину услед његове „шизофрене” друштвено-политичке ситуације шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, могу спознати само „ноге осетљивијег шетача” (Угрешић 2008: 214).

У роману нису видљиви само „други” у Европи. Мајка главне јунакиње дошла је после Другог светског рата из Бугарске у Хрватску па се и она сусреће са непознатим простором и бива Други у Југославији, чиме се усложњава нараторкина „предиспозиција Другости”. Иако нараторка истиче разлике између себе и мајке, јасно је да се њихова *животина прича* подудара. Пошто је нараторкино порекло бугарско с мајчине стране, она је показала једном епизодом из детињства како се у њеној земљи Другост перципира:

„Код куће су ме девојчице знале задикивати извикујући за мном Бугарица (Бугарица! Бугарица!), с истом интонацијом с којом су задикивале Циганке (Циганица! Циганица!) када би пролазиле нашом улицом. Бугарица и Циганица (умјесто правилног Бугарка и Циганка) изговарало се не само исто него је и значило исто: у питању је био нетко други, нетко тко није исти као ми” (Угрешић 2008: 170).

Међутим, она је и тада знала да није ни „Бугарица” (Угрешић 2008: 131), као њена мајка, али да није ни девојчица из своје улице. Она није неко ко стварност сагледава кроз једну, стереотипну призму, али је неко ко својом могућношћу сећања и записивања приближава ствари које се, у стварности, никада не би нашле једна поред друге. Иако несигурна у сопствену поетику, иронишујући је, и њу и сопствени положај, ауторка, чији се глас подудара са гласом нараторке у делу, ипак успева да осмишљавањем треће, фикционалне стварности коју слаже од крхотина сећања, ужаса стварности и сопствене повезујуће моћи, наслути наду и позитиван исход.

Нараторкина издвојеност види се у шестом делу романа који носи наслов „Група фотографија”, у којем се повлачи црта и разлика између нараторке и њених пријатељица које су, насупрот њој, изабрале заборав заједничке прошлости. То је метафорички приказано једном епизодом њиховог заједничког окупљања на које је залутао анђео Алфред, који је свима, осим нараторки, дао „перо заборавља”, тако да је само она задржала сећање на ту ноћ и о томе пише. Нуша, Доти, Нина, Алма, Динка, Ивана, Хана и нараторка, коју је мајка звала Буби, пријатељице су из разних делова Југославије. Налазиле су се повремено на седељкама где су гледале у карте и уживале у послastiцама. Међутим, никад се нису додицале политике. Живеле су у граду где се „мржња узгајала као кућна биљка” (Угрешић 2008: 235). Доти је за време рата у Хрватској постала управо оно чега

се нараторка гнушала. Она ће учествовати у остварењу „тисућљетњег сна свих Хрвата” (Угрешић 2008: 276), састављати досијее факултетских службеника у којима је знак плус значао „Хrvat и лојалан” (Угрешић 2008: 277), а минус „не-Хrvat и нелојалан” (Угрешић 2008: 277). Приказала је нараторка и другу страну: њена пријатељица Ивана, Српкиња, удата за Хрвата, када је у Загребу наилази на поруке које јој остављају комшије, а које гласе: „Српска курво” (Угрешић 2008: 281), а када отпутује у Србију, наилази на поруке сличне садржине. Обе стране користе се истоветним видом вербалног насиља које је условљено стереотипним погледом на свет у којем се друга националност сагледава искључиво у негативном кључу.

Путовање у Португал на књижевни скуп донекле је „емотивно отворило” нараторку. Ту је први пут проговорила отворено о сопственој ситуацији: „[...] сама сам на овоме свијету, немам ни заштитника нити дома” (Угрешић 2008: 197). Није случајно да је један од мотоа романа била реченица из дела Виктора Шкловског *Zoo или писма не о љубави*: „Мени данас нису потребни књига ни кретање напријед, мени је потребна судбина, туга велика, као црвени корали” (Угрешић 2008: 25). У *Цинку* приповедач чезне за великим дешавањима, макар она била и трагична, које проживљава нараторка у *Музеју*. Путујући на књижевни скуп у Лисабону, таксиста је причао о Нигерима из Анголе, који се „коте као зечеви” (Угрешић 2008: 205), о Румунима, Русима, Југословенима који су за њега „источноевропска багра коју комунизам није научио ничем другом него да краде” (Угрешић 2008: 206). После ове „параде” стереотипа које је чула у таксију, нараторка изговара „унутрашњу оду животу” (Угрешић 2008: 206). Као и Виктор Шкловски, не именујући оно о чему заиста пише (он о љубави, она о патњи проузрокованој ратом у Југославији), на самом крају романа ипак изговара суматраистички обојену реченицу и тиме ставља љубав изнад свега: „Све негдје постоји, као што и ми, разбацани, постојимо посвуда, да се све збраја, да се све доводи у везу” (Угрешић 2008: 206).

И пети део романа даје поткрепљење за тумачење уметности као жиже спајања. Нараторка, описујући уметничке инсталације свог пријатеља Ричарда, покушава да одговори на питање: Шта је уметност? Ричард је пасионирани сакупљач наизглед непотребних ствари. Проводећи сате и сате на берлинској пијаци он откупљује и трага за најразличитијим тањирима, конзервама, књижуринама. Од тих предмета Ричард прави „породицу” (Угрешић 2008: 102). Иако наизглед неповезане, безначајне ствари, уметничком обрадом и читавањем смисла у њихов распоред, положај, значење, оне добијају своју вредност и постају део целине. Повезаност може имати своје исходиште у уметности, односно, уметност може бити та која спаја разлике, које дакако постоје, али не морају бити перципиране као нешто непремостиво, нешто због чега би се људи одаљавали. Ангела Рихтер у раду „Сећање и заборав у туђини” поставља питање „да ли је приповедач/ауторка безувјетно капитулирала” (Рихтер 2004: 208).

„Was ist kunst? – питам колегу.

Умјетност је покушај да се брани цјелина света, тајна повезаност између свих ствари” (Угрешић 2008: 215).

Гледајући наведени цитат, одговор је излишан.

4. Закључак

Цинк, као једно од најзначајнијих остварења Давида Албахарија, говори о идентитету као нечему што није унапред дато. Привидно без присуства егзилантске теме, која је инкорпорирана у дело Дубравке Угрешић, роман *Цинк* пропитује однос Другог и Ја не само у културолошком смислу, већ на једном дубинском плану, као немогућност поистовећивања једног људског бића са другим, што је у роману приказано кроз призму немогућности писања „велике приче” (види: Хачион 1996: 30). То значи да се егзилантска тема у овом делу ишчитава у положају уметника у свету. Када се у роману појављује културолошко Друго у Америци, значајна су запажања да приповедач не вреднује већ само посматра; наратор попут некаквог модерног фланера запажа ствари око себе не придајући им неки нарочит значај. Оно што наратора потреса није садржано у стварности, већ у сећању. Сусрет са сећањем на преминулог оца испречује се између приповедача и приче.

Ту је главно неразумевање и немогућност идентификације, јер осим разлика између оца и сина, постоји и искуство оца у које син не може проникнути: искуство смрти. Он га само може перципирати звуком који за њега значи објава оностраног: „цинк”. Звук се одређује као нешто што је супротно тишини те стога еквивалентно гласу, а потом и речи. Наратор не верује у речи, односно, не верује да се причом може приближити трансценденцији. Дакле, у *Цинку* се јавља порука на нивоу алузије (опис шара на ћилиму индијанских племена и југа Србије и звук као објава смрти која враћа поверење у реч, односно, приповедање) да је уметност та помоћу које се превладавају разлике, али да „анђели ипак долазе прекасно”. Није успостављена веза између фрагмената, доживљај света остао је „распукнут”. Наратор, примећујући да је „удвојен” не успева да посредством стварања, односно уметности, превазиђе тај „јаз” у себи.

Музеј безувјетне предаје називају „антиполитичким романом” (Јовановић 2006: 1). Нараторка се у овом делу хотимично одриче идентитета и за разлику од приповедача у *Цинку*, иницијално осећа да је носилац колективног, југословенског идентитета. У *Музеју безувјетне предаје* осим овог (анти)политичког слоја, јавља се и мотив односа између родитеља и детета, који нараторка настоји да потисне осећајући нелагоду због константног присуства мајке у њеном сећању.

У Берлину јунакиња среће многобројне избеглице, од „својих”, „земљака”, уопште становника Источне Европе, до најудаљенијих избеглица из афричких и азијских земаља, који су Друго у Европи, али Друго и у односу на саму нараторку. Она разобличава стереотипе тако што их иронизује и подвргава пародији. Важан део романа који се везује за сећање и заборав јесте управо „Група фотографија” која говори о нараторкиним другарицама које су пристале на заборав, те тако, „преко ноћи” одбациле југословенски идентитет.

Нараторка одбацује сваки идентитет у знак протеста због сукоба који ти идентитети изазивају. А када коначно признаје да се због своје одлуке осећа усамљено и повређено, она изговара апотеозу уметности и оду животу. *Музеј безувјетне предаје* даје знатно оптимистичнију визију од романа *Цинк*. У њему првобитна разломљеност и неповезаност света добија смисао у уметности што значи да ауторка показује поверење у књижевност, односно у веродостојност саме наративе што овај роман, иако фрагментарно структуриран ипак одваја од постмодерних дела какво јесте роман Давида Албахарија. Нараторка схвата да није изгнаник, да уметник није егзилант и да је идентитет ствараоца једини пра-

ви идентитет који у себи носи. За њу, уметност је та која повезује, уметник је тај који изједначава.

Литература

- Албахари 1988: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Филип Вишњић.
- Албахари 2005: Д. Албахари, Уметник је изгнанник. Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића, *Градац*, 156, 6–24.
- Аврамовић 2014: М. Аврамовић, Књиге огледала: Цинк и Мамац Давида Албахарија, *Књижевна историја*, 153, 525–546.
- Бугарчић 2010: К. Бугарчић, Историја у романима Давида Албахарија, *Београдски књижевни часопис*, 19, 95–103.
- Барт 1984: Р. Барт, Смрт аутора, *Поља*, год. 30, бр. 309, 450.
- Врбавац 2012: Ј. Врбавац, *Идентитет у процепу: критике и те-ве критике*, Зрењанин: Агора.
- Гвозден 2001: В. Гвозден, Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, 49, св. 1–2, 211–224.
- Јерков 1988: А. Јерков, Анђео и прича, у: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Јерков 1991: А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне: приповедач и поезика, прича и смрт*, Приштина: Јединство, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Јовановић 2006: Н. Јовановић, Мотив три жене у Музеју безувјетне предаје Дубравке Угрешић, *Реч: часопис за књижевност и културу*, 74 (20), 107–161.
- Милановић 2019: Ж. Милановић, *Књижевност и идентитет између пошчињености и слободе*, Београд: Службени гласник.
- Милановић 2012: Ж. Милановић, *Два писца и Други*, Београд: Службени гласник.
- Пантић 1994: М. Пантић, *Александријски симбиом II*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Рихтер 2004: А. Рихтер, Сећање и заборав у туђини: Дубравка Угрешић и Давид Албахари, *Књижевна историја*, год. 36, бр. 122/123, 203–213.
- Росић 2010: Т. Росић, Цинк, постмодерна и питање одговорности, *Зборник 26. књижевних сусрета. Савремена српска проза*, 33–42.
- Свирчев 2010: Ж. Свирчев, *Ах, тај идентитет: деконструкција родних стереотипа у стваралаштву Дубравке Угрешић*, Београд: Службени гласник.
- Угрешић 2000: Д. Угрешић, Писати у егзилу, Београд: *Реч: часопис за књижевност и културу*, 60 (6), 97–109.
- Угрешић 2008: Д. Угрешић, *Музеј безувјетне предаје*, Београд: Фабрика књига.
- Живанчевић Секеруш 2009: И. Живанчевић-Секеруш, *Како (о)писати различитост?: слика Другог у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.

THE IDENTITY OF ARTIST IN NOVELS ZINC AND THE MUSEUM OF UNCONDITIONAL SURRENDER

Summary

This paper will deal with a comparative analysis of the novel *Zinc* by David Albahari and the *Museum of Unconditional Surrender* by Dubravka Ugrešić. The aim of the paper is to re-examine the concept of iden-

tity in these novels, which is presented in the critique as a dynamic category, as opposed to the ingrained view of identity as static. The exile position of the narrator complicates this problem. The heroes-narrators of these novels represent voluntary exiles who leave their homeland due to feelings of non-belonging and crisis of inspiration, as well as the burden of wars and the disintegration of Yugoslavia from which, naturally, the narrator's national identity grew in the novel *Museum of Unconditional Surrender*. The gap between the Other, which is the non-self, is one of the central concepts of the work of postmodern provenance. The paper will consult the theoretical assumptions of imagology, as well as postmodern theories of identity, with special reference to the notion of exile literature. In *Zinc*, his father will stand in the way between the narrator-hero and the work, and in Dubravka Ugrešić's novel, identity is conditioned by the narrator's trauma caused by the wars in Yugoslavia, as well as her ability to remember, which is characteristic of her as an artist. The paper will deal with different understandings of the identity of the narrator-hero of these novels. Although the identity of the artist is the only identity that is immanent to them, the narrator of the novel *Zinc* rejects it, completely fitting into postmodern theories of distrust in writing and story, as opposed to the narrator in the novel *The Museum of Unconditional Surrender*.

Keywords: *Zinc*, David Albahari, *Museum of Unconditional Surrender*, imagology, identity, individual, collective, postmodern

Emilija A. Popović

Марија М. Шљукић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ПРОСТОР И ВРЕМЕ КАО ДОМИНАНТНИ ПРИНЦИП ПСИХОЛОШКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА У БЕОГРАДСКИМ ПРИЧАМА ИВЕ АНДРИЋА

У овом раду истраживање је базирано на разматрању, уочавању и издвајању свих оних особина и одлика простора града Београда који кроз специфичан међуоднос са временским релацијама (прошлост, садашњост, будућност) уобличавају, дефинишу и редефинишу психолошка стања ликова, њихове међусобне корелације, али истовремено и условљеност њиховог постојања у односу на урбани простор. Аналитичком методом се посматра простор и време, међусобна каузалност, али и описује степен и обим њиховог утицаја на формирање ликова. Београд и његов психолошки, друштвени, културолошки и социолошки контекст биће разматран из перспективе Гастона Башлара, Умберта Ека, Ролана Барта, Анрија Лефевра и Луиса Мамфорда. Приликом анализе приповедака са темом Београда Иве Андрића уочених у целини и у појединим сегментима долазимо до сазнања да је град представљао делатни чинилац који је имао значајан удео у формирању спољашњег и унутрашњег света ликова, као и њихових карактерних особина.

Кључне речи: Иво Андрић, *Београдске приче*, простор, време, град, Београд, књижевни лик

У *Београдским причама* Иве Андрића град се испољава на вишеструке и многозначне начине, психолошки, друштвени, културолошки, социолошки, чим се сагледавањем у целисти остварује органска повезаност урбаног простора Београда са његовим становницима. „Град је дискурс и овај дискурс је у ствари језик: град говори својим становницима, ми говоримо свом граду, граду у коме обитавамо; напосто, насељавамо га, пролазимо кроз њега, гледамо у њега.” (Барт 2009: 424)

Град Београд и његова топографија, као и уопште урбанопоетичка пројекција града понајвише и пре свега одражава се и заснива на интимној географији просторности јунака у непрестаном прожимању друштвених и историјских промена.

„Место у којем живе Андрићеви јунаци, простор на којем се догађа оно о чему се приповеда прилично одређује и те људе и те догађаје, као што је и само место понајвише одређено људским судбинама и догађајима у њему. И зато добра дескрипција места није само спољашњи, топографски опис, већ и пунији, вишезначан говор простора, тако да и опис места, премда првенствено конкретизација простора, добија семантичку димензију у уметничкој структури.” (Ђорђевић 2010: 240)

1. Концепт интимног простора као маркер односа супружника

Иво Андрић приповетку „Породична слика” конципира у два временска тока. Први временски интервал је ужи и тематизује мај месец 1944. године, уједно представља временски оквир приче, док је други знатно шири, обухвата пе-

¹ marijasljukic0402@gmail.com

риод од деведесетих година 19. века, сећањем наратора, јер у његовој свести тргови прошлости путем породичне слике представљају грађански слој у Београду кроз оптику трговачке породице.

Просторна одредница значајна за формирање и одређивање сећања наратора представља соба у којој је некада боравила послуга у кући. Ова соба истовремено је мотивски обликована као простор успомена на прошле дане, на основу кога се може реконструисати делић епохе кроз начин живота тадашњих становника Београда, али и полазна упоришна тачка са које наратор започиње своје виртуелно путовање у прошлост. „Има смисла рећи 'читам кућу' или 'читам собу', пошто су соба и кућа дијаграми психологије који помажу писцима и песницима у анализи интимности.” (Башлар 2005: 55)

Индивидуални идентитет Наталије Нате Каменковић изграђује се у односу на особине предака, паланачких трговаца, које су се формирале у њој и рефлектовале на њен однос према Београду кроз њено неприлагођавање средини у којој живи.

Андрић у овој приповеци тематизује грађански брак унутар трговачке сфере. Током 19. века бракови су се договарали и девојке су доносиле мираз. Брак је необичан, јер Каменковићи све послове сами обављају, само у брачну заједницу ступају ради добијања потомства, инкорпорирају друге. Посебност овог брака огледа се и у чињеници да унутар патријархалног друштва опстојава посве необичан брак у коме Наталијин интимни простор наткриљује онај који припада њеном мужу, то јест она је доминантна у браку, јер је Каменковић, мада сада носи презиме Димитријевић. „Једно од супружника живи животом у којем губи идентитет, док друго заузима тај простор и агресивније намеће своју личност и начин живота.” (Ђорђевић Мироња 2010: 211)

Њена физичка појава је другачија, јер писац приликом обликовања употребљава хиперболисане пропорције тела, које доприносе формирању њених карактерних особина (надменост, гордост, заједљивост, ситничавост). Њено понашање је одударало од правила обликованих патријархалном средином у погледу испољавања поштовања према мужу и његовој фамилији, чиме се потенцира њен чудноват карактер.

Андрић делатни модел дошљака у Београд обликује кроз две генерације. Првој припада стриц главног лика, Сава Димитријевић, одређен интелектуалном средином, а уклопљен кроз припадништво чиновничкој класи, док друга генерација, Никола Димитријевић, припада трговачком свету. Трећа генерација породице, Николин зет, приказује и доказује класу предузимача, који граде и тиме мењају архитектонски лик града.

Прве две генерације оличавају изглед Београда с краја 19. и почетка 20. века, односно главне стубове на којима се изграђивало тадашње друштво, док трећа наговештава промене, којима се одликује почетак 20. века.

„Треба забележити да *архитектура* прати и изражава нову концепцију града. Урбани простор постаје место сусрета ствари и људи, размене добара. [...] *Слика града*. Град је већ располагао писмом, поседовао је његове тајне и моћи. Он је већ супростављао урбаност (културну) рустикалности (наивној и простој). Од извесног тренутка, град је имао своје властито писмо: *план*.” (Лефевр 1974: 19, 21)

Имплицитни аутор истовремено кроз дихотомију два модела грађанског брака пружа разликовну одлику унутрашњег и спољашњег изгледа истих. Трговачки брак спољашње одређен превагом егзистенцијалних мотива показује мужа, угледног трговца и једног од најбогатијих, док истовремено унутар интимног простора брака доказује скоро потпуну надмоћ жене и њене главне речи,

да су чак и кћерке из тог брака образоване и васпитаване по угледу на Каменковиће. Чиновнички брак Николиног стрица се остварује у хармоничном начину живота, јер су се среле две подједнако интелектуалне особе, сличних навика и погледа на живот, увек окренути књизи и образовању. По одласку у пензију стриц мења просторну одредницу, језгро града замењује мирнијом и пространијом периферијом, где сади воће и гаји пчеле.

„Ту, у густој и негованој башти, недалеко од пчелињака који је постао читаво улиште, седе стриц и синовац, пола на сунцу а пола у сени, мало говоре о свакидашњим стварима. Стрина им изнела ужину, коју полагамо и слатко једу. [...] Око њих зује пчеле, трава дахне свежином и помешаним разним мирисима. Никола Капа осећа да живи и да је слободан и радостан.” (Андрић 2011: 28)

Андрић на примеру периферије града Београда показује и доказује колико се лик града променио у временском распону од само двадесет пет година изградњом вила на Сењаку.

Приповедач истиче још једну значајну димензију простора као конститутивног елемента, који утиче на формирање егзистенцијалног простора лика, односно метафорични простор, који је настао после Натине смрти и омогућио коначно заокруживање и проширивање хоризонта бивствовања њенога мужа Николе Капе. „Човеку газда-Николиног карактера није било јасно шта да чини са толиком слободом, у том безграничном и неограниченом времену које му остаје, без госпа Натиних наредби, заповести и очекивања.” (Ђорђевић Мироња 2010: 213)

Приповетку „Зеко” мотивски одређује опис куће, као почетна просторна инстанца наратива, у стрмој улици између Сарајевске и Улице кнеза Милоша. „У том динамичком јединству човека и куће, у том динамичком ривалству куће и свемира далеко смо од сваког поређења са простим геометријском облицима. Доживљена кућа није нека инертна кутија. Настањени простор трансцендује геометријски простор.” (Башлар 2005: 62)

Стан у кући је представљао микропростор трочланој породици, где је жена Маргита Катанић, власница куће, водила главну реч. Муж Исидор, звани Зеко, био је државни чиновник, а њихов син Михаило, звани Тигар, као и већина припадника омладине његове класе тога доба, бавио се спортом, тенисом.

Перспектива времена је необична. Приповетка почиње описом куће и укућана непосредно пред Други светски рат, док се доцније приповедач враћа у прошлост тематизујући преломне године од почетка 20. века, које повезује са Зекиним детињством и школовањем. Зека је рођен у Панчеву и у раном детињству дошао у Београд, па на неки начин представља модел дошљака, иако се лепо уклопио у нову средину. Колективно искуство и историјско време се преламају обликујући и преобликујући индивидуални идентитет Зеке. Анексиона криза 1908. прекинула је и пореметила његово школовање, а Први балкански рат 1912. његове студије. Зекина даља егзистенција је обележена Првим светским ратом, који на неки начин ремети његов брачни живот, јер сумња у очинство, што га чини несрећним, али одлучним да ништа не мења, већ прихвати ситуацију таквом каква она јесте.

Промене и уопште процват града Београда након Првог светског рата донекле мењају његову животну позицију, јер добија титулу и увећан обим посла.

Међуоднос и утицај куће у центру града на физичке особине и психичке карактеристике Маргите испољава снажно дејство мењајући је готово до препознатљивости у односу на младу жену каква је она била на почетку брака. Постала је осиона, нетрпељива, ситничава, са сталном жељом да свима и свуда

одређује начин живота и понашања. Једина особа до чије пажње и мишљења јој је било стало и према којој испољава попустљивост био је њен син Михаило, који је одрастао не показујући осећања, али ни жељу да се посвети свом образовању. Он је временом постајао прави представник млађе генерације друштвеног слоја, коме је припадао и једино поље његовог изражавања био је спорт.

Маргита је према свом мужу Зеки испољавала нетрпељивост и ниподаштавајуће понашање, не дозвољавајући му да искаже било какву личну мисао или став.

У овој приповеци главни лик Исидор, звани Зека, и његово поље испољавања егзистенцијалног простора је повезано са четири исконска животна елемента (вода, земља, ваздух, ватра), који своју пуну афирмацију задобијају тек у преломним, кључним моментима његовог живота и са њима иманентним догађајима. Почетна инстанца његовог покушаја проналаска нове, другачије средине у којој би он стекао одређени вид слободнијег начина живота повезан је са елементом воде, реком Савом, где упознаје другачије људе. Приповедач је ове људе представљао као колективни лик, које повезује љубав према реци и природи и који свој живот заснивају и прилагођавају циклчном току времена.

„Седи Зеко тако на сплаву који се стално љушка и стално под њим клокоће вода, јер сплав почива на металним бурићима. Тако му се на махове чини да све путује, река пред њим, сплав на ком седи, ниска ада преко пута, као зеленкаст огроман шлеп, град на висини, који ионако личи на фантастичан брод коме је Калемегдан прамац. Седи и не гледа своје удице, него површину реке која је лако наборана и сивоμόдра под сунчаном јаром; она изгледа као да је од каљеног челика, а тако је свилено мека да по њој без шума клизе рибарски чунови, *јоле*, веслачки чамци, сандолине и деље лађице. Кроз стиснуте трепавице они стварају чудну мешавину, тако да изгледа као да ће се сада сударити, а ипак сви се лепо мимолазе. И цео тај живот на води, под сунцем, изгледа привидно лак и безбрижан.” (Андрић 2011: 64)

Зеко заокруженост своје животне позиције базира на проналаску и уочавању испуста – „терасице” испод кухињског прозора, чиме омогућава да свој лични простор одвоји и изузме од остатка породице и тако делић и дах слободнијег начина живота са реке Саве транспонује у приватни простор породичног стана.

„Зеко је гледао цео простор који се са терасице отварао пред њим. Он се на једној страни губио у светлој магли над дунавским адама, а са друге стране био оштро ограничен збијеном масом земунских кућа, са великом станичном зградом испред њих, почетком Бежанијске косе и сивим хангарима на аеродрому. У првом плану, ту пред њим, простирала се цела београдска железничка станица са низовима вагона и део града уз Саву, затим врх Калемегдана и ушће Саве у Дунав са адама, са рукавцима и затокама које су блештале као парчад изломљеног огледала.” (Андрић 2011: 133-134)

„Терасица” га повезује са елементом земље, а истовремено представља сржну тачку дотицаја индивидуалне судбине унутар колективног искуства, што се на илустративни начин може проматрати у историјским, преломним догађајима бомбардовања града, где се у једном тренутку укрштају и прожимају три животна елемента ваздух, земља и ватра. Бомбе лете кроз ваздух, које он посматра са „терасице”, земље, а видокруг обухвата разрушене и ватром захваћене околне зграде и железничку станицу у пламену.

Зекину егзистенцију на тај начин заокружују четири животна елемента сједињена и свепрожимајућа, која му омогућавају другачији и потпунији живот независан од његове примарне породице. Бомбардовање мења његову перспективу посматрања начина живота, јер се и његова улога у кући мења, одласком у подрум страх паралише укућане, па он као најприсебнији у том тренутку, испољава сигурност и снагу потребну да се превазиђе и навлда постојећа ситуација.

ција, чиме се донекле редефинише његова улога унутар породице. „Тога дана је први пут Зеко био у својој кући господар и домаћин кога признају и питају за мишљење и поступају према томе.” (Андрић 2011: 82)

Обилазак куће у време бомбардовања од подрума до тавана, и та вертикала куће, представља метафоричну пројекцију простора у садејству са испољавањем карактеристика његовог лика, односно подрум дефинише његов дотадашњи статус у кући, обилазак стана представља почетак промена његовог егзистенцијалног статуса (река Сава, „терасица”, Маријина кућа), док таван представља достизање његове пуне афирмације и испољавања поштовања у оквиру породице, ослобођен стега дотадашњег живота и повећаног степена сигурности у себе. „Кућа је замишљена као вертикално биће. Она се уздиже. Она се диференцира у смислу своје вертикалности. Она је један од апела на нашу свест о вертикалности; [...] Вертикалност је обезбеђена поларитетом подрума и тавана.” (Башлар 2005: 39)

Андрић издваја и наглашава простор куће свастике главног лика Марије у којој влада хармоничност међусобних односа, смех и радост, све оно што не постоји и никада није постојало у оквиру његове сопствене куће.

„У вези са том кућом све је било добро и пријатно, одлазак, боравак у њој, и повратак. Кад год би, пењући се испод кестенова, стрмим путем до Звезде, угледао Саву са адама, Земун, сремску равницу и широку траку Дунава која са својом издигнутом и осветљеном северном обалом личи на нека велика врата у широки свет, осетио би олакшање, сласт бежања од оног што јесте, тренутак кратког заборавља, ствар тако потребну људима Зекиног порекла и положаја. [...] У тој кући, много скромније намештеној од његове, све је било некако лакше, лепше и слободније. Чај је био бољи, колачи укуснији, речи ведрије, а између речи и залогаја било је смеха, доброг, драгоценог људског смеха какав Маргитина кућа није никад познавала.” (Андрић 2011: 73-74)

Простор Маријине куће маркира и одређује Зекин интимни простор, формирање и реконфигурацију његове личности, кроз уважавање личних ставова, размишљања и савета, које он по први пут доживљава унутар Маријине породице. „За феноменолошку студију интимних валера унутрашњег простора кућа је, ван сваке сумње, најпогодније биће, разуме се, под условом да буде схваћена и у свом јединству и у својој сложености, уз покушај да се сви њени појединачни валери интегришу у фундаменталну вредност.” (Башлар 2005: 27)

Млађе генерације, Маријина деца и њихови другови прихватају Зеку у својим акцијама, што Зеку чини срећним, потребним и некое корисним, иако га та повезаност са тим акцијама у окупираном граду Београду одводи у смрт. „Зеко је унео *смисао* у свој живот и његова смрт са те тачке гледишта није апсурдна. Човек, дакле, треба да чини оно што је његово: да бива ступајући у акцију да би постигао тај циљ, а остало је, као што се увек показује, ван његових моћи.” (Тимченко 1968: 70)

Простори Саве, Маријине куће и „терасице” представљају просторе животног задовољства и радости, чиме се показује, указује и доказује да је Андрић лик Зеке формирао на целовит начин кроз покушај достизања егзистенцијалне испуњености у дотицају историјских прилика и неприлика, омеђених међудејством града Београда и приказаних личности.

Приповетка *Затворена вратица* просторно се отвара кроз мотив железничке станице и купеа у возу, места сусрета познатог и непознатог света, у тмурним временима августа 1941. обојених ратном атмосфером. Приповетка тематизује један од преломних тренутака у историји града, период окупације, који се одражавао не само на промењеном изгледу зграда већ можда још више у мислима, осећањима и расположењима самих становника, уносећи немир у њихов при-

ватни простор. Један од носећих мотива приповетке је грађански брак, који је обележен дихотомијом, односно муж инжењер из скромне породице и девојка из добростојеће породице предузимача и рентијера са кућом и великим миразом.

Андрић приказује развој спортских друштава, као што је веслачки клуб на Сави, где се догодио сусрет овог брачног пара. Просторна перспектива се измешта из центра ка периферији, јер је центар за пословно-економску сферу, а периферија за уживање у спорту и шетњи. „Град у свом потпуном значењу подразумева географско чвориште, економску организацију, институционални процес, терен за друштвено деловање и естетски симбол колективног јединства.” (Мамфорд 2010: 544)

Интимни простор стана брачног пара ремети долазак неочекиваног госта у вечерњим часовима пред полицијски час, што доводи до свађе између супружника и ремећења њиховог уобичајеног психичког стања.

„То је био само један у низу окидача за тешку свађу пуну жениних прекора, грдњи и наређења и мужевљевог снебивања, покорних објашњења и стида. Свађа је прерасла у праву породичну драму са успаниченом горопадном женом којој су хистерија и мржња мутили видик и посрамљеним супругом коме се, упркос речима преклињања, пребацивања и тешког вербалног оружја из породичног арсенала Шандановића, бистрила свест о стању његовог брака и јачала воља да то коначно прекине.” (Ђорђевић Мироња 2010: 214)

Андрић мотивски систематизује изглед типичног београдског стана са назначавањем појединих просторија, трпезарија, кухиња, спаваћа соба, деџа соба и девојачка соба, карактеристичних за грађанске породице. Рођак Предраг, неочекивани гост, показивао је необично понашање, чак и веома сумњиво, за период окупације, јер је због полицијског часа ионако била поремећена равнотежа свакодневних обавеза и навика уобичајених за начин живота становника Београда. Он се распитивао за јавни простор зграде оличен споредним степеништем и резервним излазом за случај опасности.

„Семантички кодови [...] се односе на архитектонске јединице означавања или везе успостављене између појединачних архитектонских преносилаца значења [...] и њихова денотативна и конотативна значења. Ови кодови даље се могу класификовати према томе да ли посредством њих, јединице (а) денотирају *примарне функције* (кров, степенице, прозор); [...] (ц) конотирају *идеологије становања* (дневни боравак, трпезарија, гостинска соба)” (Еко 2009: 494).

2. Преломни историјски период кроз оптику индивидуалног и колективног идентитета Београђана

Просторна перспектива приповетке „С људима” остварена је кроз опис стамбено-економске целине, виле и дворишта са воћњакком. Смењивање периода у развоју града приказано је кроз проширење Сењака, дела Београда. Становници града су се привремено преселили у околне вароши и села, где је мања опасност од бомбардовања, а њихове виле чували су други људи, послуга.

У овој приповеци жена, удовица Василија у улози чувара виле, сматра да су дужност и обавезе на првом месту, без обзира на њена лична расположења, иако њеним психолошким стањем преовладава страх.

„А бојала се свега, не само бомбардовања и Немаца него и сваког шума и пролазника, и то оним тешким стихијским страхом који мучи само посве неуре и заостале људе, који не виде смисла ни повода већини догађаја око себе, нити могу да сагледају узрочну везу између њих. И тако, она је чувала и бранила туђу кућу и иметак

и умирала од страха по неколико пута сваког дана и сваке ноћи, не помишљајући да напусти град и сматрајући да је то њен суђени део патње у овој општој невољи” (Андрић 2011: 174).

Петар је човек из суседне виле, који је у овом делу града делимично удаљеном од центра покушавао да пронађе спас од бомбардовања и смрти.

Као и Василија, и кочијаш је остао да брине о суседној вили и коњима, па је и он често приликом бомбардовања силазио у подрум.

У приповеци се појављује простор подрума као заштита од бомбардовања и истовремено постаје место сусрета ретких преосталих житеља тога дела града, који у свом заједништву покушавају да превазиђу страх.

Андрић приликом тематизације бомбардовања Београда описује просторе периферије, издвајајући простор око Дунава и Топчидерског брда.

Микропростор улазних врата виле и степеница ка подруму представљали су граничну линију између привременог спаса и велике опасности од падајућих бомби. Петар, иако преплављен осећањем страха због тешке егзистенцијалне ситуације, проналази у себи снагу да испољи човечност и хуманост, уводећи у свој приватан безбедан простор уплашеног београдског младића.

После бомбардовања пружа се готово апокалиптична слика порушених помоћних објеката, страдалих животиња и трагова бомби на целој околини у облику кратера, тако да Петру предео изгледа готово стран, једва препознајући у њему простор у коме је до тог јутра проводио своју свакодневицу. Један од најжешћих напада током бомбардовања тог дела града и сам чин преживљавања истог буди у људима готово непозната осећања, али и појачава постојећа. Док су неки претерано раздрагани и весели што су преживели, дотле су други ћутљиви у немогућности да речима обликују проживљено искуство. Чин бомбардовања мења унутрашњи свет и размишљање Петра и он схвата да је ипак са људима и међу људима подношљивије проживети и превазићи све ситуације које живот намеће, а не у самоћи, коју је он изабрао.

„Петар тај науk прихвата, па индивидуалности супротставља гест колективизације. Само у том случају човек може да издржи бомбардовање као човек. Изражући се бомбама заједно са другим људима, човек може да победи страх и бригу која га обезглављују – то би могла да буде нека врста поуке ове приче.” (Владушић 2017: 398)

Приповетка „Тај дан” показује временски период од седам октобарских дана 1944. године током ослобађања Београда у Другом светском рату.

Просторна пројекција приповетке конкретније је одређена до тада неослобођеним делом Београда, просторно омеђеним центром града од Теразија до Калемегдана, а временски мотивисана дешавањима током седмог дана ослобођења.

„Шест октобарских дана грмело је и севало и земља се тресла под Београдом, а пред зору седмог дана настала је тишина, нека мелемна тишина за жене и децу који већ шест дана живе и стрепе по подрумима и склоништима, у оном још неослобођеном делу Београда, од Теразија до Калемегдана. Дан се ближио а паљба није отпочињала и у народу поче да се утврђује вера да то није затишје, него – крај.” (Андрић 2011: 183)

Петар Малбашић, главни јунак овог наратива, креће се јавним простором града, улицама које су знатно измениле свој дотадашњи изглед, са свеприсутним траговима борби, изрешетаним зградама, полеглим жицама, закрчене тенковима и камионима.

Расположење главног лика је обојено невероватним узбуђењем због ослобођења, тако да му се чини да се и на околини одражава стање његовог унутрашњег

света кроз опис лепог јесењег дана, као да и сама природа учествује у том величанственом дану.

Сви становници града су осећали колективно усхићење и представљали су део целине, да се чак и нека незнатна мисао личног карактера чинила непримереном, која би могла нарушити равнотежу у овом тренутку. „Познато је да је град бучно море, [...] непрекидно чује хука таласа и плиме.” (Башлар 2005: 45)

Андрић у овој приповеци укршта две временске перспективе, два преломна тренутка у историји града Београда, почетак и крај бомбардовања и рата, које се кроз психолошку свест главног јунака преламају, задобијајући пуну смисао путем индивидуалног идентитета лика посматраног са аспекта колективног искуства.

Други светски рат је оставио разорне и несагледиве последице како на архитектонском лику града, тако и на психолошким профилима људи, разарајући породице и мењајући дотадашње егзистенције. Иако му је рат променио из корена дотадашњи живот, Петар Малбашић проналази у себи енергију да створи упечатљиву визију будућности града, у коме ће стасавати будуће генерације неомеђене ужасима рата, већ уживајући у благодетима живота у складу са природом.

Приповетка *Разарања* смештена је у оквир летњих дана 1944. а омеђена погледом са Калемегдана на ушће Саве и Дунава. Аспект утицаја рата и бомбардовања присутан је како у атмосфери града, тако можда још и више у самим људима и њиховом начину живота.

Временска перспектива се измешта у блиску прошлост 1941. годину и показује утисак тог тренутка на људе и њихово понашање у време бомбардовања, који у борби за опстанак занемарују све до тада постојеће кодексе понашања, будући у себи само инстинкт за преживљавањем.

Андрић, представљајући брачни пар странаца, показује како се и у којој мери пред налетима бомби мењају перспективе сагледавања животних прилика, па тако жена ситна и мршава постаје заштитник свом високом мужу, док се са престанком непосредне опасности све привидно враћа у пређашње стање, муж преузима улогу заштитника нежне и крхке жене.

„Тако се дешава да су, поред великих разарања на видљивим предметима, још већа и тежа она у људима и међу људима, која тек појединци и тек постепено почињу да сагледају и схватају. Та разарања свлаче и последњу маску са човека, преврћу његову унутрашњост и избацују на видело неочекиване особине, у противности са свим оним што се о том човеку знало и мислило и што је он сам о себи веровао; она померају прилике у породицама и мењају осветлане друштвене норме и односе, чак и оне који су сматрани вечним и непроменљивим, као што су односи полова.” (Андрић 2011: 192)

У приповеци „Случај Стевана Карајана”, временски уоквиреној октобром 1944, долази до укрштања перспектива, јер се наратив транспонује у 1920. годину тематизујући долазак дошљака пречанина Стевана Карајана у Београд. Економски лик града кроз колективно искуство, а посредован индивидуалним идентитетом, показује и доказује како се развој града, његове пословне сфере и уопште прилика за напредовање одразила на личну егзистенцију главног јунака. Карајан од банкарског чиновника постаје угледни привредник и кућевласник.

Стеван Карајан, човек прилагодљив сваком времену и тренутку, а само са једним циљем у животу – стећи иметак и сачувати га, успева и у временима неповољним за већину осталих људи да се снађе и превазиђе окупацијски период.

Колективни лик града, који се формирао у кризном периоду током рата, а испољавао у подрумима и склоништима, у којима су биле измешане све класе са

тежњом да се сачува живот као највреднија својина, Карајан је доживљавао као угрожавање његовог индивидуалног простора и његових личних интереса.

„Он је ту кућу стекао у својим срећним годинама, позната му је од дубоких темеља на бетонској плочи до ваздушастих мансарда на петом спрату и равног крова са терасама. Зна тачно све трошкове у вези са њом као и кретање прихода које она одбацује. Све хартије које се односе на њен постанак и њено одржавање налазе се у његовој каси, а сва сећања у његовој глави. То јест налазила су се. Али сада ово не ваља ништа ни са кућом ни са главом. Од ударца оне најближе бомбе њему је између лобање и коже на темену прошао студен ветар. И тај ветар има и укус и боју и мирис и неку нарочиту студен.” (Андрић 2011: 203–204)

Бомбардовање је изменило људе, осећали су страх и панику, али су били срећни што су остали живи и то су испољавали срдчним разговорима на улици као јавном простору Београда. Ова преломна ситуација оставила је неизбрисив траг на психичком стању Стевана Карајана, који ништа више није сагледавао на исти начин, ни људе, ни послове, па му се чак архитектонски лик града учинио измењен у складу са његовим новим осећањима и расположењима. Додатно потенцирање његове безвољности и неукључености у дотадашњи начин живота уследио је након спознаје да нема воде, струје, телефона, свих оних погодности које су сачињавале некадашњу свакодневицу житеља Београда. Његов микропростор у стану постаје фотеља, која је маркирала његову апатију према животу, па је све послове морала да преузме жена, јер њега ништа више није интересовало.

На дан ослобођења Београда долази до коначног слома његове егзистенције, која се дуго ломила током последње године рата, и он силази у подрум, подземни ниво града, доживљавајући га као свој крај. Подрум „је пре свега *мрачно биће куће*, биће које има удела у подземним силама” (Башлар 2005: 39). У односу на описе подрума као места спаса и преживљавања у време бомбардовања, у овој приповеци у завршном сегменту долази до померања ракурса сагледавања и подрум се проматра као простор у коме ратом уништен човек проналази самоћу и свој мир.

3. Визија могуће будућности између реалног и имагинативног

Приповетка „Дедин дневник” припада жанру научне фантастике, јер перципира период времена који је готово педесет година удаљен од временске тачке настанка приповетке и приказује једну од варијанти будућности, како би она могла изгледала током дугогодишњег периода мира и континуираног развоја града.

Просторна оријентација града помера се из центра на периферију, односно ка макишком новом насељу, а временски се одређује кроз 20. октобар 1994. године, прославом Дана ослобођења Београда.

Главни ликови су млади научници Марко, Жарко и Јован, који су се усавршавали у домену производње хране.

Андрић преплиће перспективе времена кроз могућу будућност и кроз прошлост записану у дневнику Марковог деде.

Прошлост посредована проналаском и читањем одломака дневника указује нам на знаменити преломни тренутак из историје града – његово ослобођење. Све страхоте, последице рата и ратних борби уочавају се на улици, где се мешају туга и радост, јер свуда су тела погинулих бораца за ослобођење Београда. Шетња у дедином дневнику открива нам да ниједан сегмент јавног простора од Теразија до Калемегдана није остао поштеђен од ратом узроковане и обликоване стварности.

4. Закључак

Иво Андрић преплитањем и укрштањем временских нити прошлости, садашњости и будућности, у садејству са просторном пројекцијом Београда остварује снажан и упечатљив наратив у коме до посебног изражаја долази међусобни утицај урбаног простора на психолошка стања јунака у *Београдским причама*.

„Судари култура који посебно привлаче Андрићев романескни ум најснажнији су у граду, ту на човеков живот најснажније делују токови историје и промене политичких прилика. Андрићеве хронике градова обликују стварни живот јунака на романескном хоризонту који подразумева највећи степен општости.” (Јерков 1994: 671)

Историјски преломни тренуци (Анексиона криза 1908, Први балкански рат 1912, Први и Други светски рат) у развоју града потпуни смисао и целовитост задобијају тек када су преломљени кроз призму индивидуалних идентитета и када се сагледа њихов утицај на промене код јунака у виду осећања и расположења.

Литература

- Андрић 2011: I. Andrić, *Beogradske priče*, Beograd: Laguna.
- Барт 2009: R. Bart, *Semiologija i urbanizam*, u: Miloš R. Perović (ured.), *Antologija teorija arhitekture XX veka*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.
- Владушић 2017: С. Владушић, Андрићева тематизација бомбардовања Београда, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 65/2, 389–400.
- Ђорђевић Мироња 2010: Б. Ђорђевић-Мироња, Супружници на осами, Андрићеве приповетке о браковима, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 27, 171–237.
- Ђорђевић 2010: С. Ђорђевић, Андрићев „Зеко” – семиотика простора, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 27, 239–268.
- Еко 2009: U. Eco, *Funkcija i znak: semiotika arhitekture*, u: Miloš R. Perović (ured.), *Antologija teorija arhitekture XX veka*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Јерков 1994: А. Јерков, Одбрана и последњи дани, *Антологија београдске приче II*, Београд: Време књиге.
- Левејвр 1974: A. Lefevr, *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit.
- Ливерсејц 2005: Т. Ливерсејц, Женски ликови у делу Иве Андрића, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, 22, 383–440.
- Мамфорд 2006: L. Mamford, *Grad u istoriji*, Novi Beograd: Book&Marso.
- Мамфорд 2010: L. Mamford, *Kultura gradova*, Novi Sad: Mediterran publishing.
- Тимченко 1968: Н. Тимченко, Проблем бивања човека у Андрићевој приповеци „Зеко”, *Градина*, 67, 64–70.

SPACE AND TIME AS A DOMINANT PRINCIPLE OF PSYCHOLOGICAL CHARACTERIZATION OF CHARACTERS IN BELGRADE STORIES BY IVO ANDRIC

Summary

In this paper, the research is based on the consideration, observation and selection of all those features and characteristics of the city of Belgrade, which through a specific relationship with time relations (past, present, future) shape, define and redefine the psychological states of characters, their correlations, but at the same time and the conditionality of their existence in relation to urban space. The analytical method

observes space and time, mutual causality, but also describes the degree and scope of their influence on the formation of characters. Belgrade and its psychological, social, cultural and sociological context will be considered from the perspective of Gaston Bachelard, Umberto Eco, Roland Barthes, Henri Lefebvre and Lewis Mumford. During the analysis of stories with the theme of Belgrade by Ivo Andric observed as a whole and in individual segments, we come to the knowledge that the city was an active factor that had a significant share in forming the outer and inner world of characters and their character traits.

Keywords: Ivo Andric, Belgrade stories, space, time, city, Belgrade, literary character

Marija M. Šljukić

Јелена И. Маринков¹
Универзитет у Београду
Филозофски факултет

Универзитет у Новом Саду
*Филозофски факултет*²

ПРОСТОРИ СМРТИ У ПОЕЗИЈИ ВЛАДИСЛАВА ПЕТКОВИЋА ДИСА

Референтне тачке простора смрти у Дисовој поезији засноване су на прожимању стварносних транспозиција и метафизичких спекулација, присутних у облику слутњи, назнака и наговештаја. Размишљајући о просторима смрти у поезији Владислава Петковића Диса, одлучили смо да поједини сегменти овог рада буду посвећени разматрању предмета истраживања из перспективе инхерентне поетичке блискости с другим песником. Промисавање теме простора смрти, као битног семантичког и фигуративног комплекса Дисове поезије, местимично ћемо прожети елементима поезије и теоријске поетике Бранка Миљковића. Истраживање топографије смрти и генеze овог мотива провоцира и анализу метапоетичке позиције у поезији двојице песника.

Кључне речи: простор, топос, смрт, поетика, Владислав Петковић Дис, Бранко Миљковић

1. Један мртви песник

У криптосонету посвећеном Владиславу Петковићу Дису из циклуса „Седам мртвих песника” синтагма *пошинула крв* не представља само интертекстуалну алузију већ и вантекстуалну референцу која топографски упућује на просторе Дисовог скончавања. У овој песми конструисан је лирски простор смрти. „То је сабласни водени простор настањен тишином, мраком и самоћом. Огромна вода која окружује Дисово биће у Миљковићевој песми, је космос смрти” (Петровић 2002: 385). „Космос смрти” у овој песми изграђен је од елемената различитих симболичких усмерења; значење појединих мотива је амбивалентно. Примерице, сунце има позитивну конотативну вредност, коју лирски глас у овој песми поти-ре истичући процес раздвајања сунца од земље, чиме је плодотворна снага земље укинута, те је задржана тек негативна значењска компонента мотива земље, која упућује к сфери Танатоса: „Нека се заборави пријатељство дрвећа и птица / Нека се земља развенча са сунцем.”³ Раздвајањем сунца и земље, мушког и женског принципа, поништава се позитивно асоцијативно поље (живот, плодност, обиље), а актуализује негативни значењски комплекс (мртвило, пустош, жаловост). У исказу *Жица / од воде проденућа кроз уши боља је нешто црв* алузивна симболика

1 j.marinkov.93@gmail.com

2 Ауторка текста ангажована је у научноистраживачком раду Филозофског факултета у Новом Саду као стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

3 Песма „Дис” из циклуса „Седам мртвих песника” цитирана је према следећем издању: Бранко Миљковић, *Орфејско завештање и друге песме*, избор и предговор Љубица Милетић, Београд: Просвета, 2011.

воде у означавању подземног простора добија позитиван предзнак, што може бити протумачено тезом сходно којој метафора *жица од воде* *проденућа кроз уши* имплицира глувоћу, утапање звука, али и плаузибилнију варијанту скончавања. *Жица од воде* је флуидна, готово нематеријална, док *црв* може указивати само на распадање и трулеж. Излазак кроз непостојећа врата (*Ошшиао Изашао на вратија којих нема*) је излазак у непостојање, небивствовање. Стих *Овде нико не долази, одавде нико не одлази* упућује на мисао о усамљености у смрти, на помирљиву самоћу у онтолошкој празнини.

Миљковић уводи топос пустиње као јаловог и пустог загробног предела; „топле лажи / пољубаца закопа у песак ова пустиња где се спрема / крвожедна тишина коју својом љубављу хранити треба”. Тишина поменута у стиху не асоцира на мир и спокој, напротив: давање љубави тишини која не доноси смирење, као неку врсту жртве, асоцира на постојање односа у коме љубав бива поједена. Смрт окамењивањем лепоту и слободу птице трансформише у непомичну бестијалност. „Ноћ што се животу опире” је перспектива оностраног сазнања. То је позиција из које је могуће рећи: „Ако смо пали били смо паду склони”. У циклусу „Седам мртвих песника” Бранко Миљковић осликава индивидуалне, изоловане пределе смрти, специфичне за сваку од песничких фигура чија имена назначавала су насловима песама. Кратак осврт на неке од могућих значењских импликација криптосонета „Дис” стога представља увод у препознавање и описивање простора смрти у поезији Владислава Петковића Диса, једног од седморице мртвих песника у Миљковићевом традицијском узорном кругу.

Бранко Миљковић је у тексту „Лазу Костић и ми” експлицитно исказао високо мишљење о поезији Владислава Петковића Диса:

„Да нам романтизам није дао једног Лазу Костића, а симболизам једног Диса, данас би једна генерација врло талентованих песника била, добрим делом, антитрадиционалистичка и нихилистичка. Надреализам, који се с више или мање права поиграо са дотле утврђеним књижевним вредностима, није ни покушао да се поигра са једним Дисом или Лазом Костићем” (Миљковић 2018: 56).

Миљковић сматра Лазу Костића и Диса – сваког од њих посматрајући у оквирима одговарајуће поетике – носиоцима врхунских књижевних вредности. Надреалисти, изразито склони оспоравањима, али и блиски Миљковићу, нису настојали да подвргну дела Лазе Костића и Владислава Петковића Диса вивисекцијском процесу негирања. Штавише, да није било Костића и Диса, сматра Миљковић, његова песничка генерација би „била, добрим делом, антитрадиционалистичка и нихилистичка”. Из овог исказа могуће је закључити да Миљковић није посматрао Диса као искључиво нихилистички настројеног песника. Неосимболистички правац, коме је Миљковић и декларативно припадао, укључивао је у своју поетику уважавање традиције и ослањање на песничко наслеђе, те је неретко довођен у везу с тзв. песништвом културе⁴.

Циклус „Седам мртвих песника” представља неку врсту Миљковићевог декларисања кад је реч о опредељењу у оквирима националне књижевне традиције, као и својеврсни омаж песницима чија имена су исписана у насловима, а примећено је и да у самим песмама долази до стапања гласа лирског ја с гласови-

⁴ Једна од најизразитијих особености поетике неосимболиста управо је „усредсређеност на мотиве песништва и културе (ма о чему да певају, ови песници, истовремено, певају и о поезији)” (Јовановић 1994: 8). Пишући о поезији Бранка Миљковића, теоретичар неосимболизма Александар Јовановић резонује: „Као да у њој, често, слушамо два гласа, старијег и новијег песника, који нам говоре шта је поезија била за првог, и шта јесте за потоњег” (Јовановић 1994: 68).

ма изабраних песника,⁵ али и с гласом првог митског певача, Орфеја. У критици су већ истакнуте вишеструке поетичке везе између Дисовог и Миљковићевог стваралаштва: поетика заборавља, симболичко поимање простора воде, мотив пада, мотив мртве драге.⁶ Иако се Дисова поезија савременицима чинила издвојеном и ван водећих поетичких линија, многи потоњи песници ослањали су се на Петковићеве поетичке увиде, а Дисова позиција у поретку модерног српског песништва потврђена је и у критици, и управо се креће трасом Костић–Дис–Миљковић: „На Костићевом трагу, оболели од орфејског синдрома, Дис и Миљковић граде метапесме, које собом испитују изборе песништва” (Бошковић 2014: 69). Миљковић конструише своје орфејске двојнике, пројектујући своју поетичку опсесију, силазак у тамни предео, предео смрти, на фигуру песника из националне традиције, међу којима је и Владислав Петковић Дис.

2. Топоси смрти

Међу беспштедним, грубим и неоправданим негативним критикама којима је водећи књижевни критичар с почетка XX века обасуо Диса, а поводом збирке песама *Ушћољене душе*, неизоставна је она у којој је примећено, цинично, искарикирано и увредљиво, додуше, како су за Дисову поезију карактеристичне макарбистичке теме и упризорења гробова и смрти: „То је поезија грозничавих снова и месечарства; то је атмосфера отровних и перверзних *Цвећова* зла Бодлерових, језивих халуцинација Едгара Поа, и *Danse macabre* Сен-Санса, – ако не декорације из радњи за погребну спрему, поезија гробара који је читао књиге...” (Скерлић 1964: 102).

Топосе смрти у поезији Владислава Петковића Диса чине основни мотиви и категорије повезани с координатама лирског простора. Уобличавањем мотива смрти, Дис се, свесно или не, укључује у модерне токове светске књижевности, што је Скерлић тумачио душевном болешћу песника и закаснелом тежњом ка подражавању. Не само што у своју поезију уноси симболистичке елементе, посредујући тиме у превазилажењу историјско-поетичког „закашњења” српске књижевности у односу на друге националне литературе, Дис и антиципира одређене токове у националној књижевности, што је истакао и Бранко Миљковић. Субјекат Дисове поезије најављује конституисање профетског статуса песника и топоса живе смрти у српској књижевној авангарди.⁷

Топосе смрти – представе гроба, космичке и есхатолошке визије и мотив мртве драге – Дис обликује помоћу песничких слика. У есеју „Орфејско завештање Алена Боскеа” Бранко Миљковић о грађењу песничке слике говори као о иницијалном поступку одстрањивања ванлитерарних подстицаја из поезије. Песничка слика је основна јединица конструисања лирског онтолошког света: „У томе смислу песничка слика је почетак одсутности ствари и света, а мета-

5 „Песме су испеване у првом лицу, али – ако тако може да се каже – са удвојеним гласом песничког субјекта: са једне стране, живи песник зајми свој глас мртвим претходницима, а са друге, они њему нуде своје гласове и дубинске просторе своје поезије” (Јовановић 1994: 40).

6 В. текст Предрага Петровића „Орфичко завештање: Дис и Миљковић” у зборнику радова *Дисова поезија*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Библиотека „Владислав Петковић Дис”, 2002.

7 „Фигура негативног, *мрачног* пророка и необичан, комплексни топос *смрти* *космоса*, односно *смрти* *времена*, тако карактеристични за послератно авангардно-модернистичко песништво, баш овде, у Дисовој поезији и у овој Дисовој песми добили су, дакле, једно од својих раних упризорења и потпуних поетских уобличења” (Брајовић 2005: 43).

фора и алегорија суштинско одређење те настале празнине. Тако живот и свет бивају замењени поезијом” (Миљковић 2018: 17). Путем песничких слика смрти конституисан је један од стожера лирског света у поезији Владислава Петковића Диса. „У специфично моделованом песничком универзуму, у коме до изражаја долазе димензије душевнога простор-времена, живот се повлачи пред наговештајем смрти, тело и чула пред мисаоним и сновиђенским” (Јовић 2002: 333). Дис, дакле, поступа сходно песничком постулату Бранка Миљковића: живот и вањско морају бити анулирани како би се у песми оспољило унутрашње, емоционално и рефлексивно, при чему се унутрашњи пол испоставља веродостојнијим од спољашњег.

Лирска метафизика се у Дисовој поезији обелодањује и кроз однос звука и значења, близак симболистичком претакању облика, звукова и боја, етеризму, наговештености и неодређености, с једне стране, а с друге стране у појединим песмама су на зачуђујуће конкретан начин представљене апстрактне категорије. У песми „Јутарња идила” Дис је смрт приказао посредством низања конкретизованих слика. Ова песма интригантна је и антиципативна на основу жанровског иронијског изокретања, уведеног већ колизијом између наслова и првог стиха („Имао сам и ја веселих часова”) и дескриптивних пасажа који следе, сачињених од низова песничких слика, а творе визију свеопште смрти, коју одликује језовито својство покретљивости: „По зиду се пење у чудним сликама: // К’о љубавна чежња, као туга знана / Преко мртве драге, преко гроба ледног; И насупрот таме из ранијих дана, / Јавља ми се слика срећног јутра једног”⁸. Својеврсна градација, као и изражена поетичка самосвест манифестована у истицању мотивског регистра уобичајеног у обликовању представа смрти, сведоче о истрајној и интенционалној жанровској иронизацији. Мотивима мртве драге и гроба наизглед је супротстављена визија јутра с иронично придатом атрибуцијом „срећно”. Срж песме је у рудиментарном лирском сижеу у коме централно место заузима нагомилавање апокалиптичних слика, необично конкретизованих: „Неба нигде нема; Залазе сва бића, и пропаст их носи; / Видех да се гаси и светлост и пак’о, / Неку мутну утвар да маше и коси”. Преокрет у песми настаје откривањем поставке *сан унутар сна*: песничке слике обликоване у иницијалним строфама лирски субјекат измешта у сан, релативизујући тиме све што је претходно речено. Веома необичан песнички поступак је и онај којим се доцније, након „буђења”, успоставља континуитет с претходно обликованим сликама, уз градацијску усмереност, употпуњену хипостазирањем дезинтеграцијског процеса и парадоксалним исказом: „И неста планета и животу трага; / Изумире и смрт”. Експанзивност смрти делује узвишено, што представу свеопште смрти чини амбивалентном у доживљају субјекта: „Моменат који најнепосредније асоцира на ситуацију узвишеног преуређења духа, сугерисан је синтагмом *Раскошнице смрти* нисам глед’о никад’ (подв. Г. К.)” (Коруновић 2008: 203).

Парадоксално обликовање *ситуацијалног времена* карактеристично је за Дисове поетске представе смрти. Овај топос у Дисовом приказу смрти Миодраг Павловић назвао је *двојствено време-смрти* (Павловић 1964: 85). Тематизацијом темпоралности, односа прошлост–садашњост, гради се рудиментарни лирски сиже, заснован на ретроспективном посматрању, евокацији, сећању, које је супротстављено просторном представљању смрти. У „Старој песми” преовладава

8 Све Дисове песме цитиране су према следећем издању: Владислав Петковић Дис, *Песме*, избор и предговор Божидар Ковачевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1959.

нихилистичко расположење, рефлексија о онтолошкој непостојаности доживљеног и релативизација садржаја свести: „Ал’ кад мис’о и сећање буду стали, / Онда куд ће и коме ће они поћи? / Онда куд ће да ишчезну и да оду / Успомене, моји дани, бивше ноћи?” Услед гашења свести, центра опажања и резонувања, прошлосносне информације губе се нетрагом. Реч је о нихилистичком виђењу темпоралности: садашњост се открива као „мртва прошлост са животом покривена”, временска раван унутар које текућа дешавања служе као дистракција, док будућност у *прошлу прошлости пада*, при чему „скидање покроба” означава неумитно протицање времена, приближавање смрти и ништавила. Будућност, такође *погвосиручена* прошлост, разобручава се у семантички набој којим се имплицирају процеси таложења и тоњења.

У песми „Гробница лепоте” спојена су неколика мотивска чворишта присутна у другим песмама. Најпре, могуће је претпоставити да је „Гробница лепоте” настала на основу претходно написане песме „Увод у легенду ’Лепота’”, у којој се и експлицитно помиње образац бајковног жанра који је у основи обеју песама, а и лирски сиже у обема песмама врло је сличан, док стихови „Увод у легенду ’Лепота’” који укључују мотив мртвих речи наликују неким стиховима „Песме без речи”, а делимично и „Нирване”: „Носи мртве речи. Ја осетим тада / Да мрак мене гледа испуњен очима / Оних који неће заспати никада”. Ове повезаности међу песмама сведоче о развојности идеја, али и о промишљености у погледу истицања поетичких увида. Иако је у песми „Гробница лепоте” пажња лирског субјекта усмерена ка лирској јунакињи, уочљива је сведеност приказивања на перцепцију и доживљај песничког субјекта. У образац бајке, својеврсни лирски сиже, инкорпориран је мотив успаване лепотице и у складу с фолклорним комплексом сна као смрти активирана опозиција *свој/иуђ*. Мотив ветра, ноћни амбијент и јесен као годишње доба, често у функцији представљања смрти у Дисовој поезији, и у овој песми творе просторно-временски оквир. Обликовање јесењег пејзажа у овој песми је посебно развијено, што је повезано с вегетационим променама, односно с успостављањем паралелизма промена у природи – промена у лирској јунакињи: „Јер једнога дана, из другог краја, / Ноћ и ветар био, и дувао јако, / Па цвеће и младост умрли полако... / После јесен дошла на сарану маја... // На сарани маја била је и она”. Паралелизам не остаје на нивоу природних промена већ се проширује на читаву васиону, чиме се успоставља веза с космичком визионарношћу и конструише значење унутрашње експанзивности: „Саранила дане цвећа и младости / И са њима венце, и своје радости, / И све што је била њена васиона”.

У песми „Прва звезда” персонификована мисао песника креће се између рефлексије и слутње, трансформишући се у свепрожимајућу свест упознату с предисторијом света. У рајску идилу првобитног света који није познавао смрт ступа персонификована представа, праћена променом небеских прилика: „Ал’ смрт дође из даљина, муком, / Додирну јој уста својим дахом, / Помилова њену косу руком / И испуни земљу чудним страхом. // Ал’ смрт дође; лак долазак њени / Осетише редом сви спавачи, / И усташе. Небо се промени, / Плаво небо тад се наоблачи”. Становнике рајске земље, поново следећи образац бајке, што је веома необично поступање, лирски „наратор” назива спавачима, и то не случајно. Сан је у Дисовој поезији неретко обликован као идеално стање из кога се људи буде у живот, а постојање живота, *буђење у животи*, подразумева и свеприсутност смрти. Међутим, могуће је замислити и друкчију поставку, сходно којој су спавачи можда већ мртви, а да то и не знају. „Наиме, нове психологије несвесног уче нас да су за наше несвесно, и све док остају међу нама, мртви заправо спавачи. [...] Из

сна се буде тек када ми сами уснимо неки сан који је дубљи од успомене, када се, са несталима, нађемо у постојбини ноћи” (Башлар 1998: 88). Буђење спавача за песника је сан – спавачи се не налазе у истој онтолошкој сфери у којој је песнички субјекат. Необична супституција смрт девојке / појава звезде чини поставку која наликује етиолошким предањима, што, поред укључивања бајковног обраста и иронизације химничног жанра, сведочи о отворености Владислава Петковића Диса ка жанровским експериментима.

Анализирајући песму „Прва звезда”, Јован Делић (2002: 62) истиче пасивност контемплативног лирског субјекта, коме прилазе онострани ентитети, при чему се, као реакција на онострани подстицаје, и субјектове мисли метафорички крећу: „То ’кретање мисли’ само активира буђење визија, загробног свијета који онда прилази субјекту и походи га”. У „Песми” лирски субјекат „приступа” погледом, а песничка слика загробног предела обликована је уз укључивање реминисценције на мотив сирена које маме својим смехом: „И чудна се слика ствара: неко море од пепела, / Над њим ваздух, паран криком, као да је смех сирене”. Ова алузија неодољиво призива фигуру Одисеја, те се и читава „Песма” отвара тумачењу као пустоловина предузета у настојању да се превaziђе смрт издвајањем њених појавних одлика и њиховим концентрисањем у песму, одисеја која се показује узалудном.

3. Топографија смрти

Топографија смрти у поезији Владислава Петковића Диса изграђена је посредством двају поступака, чије би се последице могле чинити диспаратним, а повезивање ових процеса парадоксалним: с једне стране растакање, деформација убичајене, свакодневне слике света, а с друге екстензија и хипостазирање, хиперболизација делова тако распарчаног света. Дис у појединим песмама варира овако одређене поступке артикулације простора смрти, служећи се претапањем овоостраних квалитета и спекулација о оностраном, односно тотализацијом оностраног, преношењем одлика загробног света на свет живих. Више од тога да је Дис „на тренутке имао визију другог света, мирног света покојника, због чијег смо постојања ми овде доле још несрећнији” (Павловић 1964: 60), његова поезија испуњена је визијама просторних корелата смрти.

Неочекивана, парадоксална симболика смрти садржана је већ у наслову збирке *Ушћољене душе*, али и у насловима циклуса који чине ову пажљиво компоновану збирку: „Кућа мрака”, „Умрли дани”, „Тишине”... Наслов друге целине збирке *Ушћољене душе*, „Кућа мрака”, индикативан је у погледу необичне симболике путем које се стапају елементи овоостраног и оноостраног. Баш као и наслов наредног циклуса збирке, „Умрли дани”, и синтагма „кућа мрака” састављена је из споја семантички опречних ентитета. „Кућа је збир слика које човеку дају основе или илузије стабилности” (Башлар 2005: 38), општа представа куће поклапа се са виђењем сходно коме „кућа пружа уточиште сањарењу, кућа штити сањара, кућа нам дозвољава да мирно сањамо” (Башлар 2005: 29), док синтагма „кућа мрака” изазива опречне асоцијације: с једне стране, стабилности и сигурности, а, с друге, угрожености и страха, при чему делује да је ентитет из животне, овоостране сфере „контаминиран” својствима оноостраног. Ова синтагма означава ситуацију измештености, бездомности, и наставља семантичку и идејну линију започету у првој целини збирке, у песми „Тамница”: „Пре него што ће

бити 'бачен у свет', као што то проповедају брзоплете метафизике, човек бива положен у колевку куће" (Башлар 2005: 30).⁹

Координате простора смрти у Дисовој поезији засноване су, дакле, на прожимању стварносних транспозиција и метафизичких спекулација, присутних у облику слутњи, назнака и наговештаја. „Јасно је да пут до песме не води кроз интелект него кроз слутњу. Песник види више од других јер слути оно што је другима неприступачно; с друге стране, он види неодређеније од других јер слути и оно што је другима очигледно" (Миљковић 2018: 111). И у Дисовој поезији присутна су прожимања неприступачног и очигледног. Укрштање оностраних пејзажа и урбаног окружења¹⁰ могуће је уочити у читавом кругу Петковићевих песама. У песми „Пијанство" препознаје се поменути просторни дуализам, оличен у просторној опозицији градско (боемско) окружење – онострани простори поетских визија. Песнички глас изражава амбивалентан однос према поетским сновиђењима, ескапистички их избегавајући бегом у промењено стање свести, с обзиром на то да „свет радости" лирског субјекта, фикционализован унутрашњи свет, последично изазива очај у ситуацији бивствовања у стварности, услед свести о немогућности реализовања утопијских замисли, жеља и настојања. Круг у коме субјекат непрестано прибегава пићу како би побегао од неостваривости сопствених замисли, али и од етички проблематичног социјалног миљеа, затвара га у антрополошки песимизам. Градски амбијент уочљив је и у песмама „Виђење", „Променада", „На Калемегдану", али и у необичном сонету „Бол и стид". Љубавни пар у плесној дворани дочекује *смех косицу бурно, / Вешар греха, мирис земље*. Грађански амбијент плесне дворане прожет је макарбистичким детаљима, уз назнаке карневалске атмосфере. Привилегованост гестуалности у овом сонету, истакнуте као поента у последњем терцету, одраз је дијалектичког односа одсуства и присутности, назнаке и уочавања. Угледавши необичне призоре смрти, лирски субјекат диже главу, а драга покрива лице, чиме су осећања бола и стида из наслова такође пресликана у реакцијама лирских јунака. У овом сонету приказано је дејство „пражњења" оностраног, односно уплива негативне онтологије у свакодневицу, при чему у процесу сепарације од овоземаљског ипак бивају задржане неке од одлика оностраности. Парадоксална истовремена блискост и удаљеност двају светова уочљива је и у чувеној песми „Нирвана", у којој је активирана симболика воде, односно мора: „Код многих песника јавља се имагинарно море које прима ноћ у своја недра" (Башлар 1998: 184). Људско својство које има свеопшта, свеобухватна смрт, поглед без ока – појава да нешто што је мртво има својство живог, али нарушено, дегенерисано – доживљава се готово гротескно.

Субјекат исказа у Дисовим песмама налази се на позицији рубног, лиминалног, има функцију медијатора између двају светова, а тиме и повлашћен статус. „Из стања обамрлости, из стања које није онострано али је на његовој ивици па се отуда пружа поглед и на овамо и на онамо, песнички субјект перципира свет" (Пантић 2002: 278). Удаљавајући се од иманенције, али не успевши да је се у пот-

9 Помињање бачености у свет неодољиво нас асоцира на Дисову „Тамницу". Међутим, Башлар одређује као „другостепену" ону метафизику која се заснива на метафори бачености у свет, сматрајући да „живот почиње добро, он почиње затворен, заштићен, сав утопљен, у крилу куће" (2005: 30), при чему се под кућом могу подразумевати интраутерино окружење, али и првобитно боравиште, родна кућа.

10 Овај вид просторног прожимања у Дисовој поезији приметио је Миодраг Павловић у тексту „Владислав Петковић – Dis".

пуности ослободи, субјекат настоји да оцрта лирске просторе метафизике. Овим настојањима придружује се пола века доцније Бранко Миљковић, проширујући концептуализацију лирског простора као подручја смрти у читавом циклусу „Седам мртвих песника”: „Због тога би се и могло рећи да је у песмама из циклуса 'Седам мртвих песника' Бранко Миљковић, све време, настојао да говори о смрти, да описује простор у коме су мртви” (Микић 2002: 55). Настојања двају песника додирују се у оквирима симболике воде у Миљковићевој песми „Дис” и Дисовој песми „Утопљене душе”: „Дубока имажинација, материјална имажинација, захтева да и *вода* има удела у смрти” (Башлар 1998: 102). Симболика воде као простора смрти у песми „Утопљене душе” не везује се за спољашњост, већ се оспољавају унутрашња стања и расположења. Стање обамрлости је последица унеколико измењене симболичке поставке, јер лирски субјекат призива непријатна осећања и доживљаје везане уз феномене *гробља, сенки, ветра, звука / И изре мртвих, аветиниња коло*. Симболика простора у функцији је изражавања апатије, а слика утопљених душа је оспољена слика унутрашњег пејзажа, при чему се доживљај сопства проширује на неодређени колектив, што указује на постојање ширег оквира душа потопљених покровом, који може означавати смрт, неку врсту метафизичког притиска, али и репресивно деловање социјалних и културних механизма: „Шири се покров велик, простран, бео, / Под којим леже утопљене душе”. Симболика воде у овој песми указује на тежину туге и меланхолије постојања која се везује за материјалну имажинацију воде: „Сваки елемент се растаче на њему својствен начин, земља има своју прашину, ватра свој дим. Вода растаче темељније. Она нам помаже да умремо потпуно” (Башлар 1998: 121).

Песнички гроб у песми „Са заклопљеним очима” хиперболизацијски је проширен до те мере да постаје свеопшти гроб, гроб свега, а у складу с овом експанзивношћу и позиција лирског субјекта прикључена је пројекцији свеобухватности и немерљивости, док су трагови романтичарског позиционирања субјекта наспрам света и изузетности такође уочљиви у конструкту *последњег човека* на рубу егзистенције, повлашћене, лиминалне позиције: „Кол’ко велик гроб! И ја, ту, крај њега / Стојим к’о облик умрлих времена, / Последњи човек на граници свега, / Последњи талас отишлих спомена. / Свуд мртво море, свуд нигде ничега; / И спава вода, и нема промена”. Мотив мртвог мора, присутан и у песми „Нирвана”, упућује ка статичности, непроменљивости, вечној петрификованости, ка гашењу живота.

„Споља и унутра сачињавају дијалектику растрзања, раздвајања, и очигледна геометрија те дијалектике нас заслепљује чим је применимо у метафоричким доменима” (Башлар 2005: 196). Шта је у оквирима Дисових простора смрти позиционирано унутар песничког субјекта, а шта ван њега? Да ли је реч о процесу оспољавања или интериоризације? Песничке слике смрти и пропадања, настале као продукт развијеног имажинирања, представљају транспозицију унутрашњег стања песничког субјекта, опхрваног дојмом затворености и осећањем усамљености. Метафорика ока и погледа, присутна у многим Дисовим песмама, најглавовитије у уводној песми збирке *Утопљене душе*, у „Тамници”, упућује ка солипсистичкој потреби за оспољавањем из страха од симболичке смрти: „Поглед на песнички субјект шири се у стиховима док на крају све очи не буду упрте у њега: то је наличје сумње у његово сопствено постојање у животу” (Јерков 2010: 258).

4. Једина нада, једино откриће

Просторно представљање смрти у поезији Владислава Петковића Диса има далекосежне импликације у погледу егзистенцијалних и метафизичких изгледа и позиције лирског субјекта. Једанаеста строфа песме „Са заклопљеним очима” завршава се исказом дефетистички интонираним: *Више се не стијада*. Смисаона срж песме „Сећање” у меланхоличном је ламентирању над изгубљеним идеализмом, у чијем центру се налазила идеја о спасоносним моћима љубавне емоције и заједништва. Субјекат је свестан тога да биће није у материји, постојање у материји је краткотрајно и нестабилно – суштина бића је у љубави. Међутим, ово сазнање бива релативизовано услед свести о такође овоземаљском дотрајавању љубави. Мотив мртве драге, генетички повезан с митом о Орфеју и Еуридики,¹¹ код Диса није гарант, као, уосталом, ни код Миљковића, унутрашњег метафизичког залога, јер се, напосто, оваква поставка логички не би могла измирити с овоземаљском чињеницом смрти. Дис жели да остане веран идеји љубави, али овоземаљска смртност и чама оспоравају таква уверења и рађају сумњу, те се у метафизичке просторе љубави још може веровати једино посредством одбацивања рационалног начела: „Дисов нихилистички, ’распукли’ или ’нагрижени’ идеализам објављује се, дакле, у унутрашњем налогу одрицања од свакодневне логики и разума зарад *ирационалног искуства љубави*” (Брајовић 2005: 56).

Колебање песничког субјекта између идеализма и дезилузионизације огледа се у развијеној метафоричкој слици поражене љубави која, антропоморфизована, лебди по самоћи носећи разлупану лиру. Ова слика, којом је пројектовано разочарање у снаге љубави и поезије, натегнуто је разрешена поентирањем у завршној строфи песме „Утеха”, преокретом којим се уводи утешна нада у моћ љубави: „Ја осећам душу и своју и њену: / Обе, вечне, стоје на једном осмеху, / На једном простору, далеком времену, / Које каткад ступа и шапће утеху”. Необична, развијена слика упућује ка оностраном пространству у коме душе „стоје на једном осмеху”. Тешко је докучити какав је то осмех и коме припада, једино је сигурна издвојеност душа и слутња мистерије осмеха.

Дисову идеализацију љубави могуће је повезати са завршним стиховима Миљковићевих „Трагичних сонета”: „Завршни стихови ’Трагичних сонета’ својеврсна су химна љубави – која се код Миљковића више неће поновити, поготово не с таквом снагом – испеване из празнине пошто је све било завршено” (Јовановић 1994: 107). У овим Миљковићевим стиховима егзистенција лирског јунака поништена је у корист осећајности и устоличења љубави као врхунског начела обнављања света (*Нема мене ал има љубави моје* – сонет „Проповедање љубави”).

„Трећа песма” из претпоследње целине збирке *Ушитољене душе*, из циклуса „Недовршене речи”, води ка отварању новог песничког хоризонта, којим се снажно антиципира делотворност љубави и вредност наде, тек повремено истакнута у појединим песмама циклуса који овом претходе: „Још нам срца крију из-

11 У вези с поезијом Владислава Петковића Диса и песмама Бранка Миљковића то примећују Александар Јерков, који је у својој студији *Смисао (српског стиха). Де/конституција* генетички усмерио мотив мртве драге од мита о Орфеју до романтизма, и Радивоје Микић, који је овакав развој мотива наговестио у студији *Орфејев двојник*: „Читалац овде среће древни мотив успаване лепотице, чију једну верзију садржи и мит о Орфеју и Еуридики, мотив који је у романтизму уздигнут на ниво топоса а модерни песници су му дали нове обресе (код нас, пре свих, Владислав Петковић Дис)” (2002: 10). О историјском контексту мотива мртве драге писао је и Миодраг Павловић поводом Дисове песме „Можда спава” у тексту „Владислав Петковић – Dis”.

мирење, спас / И љубав што прашта и јаде односи / К'о пролеће зиму, као мир талас. // И док руке срећне станују у коси, / И док глава сања уз лице и груд, / Ми нећемо чути ветар што све носи". Вера у истрајност и заштитну функцију коју љубав има у овом циклусу ипак није неопозива и апсолутна. Последња песма „Недовршених речи", „Глад мира", од симболичког сахрањивања љубави коју је тешко разумети, преко заборавља, до слушања тишине и мртвих славуја, привилегује звук као феномен који води до песме, задњег упоришта издвојеног субјекта, што се и открива у последњој строфи: „Ја сараних све, и љубав, осим мира глад. / Јер још чујем над главом ветар како свира / Песму празну к'о утеха, тешку као пад". Ова песма неким аспектима асоцира на „Тамницу", а и маестрално упућује на ултимативну заборављену песму, отелотворену у завршној песми збирке *Ушопљене душе*, „Можда спава". Хоризонт наде отвара се у тачки призивања љубави, која се каткад чини недокучном и недостатном, али ипак се за њом неуморно трага, „па је Дис велик не зато што је туробан и мрачан, јер он то није као што његова песма не би ни требало да буде, већ је велики песник зато што у најгорем чува мир и простор песничког самоостварења" (Јерков 2010: 235).

5. Простори поезије

Позиција песника у Дисовој поезији одређена је идеализмом, али и сумњом у метафизичку оправданост стремљења к љубави. Особен перспективизам, доживљај света заснован искључиво на перцепцији субјекта, истицање сопственог лимиалног статуса и рефлексивност мапирају аутореференцијалност која се у Дисовим песмама манифестује у облику особеног *autopoiesisa*: свет посредован поезијом, свет пропадања и смрти, испоставља се трајнијим и аутентичнијим од живота. Живот опониран свету песме обележава сазнајну функцију песника – то су орфејска налазишта у поезији Владислава Петковића Диса, трагови „орфејског понирања у дубине песничког бића" (Петровић 2002: 390). У есеју „Поезија и облик" Бранко Миљковић је поезију поставио наместо егзистенције, заснивајући у поезији негативну онтологију и темељећи биће поезије на ономе што је прогнано из живота, што је живот изневерило (или је живот ту суштину изневерило?), да би оно што је наслућено било могуће онтолошки засновати у песми: „Ето то је тај иза чијих леђа наста свет / ко вечита завера и тужан заокрет" („Орфеј у подземљу"). Као Миљковићев песнички глас у циклусу „Седам мртвих песника", и Дисов глас исказује потребу за саговорником, за надмудривањем светске завере, која песнички субјекат оставља изолованим и заувек одвојеним од света. Код обојице песника неиспуњива жеља за сусретом проузрокована је модернистичким моментом кризе.¹² Не треба занемарити ни „могућност да то буде сусрет с властитом *анимом*", односно тумачење према коме „тај 'глас', који потиче од Другог Ја, и који поета радије замишља као милозвучни глас Драге/Музе, заправо је његов властити, симболично одјекујући глас, Ехо његовог распевањем ума, сублимативно отуђен у представу Другости која надахњује и инспирише" (Брајковић 2013: 180–181). Мртва драга сасвим легитимно може бити

12 „Културним очима проширених зеница, које сажимају различите језичке, мисаоне и културне тангенте, ми гледамо свет, а једна од првих ствари коју са нашим песницима видимо јесте криза. Бића, времена, субјекта, погледа, знања, говора, текста, што нас подсећа да друго име за модернитет и јесте криза. Оно што је код Лазе Костића било онтолошки постављено у чврсте координате, сад је у кризи коју Дис дијагностификује, а од које ће Миљковић далекосежно оболети" (Бошковић 2014: 69).

и пројекција саговорника, симболичка представа вапећег сопства које само са собом разговара.

Метафизичко искуство, искуство ван овоземаљске временске и просторне егзистенције, симболистичка концепција наговештаја, преплитање заборав и сећања проблематизују централизованост сопства. Идентитет песника подложен је расапу модерног доба, отуд непрестано дислоцирање песничког субјекта. Иако је наизглед све приказано из јединствене перспективе, та перспектива расипа се у ништа, у неповратно изгубљено јединство сопства: „Не губи ли своју вредност, чак и своје значење, савет филозофа да се повучемо у себе саме да бисмо се сместили у егзистенцију, кад смо пратећи онтолошки кошмар песника управо доживели најеластичнију слику 'ту-бивства'?" (Башлар 2005: 201). Код Диса ипак постоје поетички сигнали који упућују на супериорну етичку улогу песника. У песми „Она, и њој” присутан је етички моменат емпатије и назначена исцелитељска функција песника: песник изражава жељу *да закука, да зайлаче с шобом...*, јер метафизичке утехе нема. Ова позиција лирског субјекта указује на улогу гласноговорника обесправљених, маргинализованих у чину дозивања и заједничког пева у неодређеном лирском простору. У првом делу диптиха „Песма” лирски субјекат изражава резигнацију и помирљивост, свест о томе да је детерминираност смрћу немогуће избећи. У другој целини назире се ентузијазам, везан за песничко посланство: „У тренутку када човек сам са собом разговара, / И занесен смело иде у пределе својих снова, / И разгледа доживљаје и измишља, срећу ствара, / И моја се мис'о буди, ал' к'о мис'о песника.” Превазилажење осуђености на смрт могуће је остварити једино путем стваралаштва, креирања, измишљања, фикционализације, али због немогућности да се фикција отелотвори, јавља се, готово симултано, сумња у моћ и делотворност *мисли песника* услед свести о протицању времена и општој релативизацији. Крајњи резултат кумулације животног искуства отуд је песма *стара, шешка, једнолика к'о кукање*.

У антижанровском опредељењу Дисове „Химне” већ се назире обзор радикалних поетичких промена у српској књижевности након Првог светског рата. *Просјорно време*, сажето конципирано у синтагми *црвљиво доба*, са слике смрти проширује се на представу читаве епохе: *Црвљиво доба нека нагло тиска / Сиомене, славу, у блажо дубоко, / Где њорок цвећа и развраћености ниска*. Описне категорије модерне лирике у пуној мери могу послужити за описивање Дисове поезије: „дезоријентирање, растварање свакодневног, изгубљени ред, некохерентност, фрагментарност, разграђивање, стил низања, депоетизирана поезија, бљесци уништења, бритке слике, груба неочекиваност, дислоцирање, астigmatичан начин гледања, удаљење...” (Фридрих 1969: 12). Модерност се огледа у односу лирског субјекта према себи и према свету. Код Диса ове релације засноване су на поништавању и дезинтеграцији ванлитерарне стварности помоћу заборављања,¹³ а потом на суочавању са смрћу и покушају дозивања онога што је заборављено, управо сећања. У песми „Слутња” експлицитно је изражена жеља да љубав буде заборављена: „И на љубав да попада иње / И заборав... И да све потоне, а у „Песми без речи” заборав је одређен као одвојеност од живота, али и од речи: И све речи да с обликом стају / Ту, преда ме, где се распадају.” Симболичка смрт речи пред субјектом означава немогућност изрицања и, напослетку, ћутање. „Песма почиње сећањем, завршава заборавом” (Миљковић 2018: 38). Речи, а тиме и песма, поново оживљавају када се круг затвара, на крају збирке *Ушопљене*

13 „Фрагментаризација Дисовог света, његово комадање, сведочи о дефинитивно нецеловитој слици света коју обједињује њен губитак и слутња изгубљеног” (Бошковић 2014: 71).

душе. Парадоксално, „код Диса, заборав песме се конституише као место рађања песме, а тај заборав песме, та празнина, јесте једино место којег се субјект сећа” (Бошковић 2014: 72). Песма „Можда спава” почиње забором, а завршава сећањем, последњим освртом на лепоту онога што је заборављено.

Литература

- Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови*, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Башлар 2005: Г. Башлар, *Поезија простора*, Београд: Б. Кукић, Чачак: Градац.
- Бошковић 2014: Д. Бошковић, Узалуд: поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва, у: *Моћ речи: зборник радова о стваралаштву Бранка Миљковића (1934–1961)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 68–77.
- Брајовић 2005: Т. Брајовић, „Под покровом од времена”: Нихилистички модернизам Владислава Петковића Диса, *Облици модернизма*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 37–63.
- Брајовић 2013: Т. Брајовић, *Нарцисов парадокс: проблем песничке самосвести и српска лирика модерног доба (европски и јужнословенски контексти)*, Београд: Службени гласник.
- Делић 2002: Ј. Делић, Владислав Петковић Дис као pjesник промене сензибилитета, у: Н. Петковић (уред.), *Дисова поезија*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 53–106.
- Јерков 2010: А. Јерков, У погледу смисла: Дис, у: *Смисао (српског) стиха*, књ. 1, *Де/конституција*, Пожаревац: Центар за културу, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовановић 1994: А. Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*, Београд: Филип Вишњић.
- Јовић 2002: Б. Јовић, „Предео од сплина” и Дисова љубавна поезија, у: Н. Петковић (уред.), *Дисова поезија*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 327–338.
- Коруновић 2008: Г. Коруновић, Узвишено у поезији Владислава Петковића Диса (на примерима песама „Нирвана” и „Јутарња идила”), Београд: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, година IV, 191–207.
- Микић 2002: Р. Микић, *Орфејев двојник*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Миљковић 2011: Б. Миљковић, *Орфејско завештање и друге песме*, избор и предговор Љубица Милетић, Београд: Просвета.
- Миљковић 2018: Б. Миљковић, *Есеји и критике*, прир. Снежана Милосављевић Милић, Ниш: Нишки културни центар.
- Павловић 1964: М. Павловић, Владислав Петковић – Dis, у: *Осам песника*, Београд: Просвета.
- Пантић 2002: М. Пантић, Белешке за Дисову поезију, у: Н. Петковић (уред.), *Дисова поезија*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 265–278.
- Петковић 1959: В. Петковић Дис, *Песме*, избор и предговор Божидар Ковачевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.

- Петровић 2002: П. Петровић, Орфичко завештање: Дис и Миљковић, у: Н. Петковић (уред.), *Дисова поезија*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 373–390.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, Лажни модернизам у српској књижевности, у: *Писци и књиже* V, Београд: Просвета. <<https://kritika.unilib.rs/sr/islandora/object/skerlic%3A967>>. 30. 3. 2021.
- Фридрих 1969: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике: од Бодлера до данас*, Загреб: Стварност.

SPACES OF DEATH IN THE POETRY OF VLADISLAV PETKOVIĆ DIS

Summary

Certain segments of this work are dedicated to the consideration from the perspective of the inherent poetic closeness with another poet. Reflecting on the theme of the death space, as an important semantic and figurative complex of Dis's poetry, we've permeated the main research subject with the elements of poetry and theoretical poetics of Branko Miljković. We've corroborated the research of the spaces of death in the poetry of Vladislav Petković Dis with the insights of eminent and well-known critics, but also have presented autochthonous interpretive observations using specific examples.

Keywords: space, literary topos, death, poetics, Vladislav Petković Dis, Branko Miljković.

Jelena I. Marinkov

Татјана Н. Кличковић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

КРУЖНО НАСУПРОТ ЛИНЕАРНОМ: КАТЕГОРИЈА ВРЕМЕНА У РОМАНУ ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ У ЦАРИГРАДУ МИЛОРАДА ПАВИЋА

У раду се истражује категорија времена у роману *Последња љубав у Цариграду* Милорада Павића, најпре с ослонцем на схватања Кристијана Олаха о том проблему у једном другом Павићевом роману, *Хазарском речнику*. Перспектива проучавања цикличности времена у *Последњој љубави у Цариграду* проширује се Мекхејловим схватањем о ефекту *strange loop*, или *mise-en-abyme*, у контексту постмодерне књижевности, а затим и разматрањима Јовице Аћина о фантастици код Павића. Проучавају се елементи романа који упућују на митско схватање времена, кружно насупрот линеарном и вечно враћање истог.

Кључне речи: Милорад Павић, *Последња љубав у Цариграду*, категорија времена, фантастика, постмодерна

1. „Поиграј се, ђаволе, па ми опет врати.”

Већ у насловном цитату² може се препознати једна од најважнијих одлика прозе Милорада Павића, фантастика, и две њене манифестације у оквиру овог романа: интензивно (и разноврсно) демонско присуство и атипичан, алогичан однос према категорији времена у роману, које се може уже окарактерисати као кружно, а објаснити једино као фантастично.

Фантастика, уопште, једна је од одлика постмодерне, будући једна од начина на који прозне уметности српских постмодерниста превазилазе рационално-логички језик, као део наглашеног интересовања за алтернативна искуства, међу којима су и бизарно, акаузално и гротескно (Дамјанов 2004: 22). Исти аутор и маркира Милорада Павића као аутора који је најинтензивније неговао фантастику и суштински утемељио њену постмодерну парадигму (Дамјанов 2004: 25). Постмодернизација већ постојећих фантастичких парадигми српске књижевности, као што су хорор, ониричка, фолклорна или делирична фантастика, уз фантастику реалности и фантастичке просторно-временске игре, која значи одсуство репродуктивног односа према њима, а коју аутор Дамјанов повезује са Павићевим (углавном дужим) приповеткама и Хазарским речником, приметна је и када је у питању фантастика у роману *Последња љубав у Цариграду*, и то посебно када се имају у виду специфичне везе тог романа и епохе (пред)романтизма.

У свом есеју *Хазарски ћуп и друга лажна сећања*, Милорад Павић је, проговоривши на тему фантастике, и сам дао рецепт за бављење њоме у његовом опусу:

¹ shtogod@live.com

² Из романа *Последња љубав у Цариграду* (Павић 2000: 79), који већ својом звучношћу подсећа на магијску функцију речи и заводи читаоца, као и Софронија Опујића, некаквом бајалицом која звучи свакако старије од јунакиње која је изговара.

„На том путу имамо један важан инструмент. То је логика. Логичко и иреално метафизичко ускладити тако да нам не смета, то је задатак фантастике, јер фантастика почиње када се прекине са условностима бајке и чудесног, где је све могуће и ништа није зато нереално. Фантастика, дакле, за разлику од бајке, успоставља логични и уверљив, чак неосетан прелаз од реалног ка иреалном, од могућег и свакодневног ка немогућем.” (Павић 1985: 270)

У продужетку истог есеја, када говори о насловном хазарском ћупу, иако на овом месту доводи у близину логику и фантастику, Павић инсистира на томе да „чим ти кажем шта је, ћуп ће за тебе и за друге неминовно вредети мање него сада. Јер, маколико вредео, не може вредети више но све, а чим ти кажем шта је, он више неће бити све остало, што није, а шта сада јесте” (Павић 1985: 271). Читајући ове реченице, може се чинити да се обесхрабрује дубље истраживање фантастике, које би се могло алегоријски тумачити као откривање тајне хазарског ћупа, али се писац ових редова узда у то да ће укључивањем логику у механизам читања фантастичког у роману *Последња љубав у Цариграду* ипак обогатити опште читање овог романа. Самим својим поднасловом, „приручник за гатање”, роман *Последња љубав у Цариграду* у први план доводи управо чврсту повезаност са необичним, алтернативним, волшебним, оностраним, а на крају крајева – фантастичним.

Демони су овладали временом и сналазе се у њему (Олах 2012: 235) – важи за демонски свет како *Хазарског речника*, тако и *Последње љубави у Цариграду*, баш као што ни демони касније написаног романа не престају бити приказани на гротескни, бајколик, помало 2D начин, у духу антропоморфног, паганског виђења, наводи Олах (2012: 233). Зато, нимало не чуди то што је категорија времена можда и најбогатија фантастиком, која кореспондира са нехришћанским наслеђем.

Кристијан Олах анализира време у другом Павићевом роману, *Хазарском речнику*, али његова запажања су примењива и на време у *Последњој љубави у Цариграду*. Кружни ток времена у *Хазарском речнику* он повезује са антрополошким песимизмом, што се додуше не може тврдити и за роман-приручник за гатање, али његово схватање времена код Павића као паганског, античког, а у исто време и обистињеног и делатног (Олах 2012: 120), звучи као да је могло бити изречено и поводом другог романа. Олахова осуда паганског човека са свешћу о цикличности времена на ропство пролазном и пропадљивом (Олах 2012: 121) савршено се може применити и на јунаке *Последње љубави у Цариграду*, који су у свом карневализованом свету потпуно окренути „доле”, оном материјалном, телесном (сродном горепоменутом пролазном и пропадљивом). Олах чак инсистира на томе да су гротескно и фантастично присутни захваљујући онтолошкој несигурности фиктивног света којим владају закони цикличног времена (Олах 2012: 129), а оба су присутна и у једном и у другом роману.

Кружни концепт времена веома је важан за схватање овог романа уопште. Будући да у роману, сасвим прикладно за један „приручник за гатање”, постоји свест о људској судбини и идеја да се ништа више не може изменити него само бити сведок сопственог удеса, како и запажа Глушчевић (1994), као и да цео роман подсећа на трагедију, а да једна представа у самом делу носи исти наслов као и дело само, *Последња љубав у Цариграду* – чини се да је „опсесивна жудња да се стигне на састанак са сопственим удесом” (Глушчевић 1994) водећа покретачка сила радње овог романа. Баш та неумитност свих догађања, а посебно оног „финалног разрешења”, повезује овај роман са гротеском у романтичарском смислу: мотив марионете или лутке значајан је како за романтизам, тако и за народну

смеховну културу; међутим, у романтизму, у првом плану је представа о туђој нељудској снази која управља људима и претвара их у марионете и само је за њега карактеристична трагедија лутке (Бахтин 1978: 50). Посебно је оправдано говорити о повезаности овог романа са трагедијом када се у видокругу истовремено држе фантастика којом он обилује и суд Милорада Павића по којем трагедија својом особином да подражава виши свет од оног у гледалишту, дакле, мит или богове, већ прелази границу ка немиметичкој књижевности (Павић 1985: 273), иако се за Опујиће, Калоперовиће и Тенецке баш и не би могло рећи да су „виши свет”, некаква митолошка или божанска бића за читаоце овог романа.

Ефекат *strange loop*, или *mise-en-abyme*, који подразумева насиље над наративним нивоима и измицање наративној логици, са немогућношћу реконструкције хијерархијских односа међу тим нивоима (Мекхејл 2004: 119, 126–7), такође се чини као веома адекватан начин да се анализирају догађаји у роману, који не само да су циклично повезани, већ и одјекују, одражавају се једни у другима као у огледалу.

Јовица Аћин је о овом проблему код Павића говорио и много пре него што је роман *Последња љубав у Цариграду* уопште објављен. Међутим, још тада се, када је у питању Павићев опус, питање *chronos* објашњава преко кружнице (Аћин 1978: 252), што се, може се закључити, није променило ни у шеснаест година које деле овај суд од романа-приручника за гатање. Тако се ни када је *Последња љубав у Цариграду* у питању, на кривудавај линији понављања и у серијама варијација које Павић успоставља, неки догађај не везује и не одазива по хронолошком принципу на блиске и случајне догађаје, већ увек према једном другом временском принципу на догађаје који стоје много даље, било са прошле, било са будуће стране, али који зато могу да функционишу као симулакрум онога о којем је реч, по спољашњој сличности и унутрашњој разлици (Аћин 1978: 242–3). Значајно је и што Аћин управо такав однос према времену доводи у везу са принципом историјског кретања, који је *mimesis* као *phantastiké*, а не пука кружност коју оличава *mimesis* као *eikastiké* (Аћин 1978: 243). Међутим, када каже да сваки догађај, за Павића, постоји само захваљујући враћању других догађаја (Аћин 1978: 249), или када, говорећи о Павићевој приповетки *Гвоздена завеса*, истиче три врсте понављања – понављање као трагедију, понављање као фарсу и понављање „с оне стране” (Аћин 1978: 245), што смешта овај Павићев роман раме уз раме са његовим раним (и махом краћим) стваралаштвом, упркос оспоравању квалитета и садржајности његовог дела или истицању силазне линије након објављивања *Хазарског речника*.

У роману који и наслов носи по представи путујућег позоришта у којој се приказују три смрти капетана Опујића, коју читалац први, али не и једини пут среће већ у првом кључу романа (Павић 2000: 19), а које се притом до краја истог романа и остављају, свакако да се може говорити о овом феномену. Он је очигледан на макроплану, али у роману постоји и много разбацаних догађаја и детаља који се дозивају и стоје повезани, дозивајући се не по принципу упаривања, већ одражавања, које је могуће поновити бескрајан број пута, као одразе у огледалу. Ала Татаренко (2013: 232) то види као процес циклизације карата-прича, отежаним спиралним путем, на неколико наративних нивоа, уз коришћење реверзibilног начина изградње (и читања) овог дела.

Категорија времена у овом роману нејаснија је, сложенија и од категорије простора, који, иако је углавном бајковит, лако проhodан и тешко конкретно одредљив, ипак има неке чврсте тачке и реалне локалитете на којима се радња

збива (као што су Трст, Земун, Сремски Карловци и Цариград, као и низ европских места која се у пролазу, али без извесности (и вероватно без икаквог покрића и тачности) именују као место боравка Харалампија Опујића, као што је, на пример, река Лаба (Павић 2000: 20)). Дани у *Последњој љубави у Цариграду* као да заиста „имају понекад дубину већу од дужине и та дубина може досегнути месец или чак годину дужних дана” (Павић: 21–2), а читаоца који покушава да утврди хронологију догађаја у роману или у животима јунака може да снађе једино вртоглавица. Уколико се има у виду експлицирана година рођења Софронија Опујића, 1789. година, онда се помаља или алкавост у рачунању када се наиђе на тврдњу да је он у победи код Улма имао четрнаест година, пошто би 1805. године, када се та битка збила, он морао имати две године више, или намерна мистификација аутора. Не би требало, додуше, ни да се занемари ни то да се број година које млади Опујић нетачно или немогуће тврди да је имао у свом првом ратном походу поклапа са годинама у којима је, како сам наводи у својим *Мемоарима*, Симеон Пишчевић када њега отац први пут поведе у рат, додуше, на сасвим супротној страни (Пишчевић 1972: 46–7). Најизвеснијим се чини, ипак, да време романа не одговара стварном времену интенционално: фантастика се служи реалним светом да би га довела у питање (Павић 1985: 274), а поигравање са хронологијом, нарочито тако да се то може довести у везу са једним делом ни мање ни више него мемоарског карактера, у коме би прецизност, када су историјски подаци у питању, морала бити подразумевана, осветљава овај детаљ о протоку времена и ван фантастичког тумачења о растегљивости те категорије у роману. Уочена је могућност да се овај роман посматра као хиперсимулација витешког романа или епа (Јевтовић 1995: 165); но, магловитост која окружује конкретне историјске догађаје и која намерно онемогућује читаоцу да успостави јасну нит када су у питању ратна збивања у којима су Опујићи учествовали, а на чијем се експлицирању и хронолошком смештању ипак инсистира, дозвољава да се роман, са овог аспекта барем гледано, посматра као пастиш³ мемоарске прозе.

У средишту пажње, ипак, све време је једна позоришна представа и њено остварење у животима људи које представља, док је на њеном наличју, будући да се у крајњим тачкама додирују сасвим, остварење једног пророчанства-рецепта за срећу. Првобитно је реч о представљању под именом „Три смрти капетана Опујића” (Павић 2000: 19), да би се касније о њој говорило као о приказу „Последња љубав у Цариграду” (Павић 2000: 90), а приликом последњег спомена, у питању би било „страшно јавленије” под првим насловом (Павић 2000: 140). За почетак, различитим именовањима очигледно истог драмског комада спречава се банално једноставна аналогија између радње представе и окоснице фабуле романа, али је степен идентификације дозвољен давањем наслова романа оној представи која се одиграва ван читаочевог видокруга (и коју једино спомиње Дуња Калоперовић (Павић 2000: 90)). Комад који тематизује смрт лика који је још увек жив требало би да изазове језу и отпор, ако никог другог, а онда барем тог лика, међутим, Харалампије Опујић је у више прилика нескривено нетакнут приказанима краја сопственог живота. Тако, на почетку представе коју гледа Софроније Опујић, глумци истичу да је за представу платио његов отац лично (Павић 2000: 20), што се младом Опујићу чини оправданим из разлога што је

3 У значењу како га схвата Марко Јуван (2013: 45): „Књижевни пастишиста из ауторских опуса, жанровски или формацијско-стилски типичних дела исписује изразе који му привуку пажњу, а по њиховом моделу опонаша још карактеристичне стилеме, мотивику и структуру. Тако напабирчено градиво на свој начин преуреди и споји у нов текст.”

његова породица одавно спадала у позоришне мецене (додатна заплетеност нивоа стварности се остварује када се зна да је презиме Опујић Милорад Павић у својој небелетристичкој књизи *Историја српске књижевности класицизма и ѓредромантизма* навео управо у вези са меценарством позоришта (Павић 1979: 185)). Друго такво приказане игра се у војном логору у коме се налази сам Софроније и то јавно, имплицирајући да су и ти глумци потпомогнути лично главним ликом своје представе. Највећи степен учешћа у тим представама капетан Опујић узима ипак приликом трећег спомињања те представе, када путујуће позориште игра наречену представу не само пред њим, у његовом присуству, већ се он и убацује у играказ, одговарајући уместо глумца у француском мундиру који представља њега (Павић 2000: 140). Тиме најјасније прелази границу између наративних нивоа у роману: радња представе преклапа се са радњом романа, немогуће је више говорити о корелацији између одређених догађаја у представи и фабули читавог романа – реплика у представи постаје реалност романа. Од тог момента, радња романа нагло је згуснута, и сви разуђени токови, разбацани по разним кључевима, временима и локацијама, усмерени су на једну тачку – остварење и последње љубави великог љубавника у Цариграду. Да је остатак романа мотивисан управо овом преломном тачком у односу између хијерархијски различитих наративних планова, потврђује и чињеница да се остатак преживелих и релевантних ликова у роману изненада и без икаквог објашњења (које чак нису тражили ни сами јунаци затекнути у хану) придружује породици Опујић на њиховом путешествију у Цариград (Павић 2000: 141), омогућујући један велики, општи расплет баш као у каквом сентименталном роману.

Бројне су и друге тачке на којима се садржина представе о смртима Харалампиа Опујића прелива на радњу романа. Сама представа је врло једноставне структуре, са јасно издвојеним и дефинисаним смртима: смрт у борби са медведом, смрт кроз доглед, и смрт у ноћи, од сабље, око фењера (Павић 2000: 21–2). Истинитост представе се испоставља постепено кроз роман – о борби са медведом, из које је, пак, изашао као победник, сведочи Харалампиева супруга Параскева („Загледам ја, кад тамо, Харалампиа затворили у собу са живим медведом, па кад га он уби ножем, медвед га од муке свег попиша.” (Павић 2000: 39)); смрт кроз доглед намењену капетану Опујићу сналази пак капетана Тенецког старијег („Тада му је капетан Опујић истим хицем прострелио око на догледу и око у глави, тренутак пре него што је искочио из пламена који је сам запалио.” (Павић 2000: 55)); такође, и „скидање мамуза” које је Харалампиа спремао Авкстеније Папила враћа се виновнику („Опујић је наставио својим путем, а Авкстеније Папила је лежао на улици у блату и није више био млад.” (Павић 2000: 71)). Ови догађаји у роману и постоје једино као одједи сопствених сажетак у представи, али у огледалу од биљуре, са разликом, изобличено, како Аћин и наводи да бива код Павића (Аћин 1978: 258). Такође, већ је наведено да исти аутор говори и о три понављања код нашег писца – која су управо и три понављања ове представе. Први пут када је Софроније поново дошао у контакт са представом о очевој смрти, оно је „тужно приказане”, и то би било трагично понављање те представе. Укључивање у представљање сопствене смрти капетана Опујића свакако има фарсичну ноту, остављајући последње понављање да буде „с оне стране” – и заиста, последња љубав Харалампиа Опујића дешава се у равни са осталим догађајима у роману, „стварно”, „заправо”, и има, по први пут, реалне последице, коначни нестанак Харалампиа Опујића са овог света – изокрећући његов имунитет на смрт наопачке, на другу страну, по принципу: „Нек виђено једном већ почне!”.

У последњим кључевима романа радња је толико згуснута да се збијају и други догађаји сем оних везаних за само одвијање смрти Опујића старијег: у њима се, одједном, проналазе и услови за разрешење велике тајне и мале жеље Опујића млађег. Да та његова жеља има везе са очевом смрћу наговештено је довољно рано и брзо у роману, близином опсенаровог савета за испуњење жеље и првим играњем представа о Харалампијевој смрти. Читалац је већ овде упознат да је рецепт за Софронијеву срећу везан за Цариград, храм и стуб са бакарним штитом на чијој се средини налази отвор (Павић 2000: 19), те када се сви јунаци колективно упуте у Цариград, очекивана је и посета Опујића млађег том храму који ће га лишити малог бола. И заиста, у Цариграду Софроније проналази храм, и на такав начин да усмереност читавог света на испуњење његове жеље подсећа на предодређеност јунака средњовековног житија („Једино што је на једноме од стубова блештао сунчев зрак у висини човечијег стаса. Кад приђе, под тим зраком откри штит и рупу у њему.” (Павић 2000: 151)), обавља ритуал који му је преписао опсенар, и када је ишчекивање читаоца на врхунцу – да се коначно открије поручникова жеља, у тренутку остварења – оно је изневерено: „И, ништа се не догоди.” (Павић 2000: 151) Дешава се управо супротно: уместо срећног краја који је морао уследити, будући да је главни јунак дошао до краја свог пута и да већ има своју вољену поред себе, *happy end* измиче из руку и претвара се у своју супротност када се у Јерисениној мисли о томе да би можда могла с другим човеком да има дете (Павић 2000: 153) наслућује испуњење и последњег услова за Харалампијеву смрт, да га у Цариграду погледа нека жена са жељом да добије с њим дете, јер, као што се на последњим страницама романа понавља упозорење са прве, „Бог своје љубимце награђује највећом срећом и највећом несрећом у исти мах” (Павић 2000: 19, 159).

Догађаји који се дозивају расути по роману и на друге начине неповезани ипак обогаћују коначну слику стања ствари, формулом „Свака ствар да би се заиста чула, мора се бар двапут рећи.” (Павић 2000: 52). На пример, кључ Правда својим једним детаљем о слаткишу који је послужен капетану Тенецком, ушећереним цвећем, љубичицама и ружом (Павић 2000: 93), кореспондира са дочеком који сестра капетанова спрема Софронију, управо тим ушећереним воћем (Павић 2000: 113). Уколико се има у виду да након уживања у овој послastici Пана Тенецки одлази да се освети Софронију Опујићу, а да за овим послужењем почиње љубав Јерисене и Софронија, која нема срећан крај, може се закључити да је, случајно или намерно, сестра спровела освету, и над оцем и над сином, коју брат није могао. Уопште, љубав поручника Опујића и госпођице Тенецки чини се унапред задатом и познатом, прорекнутом: у сну (који се на крају испоставља као профетски), симултано са избијањем дванаест часова на оближњој цркви, Јерисенино тело замирише на брескве (Павић 2000: 82), што се осликава у једном каснијем односу са Софронијем, у контакту са ким јој је тело управо тако мирисало, када „он у њу избаци семе у дванаест млазева, тачно како је сат на торњу избијао” (Павић 2000: 114). Наравно, та познатост, препознатљивост фантастиком опцртана, ништа не умањује од те љубавне приче, већ пре алудира на, и пародира, клишеирану ситуацију из љубавних романа у којој је неки пар судбински предодређен да заврши заједно.

Један други пар догађаја у роману тако повезан пак не открива ништа сем хаотичности и акаузалности света у коме су могуће и бизарне, немотивисане, „неоправдане” подударности. Једна таква је сличност у нестанку куће над папницином из истоименог кључа (Павић 2000: 25) и једним француским мајором

који се замерио Харалампију Опујићу (Павић 2000: 52) и у чијој је кући на крају нађена старица са тарот картама у којој се препознаје папиница. Једно могуће објашњење било би управо у тим тарот картама и причама коју кључеви Мајор Агсапе приповедају, а које постоје у безброј комбинација и варијација које не морају, уз све друго, увек бити и логичне.

Неосетљивост на једну такву тему као што је сопствена смрт и хрљење њој у сусрет, у Цариград, у место унапред означено као место збивања коначне капетанове смрти, заиста и подсећа на хероја трагедије који јури својој судбини у сусрет. Утеха за капетана осуђеног на смрт можда управо и јесте у бескрајном понављању бацања тарот карата и поновног читања његове судбине, која увек изнова бежи испод бројних репродукција и рефлекса расутих кроз призму радње романа, која се увек може изнова завртети као карусел и опет извести на сцену све ликове. Сви ови елементи упућују на митско схватање времена, кружно насупрот линеарном и вечно враћање истог (Глушчевић 1998: 5). На митску потку *Последње љубави у Цариграду* упућује и архетипска структура ликова у којима се препознају Едип, Јокаста и Електра,⁴ између осталих, али и стуб у храму у Цариграду који би могао представљати осу света, као и космос као простор коначног разрешења жеље Софронија Опујића у последњем кључу Свет. Овај детаљ је посебно значајан, с обзиром на супротстављеност линеарног и кружног концепта времена. Софронијево жеље преусмеравају се од подземља у ком је он ослушкивао прошлост ка свемиру, означавајући и промену у његовом погледу на свет од историјског, линеарног ка митском, кружном поимању времена. Харалампије Опујић, који у свему стоји насупрот сину, засигурно одувек време посматра као циклично. Стога и у последњем кључу романа и у финалном стадијуму, последњем чину велике представе која се одиграва пред читаоцима, а чија се целина могла сагледати у балончићима-представама за ликове у роману, капетан Опујић задржава безбрижност и готово раздрагано нестаје, спремајући здравицу. Када капетан Харалампије Опујић ишчезне нетрагом, осећање коначности нема времена да се укорени, јер једино непојамно остаје изостајање нелинеарног читања овог романа (било циклично, било неком од случајних метода „на прескок“) којим би се овај роман и заувек завршавао у смрти.

4 Атмосфера читавог романа носи трагове Фројдове психоанализе, посебно Едиповог, Електриног и Јокастиног комплекса (Према *Психолошком речнику* Драгана Крстића, Едипов комплекс би подразумевао (и) сексуалну жељу према мајци, уз манифестацију и настојања идентификације са оцем (1988: 265); Електрин комплекс био би паралелан Едиповом и тицао би се везаности женских особа за оца; Јокастин комплекс би означавао претерану љубав мајке према сину и инверзну ситуацију у односу на Едипов комплекс (Крстић 1988: 266)). Као што Јерисена Тенецки својим инсистирањем на љубави са човеком који припада истом „соју“ као и њен отац, класи побеђених, илуструје Електрин комплекс, а Растина Калоперовић намером да доспе у кревет свога сина Јокастин комплекс, тако и Софроније Опујић својом жељом да се однос између њега и оца обрне сасвим одговара Едиповом комплексу и проблему идентификације са оцем који он подразумева (што истиче и Ала Татаренко (2013: 238)). Такође, будући да је Софроније Опујић 1813. године, када је смештено „финале“ романа, има 24 године, пошто је рођен 1789. године (Павић 2000: 39), а да му испуњењем жеље „после 17 година спаде уд“ (Павић 2000: 158), то би почетак његовог измењеног фантастичног стања, које је везано са настанком те жеље у њему, сместио у седму годину живота, што јесте гранична година Едиповог комплекса (Кнежевић 2001: 55). Тако, фантазма о замењивању улога са оцем инспирисала би, узроковала фантастичност, фантазму у платоновском смислу, онако како је схватио Аћин (тако представља имагинарни сценарио који субјект ствара и који „приказује“, на начин више или мање деформисан одбрамбеним процесима, испуњење неке несвесне жеље, као замену за неку немогућу стварност (Аћин 1978: 231–2)). Покриће за истраживање трагова фројдовске психоанализе даје сам Фројд, када истиче значај Едиповог комплекса за песничко стварање и податак да су драматичари свих времена за тему узимали углавном из Едиповог комплекса и комплекса инцеста, са варијацијама и прекривањима (Фројд 1984: 315).

Литература

- Аћин 1978: Ј. Аћин, *Fantastika i književnost, Paukova politika*, Beograd: Prosveta, 230–264.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Глушчевић 1994: З. Глушчевић, Поетика пада: Милорад Павић, „Последња љубав у Цариграду”, *Полиџика*, год. XXXVIII, бр. 81 (бр. 29101, год. ХСІ), Београд.
- Глушчевић 1998: З. Глушчевић, *Књижевности и ритуали*, Београд: СКЗ (Нови Сад: Будућност).
- Дамјанов 2004: С. Дамјанов, Српска фантастика од средњег века до постмодерне, *Постмодерна српска фанџасџика*, Нови Сад: Дневник (Бачка Паланка: Папирус), 5–27.
- Јевтовић 1995: Б. Јевтовић, Митска бајалица, *Свеске*, год. 7, бр. 24, јун 1995, 163–168.
- Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademski knjiga.
- Кнежевић 2001: А. Knežević, *Medicinska psihologija*, Novi Sad: Medicinski fakultet (Novi Sad: Prosveta).
- Крстић 1988: Д. Крстић, *Психолошки речник*, Београд: Издавачка радна организација „Вук Караџић”.
- Мекхејл 2004: В. McHale, *Postmodernist Fiction*, Taylor & Francis e–Library.
- Олах 2012: К. Олах, *Књижа – Боџ: (постмодерна) духовности у „Хазарском речнику” Милорада Павића*, Београд: Институт за књижевност и уметност (Београд: Чигоја штампа).
- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма, Класицизам*, Београд: Нолит.
- Павић 1985: М Павић, *Историја, стил, стил*, Нови Сад: Матица српска (Нови Сад: Будућност).
- Павић 2000: М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*. Београд: Дерета.
- Пишчевић 1972: С. Пишчевић, *Мемоари*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
- Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.
- Фројд 1984: S. Freud, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Izdavačka organizacija Matice srpske.

CYCLICAL VERSUS LINEAR: THE CATEGORY OF TIME IN THE NOVEL *LAST LOVE IN CONSTANTINOPLE* BY MILORAD PAVIĆ

Summary

The paper explores the category of time in the novel *Last Love in Constantinople* by Milorad Pavić, at first comparing Kristijan Olah's viewpoint on that problem in another novel by Pavić, *Dictionary of the Khazars*. McHale's points on the strange loop effect and mise-en-abyme in the context of postmodern literature broadens the perspective on cyclical time in *Last Love in Constantinople*, along with Jovica Aćin's outlook on fantasy in Pavić's work. This paper researches the elements of the novel that point to mythical sense of time, cyclical opposite linear and the eternal recurring of the same.

Keywords: Milorad Pavić, *Last Love in Constantinople*, category of time, fantasy, postmodernism.

Tatjana N. Kličković

Урош М. Ристановић¹
 Универзитет у Бечу
 Факултет за филологију и студије културе
 Славистички институт

ВАРОШ ЗЛИХ ВОЛШЕБНИКА: ТЕМАТСКО-МОТИВСКИ ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТСКЕ ВИЗИЈЕ ВАСЕЉЕНЕ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

Збирка *Варош злих волшебника* Станислава Винавера објављена је 1920. године у Издавачкој књијници Геце Кона у Београду. Та данас готово заборављена али врло значајна Винаверова збирка песама (израсла на искуству Великог рата), у којој песник гради својеврстан космос и показује раскошне језичко-стилске и изражајне могућности своје поезије, даје увид у експресионистичку визију настанка света и његовог изворног, али и новог поретка. У *Вароши злих волшебника* налази се нуклеус и читава историја и првобитна артикулација Винаверове васељене (касније елемент „Громобрана свемира” (1921)), од њеног стварања до апокалипсе, разарања, закључно с могућношћу њене обнове и васкрснућа. Због свега тога, али и зато што је ова збирка готово запостављена у нашој науци о књижевности, покушаћемо да у раду дамо исцрпну анализу њене структуре и основног тематског-мотивског упоришта – космоса, те да на тај начин укажемо на уметничку вредност и значај ове збирке песама у оквиру Винаверове поетике.

Кључне речи: *Варош злих волшебника*, Станислав Винавер, 1920, космос, васељена, експресионизам, авангарда, Први светски рат

Прерушен упутих се преко звезда.
 С. Винавер

Одавно је Миодраг Павловић у есеју *Звучна екумена Станислава Винавера* (1974) отпочео рехабилитацију и ревитализацију Винавера као песника, и чини се да је, до данашњих дана, направљен извесан помак на плану изучавања поетског дела овог аутора.² Иако невеликог обима, Винаверов песнички опус сразмерно је много истраживан, али су та истраживања готово увек ишла у правцу представљања оних профила песника који се пригодно могу означити као привлачнији (његу као сатиричара, пантологичара, песника војничког, и, напослетку, логорског искуства); за Винавера као песника космоса, песника васељенске инспирације, ретко се ко занимао.³ Можда је део кривице управо и

1 uristanovic@gmail.com, uros.ristanovic@univie.ac.at;

2 Можда и завршну реч у процесу 'рехабилитације' даје зборник *Поезија и модернизтичка мисао Станислава Винавера* Института за књижевност и уметност и Библиотеке шабачке коју је 2015. године уредио проф. др Предраг Петровић, а која окупља низ релевантних научних студија које се баве Винаверовим ликом и делом.

3 Овом темом се посебно бавио Александар Петров у тексту „Станислав Винавер – Византија, васељена и језичко ткање”. Петров у тексту износи тезу о блискости Винавера с Петром Петровићем Његошем, о сродности концепције васељене (микро и макро космоса) двају песника, али и указује на неке вредне космичке елементе Винаверове поетике (повремени песимизам, резонирање на линији космос – Земља, аутопоетичке рефлексije...); своје виђење овог проблема дао је и Радован Вучковић у тексту „Винаверове космичке приче”, у коме је главно упориште то да је Винавер *Варош злих волшебника* изградио „формом узетом у ширем смислу (облик бајке) и филозофском садржином (антропоцентрични космизам)” (Вучковић 2011: 153).

у самом космичком, јер и даље стоји Павловићева (1974: 28) оцена да се „Као метафизички песник Винавер [...] тешко отвара, тешко је приступачан и мало привлачан”. И када је у критици био помињан као песник космичке вокације, то је рађено успутно, више као стално место које се пречесто помиње а које се, заузврат, премало узима за предмет од важности за истраживање. Због тога се приликом истраживања Винаверове поезије много чешће можемо срести са синтагмама и номиналним одређењима „Винаверовог Космоса” (Тешић 2012а: 634), него што можемо заиста чути неке детаље о визији тог свемира и како се он у поезији манифестује.

Аналогно нареченој *малој привлачности*, не чуди чињеница да је Винаверова поезија из овог угла мало и засигурно недовољно истражена. Као посебну књигу у стварању тог изворног, невиђеног и још увек недовољно испитаног космоса у песниковим лирским саставима видимо управо збирку *Варош злих волшебника*⁴ из 1920. године. Улога и значај ове књиге у биографији Винаверовог песничког бављења можда је већ и годином њеног издавања довољно изражена, али имајући у виду какву промену непосредни историјски догађај у светоназору младих експресиониста доноси, овом приликом треба нагласити да је *Варош злих волшебника* управо прва Винаверова поетска књига након Првог светског рата.⁵ У том смислу, може се рећи да ова књига (заједно са *Пантјологијом новије српске пјеленџирике* објављене исте године) стоји на челу другог периода Винаверовог стваралаштва, испред књига поезије *Мјећа* (1911) и *Мисли. Смртј шиишине и друге пјесме* (1913), без обзира на то што је низ „песамa из ових књига прерадио и објавио у збирци *Варош злих волшебника*” (Тешић 2012б: 500).

У *Варош злих волшебника* налази се нуклеус и читава историја и визија Винаверовог космоса, од њеног стварања до апокалипсе, разарања и могућности обнове и васкрснућа. Због тога, а и зато што је ова збирка запостављена у нашим књижевним студијама, покушаћемо да у раду дамо анализу, да укажемо на песме у којима космички елементи постоје, те да дамо наш покушај систематизације и интерпретације Винаверовог космичке поезије.

★

Прва песма збирке *Варош злих волшебника* представља основ Винаверове мисли и идеје о теми космоса; та мисао је зрела, саркастична, љута, онаква каква се од књижевника Винаверовог формата свакако очекује. Уводећи нас у предмет своје поетске инспирације, песник не полази од грађења простора, сценографије

4 Ради уштеде простора, сви цитати песамa биће навођени према оригиналном издању: Станислав Винавер, *Варош злих волшебника*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд: 1920. У загради након цитата биће навођена страница с које је цитат преузет. Будући да су песме у збирци дате без наслова, на песме ће се реферисати према првом стиху који ће бити наведен у загради у курзиву.

5 „Варош злих волшебника излази после рата, 1920. године. У међувремену, Винавер учествује у првом светском рату, бори се у Ђачкој чети, пролази Албанију, налази се у Русији за време октобарске револуције, 1917. Ова збирка сажима та драматична искуства рата” (Павловић 1974: 8). Још једно од сталних места у текстовима који помињу ову збирку песамa, јесте и то да је Винавер њу компоновао већински од песамa из збирки *Мјећа* (1911) и *Мисли. Смртј шиишине и друге пјесме* (1913), тако што је: „уклонио посвете и наслове, дотерао један број стихова и правило целовиту књигу, при чему је оста код предратне метрике и симболизма” (Вуковић 2015: 25); С оваквим устаљеним ставом се не можемо у потпуности сложити. Винавер у *Варош злих волшебника* јесте унео 35 старих песамa (20 из прве и 15 из друге збирке), али то у збиру од 89 песамa (колико их збирка садржи) чини тек преко тридесет посто материјала. Штавише, према нашем мишљењу, у новом контексту и те песме значе нешто сасвим ново и модерно, и свакако их не треба прескакавати и изостављати из вида.

или попршта на којем жели да прикаже своје мисли, већ прави наоко парадоксалну инверзију, исказујући одмах финално мишљење о томе да: „Васељена је варош злих волшебника”, те да у њој „Пирјују зли волшебници” (Винавер 1920: 3).

Већ се овим стиховима у читаочев хоризонт уводи фигура злих волшебника, тих тајанствених и заторних представника тамне стране космоса, узурпатора свеопште хармоније и централне антиподне силе кристалисане у *Громобрану свемира* годину након *Вароши злих волшебника*. Иако се ни у *Громобрану свемира* не открива ко су тачно зли волшебници, њихов задатак, налогодавац, намера, средства деловања као и простор по коме делују јасно су дефинисани. Тако Винавер у „мултижанровском есеју „Чурљаџис”” (Свирчев 2014: 89), метафорички описујући процес разумевања и прихватања уметности Гистава Мороа као тенденциозну опсаду перцептивног апарата, зле волшебнике представља као потмуле налогодавце чији је циљ да заварају траг сопственог присуства, али и да суштински начине промену у систему у којем делују: „Као да је непријатељски војсковођа ушао у главни стан, све оставио по старом, али управљачи левога и деснога крила добијају заповести, за које знају да су као од злих волшебника” (Винавер 1921: 39). „Спречити ослобођење човечанства”, тако ће нешто касније у есеју о Његошу Винавер (1921: 76) дефинисати улогу злих волшебника, постављајући их насупрот великих духова, што „стално раде на свеопштем ослобођењу”, односно „откривају односе, који постоје у Космосу, и тим самим доприносе ослобођењу, јер је констатовање једнога односа, већ покушај преласка у други”.

Одређујући космос у првом стиху као простор злих волшебника⁶, Винавер шаље могуће двоструку поруку: да су сви они који васељену насељавају (укључујући ту и песника и читаоца) зли волшебници, али и ту да свемир заправо припада само злим волшебницима.⁷ Тек се у четвртном стиху ове песме сазнаје да су зли волшебници различити од народа, где се уводи диференцијација тврђом да: „зли волшебници уверили су народ, да то није проклетство, већ благослов” (Винавер 1920: 3). То убеђивање учињено је по познатом систему инвертовања коме су зли волшебници склони, а о чему је Винавер (1921: 76) детаљно писао у тексту *Његош и зли волшебници*: „Зли волшебници, шта више, постигну, да оно што је учињено противу власти злих волшебника, буде у ствари једна нова помоћ, послужи не за обарање њихове владе већ за учвршћивање”.

Механизам којим зли волшебници динамику великих духова „не спутавају, [већ] они је још више разобруче, али је упуте другим правцем” (Винавер 1921: 76) приметан је и у првој песми *Вароши злих волшебника*. Оно у шта су они убедили народ исказано је трећим стихом те песме, где се каже да: „Сваки стих химне у вароши злих волшебника, проклиње зле волшебнике” (Винавер 1920: 3). Овај стих је од непроцењивог значаја за разумевање песме, а можда и читаве концепције ове збирке, јер се у њему крију најмање два сигнала која песник оста-

6 На питање ко су зли волшебници Радомир Константиновић даје као одговор следећу дефиницију: „То су духови који хоће да нас убеди, пред датим обликом, да је то крајњи облик, крајњи крај, апсолутно решење; да је то *резултат* после кога више нема разлога за рад, за прегнућа. Ти духови су у нама, у нашој природи, у силама инерције, у сну о апсолутној равнотежи” (2012, XII).

7 Овакав опис васељене, који полази од проблема распознавања злих волшебника од других њених становника – а посебно од великих духова, темељно се поклапа с описом ефеката настојања негативних сила чији је један од механизма власти управо настојање да се јасна диференцијација међу половима избрише: „Има — то тврде — великих духова који су у служби злих волшебника, али ми знамо да су сви они силом своје мисије у васељени, противу волшебника и ако, најчешће, раде за волшебнике.” (Винавер 1921: 77)

вља, а који сведоче о томе у ком правцу би требало читати збирку и космичку визију која је њоме предложена.

Наиме, у мелодиозности песме која одјекује тим стихом може се препознати питагорејско учење о хармонији сфера, те се одјек тог учења (врло вероватно стигао кроз космичке излете Лазе Костића) засигурно може пронаћи и код Винавера. Ипак, ако се за тренутак отргнемо од првог утиска на који нас тај стих може навести, сигурно ћемо приметити да та песма није било каква мелодија и звук, а посебно не савршена свеприсутна космичка музика коју не примећујемо јер смо на њу навикли, или коју не можемо чути јер није аудибилна, а каква би у питагорејском смислу била очекивана. Код Винавера је та песма заправо сигнал државности, маркер људске власти и друштвених уређења, управо химна⁸ као тековина цивилизације која се не треба разумети у изворном, већ у савременом значењу овог појма. Такође, одређена доктрина и пропагандни карактер који се стиховима ове песме тој химни приписују, али и трагично сведочанство о народу који кличе сопственом проклетству само зато јер је уверен да је то, заправо, благослов, указује на то да је уводна песма *Вароши злих волшебника* заправо горка критика друштва и контекста у којој је написана. Она тиме задира не само у проблематизовање нашег света двадесетих година двадесетог века, већ је то примедба и вапај, прст у око читавој традицији која је у корену националног идентитета. Суптилније него Црњански у *Лирици Ишаке*, али једнако успело, Винавер у *Вароши злих волшебника* дира, указује, проблематизује и деконструише националне митове и устаљене ставове. Све то чини кроз тако мали маркер, који непажљивом читаоцу врло лако може промаћи, а у коме се заиста види да је за „Винавера музика [...] неизвесни и жељени уток светских збивања” (Павловић 1974: 14).

Јасно, ту се смисао ове песме не исцрпљује, већ се само назире. Винавер не пева искључиво о једном времену и једној димензији народа, већ његова песма превазилази пуке експресионистичке излете и жеље за разрачунавање с традицијом и показује песникову тежњу да заправо „космички протумачи идеју револуције” (Вучковић 2011: 154). Управо због тога, песник за попрште свог надметања и надигравања са идеалима и смислом тог, али и свих доба, узима васељенску позорницу – јер ништа мање универзално или више одређујуће не би могло да у себе прими једну такву синтетичну представу једног света.

Идућа песма (*Са бескрајних узвишења...*) прави је почетак грађења космичке слике света, и у њој сазнајемо нешто о природи васељене. Истина, она у овој песми није директно поменута, али се у виду заменице и женског рода, али и специфичне наδοградње идеје о музици сфера, може претпоставити да се управо о васељени у њој говори. Уводни стих даје још једно одређење универзума као низа „бескрајних узвишења” (Винавер 1920: 4) са којих се свеопшта инстанца оглашава. Та инстанца је синтеза свемира, она је та која говори и која одређује судбине: „Слушају те милиони, / Клањају се поколења” (Винавер 1920: 4).

Слика космоса, односно варирање и указивање на њега, наставља се у идућим строфама у којима се зазивају елементи из корпуса звездозналаца, попут *белине млечног џиша*, *зрачне силе*, *сунца* (именица употребљена, симптоматично, у множини, што указује да Винавер васељену узима заиста шире од наше галаксије). Везивно ткиво ове песме јесте мотив звука, који се јавља у четири од пет строфа и који твори својеврсну цикличну структуру и обезбеђује неопходни смисаони

8 Наравно, треба имати у виду и потенцијални сатирични тон који се овим стихом хтео исказати. Посебно би у том смислу било интересантно сагледати у краћем огледу Змајеву „Јутутунску јуха-хаху” као могућ литерарни предлог и инспирацију за овакву Винаверову слику.

ритам песме. Такође, мотив васељенске песме се може повезати са поменутиим пифагорским учењем у које је снажније него други веровао Костић, а коме Винавер у овој збирци даје аутентичан легитимитет, тврдећи да је управо глас/звук основа космичког устројства, да је то оно што се налази у средини и око чега се васељена окупља. Мотив звука, присутан и препознат у нашој традицији после Бранка Радичевића као есенцијалан у симболичком смислу, овде је употребљен као сублимиатор различитих идеја које се везују за космичке представе у поезији, науци и филозофији (бескрајем, сном „о души која лута” и сл.). Напошетку, осим што звуком даје ритам неопходан за елементарно функционисање свемира, летећи и доносећи живот та инстанца даје још два неизоставна састојка – дах сунцу и наду свету (човеку): „Кад прелеташ звонким летом / Кроз преплете наше криве / Твојим дахом сунца живе. / Ти си наде звук, над светом” (Винавер 1920: 4).

Да је звук у центру Винаверове пројекције свемира сведочи и то што се овај мотив, као конститутивни елемент космичке архитектоники јавља кроз читаву збирку. На одређеним местима он води читаоца на сам почетак приче о бескрају, на извориште у коме се рађа идеја и представа космоса, где се прво приказује свеопшти мрак и лутање без макар „најблеђег тона” (Винавер 1920: 7), а онда се у буци која пада преко тишине открива музика која сведочи склад и глосе попут оне да: „крајња је бескрајност!” (Винавер 1920: 8), којој видимо корен и смисао, али нам много више значи у мелодији и без додатног разјашњења и тумачења. Даље га кроз збирку срећемо као елемент шума, нечега што је „мозак Васељени” и што претрајава и зове на уздицање ван времена и „свеопштег” (Винавер 1920: 63), ван ниског, земаљског, свакодневног, једнозначног и пролазног.

У једном свом облику мотив звука се показује као елемент гласа, еха песме упућене некаквом далеком Богу (*Сав си нианса...*). У другом пак као онај који обзнањује преокрет, ново време и нове светове, као што је приказано у песми (*Долазило неко објављење...*). Оваква слика може се и поредити и са другим космогонијским представама, у којима се стварање света објашњава ни из чега, из масе мрака и безваздушног простора, вакуума. Ипак, код Винавера је ова представа отишла корак даље, приказујући у том стварању цикличну структуру и мене. Наиме, с доласком нових вести лирски субјект⁹ сазнаје да су *стишара сунца* и *звездана племена* сада пала у немилост мрака, и да је читав један свет на који се навикло осуђен на пропаст. Управо се у тој апокалиптичној сцени, где се вера рађа и кали, а где елементе васионе запљускује и прождире мрак, јавља депикција експанзије свемира. Налик теорији *Великог праска* (чији се емпиријски зачеци могу наћи већ у 1912. години), и у Винавровој песми долази до експлозије и ширења новог облика универзума, али не у виду сазвежђа и галаксија, већ у форми звука: „– Раскинувши све стеге, све везе, / Разломивши стене очајања – Звука прсли потоци бескрајни...” (Винавер 1920: 11)

Треба рећи да Винавер не жели да у својој књизи у потпуности приђе традиционалним и научним виђењима космоса; штавише, песник у појединим песмама управо жели да укаже на ефемерност људских знања спрам величине свемира (*Стије речи изречене...*), истичући и постављајући ништавност устаљених знања уклесаних у камен зарад гаранције непролазности наспрам неухватљивих осећања која резонирају у дослуху са свемиром. Винавер ће у тој песми изнети своје *вјерују*,

9 Напомињемо да је лирски субјект *Вароши злих волишебника* најчешће скуп субјеката, будући да се велика већина песама исказује кроз перспективу првог лица множине, чиме се, верујемо, даје на значају исказа као колективног. Одређен број песама, посебно оних аутопоетичког карактера, испеван је и у првом лицу јединине, али то у датим случајевима видимо као јасан изузетак.

које јасно одређује став према финалности научних сазнања: „Па ипак су светлог бића / Узалудна, вај! открића: / Ми чекамо: Миг, Знак, Слут!” (Винавер 1920: 5).

У појединим песмама збирке *Варош злих волшебника* песник се директно и непосредно обраћа свемиру у тренуцима високог патоса и изражене мелодраматике, где се може осетити готово религиозна интонираност његових стихова. У њима, песникова космогонија добија на интимном звучању, чинећи тако да се целокупна визија продуби и почне да значи и резонира снажније и богатије. По правилу, те песме у збирци имају интонацију, инспирацију и захтеве налик молитвеном: „Збаци, о збаци мрак твоје маске [...] Дај тренут луди безумне ласке: / Сав да утонем у очи плаве...” (Винавер 1920: 6). Ту се и сам простор вароши додатно демистификује и приближава оном појму каквим га разумемо у тексту о литванском и о француском сликару из *Громобрана свемира*, где је варош злих волшебника приказана као једна од могућих ћорсокака космоса – простор или управо варош у којој владају *време и моноџонија*, за разлику од целокупног свемира у коме време не постоји и у коме је *свејприсујности* основа постојања: „Нема код Мораа: времена. // Сви су хероји, сви су светли или мрачни (његов је мрак једна црна светлост) и сви вечно у свему присуствују.” (Винавер 1921: 40–41) Молитва се и у том тексту, као и у песни (*....Збаци, о збаци мрак твоје маске...*) представља као основна амбијентална музика вароши злих волшебника, као странпутица и одлазак с гозбе која вечито траје и са које „Никада нико [...] није одлутао, и пошао по вароши злих волшебника да слуша монотону хујање молитава” (Винавер 1921: 40–41).

Космичко путовање, како га у оквиру овог појма разумемо¹⁰, присутно је у само једној песми у збирци *Варош злих волшебника*: „Када сам без моћи, са последњом снагом”. У њој је приказана само једна етапа (предуслов) и једна кључна тачка (оцепљење лирског субјекта) путовања, док само искуство, повратак и исходиште космичке екскурзије изостају. Ипак, ова песма је необично успела и оригинална, будући да је лирски субјект у њој приказан у часу крајње резигнираности и разочараности у којој остаје истрајан у својој васељенској вери: „Када сам без моћи, са последњом снагом / Рукама уморним, с високог балкона / Благосиљо земљу у покрету благом [...] Кад звездани моји призиваху пути / У етерна мора светлих измирења” (Винавер 1920: 37). Читава песма је дата у контрастираној слици, где се с једне стране представља готово религиозна приврженост лирског субјекта васељени, а са друге стоји чемер земаљског који вуче и везује, који га држи потлаченог и у власти злих волшебника (који се не помињу али се могу наслутити). Све што припада космосу доноси оптимизам, светлост, сјај и нову снагу, наспрам тамне земље од које се лирски субјект треба одвојити. Путник¹¹ у овој песми је атипичан, јер се умногоме разликује од устаљених космичких медијатора из деветнаестог века (искре, мисли, душе) – овде је то осмех лирског субјекта. Тако изабран, овај путник не представља само духовну, метафизичку и трансценденталну раван субјекта већ и делом његову мисаону, когнитивну, спознајну и емоционалну димензију. Такође, његов квалитет (сјај, велина, ведрост,

10 У поезији деветнаестог века, од Симе Милутиновића Сарајлије, преко Његоша, Радичевића, Костића и других, може се препознати својеврсна схема мотива космичког путовања. Њу чине три етапе (услови, искуство, исходиште космичког путовања), те две кључне тачке (отцепљење, повратак) које су присутне у песмама представника кроз читав тај век. Видети више у: Ристановић 2018: 445–568.

11 Најбоље приказан путник космичког путовања је у песни (*Прерушен ућућих се преко звезда...*), где је представљена слика „васељенског путовања лирског ‘ја’, ‘незаног странца’, ‘стрепиоца вечитог од речи’, који у свом путу стиже до неке друге васељене” (Петров 2015: 68).

насмејаност) конгруира са описом васељене и светлуцавошћу њених елемената, због чега се овај путник види као природан избор и медијатор непосредних космоичких искустава: „И, на бели поздрав тамном земље сину / Мој се осмех – јасан! / Ка звездама вину” (Винавер 1920: 38).

Од елемената који се у грађењу поетског свемира користе, код Винавера су присутни очекивани изрази и слике попут планета, сазвежђа, сунца, комета, звезда, али и поједини врло аутентични и оригинално изабрани мотиви. На пример, у једној од песама са почетка збирке, приказујући, како верујемо, поворку људи заслепљених земаљским проповедањима и богатствима, песник контрастира тој слици удаљене блеске небеских тела: „Кристали сијаху негде, сред облака” (Винавер 1920: 9). Управо се у овој песми наставља наративна нит која је присутна у збирци, а која открива, како кроз њу напредујемо, да су насловни зли волшебници запосели васељену и да покушавају њоме да владају. Кажемо покушавају, јер су њихова знања, попут њихове природе, волшебна (магијска, чаробњачка, зазорна и обмањивачка), и несамерљива са истинама дубоко утканим у звуку и оваплоћењу свемира. И премда власт која је у уводној песми приказана аутократском и олигархијском заиста припада злим волшебницима, ипак њихова снага делује на моменте ништавна у односу на непомерљиве структуре свемира, те док они „мрмљаху речи тамних обећања / И тамне енигме, и волшебна знања...” нема макрокосмичких промена, већ само: „Тајанствено даљни сијаху кристали...” (Винавер 1920: 9). Тиме се потврђује да је улога злих волшебника само у ометању великих духова – док други покушавају да открију сложеност система васељене и тиме дођу до ослобођења, први чувају своју власт прикривајући структуре и ометајући свако откриће великих духова.

У Винаверовој визији космоса и васељенског поретка ништа није једнозначно и одређено до краја. Магловита значења и бесконачни низ могућих интерпретација заиста су конститутивни део његовог свеопштег космоичког искуства:

„Ниједан облик, ту где је поново 'све пуно покрета, једног свеопштег Брауновог треперења', где је основни напор 'да се речи доведу у лебдење и у кружне токове', у 'кружни лет, криви спој, сведодирно подрхтавање' [...] ниједан облик ту, у Вароши злих волшебника [...] не успева да се образује. Све је трепетно-магновено, речи су ослобођене од граматике, оне су тонови једне незавршиве музике, једног брујања у коме се смисао објави, блесне, али да би нестао, угасио се, у том рођењу звезда, у том покушају израза некаквог 'космичког доживљаја' о коме је Винавер сањао.” (Константиновић 2012: XXVIII–XXIX)

Као главни доказ томе служи неколико појмова који кроз збирку стално искрсавају, а један од њих, *нада*, јавља се на готово десет места у збирци и увек значи помало другачије и више него претходни пут. Реч је дакле о мотиву чије се значење са напретком песничке сторије развија; и док први пут поменут означава наду у општем смислу, већ у следећој песми где се слути, овај мотив значи нешто сасвим друго и отвара простор новим песничким екскурзијама. Наиме, након што сагледа космос из приземне перспективе (Винавер 1920: 9) и утврди његову далеку присутност и супериорност исказану кроз одсјаје небеских тела, лирски субјект ове збирке експлицитно и готово програмски изражава наду у промене и спремност за жртву зарад нових образаца и у име будућих нада. Управо због тога се отворено каже: „Ми смо у пламеновима / Одступали полако, / Да се не би све у постојању, / Вечито понављало / И да бисмо / Опет могли да будемо чувари / Неког смисла и разлога / За потребу новог живота” (Винавер 1920: 10).

Јасно, ова песма се може сагледати и као програмска, те се у њој може видети почетак засебне теме ове збирке – потраге за новим смислом. Посебно у том дискурсу можемо имати у виду искуство књижевности и уметности која настаје у периоду након Првог светског рата, која је сва у потрази за надом и за реконтекстуализацијом, једним свеопштим новим поретком којег и сама ствара на рушевинама старог. Јер са једне стране постоји разочараност, резигнираност и мрачно, страдаљничко, ратно време, а са друге макар каква могућност за стварање новог света. У том пресеку Винавер се, као и други експресионистички и авангардни песници, окреће космичким визијама и отпочиње изградњу своје визије универзума, желећи да укаже на постојање зла које је иманентно присутно у васељени, и које је главни покретач, акумулатор и кривац за све страшно што се на свету догађа.

Да је нада уско везана за мотив звука и уопште тему стварања новог света, васељене и будућности, сведочи и песма из каснијег дела збирке (*Умире Град. ни глас, ни звук...*), у којој се, такође, показују апокалиптичне слике, разореност и сумрак једног света, у коме се управо у том часу јавља звук који доноси наду и који мења визију из трагичне у светлу, наслућену и жељену: „Буди их опет чекани звук” (Винавер 1920: 71). Недвосмислено се у појединим строфама те песме нада и звук доводе у спрегу са космичким (вечним) пројекцијама: „Да нада нама подари сне – / Да живот гре, хрли и тре / Живот – обиље, плес и окршај. / Има ли игде ’Животов – Крај?’ / ’О звука, звука вечности дај!’” (Винавер 1920: 72).

Говорећи о збирци *Варош злих волшебника*, не можемо заобићи сурово искуство Првог светског рата, које је, као крвава и трагична нит, недвосмислено уткано у грађу ове песничке збирке. То искуство каткад просијава између редова, а понекад се на њему и сасвим експлицитно заснивају одређени песнички пасажии. У првом случају, песме су по правилу вишезначне, универзалније и обавезно носе и нешто од космичке симболике и архитектоники. У другом, према нашем мишљењу, те песме су слабије не својим обликом, који би у другачијој структури свакако значаио и резоновао боље, већ тиме што одступају од иницијалне намере и амбијента који окружује или наткриљује читаву збирку, те који уноси метафизичке валере и даје овим текстовима размере космичке лирике.¹²

Први пут такво просијавање личног и колективног искуства срећемо у песми (*Из маглоног неког силеша...*), у којој се помиње реч *чеша*, а која јасно маркира војно и ратничко искуство. Ова песма, осим што доноси нешто од страдаљничког искуства Великог рата, ипак садржи и помало од митског призвука и универзалности. У гротескној запитаности пословичног призвука, лирски субјект се у њој поново враћа базичном космичком мотиву – мотиву звука: „Из маглоног неког сплета / Покрај вода, (можда жедни?) / Ми смо пили мутне звуке” (Винавер 1920: 13). На овај начин, песник у редове чете која лута и сва је

12 Овде не желимо да потпуно оспоримо вредност стихова који се баве искључиво ратним и страдаљничким искуством; њихова вредност у историјском, фактографском, напослетку и у поетском смислу, јесте неоспорна. Ипак, чини нам се да су управо ове песме право сведочанство бурне и несталне судбине песника, рефлектовано у збирку поезије која због тога одише духом немарности и недовршености у замисли и структури. У њима се најочигледније види да је *Варош злих волшебника* настала не као засебна песничка збирка, већ делом и као збирка разних стихова који су у периоду друге декаде двадесетог века настајали. Напослетку, поједине песме које сврставамо у другу групу (попут песме *Два војника журно копају сред блаша...*) познатије као *Наредник Велибор*, или песме *Мрачни је командант замисљен, у рову...*) најављују и откривају Винавера као песника хроничара, с изразитим осећајем за детаљ и поетизацију судбине човека у рату, онаквог каквим ће се касније показати у збиркама *Чувари светла* (1926) и *Европска ноћ* (1952).

црна у покушају да преживи, уводи кључну метафизичку сламку у виду мутних звукова – ону сламку која доноси наду, која даје импулс преживљавања и значи више од пуке егзистенције. Иста таква метафизичка храна опевана је у песми (*И без вести...*), где се, место пређашње воде, сад космичким сликама контрастира хлеб: „И без вести / И без хлеба / И постојим / Чекањем мојим / Крајичком неба / Облачком свести” (Винавер 1920: 61).

Ово напајање на извору звука може носити и нешто од призвука пренаталне сродности човека са тоном, са мелодијом, где се као заједнички елемент бића и космоса, као њихов најмањи заједнички садржалац, налази управо звук. Универзалности тог мотива, који постаје симбол универзума, доприноси и слике његове трансформације и трансгресије; тако га истовремено срећемо на путевима, где уз његову помоћ „Васељена друмовима сад живи” (Винавер 1920: 14) и због ког су „Улице, небеса плава” (21), препознајемо га у сликама уморног „шапата брда” (Винавер 1920: 15), али и у финалним сликама ове збирке, у којима је звук на изданку, и, као Његошева искра божанског у човеку, постоји још само у зеницама као траг наде и сурвивал васељенских пожара у појединцу (Винавер 1920: 103).

Други пут се колективно страдалничко искуство стапа с космичким сликама у песми (*По беломе ћилиму снежном...*) (Винавер 1920: 99), у којој се могућа представа преласка Албаније транспонује и даје у митском и хипнотичком облику, али и тако да пре личи на некакав сан у коме снег, мраз и далеко сунце представљају само делове сценографије, а не активне учеснике страшног марша ка мору. Пошто је ближа крају, ова песма открива и далеко више резигниран и надјачан дух него с почетка збирке, где је, и поред тога што су зли волшебници на власти, ипак постојала гласна контрастираност, снага и опозитни став лирског субјекта. Овде, како се збирка приближава крају, и слика свемира се од етиолошке ближи есхатолошкој визији; звук, носилац васељенске симболике који искри кроз читаву књигу, овде је ефемеран: „Кроз огромне просторије / Нигде гласа гласног није, / Само кад кад, с пированке / Са звецкањем, беле санке / Ритмом тамним успаванке / Из далеких пратишина / Зачују се... / Покажу се... / И одјуре... / Беле санке из даљина...” (Винавер 1920: 100).

Ова слика се наставља и у идућој песми (*Кад кад ојети сред беснућа...*), где се читалац доводи до краја не само приче о путницима и њиховом лутању по снегу, већ и до краја приче о сунцу као центру једне галаксије, а самим тим и краја приче о галаксији самој: „Сунце је тонуло трајно / Ко дављеник, ком дође последња снага / Грцаше очајно, / Док, преко тела му нага / Смрт се не наже блага / И пољуби смрског дива / И покрише га платном сумрака сива. / И после га однесе, / Воштанице су звезде – плачу и болно се смеше” (Винавер 1920: 101).

С крајем књиге долази и крај Винаверове космичке визије, њен коначни крах, експлициран у једној од најлепших слика смрти небеских тела у нашој поезији: „Сунце је тонуло трајно / Ко дављеник, ком дође последња снага / Грцаше очајно, / Док, преко тела му нага / Смрт се не наже блага / И пољуби смрског дива / И покрише га платном сумрака сива. / И после га однесе, / Воштанице су звезде – плачу и болно се смеше” (Винавер 1920: 101).

У том крају се, ипак, назире остатак и траг тог творца (искра иницијалне ватре и тон васељенске музике). Последња песма збирке (*Полагано малаксава...*) на неочекиван начин стапа апокалиптичну представу и гаснуће једног сунца с коначним судом о простору у ком се борава, означавајући га као мртву провалију (Винавер 1920: 103). Над њом, и након што се посведочио смрти изворишта живота, и даље се верује у искру, која сад постаје симбол преокрета, могуће обнове

и препорода, светлије судбине и „луде наде / За пожаре васељена” (Винавер 1920: 103). Тако се збирка која је отпочела песмом која описује васељену као варош злих волшебника у којој је сваки напор великог духа био узалудан завршава смрћу другара „равнодушног мрака”, што „је хтео бити угар / за горења нових слава / изнад ове земље црне” (Винавер 1920: 103), односно завршава се апокалиптичном сликом која слави пропаст онога који сања и који се нада, оног великог духа који је спреман да у својој намери за ослобођење страда.

★

Винавер у *Вароши злих волшебника* гради сасвим особен космос који, према Радовану Вучковићу (2011: 154) одговара „образцу апстрактног космичко-мистичког песништва” и каквог нема ни у једној другој песничко-космичкој визији у српској књижевности ни пре ни после њега. Оригиналност и веродостојност тог космоса гарантована је специфичношћу поетског поступка који је грађа ових стихова, сликовитошћу, поступношћу и прецизношћу којом песник приступа захтеву који пред себе поставља. А тај задатак је јасан: да се на темељу бинарне опозиције коју песник проналази у основи космоса – управо опозиције злих волшебника и великих духова, зла и добра, мрака и светлости, тишине и звука – искаже једна визија космоса који постоји у сталном преплитању сила два пола и међусобном анулирању њихових напора.

Винаверова космогонија, како се с правом могу означити песме с почетка књиге *Варош злих волшебника*, приказује космос у настанку, у оним тренуцима који су у историји људске мисли и искуства магловити, неухватљиви, далеки и необјашњиви. Управо на том месту, песник започиње грађење свог свемира, своје, како је он најрадије зове, васељене, желећи да читаоцу омогући увид у све етапе стварања једног света. На тај начин, песник себе ставља у позицију творца, онога од чије моћи имагинације и експресије зависи читава поетска позорница на којој ће се одиграти емотивни и духовни лирски излети и реминисценције. Заправо, на моменте песник себе ставља и изнад позиције творца, у својеврсну над-позицију, на место с којег има увид чак и у сам зачетак космоса. Одатле, он може стиховима испратити стварање и пружити читаоцу јединствено искуство слично космичком путовању. За разлику од деветнаестовековног космичког путовања које има јасно зацртан циљ и махом се образује као линеарно, Винаверово путовање је циклично и показује различите манифестације тенденција позитивних и негативних сила космоса.

Изузимајући уводну песму, која већ првим стихом двоструко дефинише ауторов однос према простору о коме прича („Васељена је варош злих волшебника” (Винавер 1920: 3)), Винавер већ од друге песме у збирци (*Са бескрајних узвишења...*) отпочиње причу у којој искри мисао о стварању света и у којој се излаже нешто што се може препознати као оригинална космогонија. Она ће, до краја ове песничке збирке, доживети имплицитни развој, сакривајући у мистичним и симболистичким сликама каткад много више него што може да открије, због чега ће за читаоца и тумача кретање кроз густе, понекад наивне, а на моменте несхватљиве стихове ове књиге, бити прави изазов. Тај посао се чини посебно несувислим и узалудним из најмање два разлога. Прво због немогућности да се у песнички космос до краја продре, будући да су његови оквири и карактеристике углавном дати врло провизорно и несистемски. Тако се, на пример, у песми (*У по ноћи шајно пробудише мене...*) говори, између осталог, и о „границаи Осме Васељене” (Винавер 1920: 53), чиме се само може наслутити велика ширина Ви-

наверове визије, али не и конкретни опсези вароши злих волшебника. Друго, због тога што се при крају збирке визија космоса и његова манифестација доводе до тренутка пред коначно уништење – када праћена космогонија посредством злих волшебника прераста у есхатолошку драму, и у којој се танка нит која се расподела од самог почетка збирке, а која уноси семе сумње, слутње и антиципира апокалиптичну завршницу – коначно разоткрива, нараста и намеће као заиста стварна и превратничка. Али ни тада Винавер не завршава своју космичку визију, већ само слика један од њених многих тренутака у коме једна од покретачких сила космоса има свој тренутак славаља.

Напоследку, искуство које се књигом *Варош злих волшебника* желело пренети није само и искључиво искуство космичких визија, већ се у овој књизи често препознаје и ратничко, односно поратно искуство. Оно је, заиста, најчешће дубоко скривено и замаскирано магловитим и метафоричним представама и сликама, али на моменте искри крајње непосредно и драматично. Ти тренуци у збирци *Варош злих волшебника* могу читаоца да доведу у забуну, па да се понекад запита да ли чита књигу о космосу и његовим владарима, једну у низу Винаверових оштроумних и довитљивих визија и синтеза света и његовог поретка, или страшну метафору рата и војничког, али и, можда пре свега, људског и песничког искуства. У том смислу, не треба заборавити ни експлицитно исказане поетичке ставове у песама (*У рукама волшебника злих...*) и (*Од мирнога Арабаџа...*), у којима се излаже есенција положаја уметника у друштву, те његовог непрестаног домишљања и кријумчарења стихова, те борбе са злим волшебницима.

Али, како нам се то сада чини, коначни суд о значењу збирке *Варош злих волшебника*, о дOMETИМА њених стихова, разноврсних материјала који су Винаверу послужили у креацији ове књиге – космичких и личних, универзалних и јединствених, вечних или историјских – морамо тражити не у оним тачкама где се ови широки појмови разилазе и потиру, већ тамо где се они приближавају, спајају и преносе слично или исто искуство. Ту лежи и смисао и лепота *Вароши злих волшебника*.

Литература

- Винавер 1920: С. Винавер, *Варош злих волшебника*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Винавер 1921: С. Винавер, *Громобран свемира*, Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановић и друга.
- Винавер 2012: С. Винавер, *Рани радови*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Вуковић 2015: Ђ. Вуковић, Поезија Станислава Винавера, у: П. Петровић (ур.), *Поезија и модернизтичка мисао Станислава Винавера*, Београд-Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 19–40.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Константиновић 2012: Р. Константиновић, Винаверова минђуша, у: С. Винавер, *Рани радови*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, XI–XXXVII.
- Павловић 1974: Миодраг Павловић, Звучна екумена Станислава Винавера, у: С. Винавер, *Европска ноћ и друге песме*, Београд: Српска књижевна задруга, 7–29.
- Петров 2015: А. Петров, Станислав Винавер – Византија, васељена и језичко ткање, у: П. Петровић (ур.), *Поезија и модернизтичка мисао Станислава Винавера*, Београд-Шабац: Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 59–82.

- Ристановић 2018: У. Ристановић, Космичко путовање у српској поезији деветнаестог века, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књига 66, свеска 2, 445–568;
- Свирчев 2014: Ж. Свирчев, Винавер и руска авангардна уметност, *Зборник Машице српске за славистику*, књ. 85, 85–102.
- Тешић 2012а: Г. Тешић, Епilog као пролог Делима Станислава Винавера, у: С. Винавер, *Рани радови*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 629–640.
- Тешић 2012б: Г. Тешић, О Раним радовима, укратко, у: С. Винавер, *Рани радови*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 499–528.

VAROŠ ZLIH VOLŠEBNIKA (THE EVIL WIZARDS' TOWN): MOTIVIC-THEMATIC ELEMENTS OF STANISLAV VINAVER'S POETIC VISION OF THE COSMOS

Summary

Stanislav Vinaver's book of poetry *Varoš zlih volšebnika* (*The Evil Wizards' Town*) was published in Belgrade in 1920. Today almost completely forgotten, this book represents one of the most important books in Vinaver's poetic opus; not only is it a first book of his published after the end of World War I, but it is also a book that summarises the cosmic experience of Serbian expressionism. *Varoš zlih volšebnika* incorporates a symbolic core and an original articulation of Vinaver's cosmos, which will later become an important motif in his programme book *Gromobran svemira* (*The Lighting Rod of the Cosmos*, 1921). The analysis of motivic-thematic elements closely related to the cosmic in this paper will offer an insight into creation and the dynamic history of Vinaver's universe, its driving forces, phases and destiny, but more importantly it will remind the reader of artistic value and importance of this book in Vinaver's poetics.

Keywords: Stanislav Vinaver, *Varoš zlih volšebnika* (*The Evil Wizards' Town*), 1920, cosmos, universe, expressionism, avant-garde, World War I.

Uroš M. Ristanović

Милош Б. Пржић¹*Институт за књижевност и уметност
Београд*

ОСВРТИ НА СЛОВЕНСКИ БАЛКАН У ИТАЛИЈАНСКОЈ РЕНЕСАНСНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Значај балканског географског простора у домену византијске културе за италијанску ренесансну књижевност познат је и неспоран. Међутим, поглед на словенски Балкан у овом контексту потпуно се разликује, премда се ради о истом географском простору. Овај феномен је истраживан и проучаван у различитим контекстима, али никада као засебно питање. Циљ рада јесте да у кратким цртама размотри погледе италијанске ренесансне књижевности на географски простор Балканског полуострва са нагласком на словенске народе насељене на тој територији или пак расељене из своје постојбине, као и савремену рецепцију неких од анализираних текстова у савременој науци на Балкану. Рад се ослања на одговарајуће осврте италијанских ренесансних аутора (Петрарка, Ариосто, Де Пачијенца), на досадашња истраживања везана за појединачна дела и ауторе, те на историографску и књижевноисторијску грађу која омогућава контекстуализацију теме у ренесанси.

Кључне речи: Италијанска књижевност, ренесанса, словенски Балкан, Петрарка, Макијавели, Ариосто, Де Пачијенца

1. Увод: Балкан и италијанска ренесанса: Словени – робови или Скити?

„Западна Европа је почела да интензивно проучава и да упознаје Балкан тек од почетка 19. столећа” (Мутавић и Кампурис 2015: 115). Међутим, познато је да су италијански хуманисти, у жељи за обновом античких вредности, досегнули ка Византији, тада сматраној наследницом грчких античких тековина (Ферони 1992: 205). Из Византије су доносили античке текстове на изворном језику, што је започело још од Бокача (Милинковић 2011: 25), а касније су доводили и научнике који ће не само ширити дела у изворном облику него ће хуманисте поучавати грчком језику (Ферони 1992: 205). Такође, након пада Цариграда, Венеција ће примити многе образоване, изгнане Грке (Ферони 1992: 205).

Балкан, у смислу географског концепта, први пут је документовао управо један Италијан у доба ренесансе (Тодорова 2009). Хуманиста и дипломата Филипо Буонакорси Калимах (*Philippus Callimachus*, 1437–1496) посетио је планину тада и задуго после звану класичним именом Хемус (*Haemus*), током једне од својих дипломатских мисија у Отоманском царству. У меморандуму папи Иноћентију VIII из 1490. године, пише да ту планину локално становништво назива Балкан.²

Сви ови контакти двеју реалности, италијанске и балканске, до којих је долазило услед географске близине и историјских догађаја, морали су се рефлектовати и у књижевности. Балкански Словени, у периоду ренесансе све више под отоманским јармом, морали су се наћи у вртлогу контаката које овај рад настоји да издвоји. Њихов језик, култура и обичаји релативно су непознати италијанским ренесансним ауторима, те ће се настојати да се овде бар неки од њих истраже и размотре.

1 milos.przic@gmail.com

2 „...quem incolae Bolchanum vocant” (Тодорова 2009).

Ослањајући се не само на грчке тековине већ подједнако и на наслеђе староримске културе, италијански хуманисти су се трудили да успоставе однос према људима и догађајима какав су гајили њихови римски модели. То се може видети из назива који су неки од њих наденули територији на којој живе Словени. Претеча хуманистичког и ренесансног песништва, „први весник” ренесансног доба (Пантић 1963: 9, подвукао М. Пржић), Франческо Петрарка у својим *Стирарачким писмима* (*Seniles*) описује, између осталог, своја путовања, током којих је у неколико наврата дошао у контакт са балканским народима. По угледу на римске узоре, које је и сам поштовао, а који су о једном другом народу на обалама Црног мора, слично говорили, он све народе на овом полуострву назива именом тог народа – *Скити* (ит. Sciti) а територију на којој они живе *Скитија* (ит. Scizia), али каже да су то верни млетачки поданици, који не само да побуњеницима у Кандији нису дозволили да искажу и једну мисао против Републике већ никога од њих нису хтели ни да приме (Петрарка 2010).³ Ипак, на другом месту где их помиње, описујући словенске робове, каже да безобличност и ружноћа скитске расе пријатно делује када на те људе погледа онај коме доноси зараду, али њему, Петрарки, изгледају ужасно (Петрарка 2010).⁴ Можда је Петрарка одлучио да ову територију назове именом једне друге, из уверења да и ту живе некакви дивљи народи, али одлучује се за други географски простор, држећи се чврсто свог принципа подражавања песничких узора. Наиме, „Петрарка је допуштао, и чак захтевао, да песник који подражава личи на модел који је изабрао, али је налагао, и ту код њега одступања није било, да та сличност буде нарочите врсте. То је, према једном његовом поређењу, сличност каква је између оца и сина, а не сличност каква је између човека и његовог портрета” (Пантић 1963: 12).

Петраркин пример послужиће нам да покажемо колико ће се касније развити семантичка асоцијативност међу Словенима и робовима, што ће оставити трага чак и на савремени италијански језик.⁵ Николо Макијавели, углавном у својим епистолама и политичким списима, помиње Ските и Скитију, а речју *Stiavo* означава робове, док територију насељену Словенима назива *Stiavonia* (Макијавели 2013). У свом најпознатијем делу *Владалац* Макијавели говори о отоманском уређењу, износећи свој став о томе зашто га је тешко освојити:

„Узроци који чине те је тешко освојити Турчинове државе ти су што управници те државе не могу никога позвати, противу владоца, нити се ко може понадати да ће, одметништвом оних који га опкољавају олакшати своје предузеће, што излази из горе наведених разлога. Јер, пошто су му сви слуге и обавезни, веома тешко могу се поткупити” (Макијавели 1907: 19).⁶

Ипак, по узору на Римљане, за њега је Скитија источна Европа.⁷

3 „...li quali con maraviglioso esempio di fedeltà, non solo non acconsentirono a pravi pensieri de' ribelli, ma né anco vollero ricevere o dar ricetta ad alcuno di loro” (Петрарка 2010).

4 „la bruttura e la deformità della scitica razza, piacente forse agli occhi di coloro che ne fanno mercato, ma schifosa ed orribile agli occhi miei” (Петрарка 2010).

5 Реч *schiaivo*, за коју је наша реч *роб* потпуни еквивалент, задржала је своје значење и у савременом италијанском језику. Потиче од речи *Slavo* (Словен), и у стандардни италијански језик долази преко тосканског дијалекатског облика *stiavo* (Зингарели 2017).

6 „Le cagioni delle difficoltà, in potere occupare il regno del Turco, sono per non potere essere chiamato da' principi di quel regno, né sperare, con la rebellione di quegli che gli ha d'intorno, potere facilitare la sua impresa; il che nasce da le ragioni sopradette: perché, sendogli tutti stiavi e obligati, si possono con più difficoltà corrompere” (Макијавели 2013).

7 Приређивач интегралног издања целокупног Макијавелијевог опуса (2014) на које се у овом раду ослањамо у напоменама тврди да се Скитија односи на простор источне Европе а „Stiavonia” на данашњу покрајину Славонију.

2. Смедеревска бугарштица

У спеву *Ло Балцино* (*Lo Balzino*) Рођери де Пачијенца из Нарда (*Rogeri de Pacienza di Nardò*),⁸ напуљски дворски песник, 1497. године забележио је оно што се сматра првом до сада познатом српском епском песмом (Сувајдић 2014: 147). Де Пачијенца се, у пратњи напуљске краљице Изабеле дел Балцо, нашао у градићу Ђоја дел Коле на југу Италије. Између осталог, у краљичину част приређена је и гозба на којој су је забављали некакви Словени, који су, како наводи Де Пачијенца, гласно викали на свом језику, а онда је сваки од њих „пио по свом обичају”, и то „мушкарци, жене, одрасли и они који су још деца”, скачући притом, како је то песник доживео, као козе.⁹ Речи које су они певали, те како их Де Пачијенца наводи, налазе се у напмени.¹⁰ Поред текста песме, и драгоценог контекста извођења, Рођери де Пачијенца је у свом спеву, испеваном у традиционалним октавама (*ottava rima*), забележио и имена извођача, у већини случајева беспрекорно. Нека од њих су: Петко, Радоња, Радославче, Ратко, Душко, од мушких, Мила, Милица, Радослава, Ружа, Стана, од женских.¹¹ Целокупни догађај је опе- ван у петом певању (*Libro V*) епа *Ло Балцино*, од 585. до 666. стиха. Након што је Бенедето Кроче пронашао овај спев у рукопису, а затим покушао да протумачи ове стихове које је Де Пачијенца записао онако како је чуо – а ни Де Пачијенца ни Кроче нису познавали словенске језике – текст долази у жижу интересовања, па тако филолог Марио Марти објављује критичко издање Де Пачијенциних записа 1977. године. За помоћ у реконструкцији ових стихова обратио се проф. Мировлаву Пантићу, „и тек тада се, за чудо, у нас уопште сазнало за постојање ових наших стихова у италијанском епосу из ренесансе” (Пантић 1977: 428). Проф. Пантић је ове стихове реконструисао овако:

„Орао се вијаше над градом Смедеревом. Ниткор не ђаше с њиме говорит[х]и, него Јанко војвода говораше из тамнице: „Молим ти се, орле, седи ма[о]ло ниже да с тобоме проговору: Богом те брат[т]а јимају подји до смедеревске господе да с’ моле слав[о]ному деспо[с]ту да м’ от[с]пусти тамнице смедеревске; и ако ми Бог поможе и славни деспот пусти из смедеревске тамнице, ја те ћу[и] напитати црвене крвце туречке, бел[л]ога тела витешкога.” (Пантић 1977: 429)

8 М. Пантић и Б. Сувајдић записују име овог аутора *Де Пачијенца*, премда би, по правилима италијанског изговора те транскрипције италијанских имена требало писати *Де Паченца*. Будући да се наш рад ослања на поменута истраживања, аутор је одлучио да користи начин записивања из поменутих радова.

9 „E nel ballare ciascaun romanza/Gridando ad alta voce in lor sermoni;/E po ciascun bevea a lor usanza,/Mascoli, donne, grandi, ancor garzoni;/Saltando como caprii girava,/Et insiem tutti tal parol cantava.”

10 „Orauias natgradum smereuo nit core nichiasce snime gouorithi nego Jamco goiouda gouorasce istimize molimtisce orle sidi maolonsce dastobogme progouoru bigome bratta zimaiu pogidosmederesche dasmole slauono mo despostu damosposti istamice smederesche Jacomi bopomoste Jslaiu dispot pusti Jsmederesche tamice Jatechul napitati seruene creucze turesche bellocatela vitesco cha.” (Де Пачијенца 1977)

11 Де Пачијенца је имена извођача наводио такође онако како је чуо, транскрибујући их по правилима италијанског језика, а нека од њих је, може се слободно рећи, потпуно италијанизовао, као што је то случај са именом Вукашин, кога Де Пачијенца пише *Bucascino*, или Вучић (*Bucischio*), док нека друга имена није успео да транскрибује довољно јасно да би се могло са лакоћом реконструисати о којим се именима ради. „La prima luba fo, moglier de Vuiko,/(e) de Rasco la mogliere Radoslava;/Buciza, che è sorella del bon Milco,/E quella bella faccia de Bugzava,/E Ruscia, moglier ancor de Sutco;/De Radogno la canata, nome stia,/Che più de laltre sceppando bevia.//Ziveta vidi ancor ballar cum Ratco;/Redaglia cum Iurco, e Chiuro cum Miliza;/Radichio cum Bucetta, e Slava e Petco;/Radoslaue e Stana Iunco cum Staniza;/Buca e Busicchio, Mila e Grantco,/Bucascino e Brita, Dusco e Buciza;/Et altre che non potti llà comprendere,/Né, l nome né ‘l parlar iam’ intendere.”

Јасно је да је овде реч о Јаношу Хуњадију, личности важној за мађарску, али и српску историју, познатију у српској епископској народној поезији под именом Сибињанин Јанко, а догађај који је опеван је његов боравак у смедеревским затворима. Због овог контекста, ови стихови изазвали су дебату међу научницима, која је још једном показала пословичну балканску неслогу, премда се, истини за вољу, овим стиховима нису бавили само слависти са ових простора.

Дејвид Бајнум (1986: 304) у свом чланку о усменој традицији код Јужних Словена полази од ове бугарштице као најстарије документоване народне песме код Јужних Словена, уз тврдњу да је сакупљено све што се може сакупити када су у питању стари текстови, те да ће, следствено томе, ови стихови увек имати тај статус. Петар Шимуновић (1984), хрватски ономастичар и топономастичар (Сувајџић 2014: 160) труди се да докаже како су извођачи песме у овом италијанском градићу у ствари Шклавуни, досељеници из данашње Хрватске, оспоравајући проф. Пантића, покаткад и без навођења релевантних извора. Тврди, на пример, да:

„У заносу писања, којим је проф. М. Пантић поприатио текст откривене бугарштице, постављене су многе тврдње (и слутње) у вези с поријеклом, припадношћу, постојбином, стваралачком средином, језиком и изводитељима ове и осталих наших бугарштица, које су, како знамо, записане једино у јужној (и западној) Хрватској, те у Боки которској. А ето, прва и у далекој шклавунској колонији у јужној Италији” (Шимуновић 1984: 56).

Наводећи ову своју тврдњу о бугарштицама као аксиоматску чињеницу за коју није потребно навођење било каквог извора. Чак и када се позива на неке изворе, као што је извештај проф. Риста Ковачевића о српским насеобинама у јужној Италији, цитирајући један његов одломак у коме ти Словени сами себе називају Србима и кажу да говоре српским језиком, Шимуновић смело тврди да ти људи просто нису знали како се зове њихов сопствени народ и ко су им били преци (Шимуновић 1984: 57). Без намере да се детаљније бавимо анализом Шимуновићевих доказа, ваља се осврнути још само на његову претпоставку на основу самих стихова да су Словени о којима је реч говорили икавским говором (Шимуновић 1984: 58). Из горе наведеног читања проф. Пантића види се да је последњи део последњег стиха, у изворном препису „bellocatela vitesco cha”, реконструисан као „белога тела витешкога”. Шимуновић, дајући своју реконструкцију којом доказује икавски говор ових Словена те њихово далматинско порекло, тврди да је то ипак

„[...] Вјеројатно: билога тела. Иако у шклавунском има неколико екавизама: веријат, обедви, споведат, одекар, какве налазимо у доба њихова иселавања нпр. у чакавском Сплиту, сматрам да је овдје талијански записивач забиљежио чест изговор фонема /i/ као затворено /e/, како је и данас. Под утјецајем талијанског дијалекта дуги се вокали у данашњем шклавунском затварају” (Шимуновић 1984: 62).

Све што би се могло навести као доказ неикавском, недалматинском и нехрватском пореклу ових људи, Шимуновић брани утицајем италијанског језика, пошто Де Пачијенца није познавао словенски језик. Међутим, најосновније познавање италијанског језика довољно је да се зна да комбинација *ll* након вокала *e* у највећем броју случајева отвара тај вокал, а не обратно, као што је то случај, на пример, у придевима *bello/bella*, *snello/snella*, или у именицама *ucello* или *cartella*, а затворен вокал */e/* среће се чешће када га следи комбинација једног, неудареног слова */l/* и неког вокала (*cielo*, *mela*, *tela*). Ако је, дакле, Де Пачијенца записао ове стихове, користећи италијанску графију јер словенску није познавао, а у најбољој намери да што верније препише оно што је чуо од ових њему

необичних људи, не може се све оно што не доказује неку тврдњу која иде у прилог некој хипотези приписати ауторовом непознавању изворног језика и утицају матерњег, а све оно што само наслућује потврђивање те хипотезе дати као чињенично стање, иако једноставна анализа текста говори насупрот датој хипотези.

Проф. Бошко Сувајдић (2014), анализирајући формулу почетног стиха ове бугарштице, поред неких других расправа о структури ових стихова, осврће се и на Шимуновићеве тврдње. На основу свега изложеног, довољно је сложити се са закључком проф. Сувајдића:

„Мишљења смо да се ни овим, ни другим аргументима о пореклу колониста који су извели смедеревску бугарштицу, не може, ни на који начин, оповргнути изврсно читање М. Панџића, као ни теза 'да њену постојбину и њен првобитни облик треба тражити на месту аутентичног догађаја'" (Сувајдић 2014: 161).

3. *Бесни Орландо* и други књижевни осврти на турска освајања

Крајем XV века Италију почињу да потресају ратови, па се, сходно томе, код читалачке публике јавља интересовање за витешке теме, а оно се задовољава кроз најразличитије кратке форме, краће спевове или витешке романе у стиху (Ферони 1992: 292). Лудовико Ариосто, племић у Ферари, хтео је да то искористи и надовезавши се на *Заљубљеног Орланда* Матеа Марије Бојарда који пак алудира на *Песму о Роланду* из каролиншког доба, написао је већи спев који ће ићи у штампу и тиме задобити ширу публику. То је спев *Бесни Орландо* (*Orlando Furioso*), а важност овог епа, у три своја издања са битним разликама, огледа се управо у томе што те разлике, нарочито између другог и трећег издања, осликовају настанак једне националне књижевности, са језиком као главним везивним материјалом, која настаје на територији раздвојеној и расцепканој ратовима и политичким разликама. Треће издање, наиме, ослања се на стандардизацију језика коју уводи Пиетро Бембо, Ариостов савременик и пријатељ, добивши тиме читалачку публику и ван простора Фераре, мада је спев посвећен породици Д'есте (Ферони 1992: 292). Све ово битно је утолико што Италија коначно схвата опасност од продирања нехришћанских војски на тло Европе, Цариград је пао и Османско царство се неумитно шири. Ова опасност позива на јединство читавог хришћанског света, што се огледа у витешкој књижевности тога доба, а што ће Ариосто обилато искористити као једну од тема свог ремек-дела. Премда је географски центар спева Париз, две супротстављене силе у самом спеву управљају догађајима, тако да их једна увек враћа у тај географски центар – радња епа почиње и завршава се у Паризу – а друга ће јунаке одвести до најдалјих и најегзотичнијих простора. У то време јавља се фасцинација великим географским открићима, Америка је тек откривена, па Ариосто своје јунаке премешта по мапи света помоћу најразличитијих фантастичних начина. То му дозвољава да искористи историјски период радње спева, будући да се радња одвија у доба Карла Великог, да је главни лик паладин Роланд (Орландо), те да јунаке смешта тамо где се одвијају сукоби, најчешће против Сарацена, подижући тако морал читалачке публике у већ поменутој жељи за уједињењем против савременог освајача исте вере. Узгред, Ариосто веома конкретно позива Шпанце, Французе, Швајцарце и Немце у XVII певању да се боре против Турчина радије него међу собом како би поделили Италију (Морлино 2014: 36).

Територија која нас занима у почетку је само пролазна тачка. У 22 певању, у коме се описује путовање паладина Астолфа из Мале Азије у Енглеску, помиње

се да је морем дошао у Тракију а затим уз Дунав наставио даље. Притом није користио ниједно фантастично летеће средство, већ је ток Дунава прешао путујући на традиционалан начин, задржавајући се на понеким местима, али се не каже ништа детаљније о његовом боравку у тим местима.¹²

Простор који нас занима долази у центар пажње у XLIV певању. Један од главних јунака, Руђеро, родоначелник породице Д'есте, покрштени Сарацен, после безбројних епских авантура треба коначно да ожени своју љубљену Брадаманте. Њен отац, не знајући за њихову тајну веридбу, обећава је Лаву, сину византијског цара Константина Копронима. Руђеро мора нешто да предузме како би то спречио, те одлази пут Балкана, где затиче цара Константина и Лаву у сукобу са Бугарима код Београда, тамо где се Сава у Дунав улива.¹³ У контексту већ реченог у вези са разликама између издања, ваља нагласити да је ова епизода додата у трећем и дефинитивном издању пева из 1533. године (Морлино 2014: 29). Јасно је да се овде алудира на борбе између Византинаца и Бугара у VIII веку, у каролиншко доба и за време владавине цара Константина Копронима, које су се одвијале око ондашњег Сингидунума, који Ариосто назива именом Београд (Belgrado), именом које добија тек век касније (Морлино 2014: 30). Чињеница да аутор користи тадашње име града радије него оно из времена у коме се одвија радња значи само да он тиме алудира на неки сличан историјски догађај близак савременом читаоцу (Морлино 2014: 30). Помиње се могућност алузије на освајање Београда Сулејмана Величанственог, али с обзиром на то да је исход ове епизоде ослобађање Београда од опсаде, Морлино (2014), позивајући се на друге изворе, слаже се да би ово пре била алузија на догађај када је Јанош Хуњади 1456. одбио напад султана Мехмеда II Освајача на Београд, важан утолико што је овај султан успео да освоји Цариград само три године пре. Значај ове историјске алузије за Ариоста и ондашњу читалачку публику приписује се и чињеници да је развој битке, све до тренутка када се Руђеро придружује Бугарима, логичан, не фантастичан, Сава тече и посматра се као стратешки најважнија тачка битке. Епски моменат враћа се кад Руђеро ступи у борбу и обрне ток битке, у којој су дотле Византинци били у вођству. Руђеров циљ је да се реши Лав и тако спречи његову женидбу, али Лав, до границе обожавања, почиње да се диви Руђеровом јунаштву. Руђеро не успева да се реши такмаца, али добија битку за Бугаре, а ови га проглашавају за свога краља, будући да је њихов владар, кога, узгред, Ариосто зове Ватрано,¹⁴ погинуо пре Руђеровог уласка у бој. Руђеро то прихвата јер као такав може легитимно да проси Брадаманте.

У следећем, XLV певању, он бива на превару ухваћен и утамничен у месту које се у певању зове Novengrado. Пре него што га Лав тајно ослободи због обожавања његовог јунаштва, те радња настави даље својим током, цар Константин своју војску са Саве повлачи у место које песник назива Beleticche. Морлино (2014), наводећи друге изворе, каже да је могуће да је Novengrado Нови Пазар, а можда и новоизграђена смедеревска тврђава, док је Beleticche вероватно Белоградчик у данашњој Бугарској. Претпоставка да се и овде ради о Смедереву

12 „...di qua dal mare, in Tracia se ne venne./Lungo il Danubio andò per l'Ungaria” (Ариосто 1990).

13 Ариосто објашњава да се Београд налази „тамо где се Сава у Дунав улива и с њим креће ка мору”: „Ove la Sava nel Danubio scende, e verso il mar maggior con lui dà volta” (Ариосто 1990).

14 „Il capo, il re de' Bulgari Vatrano, animoso e prudente e pro' guerriero, /di qua e di là s'affaticava invano/ per riparare a un impeto sì fiero; /quando cingendol con robusta mano/Leon, gli fe' cader sotto il destriero: e poi che dar prigion mai non si volse, /con mille spade la vita gli tolse.” (Ариосто 1990).

вероватна је уколико се има у виду значај овог последњег упоришта једног хришћанског народа на овим просторима, као и његова близина Београду.

Ако се не може сигурно тврдити на који савремени историјски догађај алузира Ариосто, опис опсаде Београда 1456. године читамо у поеми *Istoria del gran Turcho quando fo roto a Belgrado in Ongaria*, посвећеној управо овом догађају, написаној око 1460. године (Морлино 2014: 37). Поема у 62 октаве, највероватније је део већег списка из Падове. Песма је битна, иако мање позната, утолико што на венетском дијалекту говори о једном важном историјском догађају за разлику од других који су, како наводи Морлино, имали већег одјека у италијанским списима, а у вези са успоном Османског царства на уштрб хришћанског света а нарочито Млетачке републике, попут опсаде Скадра 1474. (Морлино 2014: 37). Посматрајући ове стихове, могло би се помислити да је Ариосто познавао историјску ситуацију, па самим тим алудирао на исти догађај, јер је и у овој песми Сава стратешки јако важна,¹⁵ а на овај закључак наводи и чињеница да се код Ариоста Belgrado два пута римује са речју Guado (passare a guado = прећи, прегазити реку), а што је обавезан мотив у витешкој поезији. Ариосто и аутор ове поеме из народа користе чињеницу да је нека врста понтона постављена како би Грци код Ариоста а Турци у венетској поеми прешли Саву. Морлино (2014: 33), међутим, каже да је, без обзира на Ариостово познавање историјских догађаја, упитно његово познавање географије, нарочито ако се узме у обзир да је место Саве првобитно стајала Драва, па је песник у дефинитивној редакцији извршио потребну корекцију. Морлино још наводи и географску алузију на Београд у делу Винћенца Брузантина *Заљубљена Анђелика* (*Angelica Innamorata*),¹⁶ што наводи на претпоставку да је Ариосто знао за ове стихове ако већ није најбоље владао неким историјским или географским подацима. Томе у прилог доказ је и чињеница да се код Брузантина такође помиње Novengrado, римујући се каткад са речју guado а понекад са Belgrado (Bruzantino 1848: 232). На крају, Карло Дионизоти (1967) и Морлино (2014) слажу се да је у та доба поезија почела да преузима мотиве од народних певача попут популарних кантасторија, чија се поезија задовољава свакодневицом. Уз то, венецијанска књижевност улази у први план ширег контекста нове италијанске књижевности, не само због типографске индустрије већ и због свог географско-политичког домена (Дионизоти 1967: 202).

4. Закључак

Тамо где се конкретно помиње или бар као мотив јавља било шта везано за наше полуострво, јавља се двојако, као што се и могло претпоставити. Једна група мотива може се повезати са Византијским царством, а друга са оним што остаје после њега. Из анализе највећег дела примера из италијанске ренесансне књижевности, наиме, следи да је словенски Балкан немогуће издвојити из византијског а касније и отоманског контекста. Византија јесте један од два стуба европске цивилизације средњег века и временом се претвара у наследницу античке културе, којој се ренесансна уметност враћа, али однос према свему ономе што на Балкану не може да се посматра као непосредна тековина византијске културе не разликује се од односа какав су, вековима раније, имали Римљани према територијама које су освајали, и то важи све до појаве Османлија. Отуд

15 „de saper tenere il modo o per che via | pasar podesse el fiume tute le zente soe” (Морлино 2014: 38).

16 „edietro a l'istro sopra l'alta riva/aman destra cavalca, e il cammin prende,/passa Belgrado, ed alla Sava arriva,/dove la Quieta nel danubio scende” (Bruzantino 1848: 232).

и онај интересантан Петраркин назив *Скијија*, којим именује ове просторе. Таква тенденција, међутим, говори и о дубљим културолошко-политичким намерама, освајања а затим можда и наметања латинске културе, а касније се види на основу млетачке доминације многим деловима Балкана. Та експанзија Републике Венеције један је од разлога за конкретнији контакт италијанске књижевности са просторима некадашње Византије, поред чињенице да су грчки изгнаници након пада Византије долазили баш у Венецију како би Млетке подучавали античким тековинама и грчком језику. Све што је изван тог контакта и византијског утицаја већ је странно, непознато и егзотично, а касније потпада под отоманску доминацију и самим тим је ван интересовања. Отуд, чак и онда када су присутни на територији познатој песнику, Словени скачу *као козе*, односно изводе ритуале које песник тако описује вероватно из чуђења према нечему што му је потпуно незнано. Ипак, слика озбиљнијег политичког односа наслућује се тек кад Руђеро прихвата бугарску круну, јер као краљ може легитимно да проси Брадаманте. Овај књижевни моменат показује важност те равноправности која, иако је можда постојала и раније, долази до изражаја тек у доба када је мухамедански освајач запретио читавој хришћанској цивилизацији, којој припадају и те словенске земље, до тада углавном већ окупиране. Заједничка опасност, рекло би се, најјачи је кохезиони фактор између ове две културе, иако и једна и друга деле много више заједничких елемената, што под утицајем византијских тековина, што као опште хришћанско наслеђе, и мада балканску културу још нико не посматра као јединствени концепт за разлику од италијанске. У прилог томе до некле говори и чињеница да се, поред неких важних топонима попут Београда, на неколико места појављује Смедерево, последње српско упориште које је пало под Турке. Премда у једном случају аутор није тога ни свестан, јер није познавао језик стихова које је реконструисао, а у другима нам је остављено на тумачење о ком се то граду заиста ради, антиотоманска контекстуализација свакако је томе разлог и објашњење. Словени, који су певали краљици Изабелу дел Балцо, дошли су у јужну Италију по свој прилици бежећи од Османлија (Пантић 1977: 430), али контекст у коме су стихови њихове бугарштице испевани као и њихова тема, довољно су важни да су нас, за тренутак, морали одвратити од географског балканског простора, давши нам прилику да осмотримо балканску културу истовремено изван њених простора.

Даља истраживања показале у којој мери ће ставови *Италијана* према *Балканцима* остати амбивалентни у односу на све до сада наведено, а у турбулентним временима млетачког утицаја и касније, све до устанака балканских народа, романтизма у књижевности и уједињења Италије, па до наших дана. Сва та историјска и културна превирања довешће неминовно до још ближег контакта двеју географски блиских култура, што отвара широке могућности за најразличитија проучавања у оквиру компаративне књижевности и културних студија.

Литература

- Ариосто 1990: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Прип. Cesare Segre, Milano: Mondadori.
 Бајнум 1986: D. E. Bynum, The Collection and Analysis of Oral Epic Tradition in South Slavic, *Oral Tradition*, 1/2 302–343.
 Брузантино 1832: V. Brusantino, *L'Angelica innamorata*, Google books: https://books.google.rs/books?output=html_text&id=od9JAAAACAAJ&dq=angelica+innamorata&focus=search_withinvolume&q=norengado

- Дионизоти 1967: C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Зингарели 2017: N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli editore.
- Макијавели 2013: N. Macchiavelli, *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, Rim: Newton Compton editori (Дигитална књига).
- Макијавели 1907: Н. Макијавели, *Влагалац*, Београд: Г. Кон.
- Милинковић 2011: Сн. Милинковић *Dekameron: Knjiga o ljubavi*, Београд: Архипелаг.
- Морлино 2014: L. Morlino, „Ove la Sava nel Danubio scende. Una chiosa sull'assedio di Belgrado nell'Orlando Furioso (e in altre ottave quattro-cinquecentesche”, у: *Italica Belgradensia* 1, Београд: Филолошки факултет, 29–46.
- Мутавић и Кампурис 2015: П. Мутавић и А. Кампурис, Балканско полуострво кроз призму европеизације или Европа кроз призму балканизације? (Прилог проучавања односа између Балкана и Европе), у: *Анали Филолошког факултета*, Београд: Филолошки факултет, 115–134.
- Пантић 1963: М. Пантић, *Поетика хуманизма и ренесансе*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пантић 1984: М. Пантић, Непозната бугаршлица о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXV, Нови Сад.
- Пачијенца 1977: R. de Pacienza di Nardò, *Opere, A cura di: Mario Marti*, Lecce: Edizioni Milella.
- Петрарка 2010: F. Petrarca, *Seniles*, прир. Giuseppe Fracasetti, електронско издање (Edizione Elettronica).
- Сувајџић 2014: Б. Ј. Сувајџић, 'Орао се вијаше'. Над градом формула, у: Бошко Сувајџић, Бранко Златковић (ур.), *Промисања традиције фолклорна и литерарна истраживања*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тодорова 2009: M. Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press.
- Ферони 1992: G. Ferroni, *Profilo storico della Letteratura Italiana*, Milano: Mondadori.
- Шимуновић 1984: P. Šimunović, Šklavunske naseobine u južnoj Italiji i naša prva zapisana bugarsčica, *Narodna umjetnost*, 21, 53–68.

REFERENCES TO THE SLAVIC BALKANS IN THE ITALIAN RENAISSANCE LITERATURE

Summary

The significance of the geographical territory of the Balkans in the framework of Bizantine culture for italian renaissance literature is well-known and needs no discussion. However, a look at the slavic Balkans in this context differs completely, although the geographical territory is identical. The phenomenon has been researched and studied in different contexts, but never as a separate question.

The aim of this paper is to briefly consider the views of italian renaissance literature on the geographical territory of the Balkan peninsula, with emphasis on its Slavic peoples both situated there and in exile, as well as the reception of some of the analysed texts by the modern science in the Balkans. The work is based on the corresponding references by italian authors such as Petrarch, Macchiavelli, Ariosto, de Pacienza, and on current research in connection to the individual works and authors, as well as on the historiographical works and those of literary history, which make the contextualisation of the subject within the renaissance field possible.

Keywords: Italian literature, Renaissance, Slavic Balkans, Petrarch, Macchiavelli, Ariosto, De Pacienza.

Miloš B. Pržić

Нина В. Стокић¹

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ПУТЕВИМА ПЕКИЋЕВОГ ЧУДА²

У раду ће бити речи о феномену чуда у прозном делу *Време чуда* Борислава Пекића, као и у његовој драми *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу*. Драма настала на основу приче из *Времена чуда* сугерише разлике у односу на прозни предлогак које не упућују само на жанровске варијације већ и на другачије сагледавање природе чуда. Поред упоредне анализе на плану радње и ликова, посебна пажња биће усмерена на поетику Пекићевог драмског израза, која осветљава измењену функцију и значење чуда. Критика идеолошке димензије онеобиченом перцепцијом Библије у причи је предочена кроз лик Христа, носиоца наметнуте идеје, док је у драмској варијанти осветљена унутрашња димензија лика Егле, губавке над којом је чудесно исцељење извршено. Трагично испаштање, услед амбивалентних последица чуда, добија другачији смисао у драми; стога је циљ рада указати на идејно разилажење драме и прозног текста. Разматрањем Пекићевог специфичног односа према *Времену чуда* и драми која настаје касније биће дат увид у сазревање пишчеве полазне идеје.

Кључне речи: Борислав Пекић, феномен чуда, Библија, прича, идеја, драма, варијације

1. Поглед на Пекићеву поетику у контексту *Времена чуда*

Стваралаштво Борислава Пекића развија специфичан однос према прошлом, историјском и митском као репетитивним обрасцима, те сугерише неповерење у могућност људске врсте да у будућности превазиђе оно што јој је дато. Питања усмерена на човека још од његовог постања па све до апокалиптичне визије будућности нуде одговоре који, како Петар Пијановић наводи, „затварају круг човекове наде” (Пијановић 1991: 234), почевши од деконструкције библијског мита у *Времену чуда*, па све до антрополошке трилогије коју чине *Беснило*, 1999 и *Айлантисида*.

Пекићев први роман³ *Време чуда* (1965) бива одређен као повест. Као књижевни термин, повест означава казивање и проповедање, односно представља „назив средњовековног књижевног жанра обележеног нарацијом, живим и маштовитим излагањем историјског догађаја или легенде у прозном облику краћег или дужег обима” (Живковић 1986: 597).

Тематско-мотивска окосница овог дела јесте Христово чудотворење, интегрисано у засебне приповедне целине. Збирка започиње поглављем „Блага вест”, у коме се аутор у кратким цртама осврће на постанак света, па све до це-

1 nstokic012gmail.com

2 Значајан сегмент текста настао је у оквиру истраживања усмереног на тему мастер рада *Чудо у српској драми XX века – Пекић, Симовић, Ковачевић*, под менторством проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић, који је одбрањен у септембру 2020. године на Филозофском факултету у Новом Саду.

3 Наведено дело одређује се и као књига тематски повезаних прича, будући да у „Златном добу дијалога” наилазимо на Пекићеву тврдњу да једино свом *Злајном руни* придаје статус романа, док термин „роман” у његовој уобичајеној употреби сматра комерцијалним изразом, којим се прекривају различите прозне форме (в. Пекић 2012: 53).

лине „Време чуда”, као времена одвијања чудесних збивања у различитим просторима Јудеје. Кулминација приповедног тока остварује се у завршној целини „Време умирања”, где бива предочен крајњи исход Христових дела, приказаних у свом суровом наличју. Приповешћу се такође „називају и сасвим кратке анегдотске цртице из живота светих отаца и пустињака” (Живковић 1986: 597). Жанрвско одређење Пекићевог дела као приповест јасно је конструисано и у иронијском кључу, будући да Христов лик не одликују апсолутна скрушеност већ жеља са самопотврдом божанске природе кроз поступно испуњавање свих услова да се „збуду писма пророчка”, при чему Јуда контролише ток Христових дневних радњи, утврђених у Писму. Записани циљеви остварују се као „поште-на размена добротинастава” (Пекић 2019: 54). Убеђујући губавку у неопходност исцељења, Исус изговара: „Морам да будем Бог, Егла!” (Пекић 2019: 54). Јасна је писмом наметнута идеја, чији реализатор, афирмишући предвиђени систем, нарушава претходни.

Чудо васкрсења, које Пекићев Христ изводи над Лазаром из Витаније, заокружено је политичком препирком са Садукејима. Дух времена у коме је људска патња пролонгирана упркос чудотворству, Пекић оживљава кроз своју особену „митомахију”, односно као „поход на митску свест” (Милошевић 2017: 282). Митомахијом Никола Милошевић илуструје све особености Пекићеве истрајне борбе, „далеке од сваке грубости” (Милошевић 2017: 282), против детерминишуће, митске свести. Он налази да се „Пекић обара на хуманистичку димензију Христове доктрине” (Милошевић 2017: 283) зашавши у дубљи слој хуманистичке идеје.

„Његова аксиолошка критика много је далекосежнија. Он жели да докаже да је сам хуманистички приступ, већ у начелу, услед своје апстрактности осуђен да се претвори у сопствену супротност. Парадокслано али тачно, у *Времену чуда* писац дисквалификује Христову хуманистичка мерила полазећи у извесном смислу од њих самих” (Милошевић 2017: 283).

Онеобичен доживљај хришћанског мита и сугерисање могуће перцепције света изван утврђених образаца, успоставља се као Пекићева књижевна интенција.⁴ Пекић, дакле, не алудира ни на какав могући спасавајући склоп вредности, идеја и веровања. Непроменљивост положаја људске врсте, Пекић експлицитно исказује управо кроз библијски цитат интегрисан у мото: „Што је било, то ће бити, што се чинило, то ће се чинити, и нема ништа ново под сунцем” (Проповедник: 1, 9). Спаситељски поход Исуса из Назарета, Пекић у потпуности преусмерава иронијским обртом у завршној причи „Смрт на Гологоти”, указујући тиме на променљиву природу идеја. Исус предаје крст Симону из Кирене и ишчежава у маси, те тако заступник идеје постаје одметник од ње.

Пекић је свој први роман, међутим, често истицао као ауторски промашај на формалном и моралном плану:

4 „Моја интерпретација повести о стварању хришћанства нипошто није имала за циљ да некаквом митолошком образном замаскира критику догми или средстава којима су стварани неки други покрети и неке друге савремене идеологије. За оно што мислим о поретку ствари у мом свету није ми потребна никаква маска. Ја сам заиста имао у виду оно време, убеђен да се у свету константног зла догађаји могу одвијати само онако или приближно онако како сам их ја описивао. Историја других покрета у битном ме није демантовала. Гајим наду, разуме се, да мој песимизам нема основа и да је пројекција моје личне судбине. Међутим, уколико се развој савремених идеја и стварности као модификованог израза тих идеја буде поклопио са реалношћу коју сам у *Чудима* описао – утолико горе по нас и наше потомке” (Пекић 2012: 19).

„Савим је очевидно да у виду нисам имао хришћанство, него пре свега неке тоталитарне леве доктрине. При томе сам писао тзв. езоповским језиком. [...] Он се свакако, могао односити на црквену, канонизирану верзију хришћанства, на нацизам, стаљинизам и још неке изме” (Пекић 1993:49).

Уверен да је изабрао погрешну фигуру за илустрацију идеолошких промашености, Пекић је указивао на намеру да проговори о човековој непроменљивој позицији у оквиру „архетипских модела стварности” (Пекић 1993: 31). *Време чуда* и *Време умирања* јесу друга и трећа књига предвиђеног библијског циклуса *Завештање* (хроника), док је *Време речи* замишљено као прва, а *Време васкрсења* као четврта. Пекић наводи да би кроз „Завештање” ублажио „моралну грешку” и манихејски карактер свог дела, и да би Христова личност била осветљена са боље стране (в. Пекић 1993: 151–152). Предвиђена идеја четворокњижја, којом би своју почетну идеју артикулисао лишавајући се негативног фигурирања Христа, није реализована. Премда наводи да ће се у том случају тестаментарно одрећи *Времена чуда*, ово дело и даље опстаје и пружа могућност да уочимо рефлексije ове аутополемике у драми *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу*. На тај начин бива успостављено Пекићево симболичко искупљење; стога се отвара питање да ли је круг људске наде сасвим затворен или не.

2. Драмско чудо или *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу*

Драмска варијанта приче из *Времена чуда* („Чудо у Јабнелу”) објављена је под називом *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу*, у избору необјављених драма: *Роботи и сабласти*, 2006. године. Међутим, праизведба ове драме била је 1975. године, у драмском програму Радио Београда.⁵ Драмско уобличење прозног дела одређено је Пекићевим особеним сагледавањем драмске форме:

„У међувремену, с мојим првим романима, негде око 1965, и моја је драматургија променила функцију. Мрак црквене исповедаонице замењен је мраком канализације. Дrame су постале канте за ђубре у којима сам из своје литературе износио – отпатке. Отпадке, не у смислу који би, с правом, згрозиле све обожаваоце театра, или отпатке, уколико је отпадак – а јесте на неки начин – све што пишем, него све оно што, из било каквих разлога, од романескне теме, у роман није могло стати, а, пре или касније се морало рећи” (Пекић 2007: 120).

Оно што писац није успевао да изрази у романескној форми, пронашло је коначни израз у облику драме захваљујући „снажној потреби за неком акцијом” (Пекић 2007: 118), која Пекићево драмско опредељење приближава психотерапијском дискурсу. Перцепцију позоришта као „собе за разбијање стакла”, Пекић оправдава неопходношћу каналисања деструктивних нагона „у одвођењу дивљака у нама у ту собу да се тамо на миру, никога не сметајући, издивља, и цивилизацији врати у стандардизованом облику” (Пекић 2007: 124). Нагон да се искаже неизречено подстиче Пекића да се повинује постулатима драмске форме. Док пише драме, Пекић наглашава да има у виду њихово позоришно извођење које се „подудара са вештачким дисањем које безнадежном утопљенику враћа виталитет” (Пекић 2007: 130), док је сам позоришни чин „заправо, тајна васкрсења” (Пекић 2007: 130).

5 Милена Стојановић наводи годину радио-премијере, и у тумачењу драмских и приповедних елемената Пекићевог драмског израза, бавећи се овом драмом, доследно користи термин радио-драма, сматрајући да је намена (извођење на радију) пресудно утицала на Пекићев избор поетичких средстава у обликовању ове драме (в. Стојановић 2009: 421).

Драма *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу* сажима временску димензију прототекста, те изолује поједине ликове и њихове поступке у развоју радње. Чин чудесног исцељења губавке Егле, и лик Христа нису приказани, док трагично дејство јесте, као тематска окосница драме. Идеја сублимирана у лику Христа, приказана је у причама у својој трагично-иронијској димензији, док у самој драми пажња бива усредсређена на жртву те идеје. „Прва библијска бајка” јесте поднаслов драме, те подстодернистичком игром речи Пекић сједињује опречности – канонски текст и жанр бајке.⁶

Егла је првенствено жртва болести, на шта нам указује наратор, упознавши нас са концептом поларизације заједница Старог и Новог Јабнела, односно чистих и нечистих. Осим на почетку, у прошлком наративу, лик наратора више се не појављује. Евидентно је да Пекић, прилагодивши се драмском књижевном роду, ипак не занемарује манир прозног писца и фигуру приређивача. Његово индиректно присуство осетно је у читавој драмској структури – наратија, примедбе и коментари у оквиру дидаскалија, као и изван њих. Посредством библијских цитата аутор иронијски предочава одсуство чистих духовних вредности. Јеробоам, Еглин муж, појаву пришта тумачи као могуће предсказање видовитости и процењује могућу материјалну добит, па приступају призивању различитих богова који би убрзали процес. Релативност начела, духовних и моралних, константа је обе заједнице. На крају прве наративне целине сазнајемо да „Еглина болест беше, дакле, једно чудо...” (Пекић 2006: 317). Одређење болести као чуда, на овај начин, удаљава се од примарне семантике чуда као исцелитељског чина, проузрокованог болешћу. Чудо може бити перципирано као гласина – пророчки знак или испаштање греха жене општинског телела. Јеробоам на сазнање о Еглином пришту поставља питање: „јеси ли ти о томе коме говорила?” (Пекић 2006: 320), јер би таква вест проузроковала изопштење из колектива. На простору између Старог и Новог Јабнела, када је већ потврђено присуство губе, Егла наглашава Јеробоаму да, изговарајући љубавне поруке између царских наредби, „не заборави понекад и на јабнелске трачеве” (Пекић 2006: 330). Еглина напомена је парадоксално интонирана с обзиром на драмску ситуацију иницијације у заједницу нечистих. Јеробоам је дарује прапорцима, обележјем губавих „оних чије име бијаше забрањено изговорити, оних што их Законодавац Мојсије изагна из шатора Господњег” (Пекић 2006: 317). Обавезни да се огласе као Нечисти, губавци приступају законом утврђеном путу испаштања греха. Хебрејска музика, која се у више наврата појављује између сцена, означава проток времена, те се хебрејском музичком подлогом завршава прва драмска целина. Пекићеве напомене творе верно предочену сценску атмосферу. Пекићевим „тонским простором” преплићу се различити музички мотиви, шумови, шораџи, узвици, па и тишина. Такође, унутар самих дијалога, дате су врло сугестивне дидаскалије с циљем да интонирају реплику и сугеришу њену експресивност.⁷

6 Мотив Пекићеве драме и неизоставни елемент усмене бајке јесте чудо. Наравно, јунаци усмене бајке и њихови делокрузи функција, у кључу Пропове Морфологије бајке, не могу се изједначити са драмским ликовима, али би требало напоменути да постоје сличности: Егла (јунакиња); услед болести (недостатка) бива удаљена од куће; изриче јој се забрана; свадба (нови муж Урија) би могла бити вид провере; док би Христово чудо могло бити аналогно појави дариваоца. „Један лик обухвата неколико делокруга” (Проп 2012: 95), те амбивалентна природа исцелитељског геста може квалификовати Христа, истовремено, као дариваоца, помоћника али и као штеточину.

7 Марта Фрајнд у раду „Драмски експерименти Борислава Пекића” напомиње да у Пекићевим драмским текстовима, написаним за радио, „схватимо такође како су реч (осмишљен, артикулисани

Друга драмска целина започиње идентичним шумовима и ритмом дисања на почетку прве целине – Еглу затичемо у љубавном заносу са њеним другим супругом, Уријом, перачем мртвих. Он изражава љубомору, будући да Егла и даље воли Јеробоама, за њега „општинског телала са гласом прегладнелог врапца” (Пекић 2006: 331). Снажни глас бившег супруга Егли такође звучи као „пискаво крештање”, као и гласови осталих становника Старог Јабнела. Уријина изјава да је узрок томе њихова болест, односно „њихово такозвано здравље”, сугерише нам извештај шум у комуникацији између две заједнице, чија се удаљеност не исцрпљује само у просторној димензији већ се манифестује и у коду живљења. Посредством звука, Пекић успоставља немогућност разумевања супротстављених концепција. У драми се радња сажима – сцену са Уријом прекида музичка подлога, па је одмах затичемо очишћену пред Јеробоамовим вратима. У причи из *Времена чуда* видимо како Назарећанин среће губавку на свом путу, одлучује да је исцели, будући да је записано у писму да ће спасти невољника. Премда га Јуда опомиње да се не налазе на одредници на којој је записано да ће се збити чудо, и чињенице да Егла негира веровање у Назарећанина, чудо бива остварено, а након тога он ужурбано одлази без речи поздрава и савета.

Чудесно излечење губавке, присутно у новозаветним јеванђељима, Пекић проширује, и онеобичава. Пекићев спаситељ због Еглиног одрицања вере, говори да ће њена „будућа вера бити седмоструко запечаћена стидом због претходне неверице” (Пекић 2019: 57). Чудо излечења губавца сасвим је другачије природе у синоптичким новозаветним јеванђељима. Егла не исказује наклоност према Назарећанину, док у Јеванђељу губавац проналази Спаситеља: „И гле, човјек губав дође и клањаше му се говорећи: Господе! ако хоћеш, можеш ме очистити” (Матеј: 8, 2). У „Јеванђељу по Марку” губавац долази к њему „молећи га и на кољенима клечећи” (Марко: 1, 40), док у „Јеванђељу по Луки” „видјевши Исуса паде ничице молећи му се” (Лука: 5, 12). Христос у Јеванђељима прихвата молбу и на речи „хоћу, очисти се” (Матеј: 8, 3) дешава се исцељење. Насупрот томе, Пекић иницирање чудотворства потпуно изокреће: Христ пита Еглу, он се њој обраћа с намером да је исцели, иако она сама то не захтева.

Такође, Еглини поступци супротстављени су скрушености унесрећене жене из Јеванђеља, која хода за Христом како би само дотакла део његове хаљине: „А жена уплашивши се дрхташе, и знајући што јој се догоди, дође и клече пред њим, и каза му сву истину” (Марко: 5, 33). Христов одговор јесте: „кћери! Вјера твоја помаже ти; иди с миром, и буди здрава од болести своје” (Марко: 5, 34).

У драми, док Јеробоам одбија да отвори врата „грешној губавој двојници која се, пркосећи Закону враћа са места испаштања” (Пекић 2006: 336), добијамо сажету информацију о ономе што се збило: „ЕГЛА: Али ја више нисам губава, Јеробоаме! Збило се чудо! Држала сам једног младог и лепог Бога за руку и чудо се збило... Бог ме је излечио, мој млади лепи Бог ме је очистио” (Пекић 2006: 336). Она, свесна чудесне промене, почиње да верује у божанску природу Назарећанина. Да би други поверовали у апсолутно очишћење, није довољна само спољашња очигледност: „ЈЕРОБОАМ: ...губа је дубококорена биљка, Егла, продире у саму суштину нападнутог меса, па понекад и мишљења” (Пекић 2006: 337). Егла се враћа Урији, и изнова бива одбијена. Обред очишћења као неодвојив део ис-

крик) и звук (смисљен, али неартикулисан крик) уједињени у напору нашег аутора да искаже своје мишљење, протест, очајање, кроз медијум драме” (Фрајнд 2009: 377). Инсистирање на звучном аспект драмског израза, јасна је спона са катарзичним звуком деструкције, појашњеног у есеју „Позориште као соба за разбијање стакла”.

целитељског чина, премда Егла поштује све ставке закона, ипак не значи њено потпуно оздрављење. Свештеник Исмај, чије деловање детерминише ауторитет Мојсијевог закона, врши обред, уз неизоставну новчану надокнаду, иако сумња „да уопште има исцелена које је тако апсолутно као обољење, ерго, да има лека који, уништавајући зло, онеспособљава и његове клице...” (Пекић 2006: 341). Исмај чини оно што је прописано његовом положају, сумњајући у крајњу успешност: „ИСМАЈ: ...па иако дозвољавамо себи веру да ти, бог те пита каквим чудом, више ниси губава, било би глупо, чак и богохулно да, предухитривши господње планове, сигурамо да то опет једном неће бити...” (Пекић 2006: 341).

Дакле, процес чудесног излечења, од Христовог деловања до Исмајевог обреда, предодређен је да буде неуспешан, будући да не еманира из чисте божје силе, већ из нужног система веровања. Егла, међутим, наилази на другачији суд: „ИСМАЈ: Обред очишћена је највиши доказ твоје кривице, јер да ниси крива, и да то и сама не признајеш, зар би морала да се чистиш... Ето зашто се чистиш, због других, а не због себе!” (Пекић 2006: 342).

Заједница не верује у очишћење, те се Егла враћа Урији, и изнова бива одбијена. Она се правда како ју је „једно проклето чудо излечило” (Пекић 2006: 344), инсистирајући на својој унутрашњој губавости. Старешина губавих, Азаило, тврди како су праву, нечисту Еглу шакали растргли. Будући да је неподобна облику губавих, они негирају њену појаву. Овакав гест паралелан је Јерабоамовој помисли да се пред вратима налази сен или утвара. Јединка, дакле, не постоји уколико није усклађена са концептом дате заједнице. Прапорци, које је Егла на уласку у Нови Јабнел преузела као обележје нечистих и одбачених, сада постају жељени предмет, као симбол припадности. Нечисти презиру „све што је унутрашње, неодређено, невидљиво и превртљиво” (Пекић 2006: 345), те је сврставају у чисте, који се, као такви, морају одбацили. Чин одстрањивања неподобних врши се на исти начин као и код чистих – каменовањем. Нечисти истичу истоветну немилосрдност чистих када се губави нађу на њиховој земљи, те да је зато сукоб између ове две заједнице вечан и непремостив. Свесна исхода, Егла се повлачи у себе. Унутрашњи неспоразум јединке и спољашњи сукоб, Марта Фрајнд сматра кључним елементима у формирању драмске радње, те у Пекићевој драматургији јунаци често бивају у положају емигранта⁸, подвргнути изопштењу, повлаче се у свој свет, односно бивају принуђени на „унутрашњу емиграцију”. Унутрашња емиграција Еглу доводи до зачетка клице самоспознаје, односно антиципира се зачетак вере. Одбачена и каменована, Егла се поново враћа у корито Јабтеле, као међупростору и као једином сигурном месту. Чудо, које је требало да успостави хармонију, показује се као зла околност на први поглед.

На самом завршетку драме долази до потпуног обрта који додатно наглашава природу поступка којим Пекић изоставља лик Христа. На крају, одбачена од обе стране, она бива лишена и њихових закона. Битна је и неостваривост њихове слободе избора, услед непоузданих мерила сагледавања света:

„Овај свет, сугерише аутор, свет Старог и Новог Јабнела подједнако, јесте свет 'ослобођен' среће и истине, поузданог мерила, као и ваљане сврхе. Другим речима није ни приближно одговарајући опис света стоичка тврдња 'како горе, тако и доле'. Пекићева иронична, гротескна и парадоксална анти-митологија иде корак даље, тамо где смо ми, сами” (Јованов 2006: 354).

8 Ауторка не изоставља димензију личног Пекићевог искуства „који се стицајем несрећних историјских околности прво нашао као изопћеник у сопственој средини, а затим и постао фактички емигрант” (Фрајнд 2009: 382).

Светислав Јованов налази да је Еглина судбина послужила Пекићу да оствари параболу о страху – нечистоти која изједа људске заједнице (в. Јованов 2006: 354). Јунаци Пекићеве драме, тумачене у таквом кључу, покретани су страхом као есенцијалним законом – сви остали закони произлазе из њега. У складу са завршном сценом Пекићеве драме, исход чудесног излечења можемо схватити као коначно ослобођење – дистанцирање од друштвено-политичких стега и општеприхваћених конвенција. На међи између чистих и нечистих Егла започиње живот, у јами, где се збило чудо чије збивање она изнова потврђује: „Ја знам да се збило, и зар је потребно да то други признају...” (Пекић 2006: 346). Други, који су били пресудан чинилац у смеру развоја збивања, сада губе своју детерминишућу улогу. Дакле, искључивост заједнице и људска стрепња од ње јесу у фокусу ове драме, као што Јованов примећује, али је значајно истаћи исход сукоба појединца и колектива који ће концепт „анти-митологије” дестабилизovati.

Драгоцен доказ у промени пишчеве идеје реализоване у целини *Времена чуда* јесте сегмент Еглиног завршног монолога односно сведочење о потврдном одговору на Христово питање о њеној вери: „Овде сам рекла: верујем...” (Пекић 2006: 346). Овај одговор се разликује од оног негирајућег из *Времена чуда* (в. Пекић 2019: 56). Протагонисткиња драме, у завршној сцени није лишена наде, те је одлучна да ће чекати „младог Бога”. Еглино дејство у драми, иначе обележено већим емотивним набојем у односу на причу, кулминира у завршној сцени: „ЕГЛА: Можда ће млади Бог још једном овуда проћи, можда ћу још једном моћи да га држим за руку... Не знам хоће ли проћи... не знам... али ја ћу чекати... Ја ћу чекати...” (Пекић 2006: 346). Еглина помирљивост очигледно је предочена у сажетом опису из приче – храни се копривом, стрвинама, змијским јајима, на „Еглиној земљи” у „Еглиној кућици” (Пекић 2019: 91). Са друге стране, протагонисткиња драме, на шта је експлицитно указано, у завршној сцени није лишена наде, те идеја о чуду као деструктивном бива деконструисана.

2. Исходишта *Времена чуда*

Када је реч о поимању прошлог, можемо споменути Пекићеву сотију *Како ујпокојити вампира* (1977), у чијем одломку Конрад Рутковски говори о специфичном сагледавању историје, послуживши се метафором шкољке и бисера:

„А историјске су чињенице шкољке из којих је време извукло бисер. Упркос најобилнијој грађи, ми нисмо кадри да рестауришемо њихову живу срж, већ само суву и мртву љуштuru, остављајући изван сазнања и осећања све што се стварно збивало под тим енигматским шифрама прошлости, па ма то имало најсуровије облике патњи, искушења и смрти, а што, тек сада увиђам, чини једини релевантни садржај праве историје, која никада неће бити написана” (Пекић 2020: 27).

Празна шкољка, односно љуштura, јесу историјске чињенице из којих је време извукло бисер, а бисер јесте жива срж, оно што се заиста десило, односно суштина збивања. Канонизовани текст *Библије* приказан је без спољашњих, давно утврђених легендарно-историјских слојева, стога бива осветљена његова могућа, унутрашња природа у *Времену чуда*. Такву матрицу можемо посматрати кроз призму извесне доследности, континуитета у реинкарнацији духа времена почевши од *Библије* у односу на Пекићево прозно дело, потом у релацији са драмом која се успоставља као бисер *Времена чуда* – њена срж. Еглино испаштање, дакле, твори веру у виши принцип. Пекић у драми није усмерен на спољашње околности Еглиног усуда, већ осветљава унутрашњу димензију њеног лика која

од неповерења у било какву догму прераста у слутњу поузданих мерила сагледавања света. Мото из књиге Проповедникове који почиње са „Свему има време”, у једном делу гласи „време кад се ћути и време када се говори”, Пекићев „млади Бог” у драми ћути, односно појавно је изостављен, али његово дејство еманира као добро, за разлику од прозног предлошка.

Значајно да је да се осврнемо и на филм *Време чуда*, снимљен 1989. године, чији сценарио пишу Борислав Пекић и Горан Паскаљевић. Радња филма одвија се у селу Витанија и тематску окосницу представља чудо оживљавања које непознати човек извршава над Лазаром, сеоским учитељем чија начела, као и оних који га окружују бивају детерминисани комунистичком доктрином. Прича о Лазару из „Чуда из Витаније”, приче из *Времена чуда*, транспонована је у филм кроз именовање појединих ликова, места и мотивских обриса у дејству непознатог чудотворца. Његово чудотворство, иманентно свету духовног, недокучивог супротстављено је светини која није кадра да га препозна, те тако бива јасно демонстриран „закон одржања зла” (Пекић 1993: 32). Најзад, клица сумње у једностраност и обесмишљеност таквог живота и вере у чудо на крају филма испољава Лазар, попут Егле, али бива спречен да то огласи.

Човек који бесциљно хода и коначно проналази одредиште на коме застаје наслутивши смисао и промишљен систем проматрања света, појављује се у причи „Пре времена чуда” Михајла Пантића. Ова прича део је истоимене збирке прича инспирисаних Пекићевим делом, објављене 2020. године поводом деведесете годишњице његовог рођења. Завршна целина Пантићеве приче написана је „прилагођеним речима и реченицама из књиге *Време чуда*” (Пантић 2020: 109). Примитивна егзистенција вођена анималним поривима путујућих забављача из визуре приповедача „следећи своје ноге, а не мисао” (Пантић 2020: 109) наслућује појаву „чаробњака који усрећује беднике”. На крају приче, он остаје сам на брду на коме су три прзна крста: „Стигох, коначно, на право место, спреман за сусрет са неименљивим” (Пантић 2020: 130). Остаје неразјашњено да ли главни јунак и приповедач долази на губилиште пре или након Христовог распећа, али је евидентно отварање ка спознавању вишег устројства мишљења. Пекићева идеја чуда је, дакле, наишла на свој одјек у филмском медијуму као и у прози савременог аутора.

Уколико се осврнемо на Пекићеву тврдњу да се оно што је у драми „пре или касније [...] морало рећи”, боље ћемо схватити настојања (и настајање) његове драме. У есеју „Позориште као соба за разбијање стакла” он поставља питање: „Докле, како и да ли уопште позориште треба да одражава или имитира реалан људски живот?” (Пекић 2007: 125) Његов недвосмислен одговор је „не”. Пекић истиче да уметност тежи да се изједначи са животом али да се она права рађа у инерцији; стога епilog драме *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу* можемо сагледати као Пекићев гест против „слободног пада” у сурову стварност, коју сматра да не би требало да на позорници буде позиционирана као наше огледало будући да живимо „у свету коме огледала требају таман колико осуђенику на вешање – омча” (Пекић 2007: 126). Савремени човек лишен је слика „Целине” света, односно света који се прво живео „па се тек потом на позорници играо”, као што је театар функционисао код старих Грка (в. Пекић 2007: 125–128). Драмска средства, дакле, Пекићу пружају могућност да сажетом радњом, динамичним дијалозима, експресивношћу јунака, измени и надогради идејни слој приче из *Времена чуда*, кроз судбину Егле, и да изнесе оно што се „морало рећи”.

Литература

- Живковић 1986: D. Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
- Јованов 2006: S. Jovanov, Gore je dole ili maska svih maski, *Roboti i sablasti: izbor iz neobjavljenih drama*, Novi Sad: Solaris, 316–346.
- Милошевић 2017: Н. Милошевић, Борислав Пекић и његова митомахија, у: П. Пијановић (прир.), *Борислав Пекић*, Нови Сад: Матица српска, 281–309.
- Пантић 2020: М. Pantić, Pre vremena čuda, у: V. Žurić (прир.), *Pre vremena čuda*, Beograd: Laguna.
- Пекић 1993: В. Pekić, *Vreme reči*, прир. В. Koprivica, Beograd: Srpska književna zadruga, 109–130.
- Пекић 2006: В. Pekić, Čisti i nečisti ili Čudo u Jabnelu, *Roboti i sablasti: izbor iz neobjavljenih drama*, Novi Sad: Solaris, 316–346.
- Пекић 2007: В. Pekić, Pozorište kao soba za razbijanje stakla, *Izabrani eseji*, Novi Sad: Solaris, 117–132.
- Пекић 2012: В. Pekić, *Zlatno doba dijaloga*, Beograd: Službeni glasnik.
- Пекић 2019: В. Pekić, *Vreme čuda*, Beograd: Laguna.
- Пекић 2020: В. Pekić, *Kako upokojiti vampira*, Beograd: Laguna.
- Пијановић 1991: П. Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд: Просвета.
- Проп 2012: V. Jakovljević, Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Свето писмо Старога и Новог завета 1960: (Ђ. Даничић, В. Караџић, прев.), Београд: Издање британског и иностраног библијског друштва.
- Стојановић 2009: М. Стојановић, Драмско и приповедно у контексту жанровске хибридизације, у: П. Пијановић, А. Јерков (ур.), *Поетика Борислава Пекића, ирејилићање жанрова*, Београд: Службени гласник, 417–429.
- Фрајнд 2009: М. Фрајнд, Драмски експерименти Борислава Пекића у: П. Пијановић, А. Јерков (ур.), *Поетика Борислава Пекића, ирејилићање жанрова*, Београд: Службени гласник, 375–384.

ON THE TRAIL OF THE PEKIĆ'S MIRACLE

Summary

The subject of the paper is the phenomenon of miracles in the prose work *Vreme čuda* by Borislav Pekić, as well as in his drama *Čisti i nečisti ili Čudo u Jabnelu*. The drama based on the story from the *Vreme čuda* suggests differences in relation to the prose template, which do not only point to genre variations, but also to a different perception of the nature of miracles. In addition to the comparative analysis in terms of action and characters, special attention will be paid to the poetics of Pekić's drama expression, which explains the changed function and meaning of miracles. The critique of the ideological dimension with the unusual perception of the *Bible* in the story is presented through the image of Christ, the bearer of the imposed idea, while the dramatic version illuminates the inner dimension of the image of Eglā, the leper over whom the miraculous healing was performed. The tragic suffering, due to the ambivalent consequences of the miracle, took on a different meaning in the drama; therefore, the aim of the paper is to point out the ideological divergence between drama and prose work. By considering Pekić's specific attitude towards the *Vreme čuda* and the drama that emerges later, an insight into the development of the writer's initial idea will be given.

Keywords: Borislav Pekić, miracle phenomenon, *Bible*, story, idea, drama, variations

Nina V. Stokić

Наташа М. Кесеровић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ПИСМО КАО ЗНАК И ЗНАЧЕЊЕ У РОМАНИМА МИХАЛА АЈВАЗА

Михал Ајваз је савремени чешки песник, писац и преводилац, изразити представник постмодерне и правца магични реализам. У овом раду настојаћемо да објаснимо Ајвазово поимање слова (и писма уопште) као знака који често упућује не само на скривену поруку већ и на постојање паралелног универзума одмах иза граница нашег реалног света. У сврху бољег разумевања појма знака, његовог развоја и улоге, како у области науке, тако и у области културе и свакодневног живота, позваћемо се на тумачења знака, писма и језика структуралисте Фердинанда де Сосира, постструктуралисте Ролана Барта и социоллингвисте Ранка Бугарског. Након анализе одабраних мотива из ауторових романа *Druhé město* (*Други град* 1993), *Tyrkysovův orel* (*Туркизни орао* 1997) и *Zlatý věk* (*Златно доба* 2001), чинимо покушај разрешења значења слова у разматраним делима. Са тим у вези покушаћемо и да илуструјемо на које начине Ајваз користи мотив слова за обогаћивање фабуле својих романа, на основу чега ћемо утврдити извесне одлике ауторове поетике.

Кључне речи: Михал Ајваз, слово, знак, значење, писмо, друга стварност, фикција

У светлу научне претпоставке да знак и писмо представљају основна средства људске комуникације, у овом раду настојаћемо да објаснимо у које сврхе и на које начине савремени чешки писац Михал Ајваз (*Michal Ajvaz*, рођ. 1949) користи писмо, слово (графему) и знак у свом књижевном стваралаштву, како би поигравањем са тим елементима утицао на развој фабуле и на самог читаоца. Проблем знака и писма је кроз историју неретко био предмет изучавања разноликих научних области попут лингвистике, семиотике, текстологије, психологије и сл. Научници попут Фердинанда де Сосира, Луиса Хјелмслева, Жака Дерида, Ролана Барта, Готлоба Фрегеа, Рудолфа Карнапа, Чарлса Сандерса Пирса, Ноама Чомског, Александра Белића, Ранка Бугарског и других (Поповић 2010: 793), бавили су се проблемом знака и писма са различитих аспеката, користећи различите методолошке приступе. Како бисмо боље разумели проблеме који могу настати приликом тумачења одређеног знака у делима М. Ајваза, у овом раду ограничавамо се на становишта структуралисте Фердинанда де Сосира, постструктуралисте Ролана Барта и социоллингвисте Ранка Бугарског. Имајући у виду обимност стваралачког опуса поменутих стручњака, у овом истраживању ограничавамо се на поједина њихова дела која ће нам послужити при изналажењу одговора на питање у којој мери је употреба знака и писма од стране М. Ајваза у складу са теоријским одређењем „знака” и „писма” поменутих научника, што ће нам потом послужити за исправно тумачење одабраних мотива из радова М. Ајваза које ћемо обрадити у централном делу овог рада.

Михал Ајваз је рођен у Прагу 1949. године. У свом родном граду похађао је студије чешког језика, књижевности и естетике на Филозофском факултету Карловог универзитета. Након успешно одбрањеног доктората 1977. године бавио се

¹ natasa.keserovic.nk@gmail.com

најразличитијим занимањима, чија искуства касније преноси на портретисање ликова својих романа. Своју списатељску каријеру М. Ајваз је почео градити још као средњошколац шездесетих година XX века. Писање белетристике се наставља и после свршетка факултета, након чега настаје период седмогодишње паузе, када пажњу искључиво посвећује филозофији која је иначе, кроз писање и објављивање књига есеја, присутнија у његовом стваралаштву. Током 1985. године, Ајваз се вратио писању имажинативне поезије и прозе, што постаје његова целоживотна преокупација, доста инспирисана надреализмом као и прозом Франца Кафке (Кочевски 2018: 11–12).

Након збирке метафизичке и медитативне поезије *Vražda v hotelu Intercontinental* (*Убиство у хоћелу Интерконтинентал*, 1989) и књиге приповедака *Návrat starého varana* (*Повраћак старог варана*, 1991), М. Ајваз је написао пет романа у којима се препознаје специфичан начин представљања књижевне грађе која се састоји у слагању најширег спектра информација у нову књижевну целину. Тема феноменолошког описа града и метафизике његовог бића стално је присутни елемент у поменутим романима који су настали у следећем низу: *Druhé město* (*Други град*, 1993), *Zlatý věk* (*Златно доба*, 2001), *Prázdné ulice* (*Пусте улице*, 2004), *Cesta na jih* (*Пути на југ*, 2008) и *Lucemburská zahrada* (*Луксембуршки парк*, 2011). Уз ова дела Ајваз је написао и избор две новеле: *Bílí mravenci* (*Бели мрави*) и *Zénónovu paradoxu* (*Зенонови парадокси*), објављене у књизи под заједничким називом *Tyrkysový orel* (*Туркизни орао*, 1997) (Кочевски 2018: 13). Од свих наведених дела једино је роман *Други град* преведен на српски језик. Поред белетристичке прозе, Ајваз је аутор и десетак књига есеја и филозофских (феноменолошких) огледа који су, уз романе, наизменично настајали у последњих двадесет година. Ајвазово теоријско стваралаштво инспирисано је феноменолошким проучавањима Едмунда Хусерла, Мартина Хајдегера, Мориса Мерло-Понтија, Жака Дерида и других. Надовезује се на традицију херменеутичког проучавања читаочевог приступа тексту коју је Ханс-Георг Гадамер проширио од разумевања текста до било ког облика спознаје и интерпретације стварности. Михал Ајваз је 1994. године објавио филозофски есеј који упоређује концепције Жака Дерида и Мартина Хајдегера – *Znak a bytí: Úvahy nad Derridovou grammatologií* (*Знак и биће: размишљање Деридине граматологије* 1994), збирке есеја које су потом уследиле су *Tajemství knihy* (*Тајна књиже*, 1997), *Sny gramatik, záře písmen: Setkání s Jorgem Luisem Borgesem* (*Снови граматика, сјај слова: Сусрећ са Хорхеом Луисом Борхесом*, 2003), есеји о књижевности *Příběh znaků a prázdna* (*Згода знакова и празнине* 2006), филозофски спис *Znak, sebevědomí a čas* (*Знак, самосвесћ и време*, 2007), и др.

У веку деконструкције текста, постструктурализма и постмодернизма, чешко књижевно наслеђе дочекало је комплексну, енигматску, донекле чак провокативну прозу, у којој се од читаоца очекује да се препусти фантазији приповедача, али да и сам буде ангажован да креативно доврши обликовање књижевног дела. Један од карактеристичних представника описаних појава у токовима савремене чешке књижевности је управо Михал Ајваз. С обзиром на то да се ради о представнику магичног реализма, у складу са темом овог рада повући ћемо паралелу између појединих фантастичних мотива и ситуација које се одигравају на свакодневном нивоу у нашем, реалном свету, а које са „другом” стварношћу као заједнички елемент имају управо слово. Са тим у вези доћи ћемо и до одговора на питање шта се све у романима Михала Ајваза може сматрати словом. Како бисмо боље разумели проблеме који могу настати приликом тумачења одређе-

ног знака у ауторовим делима, у овом раду позваћемо се на нека од становишта структуралисте Фердинанда де Сосира, постструктуралисте Ролана Барта и социолингвисте Ранка Бугарског. У овом истраживању ограничавамо се на поједина дела ових аутора, као и на поједине збирке есеја самог М. Ајваза, што ће нам послужити за исправно тумачење одабраних мотива.

1. Писмо, слово и значење

Како бисмо боље разумели појам знака, који ће бити у фокусу нашег рада, осврнућемо се пре свега на дефиницију коју нуди Фердинанд де Сосир у свом делу *Курс оишће лингвистике*. Ф. де Сосир уводи појмове: знак (*signe*) за назив целине, означено (*signifié*) за назив појма (*concept*) и ознака/означитељ (*signifiant*) за назив акустичне слике (*image acoustique*) (Сосир 1989: 85), уз помоћ којих представља језик као систем знакова који изражавају идеје. Означитељ и означено (*signifiant* и *signifié*) заједно дају знак², који је произвољан, што значи немотивисан нечим спољним, одређен својом појмовношћу, а не својом материјалношћу, због чега је језик тако виђен као систем чистих вредности. Оба чиниоца су нераздвојна, али и арбитарна, иако арбитарност не значи потпуну слободу субјекта при означавању, већ указује на то да означитељ није мотивисан означеном стварношћу. Други проблем који је у уској вези са овим радом, а којим се Ф. де Сосир бави, јесте проблем представљања језика помоћу писма. Према Фердинанду де Сосиру језик и писмо су два различита система знакова, а једини разлог постојања писма је да приказује језик. На конкретним мотивима које смо издвојили из романа М. Ајваза, приметимо да ауторово поимање знака и писма не одговара сасвим структуралистичкој теорији. Међутим, иако другачије, његово становиште одговара подели знака Фердинанда де Сосира на означитеља и означено, јер управо са овим елементима се М. Ајваз поиграва и арбитарност њиховог односа користи за развијање фабуле сопствених романа.

Након теорије заступљене у периоду структурализма, неопходно је посветити пажњу једном од изразитих представника постструктурализма – Ролану Барту, како бисмо дошли до појма писма као врсте *семиолошког знака*³, што ће нам помоћи приликом одређивања на шта упућују знакови у романима М. Ајваза и шта сугеришу. Семиолошки знак је, како га Р. Барт дефинише, као и његов модел, састављен од означитеља и означеног (боја светла на семафору, на пример, може бити наредба за полазак у „коду ауто-пута”), али се од лингвистичког знака разликује на нивоу својих супстанци. Многи семиолошки системи (објекти, гестови, слике) имају супстанцу експресије чија срж не служи означавању; често су то објекти у свакодневној употреби, чију супстанцу друштво деривацијом користи за означавање нечега: одећа се користи за заштиту, храна за исхрану, иако су и одећа и храна својеврсни знакови⁴. Семантизација је неизбежна: чим постоји друштво, свака употреба ће бити претворена у знак; користимо мантил јер

2 Знак за Сосира „није оно што се обично схвата под тим термином: реч као симбол ствари (у најширем смислу), акустична слика која означава ствар ван језика, већ психички феномен који не везује ствар за њено име, него један појам за једну акустичну слику, која и сама није физички звук, већ представа тог звука у нашем духу” (Марић 1989: X).

3 У свом делу *Elements of Semiology* (Елементи Семиологије 1986), Ролан Барт се надовезује на учење Фердинанда де Сосира. Уз већ поменути дефиницију лингвистичког знака он пружа и дефиницију семиолошког знака и објашњава његову природу у односу на лингвистички знак.

4 Барт предлаже да се овакви семиолошки знакови назову „знаковима функцијама”. У таквим знаковима над функцијом знака преовлађује значење и оно одређује његову употребу (Барт 1986: 41).

нас он брани од кише, али ова употребна вредност мантила се никако не може потпуно одвојити од, на пример, његовог означавања саме атмосферске појаве. Таква универзална семантизација употреба је важна јер изражава чињеницу да не постоји реалност, осим уколико није рационално појмљива. Онда када је знак конституисан, друштво може да му додели функцију, да је мења, да говори о њему као објекту који треба искористити, нпр. једина улога капута је да штити од хладноће. „Знакови функције” тако у себи носе везе између техничких и значењских остварења (Барт 1986: 41–42).

За тему овог рада веома су значајна и запажања Ролана Барта о самом писму. У свом делу *Криштика и истина* (1966) Р. Барт дефинише „предмет знака” као „апсолутни предмет”, зид без отвора и пукотине, затворен облик: писати стога значи „ломити”, браздати. Писати значи на неки начин ломити свет (књигу) и поново га стварати. И Р. Барт је, као и Ф. де Сосир, одвајао писмо од говора, гласа. Али за њега, писмо није транскрипција изговора, оно не задира у реч, него је писмо пре свега чин руке, вежба, занат, оно је спорост, стилска столарија, жеља за урезивањем у неку подлогу, а не за бегом у дијалог (Барт 2004: 12,13). Код Р. Барта (2004: 33) читамо:

„Неки се језичари агресивно држе комуникативне функције језика: језик служи за комуницирање. Иста предрасуда влада и код археолога, историчара писма: писмо служи за пренос. Но, они су ипак присиљени признати да је писмо по свему судећи понекад (увек?) служило за скривање онога што му је било поверено”.

Овај теоретичар наводи да постоје неогонетнута писма (писмо са Ускршњих острва, писмо из долине реке Инд), претпоставља се да су она нешто значила, али због недостатака у домену науке не успевамо их одгонетнути. За нас је посебно значајно становиште Р. Барта да данашња психоанализа у слову види много више од његове рационалне функције, види га као посредника несвесног. Слово је управо оно што ничему не наликује: у његовој је суштини упорно бежање од сваке сличности. То је невероватна тврдња јер све напослетку почне наликовати нечему, а оно што ничему не наликује, на крају почиње наликовати слову (Барт 2004: 51).

За разумевање функције знака у делима Михала Ајваза значајно је објашњење Ранка Бугарског, који пише да, разликујући средство означавања и предмет означавања, човек путем знака издваја, именује поједине сегменте, аспекте и релације света које га окружују. Док се друга жива бића само служе знаковима, једино их човек производи⁵. Овде желимо да издвојимо и тумачење писма Р. Бугарског који наводи да је писмо културни производ⁶. Његова улога у израстању, консолидовању и трансмисији културних система је незаменљива. Писмо отвара могућност за дубље разумевање света који дату културу окружује, као и језика којим се она изражава. Писање није једнообразан и непроменљив механизам за бележење било којег говора, него друштвена пракса повезана са културним вредностима као што су колективно памћење, традиција и етнокултурни идентитет. Садржина и облици писања варирају од једне културе до друге, као и од

5 За разлику од природних знакова (као када се каже да је облак знак кише), конвенционални, тј. друштвено установљени знакови, какве налазимо у језику, припадају подврсти знакова коју зовемо симболи. Језик почива на принципу симболизације, који омогућује да се елементи стварног или имажинарног света представе елементима језика (Бугарски 2003: 16).

6 Многобројна писма којима је прошарана наша планета могу се посматрати као кодови којима се списују поједине културе. При томе, свакој од њих одговара систем писања који је она изнедрила, или пак преузела са стране и прилагодила свом језику и својим потребама (Бугарски 2005: 22).

једног периода до другог у животу исте културе (Бугарски 2005: 22). Променљивост писма, овако дефинисана од стране Ранка Бугарског, блиска је мотивима који се могу пронаћи у романима Михала Ајваза.

Михал Ајваз је представник такозваног магичног реализма у чешкој савременој прози која привлачи читаоце изразитом наклоношћу ка авантури, егзотици, мистици и поигравању са различитим угловима перцепције реалног света. Дефиницију магичног реализма проналазимо у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић (2010: 411):

„Магични реализам је врста модерне фикције у којој су спојена невероватна, фантастична и реалистичка збивања. Магични реализам подразумева књижевна дела са мистериозним догађајима предочена реалистично. Књижевност магичног реализма је необична мешавина реализма, фантастике, мита, комедије и историје, написана богатим и поетичним језиком”.

Текстови Ајвазових књига проткани су многим цитатима и алузијама на мисли великих филозофа попут Канта, Хегела, Лао Цеа, феноменолога, а његово стваралаштво доводи се и у везу са радом Хорхеа Луиса Борхеса. У скоро свим причама приповедач покушава да нађе излаз из зачараног лавиринта непознатог простора спознаје. Бришу се границе реалног простора и времена и трага се за новим димензијама постојања (Корда Петровић 2012: 240–241).

Добар пример су Ајвазови романи *Druhé město* (*Други град*, 1993) и *Zlatý věk* (*Златно доба*, 2001), као и новела *Bílí mravenci* (*Бели мрави*), која улази у састав збирке *Turkysovův orel* (*Туркизни орао*, 1997). Ова дела повезује феномен писма и текста који је у њима тематизован као средство или контакт са „другом” стварношћу. Другим речима, писмо које се користи као граматика (ред) перцепције нашег света се на тематском нивоу ауторових текстова појављује као променљива категорија која непрестано настаје и нестаје. Михал Ајваз пред читаоца износи концепцију о несталности написаног текста, јер његово трајање кроз време није апсолутно и урезано у камену. Текст је нешто што се мења, што нема почетак нити крај, као ни трајни, коначни смисао. Нема увек једног аутора, нити изгледа писма. Ликови који се у различитим делима сусрећу са оваквом променом света, „уче” како да тај свет интерпретирају. Долази се до закључка да није могуће доћи до дефинитивне спознаје, због тога што текст или књига (као метафора стварности) представљају бескрајни процес читалачких интерпретација. Ако се приближимо Сосировом гледишту да је знак јединство ознаке и означеног, који у себи спаја језичку реализацију и стварност, у контексту Ајвазових дела говорићемо о знаковима код којих у првом случају ниједна од јединица знака – ознака или означено – није позната, а у другом случају ознака која је позната засењује означено до чијег смисла треба доћи.

2. Ајвазови романи

Први ауторов роман који је предмет наше анализе је роман *Druhé město* (*Други град*, 1993), у коме приповедач долази у посед књиге у љубичастом повезу, књиге која нема наслов, нема назив аутора, а странице су исписане непознатим писмом. Приповедач осећа зов књиге, зов да се прекорачи граница нашег света, граница која се налази у нашој непосредној близини у тамним кутцима наших најинтимнијих простора. Сваки јунак са којим се приповедач на свом путу сусреће, имао је контакт са књигом и чудним писмом, и о том писму ништа није успео да сазна, али су свакоме у сећању остајали дубоко урезани необични сусрети

који су им неочекивано откривали нови простор. Писмо у овом случају служи као кључ за прелазак у сферу новог и мистичног света. Приповедач стално носи књигу уза се, почиње да препознаје поједина слова иако не зна какве звукове би та слова могла представљати, премда осећа да би то могли бити звуци праисконске прашуме. Слова је укупно седамдесет и шест. Поставља се питање због чега они који такво писмо користе имају потребу за у тој мери разноврсним представљањем звучних нијанси. Да ли се богатством значења гласова тежи ка очувању животне силе која пулсира у језику или пак бујање слова изражава тескобу због губитка значења која су повезана са нијансама звука? Велики број знакова може представљати израз очајничке тежње за приближавањем прастаром крику (Ајваз 2011а: 27–28). Какво је значење ситних, једва приметних, знакова изнад слова, кука, петљи и лукова? Интересантно је филозофско запажање о словима гардероберке, једне од споредних ликова у Ајвазовом *Другом граду*:

„У филозофској књизи је са метафизичког гледишта најважнија врста писма на којем је књига штампана, дебљина и танкоћа слова или изглед њихових основица (канџица, којима се слова забијају у очи) носе најбитније ставове о космосу” (Ајваз 2011а: 45).

Круто постојање знакова без значења није оно што у приповедачу проузрокује немир, већ чињеница да ништа не може бити лишено смисла који из њега избија. Жеља за авантуром и проналаском средишта другог града, за које приповедач сматра да садржи у себи средиште света у ком обитава, јунаку не дозвољава да се отараси љубичасте књиге упркос свим упозорењима. На крају приповедачевог пута, управо су слова била путоказ ка жељеном циљу. Љубичаста књига, стајавши на полици међу осталим књигама, „заразила је” читаву приповедачеву библиотеку, у књигама које су стајале тик уз њу појавиле су се читаве странице исписане непознатим писмом. Приповедач је схватио да су му управо та слова којих се плашио и која су нападала његове латиницом исписане књиге наговештавала да је откључао пут ка средишту. У „други град” могло се ступити само са спознајом да путовање на које се полази нема никаквог смисла, зато што смисао означава место у ткању веза које сачињавају наш свет, али да тај пут није ни сасвим бесмислен, јер бесмисао је само допуна смисла и припада његовом свету (Ајваз 2011а: 166–168).

Непознати знаковни систем у виду писма присутан је и у роману *Zlatý věk* (Златно доба 2001). У фиктивном путопису приповедач пише о свом боравку на безименом острву и описује живот тамошњих домородаца који је својом необичношћу изнедрио и своје острвско писмо. Приповедач доживљава то писмо као мешавину најразличитијих фрагмената разноврсних постојећих писама. У острвској књизи, једином литерарном делу острвљана, постојала су слова која су изгледала као шематски прикази ствари, животиња и људских фигура, затим слова која су била посве једноставна, сачињена од неколико правих линија, или она која су због преплитања кривих подсећала на жврљотине и птичија гнезда (Ајваз 2011б: 58). Сва писма су у Ајвазовом приповедачу изазивала тескобу својим скривеним силама које су се налазиле у словима. Како сам Михал Ајваз (2011б: 60) наводи у духу тумачења писма Ролана Барта, свако писмо у себи крије тајну поруку, непознату и несхватљиву, сваки текст је палимпсест, а свако писмо тајна шифра. Некада су слова острвског писма постајала толико комплексна да је за исписивање једног слова било потребно неколико сати. Овакво слово није се могло са лакоћом прочитати. Шетњом кроз лавиринт једног јединог слова читалац је могао доћи до значења самог слова које увек надмашује везу са гласом и

представља магијску поруку писма. Острвска слова премашују границе писма и доводе у питање границу која одређује шта можемо, а шта не можемо сматрати словом. Слова острвљана која су имала сликовни карактер наводе на размишљање да ли такву слику треба читати или само посматрати. Слова острвљана су приликом метаморфозе долазила до сопствене суштине која је неретко добијала тродимензионални облик. Овакав облик у себи је чувао историју слова, али је сам по себи био ствар, предмет који је утицао на околину и друге предмете, у којима се након извесног времена развијала потреба за преласком у слово. Наглашава се тежња за променом ствари у слово, чиме ствари постају део текста света, стварају низ необичних реченица, које, уколико довољно обратимо пажњу, нимало нису неразумне, нити бесмислене.

У збирци есеја *Sny gramatik, záře písmen: Setkání s Jorgem Luisem Borgesem* (Снови ѓраматики, сјај слова: Сусрети са Хорхеом Луисом Борхесом 2003) Михал Ајваз наводи да идеје које се рађају у тексту настају од тајног живота слова. У моменту када сви виши нивои смисла пропадну, указују нам се слова и тада разумемо не само писмо, него и изворишни бездан целокупног смисла и бесмисла. У свету апстрактног нико нема право да ономе ко се успокојава препуштањем сјају слова брани да ћутке ослушкује пој великих слова, а да притом не покушава да тај натпис и одгонетне. Ајваз верује да се из тог сјаја могу искристалисати нове, магичне речи и реченице, а са њима и нови светови (Ајваз 2003: 190–191). Из анализираних мотива извлачимо закључак да Ајваз у духу магичног реализма користи слово као кључ у „други” свет. Тај „други” свет, иако приказан у виду магичног Прага или фиктивног острва, заправо сугерише да постоје скривени предели човековог ума и духа, који чекају да буду откључани. Уколико не разумемо кључ – слово, не значи ли то да смо изгубили везу са природом из које смо постали? Да ли је време у коме живимо допринело томе да потпуно угушимо сопствену првобитну природу и да у влажном малтеру видимо „само влажни малтер” и нити један симбол, гримасу пајаца или орнамент?

Михал Ајваз знакове и симболе у својим делима користи и у сврху стварања контраста у односу на оно што је у фабули реално. Непознати знак употребљава се за развој опсежнијег поимања самог приповедача: фантазија је увек богатија од стварности и омогућава компензацију за одређене немогућности спознаје (Јежек 2013: 40). Поимање ствари као знака даје предност метафизичкој спекулацији у односу на феноменолошки опис света. Став да видљива површина и предња страна указују на непознату унутрашњост и задњу страну нечега, појављује се у ауторовим делима као начин поимања околине, сржи ствари и узрока догађаја.

Овим желимо да уведемо још један проблем – проблем стапања ствари и слова, што је један од доминантнијих мотива у стваралаштву Михала Ајваза, који ћемо представити путем анализе „случаја Баумгартена у Прагу” из романа *Злаћино доба*. Јунак Баумгартен ради на књижи *О йореклу лейоше*, користећи при писању новооткривену способност да осмотри пулс живота и покрет ствари које га окружују. Непрестано шета прашким улицама и предграђима, и у крошњама дрвећа, прашини плочника или напуштеним радионицама проналази одговоре на своја питања. Једнога дана ритам живота је утихнуо, а покрет замро и Баумгартен је остао без идеја за своју недовршену књигу. Иако је знао да су тишина, мир и стагнација саставни део света, није желео да одустане од свог животног дела. Након још једног бесомучног лутања, преспавао је у зградици напуштеног сеоског имања. Ујутру је видео да су уза зид објекта који се налазио преко пута биле поређане земљорадничке алатке. Јутарњи зраци пројектовали су сенку ових

алатки на испуцали малтер фасаде. Баумгартен се упустио у игру читања слова које су алатке и њихове сенке исписивале. Прво слово било је Х. У први мах, Баумгартен је успео да прочита „ХЕ” и „ІНН”, што му није имало никаквог смисла. У моменту када је хтео да одустане, долази на идеју да као оруђе за читање употреби грчки алфавет, уз помоћ ког откључава читаву поруку: „Schedien anemoisi feresthai kallipe” – „Zanech vor, at' jej odnesou větry”⁷ (Ајваз 2011б: 72). Ова порука⁸ Баумгартена, за разлику од Одисеја, није нимало изненадила. Насупрот њему, Баумгартен је ову поруку послушао и напустивши своју недовршену књигу, одселио се у Париз. „Х”, које је Баумгартен првобитно видео, може бити схваћено као пројекција унутрашњег стања на околину, али са друге стране се може тумачити као сугестија околине, путоказ и смерница за даље Баумгартеново путовање. Слово или знак „Х” често употребљавамо када желимо нешто да прецртамо, негирамо, порекнемо, обезвредимо или забранимо. Због тога није нимало чудно што је то био први знак који се указао Баумгартену. С обзиром на то да његова подсвест није прихватила сугестију знака, слово „Х” се развило у читав исказ који је преносио поруку првобитног „Х” – „Обустави оно што радиш, промени пут којим идеш!” Слово „Х” користи се и у математици за означавање непознате, што би у овом случају могло наговештавати Баумгартенов пут у непознато. На основу анализираних случаја Баумгартена можемо се запитати да ли је познавање одређених абецеда потребно да бисмо разумели представљену поруку.

Бохумил Форшт у свом делу *Úvod do sémantiky fikčních světů* (*Увод у семантику фиктивних светова*) наводи да ниједан читалац неће покушати да чита књигу чији му је језик потпуно непознат. Међутим, могуће је да читалац чита књигу која је написана језиком који му је делимично познат и да ипак успе да реконструише фиктивни свет који му је тим текстом предочен (Форшт 2005: 104). Баумгартеново препознавање грчког алфавета било је сасвим довољно за откључавање поруке која је била скривена у његовој подсвести и материјализована у његовом окружењу. То и не делује посве немогуће уколико узмемо у обзир ситуације у којима и ми сами успевамо да пронађемо облике различитих слова у наборима фотеља које стоје у слабо осветљеним дневним собама, у шарам излизаних тапета, или у обрисима предмета обасјаних ноћним лампама док тонемо у сан.

Овим долазимо до мотива погледа посматрача од кога у великој мери зависи поимање знакова како у романима Михала Ајваза, тако и у свету који нас окружује. Основно полазиште за препознавање света око нас је да у њему можемо пронаћи ред који се може рационално обрадити. Ред обухвата како логичну структуру стварности, тако и узрочност, а у великом броју случајева што се предмета тиче и значење. Посматрач интерпретира свет тиме што појединачним стварима на основу искуства приписује значење и на тај начин добија информацију о свету. Мотив погледа Михал Ајваз у својим делима користи како би илустровао способност људског опажања, без унапред припремљених значења којима би именовао познату реалност. То може довести до два потпуно различита начина посматрања света. Први је опажање самотне егзистенције у случају када не поседујемо унапред припремљене и познате концепте којима бисмо непознате објекте или појаве описали. У другом случају, стварима које видимо,

7 „Пусти сплав, нека га ветрови однесу”

8 Ову реченицу Баумгартен доводи у везу са грчким митом о Одисеју, који борави у заточеништву на острву богиње Калипсо, којој богови наређују да га пусти, након чега се Одисеј затиче на сплав у олуји, појављује се богиња Ино која жели да му помогне и говори му да напусти сплав.

на основу сличности или пређашњег искуства, приписујемо одређене особине, именујемо их и тако их сврставамо у поље познатог.

У прози *Туркизни орао* Ајваз конструише причу на интерпретацији стварности коју јунак доживљава без семантичке подлоге, што ћемо илустровати на примеру новеле *Бели мрави*. У краткој прози *Бели мрави* приповедач се сусреће са археологом који је изучавао древну индијску цивилизацију. Археолог приповеда о писму са којим се сусрео приликом своје експедиције. Када је открио заборављени и напуштени град у гротлу вулкана, прво што је запазио било је то да су зидови напуштених објеката били прекривени непрекидним низом разнобојних љуштурса, чији ток се на одређеним местима згушњавао стварајући извесне облике, да би се потом опет расплинуо на појединачне кривудавае линије. С обзиром на немогућност семантичког образложења овакве појаве, археолог је посматра онаквом каква заиста јесте, иако притом не успева да се отараси осећаја да из љуштурса исијава недокучиви смисао:

„Посматрао сам низове љуштурса који су се са страховитом упорношћу трудили да се утисну у све кутке зидова, и никако нисам могао да се ослободим осећаја да ово непомично комешање у себи скрива ред који ми промиче. Пало ми је на памет да значење не почива на облицима које су криве линије стварале, већ у редоследу шкољки и љуштурса унутар самих дужи. Одједном сам се сетио старе историје, забележене у дневнику путника, који је у време златног доба ове цивилизације туд пролазио, и схватио сам: искривљене траке љуштурса су заправо писмо” (Ајваз 1997: 19).

У моменту када је схватио да су орнаменти од љуштурса у ствари древно писмо, његов поглед се мења и кривудавае линије постају текст. Љуштурсе су биле постављене тако да су њихове групације представљале обрис ствари на коју се односе, коју описују, тако да археолог није имао превише потешкоћа да одгонетне која љуштурса је означавала који глас. У овој новели имамо и опис првобитне идеологије старе индијске цивилизације која је гајила мржњу према трајном писму и стога су текстови ове цивилизације били исписивани на тањирима уз помоћ мяса различитих врста морских животиња, а медијум за читање био је укус. Теолошко учење владајуће класе тог друштва заснивало се на томе да је Божији свет хаотични рај у ком ништа није трајно, нити ичему наликује, и све оно што је заробљено у једној форми заправо представља ђавоље дело. Међутим, ово учење контрадикторно је и противно само себи, јер је учење о непроменљивости заправо било непроменљиво (Ајваз 1997: 25). Стога се појавила и противтежа овом учењу, која је била окарактерисана као „јерес”, а сугерисала је да су шкољке и љуштурсе дате људима да сачињавају своје текстове, баш као што богови испишу историју света људским костима. Сведочанство о овом „јеретичком” учењу је сачувано управо у тексту шкољки и љуштурса на зидовима вулкана. Између хаоса постања и умирања постоје људи, сви наши сусрети, покрети и одлуке, који граде текст велике „књиге света”, коју посматрају и помно читају виша бића. Све је писмо, слова стварају слова, књиге пишу књиге; слова и речи испредају приче које се сједињују у облике неких других слова, тако да свако слово у себи садржи мноштво микрокосмоса сачињених од различитих абцеда (Ајваз 1997: 30). Писмо на зидовима исијавало је прошлост и из њега се ширила опојност давних времена. То и не делује тако невероватно ако помислимо на то да се наше тело састоји од ћелија, које се пак састоје од мноштва других ћелија, а свака од њих у себи носи генетски код у коме је уписана целокупна историја човечанства.

3. Семантички макрокосмос Михала Ајваза

Становиште Фердинанда де Сосира да је знак јединство означитеља и означеног који у себи спаја језичку реализацију и стварност, важно је у контексту Ајвазових дела, како бисмо разлучили који је елемент, означитељ или означено, познат јунаку који долази у сусрет са знаком и на који начин му знак отвара пролаз ка другом свету или га пак онемогућава да свој пут настави даље. Сосир дефинише знак као јединство означитеља и означеног, односно појма и акустичне слике. Према Сосиру, постојање обе компоненте знака је неопходно, јер једна проузрокује појаву друге, оба елемента су нераздвојна, али и арбитарна у смислу да означитељ није мотивисан означеном стварношћу. Ајваз поменути арбитарност знака развија даље и делимично се удаљава од Сосирове тезе. На примерима Ајвазових дела видели смо да се његови јунаци често сусрећу са непознатим знаковима које не могу растумачити. За разлику од Сосира, у Ајвазовом случају може доћи до одсуства одређене компоненте знака. Ово не значи да означено нужно не постоји, већ да је сам означитељ носилац одређеног значења које се оваплоћује и даље развија у мислима посматрача, а да притом није условљено значењем које са собом носи само означено.

Теорија Ролана Барта била је значајна за наше истраживање јер Р. Барт истиче магични карактер знака и писма који су и те како у стваралаштву Михала Ајваза заступљени управо у свом магичном облику. Занимљива је и Бартова теорија о семиолошком знаку која говори да се семиолошки знак треба посматрати као знак-функција. Барт пише о томе да чим постоји друштво, свака употреба ће бити претворена у знак – сличну ситуацију имамо у Ајвазовим романима, а то се најбоље илуструје на примеру древног писма у новели *Бели мрави*. Шкољке и љуштуре по зидовима угашеног вулкана исписују текст. Улога шкољки и љуштуре у овом случају је да сачувају траг о постојању древне цивилизације, чиме се засењује њихова првобитна улога – чување тела животиња које су њима обавијене. У великом броју случајева знакови у Ајвазовим романима поред основне, очигледне поруке у себи крију и другу, често ближу прапостанку и магичним коренима.

У делима М. Ајваза улога писма постављена је на виши ниво у односу на претходна структуралистичка, у некој мери и постструктуралистичка, тумачења писма. Према Михалу Ајвазу писмо је оно из чега све настаје, писмо конструише фиктивне светове кроз перо уметника, као што божанска рука исписује текст нашег, реалног света у коме обитавамо. М. Ајваз често у својим делима сугерише да су људско тело и кости у ствари слова којима богови исписују текст света, самим тим, може се закључити да су слова, пиктограми, хијероглифи и знакови уопште, дати човеку на располагање да ствара и исписује своје текстове и тако отвори врата ка новим световима.

У домену Ајвазове представе писма важна је и теорија Ранка Бугарског, која сугерише да је писмо променљива категорија, да садржина и облици писања варирају од једне културе до друге, као и од једног периода до другог у животу исте културе. На примерима мотива које смо обрађивали видели смо да у световима Ајвазових фиктивних и древних цивилизација писмо увек пролази кроз метаморфозу. Ова метаморфоза писма у свим друштвима одвија се у таласима који прате развој тих цивилизација, што умногоме подсећа на карактер писма којим се и сами данас служимо. Ранко Бугарски као савршени облик писања наводи алфабет, али на примеру Ајвазових дела видели смо да алфабет није у тако честој употреби међу припадницима „другог”, односно другачијег света. Но, теза да се

многобројна писма којима је прошарана наша планета могу посматрати као кодови којима се исписују поједине културе свакако представља спону између М. Ајваза и Р. Бугарског.

Приликом изучавања Ајвазовог односа према слову пре свега је важно обратити пажњу на форму коју слова узимају у ауторовим романима. Видели смо да слова могу бити различитих облика: шпицаста, кукаста, обла, права, једноставна и комплексна. Могу представљати шематски приказ животиња и ствари. Слова могу бити конструисана уз помоћ предмета и њихових сенки, љуштурса и шкољки, могу бити изражена у облику јестиве материје, или могу мењати свој облик пред очима читаоца. Међутим, у каквом год облику да стоје, знакови – слова у Ајвазовим романима служе за проширивање могућности поимања како ликова, тако и самих читалаца његових романа. Иако испрва Ајвазови јунаци осећају тескобу од слова која их својом загонетношћу подсећају на то да ништа не може бити лишено смисла, уз помоћ слова отварају се врата „друге” стварности. Комплексност слова скрива у себи магијску поруку писма. Тајно писмо, било да служи као сугестија околине, путоказ или смерница, увек позива на буђење креативности и слободно тумачење знака. Језик и перцепција међусобно се условљавају, једно се рађа у пољу могућности другог, а читљивост знака зависна је управо од погледа посматрача, његовог унутрашњег стања, његових жеља и одлука. Писмо је средство за контакт са другом стварношћу, оно не разара концепт постојећег света, већ отвара врата другог, магичног света који се налази у нашој непосредној близини и позива нас да га откријемо. Како би открио суштину света у ком се налази, човек треба да откључа снагу сопствених унутрашњих светова, да их разуме и да им се препусти. Слово је основна јединица грађе језика, а језик је кључ духа, његова епифанија, његов облик, то јест његова суштина; све је у језику, све је језик. Ако сматрамо да је језик кључни феномен проблема човек, да је језик уобличица, или бар похранилац све стварности људске, од сна до логики, оправдана је нада, коју многи гаје, да ће нам анализа устројства и функционисања језика открити и зоне функционисања људског духа уопште, и културе, људског спецификума (Марић 1989: XIII). Можемо закључити да се одређена становишта Михала Ајваза ослањају на теоријска одређења знака, писма и језика поменутих научника. Међутим, Ајваз појам знака помера са лингвистичке осе и пребацује га у домен књижевности. Уз помоћ знака Ајваз нас упућује на фикционалне светове који се налазе надокхват руке и позива нас да их откријемо. Охрабрује нас да попут његових јунака знак схватимо као кључ који води до суштине смисла (и бесмисла) чак и онда када облик или значење знака не разумемо у потпуности.

Литература

- Ајваз 1997: М. Ajvaz, *Tyrkysový orel*, Praha: Hynek.
 Ајваз 2003: М. Ajvaz, *Sny gramatik, záře písmen*, Praha: Hynek.
 Ајваз 2011a: М. Ajvaz, *Drugi grad*, Beograd: Clio.
 Ајваз 2011b: М. Ajvaz, *Zlatý věk*, Brno: Druhé město.
 Барт 1986: R. Barthes, *Elements of Semiology*, New York: Hill and Wang.
 Барт 2004: R. Barthes, *Užitak u tekstu koji slijedi Varijacije o pismu*, Zagreb: MEANDAR.
 Бугарски 2003: Р. Бугарски, *Увод у општу лингвистику*, Београд: Чигоја штампа/ Библиотека XX век.

- Бугарски 2005: Р. Бугарски, *Језик и култура*, Београд: Библиотека XX век.
- Јежек 2013: Z. Ježek, *Znak jako představa řádu: vybrané motivy v díle Michala Ajvaze*, Brno: MU Filozofická fakulta.
- Корда Петровић 2012: А. Корда Петровић, *Кроз историју чешке књижевности: од почетка до краја XX века*, Београд: Digital art company.
- Кочевски 2018: И. Кочевски, *Тумачење простора у прози Михала Ајваза*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Марић 1989: С. Марић, Увод, у: Де Сосир, Фердинанд, *Општа лингвистика*, Београд: Нолит.
- Поповић 2010: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos art/ Edicija.
- Сосир 1989: Ф. де Сосир, *Општа лингвистика*, Београд: Нолит.
- Форшт 2005: B. Fořt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host.

LETTER AS A SIGN AND BEARER OF MEANING IN MICHAL AJVAZ'S NOVELS

Summary

Michal Ajvaz is a contemporary Czech poet, writer, translator and a prominent representative of post-modern literature and magical realism. In addition to his literary work, he also conducted philosophical studies, as evidenced by the author's numerous collections of essays. In this paper, we seek to explain Ajvaz's understanding of letters (and writing in general) as signs that often point to a hidden message and in many cases, to the existence of a parallel universe just beyond the confines of our real world. In order to better understand the concept of the sign, its development and role in science, culture and everyday life, we will pay attention to the interpretations of the sign, writing and language by structuralist Ferdinand de Saussure, poststructuralist Roland Barthes and sociolinguist Ranko Bugarski. After processing selected motifs from the author's novels *Druhé město* (*The Other City*, 1993), *Tyrkysový orel* (*Turquoise Eagle*, 1997) and *Zlatý věk* (*Golden Age*, 2001), a solution to our problem – what exactly can be considered as a sign will arise. We will learn in what ways the author uses the letter to enrich the fabula of his novels which will inevitably lead to better understanding of some of the aspects of Michal Ajvaz's poetics.

Keywords: Mihal Ajvaz, letter, sign, meaning, letter, "other" reality, fiction

Nataša M. Keserović

Јована Д. Костић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ОГЛЕДАЛНА ИДЕНТИФИКАЦИЈА, ЖЕЉА И ЈЕЗИК У ТЕОРИЈИ Ж. ЛАКАНА: РОМАН ПОРТРЕТ УМЕТНИКА У МЛАДОСТИ ЏЕЈМСА ЏОЈСА²

Полазећи од разматрања појмова огледална идентификација, жеља и језик у пост-структуралистичком теоријском дискурсу Жака Лакана, у раду се испитују начини реконструкције сопства главног протагонисте романа *Портрет уметника у младости* ирског писца Џејмса Џојса. У том смислу, рад настоји указати на тенденцију субјекта да трага за сазнатљивим, центрираним и кохерентним идентитетом. У раду се изводи закључак о немогућности разрешавања онтолошког проблема субјекта, како због огледалне идентификације и увек недовршене жеље, тако и фрагментарне природе самог симболичког поретка.

Кључне речи: Жак Лакан, Џејмс Џојс, *Портрет уметника у младости*, огледална идентификација, жеља, језик, субјект, реконструкција

1. Увод

Франсоа Кисе (2015: 133) је истакао да француска теорија доводи у питање сазнајни субјект.³ Филозофи попут Канта имали су извесну идеју о трансценденталном субјекту. Насупрот томе, усредсређујући се на апорије субјективности, Лакан се залагао за афирмацију распршености, некохерентности субјекта. Жил Делез (2020: 42), разматрајући основне постулате структурализма, истиче да структурализам „никако није мишљење које укида субјект, већ је мишљење које га дроби и систематски распарчава, оспорава идентитет субјекта, расипа га и тера га да прелази с места на место [...]”.⁴ Попут Делеза, Ијан Џејмс (2020: 55–56) запажа да је Лакана његово наглашавање слома унутар хегеловско-кожевљевске дијалектике жеље, њеног немогућег испуњења, недостатка довршености и њеног сталног понављања навело на проматрање појма структуре који је доста отворенији, децентрализованiji и распршенији него универзална константа левистровског симболичког поретка. Другим речима, Лакан је покушао да раскринка како илузију кохерентне целовитости субјекта, тако и његову фрагментарну природу. Како би испитао крајње комплексно питање субјекта, Лакан је, између

1 jovana.kostic95@hotmail.com

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

3 Међу француске теоретичаре 60-их година сврставају се Дерида, Бодријар, Делез, Де Ман, Лиотар, Лакан и други.

4 За разлику од англосаксонског света, Французи не праве разлику између структурализма и постструктурализма, већ постструктурализам сагледају у континуитету са структуралистичким мишљењем (Џејмс 2020а: 63). Међутим, постструктуралисти поимају субјект као више хетерогену и децентрирану категорију. Премда у овом раду полазимо са позиције постструктуралистичког теоријског дискурса Жака Лакана, ваља напоменути да постоји тенденција да се он сматра структуралистом.

осталог, разрадио појмове огледалне идентификације, жеље и језика. Поменути концепти функционишу као начин промишљања умногоне пољуљане категорије субјекта и чине се неопходним за подробније разумевање лакановског постструктуралистичког теоријског дискурса.

У роману *Портрет уметника у младости* Џејмса Џојса објављеном 1916. године питање начина реконституисања идентитета главног протагонисте присутно је у виду потраге за сопством уз помоћ лакановског поистовећивања са другим, испуњења жеље и језичког стваралаштва, као и проналажења у самом чину/процесу писања. Досадашња истраживања овог романа превасходно су се фокусирали на пут који главни протагониста прелази како би постао уметник. Наиме, роман припада како жанру својеврсног романа формације (нем. *Bildungsroman*) који прати главног јунака док покушава да пронађе своје место у друштву, тако и жанру романа о уметнику (нем. *Kunstlerroman*) који се фокусира на његово уметничко, интелектуално и духовно сазревање. За Булсона (2006: 49) протагониста Џојсовог романа „припада и једној и другој традицији по мало: он се супротставља друштвеним, политичким и црквеним институцијама које желе да им се повинује ради уметничког остварења”⁵ Међутим, у критици се често занемаривала комплексност онтолошког тумачења главног протагонисте, како по питању (не)сазнатљивости и (де)центрираности идентитета, тако и по питању начина његовог реконституисања које захтева дубље проматрање. Сходно томе, полазећи од разматрања појмова огледална идентификација, жеља и језик у постструктуралистичком теоријском дискурсу Жака Лакана, у раду се испитују начини реконструкције сопства главног протагонисте романа *Портрет уметника у младости* ирског писца Џејмса Џојса. У том смислу, рад настоји указати на тенденцију субјекта да трага за сазнатљивим, центрираним и кохерентним идентитетом. У раду се изводи закључак о немогућности разрешавања онтолошког проблема субјекта, како због огледалне идентификације и увек недовршене жеље, тако и фрагментарне природе самог симболичког поретка.

2. Теоријска разматрања

Жил Делез (2020: 11) је истакао да Лаканов појам Имагинарног можемо дефинисати „играма огледала, удвостручавањем, преокретањем идентификације и пројекције, увек у модусу двојника”⁶ Наиме, субјект препознаје себе како у огледалу, тако и у другом бићу. Будући да не долази на свет са огледалом, субјект се превасходно огледа у другом човеку као у огледалу (Жижек 2019: 17). Према Лакану (1983: 6), Имагинарно, то јест огледалну идентификацију, треба схватити „као поистовећивање, [...] као преображај који се збива у субјекту кад усваја слику – њена је предодређеност за тај фазни ефекат довољно назначена употребом, у теорији, латинског термина *imago*”. Поистовећивање са сопственом огледалном сликом претходи асимилацији субјекта унутар симболичког поретка, односно оно се догађа пре него што постане субјект стварности коју неминовно конструише језик. С обзиром на то да још увек нема координисане моторичке способности и умногоне зависи од других у свом окружењу, субјект доживљава расцепљеност, децентрираност и недовршеност свог *Gestalt*-а, односно тела,

5 Сва преведена литература на енглеском је превод ауторке рада.

6 Овде Делез (2020: 11) такође примећује да управо Лакан иде најдаље у оригиналној анализи дистинкције између имагинарног и симболичког, иако се та дистинкција у различитим облицима испољава код свих структуралиста.

које симболизује његово *ја*, али и исто тако „унапред обликује његово отуђујуће одредиште” (Лакан 1983: 7). Дакле, утопијска слика коју субјект перципира као сопствено *ја* не изазива искључиво осећања разиграности и дивљења сопственим огледалним ликом, већ и перманентну, фундаменталну отуђеност:

„[...] *стадијум огледала* је драма чији се унутарњи напон баца од недостатности ка предујмљивању – и која субјекту, ухваћеном на мамац просторног поистовећивања, снује фантазме који надлазе један за другим од искомадане слике тела, до облика који ћемо, због његове потпуности, звати ортопедским – и баца се ка на крају прихваћеном оклопу отуђујућег идентитета, који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке.” (Лакан 1983: 9)

У контексту наведеног, скрећемо пажњу на дијалектику субјекта која је, деридијански речено, простор увек већ присутног одсуства, па самим тим увек подразумева децентрираност, хетерогеност и нестабилност идентитета. Штавише, Фредерик Џејмсон (2003: 12) је истакао да огледалну идентификацију одликује „суштинска расцепљеност између субјекта и његовог сопства [...] коју није могуће никад превазићи”. Будући да субјект непрестано стреми ка сазнајљивости, извесности и хомогености идентитета, огледална идентификација успоставља могућност реконституисања сопства. Дакле, огледална идентификација је својеврсна потрага субјекта за онтолошким упориштем, оним што Лакан (1983: 10) назива „узвишеним и удаљеним унутрашњим дворцем”, чији недостатак субјект покушава да надомести. Међутим, морамо истаћи да за Лакана огледална идентификација није ништа више него фиктивна конструкција, илузија (*méconnaissance*) субјекта који трага за смислом или значењем, свестан узалудности такве потраге. Другим речима, огледална идентификација има за последицу илузију прозирности сопства. Због тога што идентитет субјекта није прозиран јер је увек место распршености, а не хомогености и целовитости, субјект се неминовно отуђује од себе самог када се огледа у другом као у огледалу.

Већ поменута дихотомија присуства и одсуства односи се и на појам жеље у Лакановим теоријским разматрањима. Перманентно осећање недостатка услед расцепљености сопства субјект надомештава присуством жеље. Де Ман (1979: 198) је приметио да „присуство жеље замењује одсуство идентитета”. Посредством жеље треба да се надомести недостатак који субјект осећа због расцепљености сопства, а који је резултат огледалне идентификације. Како би се жеља задовољила, она мора бити призната у симболу или у имагинарном (Лакан 1983: 62). Неопходно је напоменути и то да огледалну идентификацију одликује својеврсна интеракција између субјекта и објекта његове жеље. У том контексту, Лакан (1983: 30) је истакао да, премда нарцистичко *ја* јесте сама суштина фрустрације, таква фрустрација не представља фрустрацију субјектове жеље, већ објекта у којем је отуђена његова жеља. Дакле, жеља је увек премештена у односу на себе саму и у односу на субјекта тако што је утемељена у другом. Лакан (1983: 50) даље примећује да „[...] човекова жеља налази свој смисао у жељи другог, не толико што други држи кључеве жељеног објекта, колико стога што је његов примарни циљ да буде признат од стране другог”. Свестан немогућности разрешења онтолошког парадокса сопственог бића, субјект се окреће другом, у жељи да ће кроз другог ипак моћи да спозна себе или барем да пронађе безбедан темељ, ослонац и сигурност. Субјект верује да се његова истина, то јест истина његовог бића, налази изван њега самог, у другом.⁷ Међутим, морамо скренути пажњу и на то да пројек-

⁷ Проматрајући како би требало да се успостави интеракција између психоаналитичара и његовог пацијента, Лакан (1983: 94) примећује да субјект мисли да је његова истина већ дата у његовом

ција жеље субјекта није ништа друго него илузија. Чак и ако би субјект достигао највећу сличност између себе и другог, истиче Лакан (1983: 30), то би ипак био само други који би у тој сличности препознао себе. Сходно томе, намеће се закључак да не постоји само непремостиви јаз између субјекта и његовог сопства, већ и сопства оног другог у којем он проналази себе. Премда жеља, као и огледална идентификација, отуђује субјекта од њега самог, она није „изопачење инстинкта, већ пре очажничка потврда живота који је најчистији облик у којем спознајемо инстинкт смрти” (Лакан 1983: 107). Жеља се, дакле, ставља у функцију афирмације самог живота јер иста даје смисао тамо где смисла нема.

Већ смо видели да жеља може само привидно да се задовољи путем огледалне идентификације или уз помоћ симболичког поретка, то јест речи. За Лакана (1983: 11) завршетак огледалне идентификације „означава почетак дијалектике која од тог доба повезује *ја* са друштвено обрађеним ситуацијама”. Лакан (1983: 53) запажа да „[...] на почетку је доиста била реч (*verbe*), и ми живимо у њеној творевини, али чин нашег духа је оно што одржава ову творевину тиме што је непрестано обнавља”. Симболички поредак конструише стварност субјекта док су симболи ти помоћу којих субјект артикулише своје поимање исте.⁸ Самим тим, симболички поредак јесте један од начина реконституисања идентитета субјекта:

„Она [реч] руководи поетском функцијом језика да би симболички посредовала његову жељу. Нека вам она омогући да коначно схватите како у дару говора почива сва реалност његових дејстава; јер човеку је управо преко тог дара дошла сва реалност и он је одржава помоћу свог непрестаног делања.” (Лакан 1983: 109)

Осим тога што своју жељу може да „задовољи” путем огледалног поистоветивања са другим, субјект има могућност да исту представи и симболичким путем, служећи се стваралачком функцијом језика. Међутим, с обзиром на то да су стварност и поимање исте могући једино посредством језика, сваки процес симболизације је иманентно насилан јер затвара, или барем настоји да затвори, субјекта у оквиру језичког система. У том смислу, Лакан (1983: 92) је запазио да је човек заувек прикован за сопствене симболе јер је језик инхерентан сваком појединцу. Занимљиво је приметити и то да, поред тога што га затвара, симболички поредак још више расцепљује идентитет субјекта, премда изгледа као да то не чини. На овај моменат Јевремовић (2000: 69) посебно обраћа пажњу, истичући да је расцеп иманентан субјекту који говори. Отуђење субјекта који говори пре свега сусрећемо када субјект почиње да нам говори о себи (Лакан 1983: 64). Другим речима, када користи језик како би говорио о себи и симболички представио своју жељу, субјект се удаљава од било какве спознаје сопственог бића. Штавише, тај језик је увек флуидан, вишезначан и нејасан. Управо је Лакан међу првима указао на фрагментарну природу симболичког поретка „као места у којем стално нешто недостаје, где се догађају метонимијска клизања и премештања [...]” (Џејмс 2020: 56).

3. Реконструкција сопства у роману *Портрет уметника у младости*

Кроз читав роман *Портрет уметника у младости* главни протагониста конструише увек већ расцепљено *ја* превасходно уз помоћ огледалне иденти-

саговорнику, да је он унапред зна, те да је управо из тог разлога отворен за његову објективну интервенцију.

8 Фуко сматра да слика знакова јесте слика ствари. Лакан (1983: 58) такође потврђује ову хипотезу и заузима следећу позицију: „Свет речи је тај који ствара свет ствари”.

фикације, жеље и језика. Већ у првом пасусу можемо уочити огледалну идентификацију. Он започиње причом коју Стивену прича његов отац: „Давно једном, у добро старо време, нека крава ишла друмом и та крава која је ишла друмом сrete једног згодног малишана кога су звали „мали зека”. [...] Он је био мали зека” (Џојс 2004: 7). Стивен, премда то није био, постаје „мали зека” из очеве приче, то јест наратива другог. Иницијална осећања децентрираности идентитета су замењена наративном структуром која имплицира целовитост, хомогеност и кохерентност. Дакле, поистовећивање са другим посредством наратије пружа Стивену могућност реконструкције измештеног идентитета.

Како бисмо боље испитали начине реконституисања сопства, неопходно је позвати се и на однос који главни протагониста има са мајком. Од самог почетка она му посвећује доста пажње и љубави: „Кад се у кревету помокриш, најпре је топло, а онда хладно. Његова мајка је ставила мушему. Мушема је имала чудан мирис” (7). Чин мокрења у кревет можемо протумачити као Стивену чежњу за успостављањем блиског односа са мајком (Бривик 2008: 28). У контексту наведеног, скрећемо пажњу и на дихотомију топло/хладно која је заступљена, нарочито на самом почетку романа. Наиме, присутан је симбол „воде” приликом Стиреновог одласка од куће који илуструје осећања изгнанства, отуђености и неснађености у новом окружењу (Џојс 2004: 10–12). Он стоји у супротности са топлином дома: „Жудео је да буде код куће и да положи главу мајци у крило” (Џојс 2001: 13). Штавише, Стиренова потреба и жеља за мајком не јењавају ни када одлази на универзитет: „Ух, па то је страшно – рече она – да је један студент универзитета толико прљав да га мора прати његова мајка” (Џојс 2004: 174), а ни приликом напуштања истог: „Мајка ми уређује моју нову половну одећу” (Џојс 2004: 255). Присутну празнину, то јест одсуство, услед расцепљености идентитета главни протагониста покушава да надомести жељом, и то пре свега жељом за мајком. Међутим, Стиренова жеља је измештена у односу на себе саму тако што је отуђена у другом, па је самим тим несазнатљива и недостижна. Пошто он не може никада допрети до другог, жеља као таква ће увек остати неиспуњена. Немогућност остварења жеље и њеног понављања спречава главног лика да дође до било какве врсте онтолошке спознаје.

Фиктивно конституисање сопства, као што смо већ видели, дешава се када субјект препозна себе у огледалу или другом. Главни протагониста се поистовећује са својим вршњацима у школи већ на самом почетку романа. Међутим, Стиренов анимозитет према другом постаје очигледан тек у другом поглављу када одлази код ректора како би тужио свештеника који га је претходно неправедно оптужио да је бежао са часова, а потом и тукао. Када ректор уважи његову примедбу, Стирена обузимају осећања радости, па чак и извесног поноса, зато што он још увек жели да буде признат од стране другог. Већ први пасуси трећег поглавља наговештавају „неки понос, неки страх” који га спречавају да се помоли Богу (Џојс 2004: 105). Управо тада он почиње да схвата да ће увек постојати расцеп између њега и другог. Али, због немира и страха изазваних наративом другог да се неморално понашање кажњава одласком у пакао, он се поново повинује друштвеној хијерархији: „Свака та реч била је за њега. Против његовог греха, гадног и тајног, био је усмерен сав гнев Господњи” (Џојс 2004: 116). Најзад, у четвртном поглављу Стивен покушава да се у потпуности супротстави друштвеном детерминизму који се, између осталог, огледа и у ауторитету цркве. Ово можда и најбоље илуструју искази његових пријатеља који га описују као „једно недруштвено створење, затворено у себе” (Џојс 2004: 177) и као некога ко

је увек сам (Џојс 2004: 202). Дакле, свестан непремостивог расцепа између себе и другог, главни протагониста одбија да се зближи са другим и истог посматра са извесном супериорношћу, па можда чак и презиром.

Последње пасусе сваког поглавља карактерише епифанија коју можемо дефинисати као моменат изненадног открића смисла или значења. Епифанија представља један од модуса реконструкције сопства главног јунака. Посебно је занимљива епифанија коју Стивен доживљава приликом сусрета са девојком по крај мора на крају четвртог поглавља:

„Боже небески! – закликта Стивенова душа, дајући одушка профаној радости. Нагло се окрену од ње и похита преко жала. Образи су му пламтели; тело му је горело; удови дрхтали. Ишао је све даље, и даље, и даље, и даље, далеко по песку, разуздано певао мору, кликтао поздрављајући долазак живота који је кликтао њему. Њена слика ушла је у његову душу заувек и ниједна реч није прекинула свето ћутање његове екстазе. Њене очи су га звале и душа му је заиграла од тог позива. Живети, грешити, падати, тријумфовати, изнова створити живот из живота! Пред њим се појавио разуздани анђео, анђео смртне младости и лепоте, посланик дивних дворова живота, да му у тренутку екстазе отвори врата свих путева греха и славе. Даље, и даље, и даље, и даље!” (Џојс 2004: 171)

Инспирисан жељом да живи живот и да ствара уметност, главни протагониста ће покушати да реконструише умногоне аморфан идентитет и то ван друштвених наратива. Међутим, парадокс је у томе што епифанија сама по себи није ништа друго него фиктивна пројекција хомогености и јединства огледалне идентификације јер се иста догађа приликом сусрета са другим. Стога, намеће се закључак да је сваки покушај рестаурације целовитости неостварив, а сваки облик спознаје привидан. За Бривика (2008: 94) епифанија је искључиво пројекција фантазије, те онда „када мисли да је веома близу томе да пронађе себе, Стивен се налази у највећој заблуди Имагинарног”. У том смислу, сваки покушај реконструкције увек већ расцепљеног ја, који се огледа у крајње еуфоричном сусрету Стивена и другог, у њему само још више ствара осећања перманентног изгнанства, децентрираности и отуђености. Штавише, хетерогена природа самих епифанија указује на немогућност једне затворене, миметичке спознаје. Дакле, онда када замишља оно што Дерида (1974: 160) назива „потпуним присуством”, главни протагониста се у ствари налази у заблуди.

И Џојс и Лакан сматрају да је реч та која ствара свет (Рабате 2001: 162). „Попут Џојса, Лакан је сматрао да се субјект може сагледати као место језичких интеракција и обојица су проучавали функцију речи у истраживању унутрашњости коју је могуће проширити на спољашњост” (Бривик 2008: 2). Другим речима, обојица су сматрали да је свету могуће приступити искључиво посредством језика. Главни протагониста Џојсовог романа јесте један интелигентан, проницљив младић раздражљиве природе који покушава да интерпретира свет око себе и истом да смисао путем језика. Већ на почетку романа да се приметити да Стивен проводи доста времена проматрајући саму природу речи, њихово значење, као и то шта имплицирају у одређеном друштвеном контексту.⁹ Речима, у

9 Наведено илуструју следећи одломци из *Портрета уметника у младости*: „Улизица је чудна реч” (Џојс 2004: 11). „Још је мислио шта је требало одговорити. Је ли требало да љуби мајку или није требало да је љуби? Шта значи то пољубити? Окренеш тако лице да би пожелело лаку ноћ и онда мајка пригне своје лице. То је љубљење. Мајка би уснама додирнула његов образ: усне су јој биле меке и оне би му овлажиле образ; а онда би начиниле слаб шум: цмок. Зашто то људи раде са својим лицем?” (Џојс 2004: 15). „Ејлина је имала дуге беле руке. Једне вечери када су се играли

чије значење једва да може понекад и сам да проникне, он изнова покушава да разазна свет око себе:

„Речи које није разумео стално је понављао у себи, све док их не би научио напамет: и помоћу њих је назирао стварни свет око њих. Чинило му се да се ближи час кад ће и он узети учешћа у животу тога света, и он се потајно поче припремати за велику улогу која га, како је наслуђивао, чека, а о чијој природи је имао само магловито предосећање.” (Џојс 2004: 63)

Иако стално доводи у питање речи и њихова значења, главни протагониста ипак је принуђен да се речима служи како би на тај начин дао смисао стварима. Кенер (1962: 34) је истакао да „суштина оваквог разматрања како за Џојса, тако и за читаоца, јесте реч [...]”. Нити је довољно нити првобитно истинито рећи да самим тим што именује ствари он има моћ над њима; напротив, имена су већ дата и кроз њих речи имају моћ над њим [...]”. Занимљиво је приметити да, поред тога што у потпуности конструишу перцепцију стварности главног јунака, речи обилују нејасноћама и пренесеним значењима. Из наведеног намеће се закључак да је Џојс афирмисао хетерогену и поприлично пољуљану позицију језичког симбола. Бривик (2008: 50) сматра да „речи утичу на Стивена онда када измакну својим значењима”. Управо се то и дешава у првом поглављу током расправе коју воде чланови Стивенове породице, а када он почиње да схвата да постоје две у потпуности супротне политичке идеологије. С тим у вези, Бривик (2008: 53–54) запажа да је ова сцена представљена као сукоб између два језика. Један од њих је језик којим говори Стивенов отац, а којим он брани Парнела, док је други језик гувернанте Данте којим она подржава ирску католичку цркву. У том смислу, ова расправа јесте „зачетак личне слободе јер он схвата да свет политичке моћи у потпуности обилује метафорама и како су те метафоре арбитрарне, метонимијске и случајне”. Дакле, главни протагониста овде раскринкава не само хетерогену природу симболичког поретка, већ и сопствену амбивалентну стварност.¹⁰

Последње поглавље романа дистинктивно се разликује од претходна четири, пре свега због ауторовог модуса наратива – фрагменти из дневника главног протагонисте:

„26. априла. Мајка ми уређује моју нову половну одрећу. Она се, вели, сад моли Богу да ја у свом животу и далеко од куће и пријатеља научим шта је срце и шта оно осећа. Амин. Нека тако буде. Добродошао, о животе! Ја идем да се по милионити пут сучелим са стварношћу искуства и да у ковачници своје душе искујем још нестворену свест свог народа.” (Џојс 2004: 255)

Чин или процес писања јесте један од могућих начина реконструкције сопства главног протагонисте. Будући да жељу не може да задовољи путем огледалне идентификације, Стивен настоји да исту вербализује посредством језика. За Лакана жеља има функцију афирмације самог живота, па самим тим што главни протагониста покушава да своју жељу оствари посредством писане речи, он тежи ка томе да афирмише сопствену стваралачку субјективност. Међутим, морамо

жмурке покрила му је очи рукама: дугим, и белим, и танким, и хладним и меким. То је била слонова кост: нешто бело и хладно. То значи *Кула од слонове кости*” (Џојс 2004: 36).

10 Флуидност језика главни протагониста препознаје и након сусрета са асистентом када проматра значење речи *левак* (Џојс 2004: 188). Свестан немогућности разрешавања поливалентности симболичког поретка, Стивен изјављује следеће: „Језик којим је говорио био је његов пре но што је постао мој. Како различито звуче речи *дом*, *Христос*, *пиво*, *господар* са његових усана и са мојих! Ја не могу да изговорим или напишем те речи без духовног немира. Његов језик, тако познат и тако стран, увек ће за мене бити један научени говор. Ја нисам саставио ни примио његове речи. Мој глас се клони од њих. Моја душа бесни у сенци његовог језика” (Џојс 2004: 189).

истаћи да сама форма дневника упућује на фрагментацију симболичког поретка. Штавише, таква фрагментарна форма дневника имплицира и фрагментарност, децентрираност и некохерентност Стивеновог идентитета. Писање дневника га исто тако затвара унутар самог језичког система што чини разрешење онтолошких недоумица немогућим. Језик је фрагментаран, флуидан и недовршен, те се намеће закључак да ни идентитет главног протагонисте не може бити другачији. Дакле, писање Стивену пружа само темпорално разрешење онтолошког питања. С друге стране, писање дневника му исто тако омогућава да антиципира сопствену будућност, да машта о тренутку када ће напустити роду земљу и почети да ствара уметност. Међутим, замишљање будућег тренутка њега заправо измешта из садашњости, те се он тако још више отуђује од себе самог. Сходно томе, наративизација му парадоксално онемогућава било какву врсту онтолошке спознаје управо зато што он увек проналази себе тамо где није и не може да буде.

4. Закључак

Проблематика појма идентитета и потрага за истим у роману *Портрет уметника у младости* Џејмса Џојса један је од кључних момената артикулисаног посредством постструктуралистичког теоријског дискурса који функционише као начин проматрања сопства. Начини реконструкције децентрираног идентитета главног протагонисте присутни су у виду Лаканових појмова огледалне идентификације, жеље и језика. Узевши у обзир све горе наведене хипотезе, дошли смо до закључка да главни протагониста перципира сопствено ја преваходно кроз искривљену огледалну слику себе и другог. Другим речима, приликом нарцистичког поистовећивања са огледалним другим, то јест мајком, Стивен се отуђује од себе самог. Он затим одсуство кохерентне целовитости идентитета замењује присуством жеље. Лакан је истакао да је жељу могуће привидно испунити кроз огледалну идентификацију или посредством симболичког поретка, то јест језика. Какогод главни протагониста покушавао да оствари своју жељу и пронађе смисао, било то кроз огледално поистовећивање са другим или симболичким путем, његова жеља је заувек отуђена у другом. Самим тим што је измештена у односу на себе саму, жеља никада не може бити испуњена и то нас доводи до лакановског појма идентитета који је доста отворенији. Иако постаје свестан непремостивог расцепа између себе и другог, Стивен наставља да тражи смисао и окреће се писању дневника. Писање дневника има стваралачку функцију јер посредством језика главни протагониста покушава да задовољи жељу. Међутим, симболички поредак се показао као место децентрираног, хетерогеног и крајње амбивалентног језичког система, па се самим тим тенденција тражења онтолошких константи показала као узалудна. Писање Стивену пружа само привремено разрешење онтолошких апорија јер језик у ствари подрива идеју хомогености идентитета управо због своје хетерогене природе. Сходно томе, намеће се закључак о немогућности реконструкције сопства главног јунака путем било којих од претходно поменутих начина његовог конституисања.

Извори

Џојс 2004: Џ. Џојс, *Портрет уметника у младости*, Београд: Новости.

Литература

- Бривик 2008: S. Brivic, *Joyce through Lacan and Žižek*, New York: Palgrave Macmillan.
- Булсон 2008: E. Bulson, *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Делез 2020: Ж. Делез, *По чему се препознаје структурализам?*, Лозница: Карпос.
- Де Ман 1979: P. De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press.
- Дерида 1974: Ж. Дерида, „Структура, знак и игра у говору наука о човеку”, у: „Аргументи” (прир.), *Марксизам, структурализам, историја, структура*, Београд: Нолит.
- Жижек 2019: С. Жижек, *Почети из почетака*, Београд: Arété.
- Јевремовић 2000: П. Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато.
- Кенер 1962: X. Кенер, *The Portrait in Perspective*, in: T. E. Cannolly (ed.), *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques*, New York: Meredith Publishing Company.
- Кисе 2015: Ф. Кисе, *French Theory, Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života i SAD*, уредио Дејан Аничих, Лозница: Карпос.
- Лакан 1983: Ж. Лакан, *Сјиси*, уредио Миодраг Павловић, Београд: Просвета.
- Рабате 2001: J. M. Rabaté, *Jacques Lacan*, London: Palgrave.
- Џејмс 2020: И. Џејмс, Структурализам, у: Дејан Аничих (ур.), *По чему се препознаје структурализам?*, Лозница: Карпос.
- Џејмс 2020а: И. Џејмс, Постструктурализам, у: Дејан Аничих (ур.), *По чему се препознаје структурализам?*, Лозница: Карпос.
- Џејмсон 2003: F. Jameson, *Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, psychoanalytic criticism, and the problem of the subject*, in *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, edited by Slavoj Žižek, London and New York: Routledge.

MIRROR STAGE, DESIRE AND LANGUAGE IN THE THEORY OF J. LACAN: JAMES JOYCE'S A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN

Summary

This paper examines the concepts of mirror stage, desire and language within the poststructuralist theoretical framework of Jacques Lacan with the purpose of analyzing the mechanisms of selfhood reconstruction of the main protagonist of James Joyce's novel *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Thus, the paper points out the tendency of the human subject to look for a firm, comprehensible and coherent identity. The paper concludes that it is impossible for the subject to ever resolve the ontological problem not only due to the mirror stage and the constantly unfulfilled desire, but also because of the fragmentary nature of language itself.

Keywords: Jacques Lacan, James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, mirror stage, desire, language, subject, reconstruction

Jovana D. Kostić

Никола З. Пеулић¹Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”
Чачак

ИКОНА ПРОЗИРНОСТИ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Расветљавајући семантички распон симбола аустралијске птице Ему, у раду је сугестивно развијена идеја о непомирљивом односу мегалополисног Лондона и књаза Рјепнина. Са привидно периферним видом и наизглед перцептивно небитним детаљем, као што је птица на једној лондонској реклами, кроз поступак дијаболичке пародије и инверзије откривају се нове вредности које прекривају старе. Уместо погледа на фреску, јунаков поглед је самарен на прозирној реклами. У раду је предочена и топка иконе у хришћанској перцепцији, која је у раскораку са светом прозирности *Романа о Лондону* Милоша Црњанског. Просторном прерасподелом бестијаријумске фигуре, птица Ему, у подземној железници, заузима ону позицију или место које у хришћанском свету заузимају осликани свеци: фреске. Свет Лондона у последњем роману Милоша Црњанског несагласан је са сакралним представама, религиозним поштовањем сакралног знака и односом према икони.

Кључне речи: бестијаријумска фигура, икона, прозирност, град, птица

„Кака је птица која одлети из својега гнијезда,
таки је човек који отиде из својега места.”
(Библија 2005: 1467)

Мегалополис у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског располаже разноврсним механизмима деструкције и тако демонстрира надмоћ над појединцем. Бестијаријумске фигуре града формирају нововековне модусе Лондона непознате Рјепниновом поимању града (Петрограда), приказаних кроз књазове рефлексије и сећања. Град манипулише свиме што се налази на његовој територији, стога се манипулативност Мегалополиса спроводи како кроз чисто зверовико, тако и кроз оно зверско приметно у човеку. Зверинак Мегалополиса смештен је у двоструку хоризонталност. Наиме, он је присутан на земаљском тлу, али и у подземљу, што ствара привид његове ширине. Мегалополис спроводи своју вољу преко бестијаријумских фигура, услед чега оно људско бива нападнуто и надвладано. Бестијаријумске фигуре *Романа о Лондону* Милоша Црњанског немају дидактичку основу као средњовековни бестијаријуми или најпознатије дело овог типа *Физиолог*. За разлику од споменутог дела, у *Роману о Лондону*, када се приповеда о зверима, изостаје хришћански и морализаторски хоризонт. Бестијаријум споменутог романа Милоша Црњанског, већ од *Прве главе* проговара о устремљености звери ка главним јунацима. Самим тим, хришћанска перспектива зверинака изостаје. Рене Сентре у тексту *Животиње као „изображење примера”* скреће пажњу на то да животиње обилују симболичким значењима и кодовима. Оне настају бројна места у уметности у најширем смислу речи. Животиње као да прождиру зидне греде, оне као да гутају носаче великих грађевина, настају сводове и лукове, олуке и поткровља (уп. Сентре 2016: 40).

¹ nikolapeulic1@hotmail.com

Зверињак Романа о Лондону Милоша Црњанског одликује се семантичком нијансираношћу и дијаболичком допуном коју условљава савремени контекст XX века. Вредносне димензије које приказују бестијаријумске фигуре битно се разликују од Рјепниновог система вредности, што доноси радикалну новину у поимању нових модела понашања и живота у најширем смислу речи. Бестијаријум Романа о Лондону преображава, искривљује и разграђује слике љубави, брака и других моралних вредности. Новац и коит се представљају као категорије које субјект мора да прихвати као оне утемељујуће, јер оне предводе лондонског човека. Наведене категорије приказали смо као привид аксиолошке вертикале, јер су оне засноване на чисто биолошком, предхуманом и представљају свеопште животном мерило и категорију која потискује љубав као најузвишеније људско осећање. Бестијаријумска фигура аустралијске птице Ему приказује пренаглашену материјалистичку димензију човековог живота, чиме се ствара привид поверења у вечност, као категорије коју хришћанство утемељује после победе над смрћу.

Проговор о бестијаријумској фигури аустралијске тигре Ему наступа након једне од приповедних деоница и Рјепнинових мрмљања која предочавају природу реке Стикс.

„Не виде, воду, јаз, пред собом, у коме ће завршити, сви, кроз корак-два. Та вода, – каже жени, – то је *Styx*, река коју ћемо сви прећи, а пре, а после. И они иду тако држечи се комитета. *Styx*, – мрмља жени, – после, и кад кућу напушта и полази на станицу Мил Хил, која је још у снегу који се није отопио. Цела је Енглеска била завејана до недавна. *Styx*, – понавља и мрмља и онда, кад већ упада у црвене вагоне подземне железнице, која је у Мил Хилу, надземна, а при поласку, каткад, и празна. *Styx* је та река коју ће прећи, ускоро, па зашто, онда, да се, узалуд, мучи мислима на будућност, кад је и тако извесна. Чему и та продаја вечерњих хаљина? А чему и све те, тобожње, промене, на обали Манзањареса?” (Црњански 2012: 106)

Бестијаријумска фигура тигре Ему најпре се спомиње на почетку поглавља „Ему аустралијска тигра” и представљена је као део рекламе, наизглед обичног производа за прање веша. Она се објављује знаком или сликом која подразумева категорије предметности, али и присутности. Лондон преобликује читав корпус сакралних топоса, где статус и култ реликвије добија профани пандан рекламе за рубље. Гледалац на иконама посматра ликове небеског света, али се не задржава само на визуелној импресији (утиску), него, стреми етичко-духовној експресији (уобличавању) (уп. Мијач 1997: 107). Оваква перспективизација у Роману о Лондону Милоша Црњанског изостаје, јер је и творац фиктивног света романа Нечастиви. Слика на крову вагона подземне железнице хипнотизујуће делује на Рјепнина: „Он ту слику нетремице гледа.” (Црњански 2012: 106) Ему, заправо и не захтева Рјепнинов поглед да би демонстрирала механизме прозирног зла, јер се погледом звери проналази објект, а то је сваки путник подземне железнице. Црњански у свом роману вешто распоређује и повезује приповедне сигнале. Најпре се аустралијска птица спомиње, на почетку поглавља, а касније се она јавља манифестујући своју зверолику природу. Ему се јавља у Рјепниновој свести и после боравка у подземној железници, свест субјекта не може да се одупре птици „која се шири изнад натписа рекламе” (Црњански 2012: 117). Прозирни мегалополис упризорује празнину кроз визуелну парадигму аустралијске птице. Сам термин „икона” који се нашироко користи у савременој уметничкој теорији и пракси, популарној култури, компјутерским софтверима, више не буди асоцијације на византијску икону (в. Сретеновић 1999: 21). Ему преузима структуру иконе која је комуникативна, жива, али и делатна.

Приповедни поступци *Романа о Лондону* најпре приказују птицу у хоризонту свакодневице и сфери појавности, да би се у наставку поглавља сагледао стварни потенцијал бестијаријумске фигуре која руском емигранту предочава размере прозирности. Ему „са таванице вагона стално [...] посматра” (Црњански 2012: 106) и на извештајан начин око себе призива регистар који представља присуство недремајућег и свевидећег ока.

„У иконопису посебан значај имају очи. На древним иконама су их сликали као широко отворене. А у Светом Писму је речено: 'Свјетилка тијелу је око. Ако, дакле, око твоје буде здраво, и све тијело твоје биће свијетло; ако ли око твоје буде кварно, и тело ће твоје бити тамно' (в. Библија 2006: 176) Икона управо кроз очи и испољава најважније тумачење лика, а ствара се утисак као да ви не гледате икону него она вас.” (Језикова, Головков 2007: 15)

Заузимајући унутрашњу позицију, односно таваницу вагона, слика птице Ему наизглед не учествује у збивању *Романа о Лондону*. Оваквом просторном прерасподелом бестијаријумске фигуре птица Ему заузима ону позицију или место које у хришћанском свету заузимају осликани свеци: фреске. Хришћанство претпоставља икону као слику водиљу чија је функција да релативност и ограниченост чулне спознаје надогради уз помоћ мистерије преображаја, а то је могуће само уколико и формална средства репрезентације нуменалног света одражавају односе моћи и доминације између Творца и његове творевине – човека (уп. Сретеновић 1999: 19). У покретном храму-возу лондонске железнице Ему посредује сигнале намамљивања, па као таква представља сушту супротност икони. На тај начин аустралијска птица представља рекламу саме прозирности. Потенцијални купац производа бива привучен текстуалном девизом, која даје лажну могућност живота, омогућавајући да се избегне самоубиство као хоризонт јединог могућег излаза и спасења.

„Византијски иконопис представља софистициран и комплексан систем репрезентације који одражава мистерију саме христолошке догме и њене економије визије. Из тог разлога иконички знак није аутономан: веза између референта и слике је мотивисана и координирана, што значи да дешифровање садржаја иконе по правилу упућује на текст који она непосредно илуструје – Библију, литургијске текстове, хagioграфије, итд.” (в. Сретеновић 1999: 20)

Икона прозирности подземне лондонске железнице представљена је као потенцијална грабљивица, која не заузима директно учешће у коначном Рјепниновом усуду, али је и те како део круга који се стеже око главног јунака романа. Ему, као бестијаријумска фигура града, са једне стране привлачи Рјепниново око, јер влада рекламном семиотиком завођења и потчињавања потенцијалних купаца. Са друге стране, текст уз слику, нуди оно што нуди права икона и прави храм, наду, утеху и сигурност: „Престаните да бринете.” (Црњански 2012: 117) Икона се скрнави рекламним блоком и поступком дијаболничке пародије и тако губи метафизичко упориште.

Улазак у *стварни* храм изискује, на извештајан начин, оцепљење субјекта из културно-историјских кретања спољашњег света и представља додир човекове душе са Светим Духом, који је смисаона жижа хришћанске догме: сједињавање са Господом. Улазак у подземну железницу и читање рекламе ствара привид о крајњој утешености, нади о спасењу, јер слика манифестује само онострану празнину. Лондон евоцира хоризонтално ширење града, при чему изостају примери вертикалног раста. Он се никада не узвисује, већ се шири и њиме доминира хоризонтала (уп. Владушић 2012: 244). У вези са планом изгледа бестијаријумске

фигуре птице Ему, препознајемо асоцијативне везе у односу Ему–текст–Рјепнин. Црњански приказује рекламу као икону, која садржи и визуелни (ликовни) елемент, али и језички део (текст огласа). Оба изражајна модуса се појављују као два равноправна и допунска начина изражавања (в. Успенски 1979: 291). Свет Лондона у последњем роману Милоша Црњанског несагласан је сакралним представама, религиозном поштовању сакралног знака и односу према икони. У иконографској традицији није страно ни приказивање Христа у облику јагањца или рибе или приказивање јеванђелиста у облику крилатих животиња (в. Успенски 1979: 291). Пратећи метафизичке трагове у подземној лондонској железници, долазимо до сазнања да су они банализовани и непрепознатљиви, замаскирани рекламним дискурсом. Треба истаћи и чињеницу да титле икона (односно рекламни исечак у случају огласа на таваници вагона) чине иманентни део иконе прозирности: тице Ему. Икона је у хришћанској традицији медиј зато што нема својство да сама производи значења изван оних које прописује догма: она процесира информације, визуализује догму, структурира колективну меморију, свест и знање. Она је формални матрикс хришћанске вере, инструмент верске едукације, што значи да институција цркве представља контекст трансценденције, док иконе, симболи, реликвије, литургија, свештенство, представљају медије или медијаторе трансценденције (уп. Сретеновић 1999: 12). Бестијаријумска фигура птице подземне железнице за разлику од осталих има своје властито име: Ему, што доприноси још наглашенијој симулацији и прозирности. Властито име за разлику од „заједничких“ имена, изражава уопште не својство већ суштество, не прироке већ подмет, не предикате, већ субјект (Булгаков 2017: 95). На тај начин се Ему декларише као надфигура, јер има своје име, али и прозирни идентитет.

„У имену се изражава сама индивидуалност – дух који живи и раскрива се, као субјект својих стања, који у свима њима присуствује и ни са којим од њих се не поистовећује јер се њиме не исцрпљује. Име је у овом смислу хијероглиф личности, означавање невидљивог у видљивом, а икона је у извесном смислу хијероглиф једног од стања ове појаве, њеног самооткривања. Именовање иконе пак означава њено укључивање међу појаве овога духа који може бити неодређено мноштво.” (Булгаков 2017: 82)

Конституисање иконе је немогуће без идентификације натписа (в. Успенски 1979: 293), тако да ни симулација иконе на таваници вагона не може да се појави без текста огласа, нити текст огласа може без слике. Као и у иконографској традицији и у самом језику иконостаса, језички исечак огласа не сведочи само о текстуалном аспект огласа, већ у себи садржи херметичнију семантику. Подземна лондонска реклама је као и икона слика невидљивог, чак присуство невидљивог (в. Сендлер 2009: 39). Аустралијска птица Ему конструише визуелност супротно хришћанској визији, која представља непосредовано визуелно искуство. На тај начин, бестијаријумска фигура баца сенку смрти на посматрача, умртвљујући телесни поглед, јер све што је дијаболично долази из неког другог скопичког поља (уп. Сретеновић 1999: 17). Текст огласа не потврђује и не именује Божјег човека, односно свеца, нити се он осликава, зато говоримо о икони прозирности, јер она нема значење стварне иконе. Икона прозирности света *Романа о Лондону* намеће систем-мрежу која ограничава Рјепнина, а лажно се представља као она која је „решење проблема” (Црњански 2012: 106).

Приликом једног од одлазака у Берзу рада, у којој Рјепнин на наговор Нађе тражи посао, књаз „док чека, и нехотице *мора*² да чита плакате, који су на зиду,

2 Истакао Н. Пеулић

а то су позиви општине Лондона, која позива сваког становника вароши, да буде штедљив. Плакат је пун знакова фунте: £ £ £ £ £ £ £” (Црњански 2012: 109). У Рјепниновој глави непрестано се јављају сигнали нуђења реклама прозирности, тако да знакови фунти, на плакату, као да су „нека врста виолончела, који и њему свира” (Црњански 2012: 109) Музикалност дијаболских реклама, које чак и сиромашне позивају на штедњу, резонују слику „оне тице, из Аустралије, Ему, коју гледа у подземној железници, сваки дан, а која се шири изнад натписа рекламе” (Црњански 2012: 117). Свака лондонска реклама и плакат садрже ознаку дијаболске прозирности, а манипулативном реториком убеђују посматрача у њихову неутралност и безазленост. Ђаво прозирности у толикој мери хипнотизује утиче на Рјепнину свест, да Рјепнин из Берзе рада излази као да игра: „Ему, – каже вратару који га пропушта. Хтео је да каже: *Thank you*” (Црњански 2012: 117).

У *Другој књизи Сеоба*³ спомиње се икона Марије, која је део собног декора: „На зиду у тој соби, над постељом, висила је свега једна икона, Марија, насликана како је, на глобусу, згазила змију, ногом.” (Црњански 1973: 45) Икона у соби Ане и Ђорђа Исаковича приказује победу Богородице (Господа) над Ђаволом, који је представљен кроз бестијаријумску фигуру змије. Богородица тријумфује над Ђаволом и она је та која се налази изнад глобуса, на небесима. Док се на икони подземне железнице, предоченој кроз бестијаријумску фигуру птице Ему, инверзивно, звер поставља изнад Рјепнина и осталих људи, заузимајући позицију оне која може да (з)гази. Необичност стила иконе је у томе што се светац слика у откинутости од чисто земаљско-телесног егзистирања и устремљености према небеском, који је по себи необухватан и сликовно, сам по себи, непозитив (уп. Мијач 1997: 44).

Поступком преиначења и инверзијом перспектива Ему се поставља на место изнад човека, враћајући га земљи. Инверзивним позицијама и разлазом са традиционалном иконографијом приповедач Црњанског обликује сложени рекламни механизам, чија стварна природа остаје *иза* птице. Семантика осликане птице Ему нема индивидуална обележја која би престављала изможденост, која је неопходан атрибут светости (в. Успенски 1979: 297), већ лондонска птица успева да прекодира и реформулише хришћанску традицију у корист готово подругљивог рекламног блока: „Решење проблема, дакле, није самоубиство у Лондону, него Ему.” (Црњански 2012: 106) Услед константног нагомилавања и пренаглашавања осећаја метафизичке празнине настаје оваква деформација-ишчашење. Бестијаријумска фигура птице Ему магнетски привлачи Рјепнинов поглед, управљајући га у своју деформисаност, замаскирану прозирношћу рекламе и другим симулакрумима који испуњавају свакодневицу. Наведена бестијаријумска фигура представља се кроз неутрални простор постера, постављеног на таваници вагона, дискретно дејствујући као наизглед нерелевантни фрагмент вагона и Лондона. Посматрач не може да прозре и докучи да је такав код рекламе и слике релевантан и неизоставан део машине која деструира аутентично постојање. Рјепнин нехотично прихвата и перципира аустралијску птицу Ему на нивоу пуке појавности, док предаторски и манипулативни дискурс, који обавезује и присиљава, он не опажа. Он и не примећује да се Ему појављује и у његовом унутрашњем свету, у виду приказе, тако да она бивствује и као форма Рјепнинове свести. За разлику од хтонског простора подземне железнице, до којег не допире светлост, икона приказује светлост и не приказује таму, тела не бацају сенке, у њој нема ноћи, а дан вечно траје (в. Језикова, Головков 2007: 14).

3 У поглављу „Несрећа их је тог пролећа, у Темишвару, стигла неочекивано...”

Као поунутрашњена представа, аустралијска птица Ему увлачи Рјепнина у слику света испражњеног метафизичких карактера, мешајући и изједначавајући имагинарно и стварно. У прозирном свету икона се показује као атрактиван рекламни објекат и представља иновативни визуелни модел по коме се отвара нова могућност интерпретације феномена нововековног доба. Иако насликану, птицу Ему не одликује статичност, она не мирује у својој појавности, већ као да има сопствену вољу коју шири простором железнице, па самим тим и простором града. С обзиром на то да животиња не познаје ни бивствујуће ни небивствујуће, ни отворено ни затворено, она је ван бивствовања, ван у „најспољнијој” спољашности сваке отворености и унутар у „најунутарњијој” интимности сваке затворености (в. Агамбен 2014: 80). Посматрајући механизме рекламе и њених асоцијативних мрежа у *Роману о Лондону*, сазнајемо да је Ему „реклама за производе, који се, у прању, НЕ скупљају” (Црњански 2012: 106). У наведеном приповедном фрагменту на први поглед ништа не изазива осећај страног, непознатог и угрожавајућег. Речца „не” је написана великим словима, а тим гестом се стиче утисак да само приповедање упозорава, узвиком: не додворавај се новцу и не приближавај се производу и бестијаријумској фигури. Ему заузима стабилну позицију, која је смештена у део велике лондонске вароши и која у свом склоништу вреба потенцијални плен. Иако присутан, ђаво романа остаје сасвим безобличан, јер се он не оглашава, па га јунаци и не примећују (уп. Ломпар 2000: 16). Дакле, само приповедање емитује сигнале упозорења на опрезност. С друге стране, онај ко одговори позиву рекламе, онај ко је заведен – прихвата, усваја, поунутрашњује НЕ рекламе. Њено НЕ њему постаје његово не себи. У околностима када је позиција субјекта постала неодржива, једина могућа позиција јесте позиција објекта. Једина могућа стратегија јесте стратегија објекта (Бодријар 1994: 99).

Аустралијска птица Ему има сопствену вољу и свакодневно ширећи крила у подземној железници, шири и илузорност мисли о срећи, која се као рефрен понавља у Рјепниновој свести. „И нехотице, Рјепнин то понавља, као да га је збиља задесила нека неизмерна срећа.” (Црњански 2012: 117) Рјепнин превиђа опасност ове бестијаријумске фигуре и нехотичним понављањем рефрена, сасвим несвесно и неприметно, и он, постаје једна друга птица: папагај.

Извори

Библија 2005: Библија – Свето писмо Старој и Новој завети (Стари завет по преводу Ђуре Даничића и Нови завет по преводу Вука Караџића), Сремска Митровица: Имприматор.

Црњански 1973: М. Црњански, *Друга књига Сеоба*, Београд: Нолит.

Црњански 2012: М. Црњански, *Роман о Лондону 1*, Београд: Mascom booking.

Литература

Агамбен 2014: Ђ. Agamben, *Otvoreno: čovjek i životinja*, Čačak: Gradac K.

Бодријар 1994: Ж. Бодријар, *Прозирност зла: оглед о крајносним феноменима*, Нови Сад: Светови.

Булгаков 2017: С. Н. Булгаков, *Икона и иконопоштовање: (догматски оглед)*, Београд: Отачник; Стари Бановци: Бернар.

- Владушић 2012: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
- Јазикова, Головков 2007: И. Јазикова, Л. Головков, Богословске основе иконе и иконографија, у: Велибор Џомић (уред.), *Историја иконописа од VI до XX века: извори, традиције, савремености*, Подгорица: Отоих, 9–28.
- Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури Романа о Лондону*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Мијач 1997: Б. Мијач, *Икона света слика*, Београд: Партенон.
- Сендлер 2009: Е. Сендлер, *Икона слика невидљиво: елементи бољословља, естетике и технике иконописа*, Београд: Јасен.
- Сентре 2016: R. Sentre, *Životinje kao „izobraženje primera”, Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (God. 61, br. 498), Novi Sad: Progres.
- Успенски 1973: В. А. Успенски, *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*, Beograd: Nolit.

THE ICON OF TRANSPARENCY IN A NOVEL OF LONDON BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

By shedding light on the semantic range of the symbol that the Australian bird Emu represents, this paper demonstrates suggestively developed idea of irreconcilable relation between megalopolitan London and prince Ryepnin. Using seemingly peripheral vision and apparently perceptually unimportant detail, such as the bird in a London advertisement, through the technique of diabolical parody and inversion, the new values that overlap the old ones are being discovered. Instead of being focused on the icon, the character's eyes are fixed on the transparent advertisement. This paper also presents the general idea of the icon in the Christian perception, which has been in opposition to the world of transparency in *A Novel of London* by Miloš Crnjanski. Through space restructuring of the bestiary figure, in the subway, the bird Emu positions itself to the place where the saints of the Christian world are painted: icons. The world of London in the last novel by Miloš Crnjanski is inconsistent with sacral images, religious reverence for the sacral sign and attitude towards the icon.

Keywords: bestiary figure, icon, transparency, city, bird

Nikola Z. Peulić

Лидија В. Петровић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

УТИЦАЈ ХЕРАКЛИТОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ НА ЗБИРКУ ПЕСАМА ВАТРА И НИШТА БРАНКА МИЉКОВИЋА

У раду се указује на елементе Хераклитове филозофије у збирци песама *Ватра и ништа* Бранка Миљковића. Интертекстуална веза фокусирана је на представу симбола ватре у збирци *Ватра и ништа*, која је својеврсна (ре)интерпретација Хераклитовог концепта ватре. Тематско-мотивске подударности између поетика Хераклита и Бранка Миљковића даље се разрађују компаративним испитивањем онтолошког статуса живота и смрти у делима двају аутора, и то кроз идеју о универзалном јединству антитетичних појмова, а затим и откривањем начина инкорпорирања мотива пепела у Миљковићеву збирку, као истовремено стваралачког и рушилачког принципа. На основу наведених истраживања, долази се до закључака који говоре у прилог тези да ова Миљковићева збирка, али и читава његова поезија, у великој мери почивају на Хераклитовој дијалектици и његовом принципу вечне промене.

Кључне речи: ватра, вечна промена, дијалектика, живот, интертекстуалност, смрт, пепео

1. Међу јавом и сном речи

Оригиналност песничке мисли Бранка Миљковића и незауостављивост у тумачењу поетике која до данашњих дана одаје утисак нечег много снажнијег од песничке парадигме, не може се оповргнути. Мноштво Миљковићевих остварења, попут песничких збирки *Узалуд је будим*, *Ватра и ништа*, *Смрћу прошив смрти* и *Порекло наде*, есеја, чланака, критика, као и превода руских и француских песника, указује на огромну песникову стваралачку инвентивност и свесну тенденцију ка интерполираности хетерогених традиција у свој опус.

Поезија Бранка Миљковића непрестано је усмерена на речи, песму саму, као и њену структуралност, која подразумева присуство оног материјализованог, опипљивог, али и оног духовног, у први мах прикривеног, у песничким речима прећутног. Снажну Миљковићеву песничку самосвест осведочује, управо, песниково непрестано трагање за прецима песничке речи и њеног смисла, као и за одговорима на питање природе односа између песника и његовог стваралачког дела. Бранко Миљковић се бавио питањем чина песничког стварања уопште, као и могућношћу преображавања стварности коју називамо реалном – њеним симболистичким представљањем, а посредством песничког језика као, бартовски речено, метајезика. Чак и онда када је писао своје есеје, Миљковић никада није излазио ван оквира песме, нити престао разоткривати снагу песничке речи, и тако постао песник који је „оживео вербалну јаву” (уп. Живковић 2004: 115). Све је за њега у речи и у истраживању природе песничког говора.

Преводећи многобројне светске песнике, нарочито симболисте, образујући се у различитим доменима других наука међу којима је и филозофија, можемо говорити о Бранку Миљковићу и као о ствараоцу који је своју поезију и читаву поетику утемељио на високо вреднованом наслеђу брижљиво одабране линије

¹ leepetrovic@gmail.com

светке поезије, као и на једном чврстом филозофском систему. Отуда у песничком опусу овог песника већ морамо говорити и о, у ширем смислу схваћеној, појави интертекстуалности. Неопходно је у том опусу, између осталог, увидети важност коју је песник придодao симболу и читању својих песама у симболичком кључу. Симболи осведочују постојање различитих семантичких аспеката Миљковићеве поезије, а који се огледају у различитим, интерполираним књижевним или филозофским мотивима – као неретко и појединачним интертекстуалним везама, присутним – како у оквиру тематских целина песама, тако и у облику главних мотива циклуса или збирки, па чак и у самим њиховим насловима. У збирци *Узалуд је будим*, нарочито у истоименој песми, тако је употребљено градиво из грчке митологије и оно чини полазну тачку семантичке анализе читаве збирке. У збирци *Ватра и ништа*, читаоцу је већ насловом наговештено главно семантичко поље збирке, а једном од одредница, речју *ватра*, управо и основни смисао певања и стварања за Бранка Миљковића, с тим да се ватра као истовремено главни мотив у збирци читаоцу неумитно отвара у хераклитовском кључу.

Све је, дакле, у песничкој речи, у везама које она успоставља, па тако и у интертекстуалним везама, чијим је рашчитавањем могуће разгнурати завесу херметичности миљковићевског певања. Због тога се у поимању песникове поетске неодређености управо треба и водити речима, на којима читава његова песничка стварност и почива: *ватра, ништа, празнина, дубина...* Разоткрити једну од многобројних интертекстуалних веза у Миљковићевој поезији – везу са античким филозофом Хераклитом, могуће је управо на темељима значењског богатства мотива ватре, али и читавог система веза између књижевног и филозофског говора двојице пак временски и географски тако удаљених аутора.

2. Живот и смрт – противуречје истог

Миљковићевско певање у еквиваленцији са умирањем претпоставља универзално питање онтологије живота и смрти, као и питање међусобног прожимања ових двеју категорија, а чији се могући одговори могу пронаћи још код античких филозофских мислилаца какав је био Хераклит. Поставимо ли питање живота и смрти, уобличимо ли га, штавише, у ону хамлетовску вечито активну дилему *бити или не бити*, неминовно се обраћамо и филозофији, чија су истраживања кроз векове и утемељена на трагању за одговорима на питања људске егзистенције, као што је разумевање смисла феномена живота и смрти и њиховог утицаја на ту егзистенцију. Узмемо ли, дакле, у обзир песничко стваралаштво Бранка Миљковића, уочићемо мноштво таквих, у филозофији вечно заступљених питања, што указује на постојање интертекстуалних веза између Миљковићеве поезије и филозофије уопште. У књижевној критици, међутим, нарочито је истакнута утемељеност Миљковићеве филозофске стваралачке позиције на Хераклитовом конципирању принципа дијалектике.

Хераклит је један од првих мислилаца који је „филозофију с пута космологије скренуо на ствари које више имају везе са животом на земљи” (Ђурић 1979: 5). Поставио је себи захтеван и за филозофију суштински задатак – одговорити на универзална питања везана за свет у коме живимо, или, пак, како би сам рекао – космос – за противречности које у том свету опстају и истовремену тежњу ка њиховом превазилажењу. Хераклит је, стога, филозоф који је вечито остао репрезентативни представник дијалектичке онтологије, тежећи за измиривањем ентитета сагледаваних као вечито супротстављених, при чему је упоришна, али

и исходишна тачка те дијалектике утврђивање немогућности јасне одредљивости граница нашег постојања:

„Границе душе нећеш, идући, пронаћи, па ако и свим путовима пролазиш: тако дубок *logos* има” (Хераклит 1979: 45).

Хераклитова филозофија почива на идеји хармоничног споја живота и смрти. Иако неки проучаваоци ове филозофије указују на парадоксалност природе те везе, присуства живота у смрти и смрти у животу, Хераклитова дијалектика, међутим, усмерена је на непрестано трагање за оним *свејрожимајућим* човековог постојања. Хераклитов однос према свету „не представља ништа друго него одмеравање и одређивање правих вредности” (Ђурић 1995: 7), при чему се утемељивање тих вредности чешће своди на могућност него на проналазак коначног решења, какав је, и неретко, случај у уметности и науци уопште. Један од Миљковићевих кључних поетичких ставова је управо тај да „поезија стварност претвара у могућност, јер ономе што је дато одузима извесност, замењујући одређено неодређеним, постојеће могућим или непосредну ствар симболом” (Микић 2016: 28), а на сличан начин ће и Хераклит закључити „да у свету нема ничег постојаног” (уп. Ђурић 1995: 10). На овоме се месту већ може отворити чврста веза између двеју херменеутика – једне филозофске и друге, може се рећи, песничко-филозофске. Тренутак неизвесности постојања, кружење око вечитог питања граница живота и смрти, средишња је нит која везује погледе на свет ова два ствараоца.

Увидети сличност међу филозофским тенденцијама Хераклита и Бранка Миљковића није неизмерно тешко ни када се у обзир узму теме које су изучавали, а које су, и код једног и код другог ствараоца устаљено тумачене као „тешке” и „мрачне”. Хераклита су и самог називали „Тамним, због тешкога разумевања његових дела” (Мајнарић 1951: 9), као и „Плачљивим, због песимистичкога тона појединих његових теза” (Мајнарић 1951: 9). Међутим, особености његовог филозофског система, експлициране понајвише у његовим *Фрагментима*, антиципирале су иновативне филозофске методе у следећим епохама, па тако и прихватање његове тезе о хармоничном споју супротности, и то не само у филозофији, већ и у књижевним истраживањима, а Миљковићева поезија један је од примера за то.

Интертекстуална веза између Хераклитове филозофије и поезије Бранка Миљковића идентификује се и тумачењем смрти као неисцрпног феномена. Код Хераклита нема могућности превазилажења смрти, а код Миљковића она постаје готово „фасцинација” (уп. Јеремић 1965: 322). Идеја смрти је код оба аутора искуство које се изнова надноси над читавом филозофијом, поезијом, али и светом или, хераклитовски, космосом. Идентификовање онтолошког статуса смрти темељно је место разумевања Миљковићеве филозофске оријентације, поводом које Драган Јеремић истиче следеће:

„Живот, по њему, није ништа друго него једно велико, стално умирање; сви живимо само своју властиту смрт.” (Јеремић 1965: 222)

Антитетичност Хераклитовог поступка везивања живота за смрт тако се може у великој мери представити примерима стихова Бранка Миљковића. Узалудно буђење мртве драге још из прве његове збирке *Узалуд је будим* доводи нас најпре до питања зашто песнички субјект драгу буди уколико се пробудити не може, а потом, подстакнути тезом Драгана Бошковића да су „поезија и мртва драга сувише будни или сувише мртви” (Бошковић 2014: 72), можемо поставити

и питање ко у Миљковићевим песмама живи, а ко је мртав; ко је будан а ко спава, све док не дођемо до, не једног могућег решења песникове онтолошке загонетке, коју, као да је само делимично разрешио стиховима из збирке *Ватра и ништа*:

„Не знају куће где одоше људи
Нит позна јутро оне које буди
Ал’ зна их поноћ пуна сунцокрета
Биљни петао на крову света
Који их само зато буди
Што мртви знају да буду будни
Да следе реку звезде и птице
И наставе живот криомице” (Миљковић 2015: 273).

Мртви, дакле, могу у поезији Бранка Миљковића бити будни, па се тако и драга може узалудно будити, при чему се њено бивствовање објављује кроз промену, па је она, можда, будна у животу који наставља криомице, али не у оном животу чије је одвијање на један начин већ окончано, јер „онима који загазе у једне исте реке” – (стално) ’друга и друга’ вода притиче” (Хераклит 1979: 45). Нема ту, дакле, миљковићевски посматрано, неприхватљивих парадокса, јер, јединство које се израђује кроз разноврсност, па и супротстављеност својих елемената, управо и омогућује, према Хераклиту, постојање суштинског склада у онтолошкој реалности. И код Хераклита и код Бранка Миљковића тако је једно исто „живо и мртво, будно и спавајуће, младо и старо” (Хераклит 1979: 41). Тежња за доказивањем деловања вечног закона прожимања феномена живота и смрти, као и за превазилажењем њиховог укотвљења у бинарне опозиције, указује на чврстину интертекстуалне размене међу двама ауторима.

3. Све је од ватре и све се у њој сажима

Једно од кључних питања Миљковићеве поезије је – како настаје песма, шта је оно што јој даје живот. А питање непрестаног рађања песме и песничке речи пружа ватра, хераклитовски поимана као основни животни принцип или прапочело, „прасупстанција животнија и динамичнија него што је Талесова вода и Анаксименов ваздух” (Ђурић 1979: 14). Та ватра за Бранка Миљковића у себи сажима целу људску природу:

„Реч ватра! Ја сам јој рекао хвала што живим
тој речи чију поседујем моћ да је кажем.
Њен пепео је заборав. Ако пред том речи скривим
под челом ми поледица и дан поражен” (Миљковић 2015: 222).

Ватра као основни животни принцип песнику отвара могућност самог стваралачког чина. Песми, песничкој речи превасходно, као фундаменталној вредности ове поезије, треба подредити све, па чак изаћи из себе самог, изнова се оваплотити зарад узвишености песничког чина и опстанка песничких речи као оних највреднованијих, готово магијских. Ватра у својој суштини за Бранка Миљковића представља симбол живота, а у поезији могућност преображаја света, па тако и предуслов настанка саме песме, јер „ватра се противставља свету и тако се рађа песма” (Јеремић 1965: 327). И Хераклит и Бранко Миљковић глорификују ватру као материју која и ствара и разара, каткад деструирајући само биће, али делујући тако да истовремено сагорева зло и суштински остварује прочишћење тога бића. Хераклитово учење о ватри као о живој материји, почива на

идеји да све постаје од ватре и од њеног гашења, а у својој песми *Похвала ватри* Миљковић каже:

„Узмите шаку свећег пепела
или било чега што је прошло
и видећете да је то још увек ватра
или да то може бити” (Миљковић 2009: 117).

Миљковић својој поезији задаје циљ: представити оно у својој основи не-представљиво и преобразити га посредством разноврсних могућности песничког језика у представљиво, изрециво, тако да, на тај начин, то непредстављиво може изменити и свој онтолошки статус (уп. Микић 2015: 31). Сам чин стварања песме, тог представљања непредстављивог, чин је преображаја, јер за Миљковића подразумева поновно рађање песничког бића које излази из себе с надом на повратак, а реинкарнација песника који се изнова рађа попут Феникса, могућа је управо захваљујући томе што Миљковићева ватра никада не сагорева претварајући се у пепео, тако да од ње не остане ништа, као што ни код Хераклита она није само у процесу нестајања, већ и у процесу непрекидног настајања – то је ватра из чијег гашења настаје *све* остало, тако да „све се мења за ватру и ватра за све, исто онако као роба за злато и злато за робу” (Хераклит 1979: 90). Реч је, и на овоме месту, о нераскидивом односу између живота и смрти, јер ватра у својој суштини, и за Хераклита и за Бранка Миљковића јесте оличење и живота и смрти, представа почетка и краја, па тако понајбоље обележава космолошки принцип вечног кретања, при чему је то кретање, истовремено, подложно не-престаним променама.

4. Пепео је ватра, празно је дубље

Пепео као не толико рушилачки колико суштински стваралачки принцип у основи Хераклитове филозофије репрезентује се на сличан начин и у Миљковићевој поезији, при чему песник, ослањајући се на Хераклитов закон везивања супротности, свет поима као празнину, која заправо симболизује оно дубље, штавише, пуноћу света, а посредством његове дематеријализације. Празнина је у овој поезији само средство допирања до смисла „с оне стране” очигледне реалности, па тако ни песник више нема право „на обичне речи” (Миљковић 2009: 133). Управо су у празнини остаци оне жељене могућности трагања за речима које се не смеју (уп. Миљковић 2009: 76). Флуидност и неухватљивост потпуности смисла песничке речи производе заснованост Миљковићеве онтолошке песничке позиције на празнини.

Празнина као негирање бића код Миљковића представља, парадоксално, и елементарно средство борбе против ништавила (уп. Живковић 2004: 117). Борити се за остварење песничког чина, за песника истовремено значи и прихватити чињеницу да оно што улази у песму, мора у њу ући на фону не-бића, односно празнине, како би то празно постало дубље (уп. Миљковић 2009: 88), како би се песник кроз смрт поново родио, као што се из пепела непрестано рађа и ватра. Стога песник жели „да верујеш у тај пепео” (Миљковић 2015: 271) и то „ватром која је врло слична празнини” (Миљковић 2015: 271). Ватра и у Миљковићевом песништву, дакле, задобија значење непрестане обнове и рађања бића и света, и то кроз празнину, при чему се привидни парадокс везивања онтологије саме празнине са дубином може интерпретирати на оној равни хераклитовског процеса смењивања антитетичних категорија, а посебно посредством принципа

ватре, „која се после одређеног периода пали и после одређеног периода гаси” (Хераклит 1979: 43).

И универзални мотив феникса у збирци *Ватра и ништа* у уској је вези са принципом ватре и представља још један од кључних мотива збирке. Као симбол поновног рађања из пепела, као „једина птица што саму себе ствара” (Миљковић 2015: 281), феникс као песников *дружи*, постаје, истовремено, посредник у трагању за оним иза видљивог смисла речи, посредник, истовремено, на песниковом путу ка конституисању себе кроз поглед *другога у себи*, па тако у песми *Феникс (I)* Миљковић каже:

„Сјај који себе не упозна
Горким стварима благост врати” (Миљковић 2009: 124).

Песниково трагање за тоталитетом смисла бића, песничког и уопште, људског бића, могуће је, дакле, кроз празнину као метафизичку инстанцу која престано испуњава свет збирке. Миљковић, као и Хераклит, тежи ка томе да му ватра као животни покретач отвори пут у спознају – пут до апсолутног знања о песничкој/филозофској стварности, али и свету и човеку уопште. Празнина, али и ватра, Миљковићева су средства за остваривање хераклитовског космичког склада – код Миљковића и склада између песничке као засебне, аутономне стварности, и видљиве, предметне стварности, које се за песника константно прожимају и истовремено оличавају „све – једно” (Хераклит 1979: 43). На крају, и идеал песме Бранка Миљковића отелотворује се у томе јединству које је у мноштву, и у мноштву које је у јединству, а у складу са непроменљивошћу дејства Хераклитовог закона вечне промене. „Птицом осветљени певач” из *Пројаведања ватре* заокружује космолошку димензију своје збирке *Ватра и ништа* у сагласју са хераклитовском дијалектичком методом:

„Смртоносан је живот, ал’ смрти одолева.
Једна страшна болест по мени ће се звати.
Много смо патили. И, ево, сад пева
Припитомљени пакао. Нек срце не оклева.
Исто је певати и умирати” (Миљковић 2009: 134).

5. Закључак

Песнички пут Бранка Миљковића представља преображај сам по себи, оствариван кроз свеприсутну песникову тежњу ка апсолутној спознаји природе песничког стварања, при чему се преплитање принципа живота и смрти, испољено понајвише у оном узалудном буђењу мртве драге, као и поновном рађању песничког бића, открива као фундус Миљковићевог опуса. Идеја о томе преплитању тако експлицира и Миљковићево имплементирање Хераклитовог принципа вечне промене, а према којем је свет утемељен на умереном смењивању рађања и умирања.

Својом филозофском оријентацијом Бранко Миљковић постао је један од ретких песника српске књижевности који је у поезији успоставио филозофску раван посредством које, у сталном настојању да раскрије дубину смисла онтологије песничког бића и саме песме, неретко урања „с ону страну” видљиве реалности. Из збирке у збирку његова је поезија раскривала нове могућности креирања спрега између различитих књижевних и филозофских традиција, долазећи пак до једне тачке око које се све врти, до хераклитовске дијалектике и управо,

принципа вечне промене. Тежња ка очувању хармоније између антитетичних појмова живота и смрти, бића и небића, речи и неречи, постаје фундаментално одредиште интертекстуалне везе између филозофије Хераклита као оца дијалектике, и поезије Бранка Миљковића, као настављача овог дела античке филозофске традиције, али и оригиналног песника-филозофа.

Литература

- Бошковић 2014: Д. Бошковић, Узалуд: Поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва, *Бранко Миљковић моћ речи, зборник радова о стваралаштву Бранка Миљковића (1934–1961)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”.
- Ђурић 1979: М. Ђурић, Предговор, *Хераклист Фрагменти*, Београд: Графос.
- Живковић 2004: Д. Живковић, Сегменти Миљковићеве имплицитне поетике у Балади о охридским трубадурима, *Наслеђе*, год. I, бр. 1, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Јеремић 1965: Д. М. Јеремић, *Прсти неверног Томе*, Београд: Нолит.
- Мајнарић 1951: Н. Мајнарић, *Хераклист Свједочанства и фрагменти*, Загреб: Матица хрватска.
- Микић 2015: Р. Микић, Орфејско завештање Бранка Миљковића, *Песме I*, Ниш: Нишки културни центар.
- Миљковић 2009: Б. Миљковић, Песме, *Антологија српске књижевности*, Универзитет у Београду, <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/Default.aspx>, 13. 6. 2021.
- Миљковић 2015: Б. Миљковић *Песме I*, Ниш: Нишки културни центар.
- Џаџић 1965: П. Џаџић, *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Београд: Просвета.

THE INFLUENCE OF HERACLITE'S PHILOSOPHY ON THE COLLECTION OF POEMS *FIRE AND NOTHING* BY BRANKO MILJKOVIC

Summary

The paper presents the elements of Heraclite's philosophy in the collection of poems *Fire and Nothing* by Branko Miljkovic. The intertextual connection is focused on the presentation of the symbol of fire in the collection *Fire and Nothing*, which is a kind of (re)interpretation of Heraclite's concept of fire. Thematic-motive matches between the poetics of Heraclitus and Branko Miljkovic are further elaborated first by comparative research of the ontological status of life and death in the works of two authors, through the idea of universal unity of antithetical concepts, and then by discovering ways of incorporating the motive of ashes into Miljkovic's collection, as both a creative and destructive principle. Based on the researches, the conclusions support the thesis that this collection of Miljkovic, but also all his poetry, is largely based on Heraclite's dialectic and his principle of eternal change.

Keywords: fire, eternal change, dialectics, life, intertextuality, death, ashes

Lidija V. Petrović

Теодора С. Илић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

УТИЦАЈ МИЛТОНОВОГ СОТОНЕ НА КАРАКТЕРИЗАЦИЈУ ПУЛМЕНОВИХ СОТОНСКИХ ЛИКОВА²

Предмет рада је анализа лика Сотоне у трилогији *Његова мрачна шакања*. Циљ рада је показати утицај који је Џон Милтон имао на Филипа Пулмена у карактеризацији овог лика. У раду су коришћене биографска и компаративна метода текстуалне анализе као и политичко и теолошко читање и анализирање Милтоновог епа *Изгубљени рај*. Најпре се анализирају и истичу разлике између Сотоне-принца пакла и Сотоне-кушача како би се показао начин на који Пулмен адаптира ове две улоге како на лика лорда Азриела, тако и Мери Малон, с циљем да се покаже да два различита лика Пулменове трилогије тумаче улогу Сотоне, јер се лорд Азриел примарно повезује с њим. Затим, позивајући се првенствено на Милтонову позадину, такође се истичу и политичке импликације уткане у Сотонин лик, те и на који начин их Пулмен интерпретира кроз своје ликове. Будући да и Милтон и Пулмен указују на важност одбацивања корумпираног ауторитета, долази се до закључка да оба аутора, кроз лик Сотоне и његове побуне против Бога, испољавају своју политичку и теолошку идеологију.

Кључне речи: *Изгубљени рај*, *Његова мрачна шакања*, Сотона, лорд Азриел, Мери Малон, интерпретација, адаптација

Филип Пулмен, који себе описује као „атеисту англиканске цркве“³, од објављивања свог дела нашао се на мети критичара због својих наизглед „антирелигијских“ тема, при чему су се многи верници увредили због његове антагонистичке представе религије и цркве. Аутор, међутим, за писање своје књиге пружа три утицаја: есеј Хенриха вон Клеиста *О позоришту Марионет*, поезију и слике Вилијама Блејка и еп Џона Милтона *Изгубљени рај* (в. Пулмен 2000: 520). У вези с тим, није изненађујуће да је тема Милтоновог утицаја на Пулменово дело доста обрађивана у англиканским студијама, но ниједан посебан акценат није стављен на Пулменову адаптацију Сотоне на два различита лика трилогије. Лик лорда Азриела се примарно истиче као убедљиво најочигледнија фигура повезана с Милтоновим Сотонем, међутим, постоји још један лик који се може анализирати као његов потенцијални алтер его. Мајкл Веиц је у својој тези први указао на сличности између Сотоне и лика Мери Малон, међутим фокус његовог рада је такође примарно на сличностима између лорда Азриела и Сотоне, с посебним акцентом на језику који користе. Стога, иако се и Пулмен и Милтон баве митом о паду Адама и Еве из Едена, у раду ће фокус бити примарно на Милтоновом утицају на Пулмена који се може видети у карактеризацији његова два Сотонска лика.

1 teodora.ilic1@gmail.com

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

3 Види <https://www.abc.net.au/news/2019-11-05/why-his-dark-materials-is-the-anti-narnia/11661768>.

Карактеризација Сотоне у епу *Изгубљени рај* јесте једна од главних тема у Милтоновским студијама због своје неконвенционалности, што је многе навело на закључак да је Сотона прави херој епа, супериорнији чак и од Милтоновог Бога. Међутим, да бисмо могли показати паралеле између Милтоновог Сотоне и Пулменова два оригинална лика – лорда Азриела и Мери Малон – морамо прво анализирати Сотону кроз теолошко-политичку лупу, позивајући се на Милтонову политичку и религијску позадину, примарно користећи Керијеву анализу Сотоне у његовом раду „Милтонов Сотона”.

Поред чињенице да је он извор свег зла, у Библији се о Сотони говори недовољно да би се користила као извор за карактеризацију овог лика. Библија, у овом случају, није меродавни извор јер је Сотона далеко најсложенији лик епа који испољава особине које нису нађене код његове библијске верзије. Према Линди Хачион (2006: 120), „познате адаптације очигледно функционишу слично жанровима: успостављају очекивања публике кроз низ норми које воде наш сусрет са адаптацијским радом који доживљавамо”. Ако знамо о којим радовима је реч, постајемо познавалачка публика, а део онога што херменеутичка теорија назива нашим „хоризонтом очекивања” укључује тај прилагођени текст”. У вези с тим, и *Изгубљени рај* и *Његова мрачна шкана* баве се адаптацијом теме о паду човечанства, стога је читаоцима интертекстуалност с Библијом најочигледнија. Међутим, иако Милтон адаптира Библију, његова политичка позадина игра важну улогу у Сотониној карактеризацији, а узевши у обзир чињеницу да Пулмен примарно адаптира Милтона, и не оспоривши чињеницу да Милтон користи књигу Постања за свој еп, ипак треба пронаћи друге изворе за његову карактеризацију Сотоне.

Дон Кери (1989) пише да његов алтер его у *Изгубљеном рају* оличава (можда не и намерно са Милтонове стране) особине класичног хероја – он је вођа побуне против Бога и чак је у свом поразу и паду био први који је устао у паклу и постао принц истог. Штавише, Сотона је једини пали анђеол који је способан да се ослободи ланаца пакла и започне тежак пут до раја. Стога, он остварује славу како због успешног кушања Адама и Еве, тако и због своје физичке снаге која је потребна да би се поднело путовање у Еден, због чега га одређени критичари сматрају правим јунаком песме. У овом контексту, Милтон је за хероја поставио некога ко је вођа побуне против власти. Сотона се, стога, може сматрати оличењем револуције против произвољног правила. Из овога можемо закључити да је политичка и религијска клима времена у ком је Милтон писао свој еп непосредно утицала на његову карактеризацију Сотоне.

Милтонова каријера се развијала током најреволуционарнијег периода енглеске историје, када је земља пала у Грађански рат, који је резултирао погубљењем Карла I (а тиме и крајем монархије) и почетком периода Комонвелта. Давид Даичес (1983) је написао да се овај период његовог живота може сумирати веома брзо; али ипак је важан период који нам може помоћи да дубље разумемо песничко дело. Милтон, који је био предани пуританац, у то време је писао углавном трактате политичке природе, нападајући бискупе енглеске цркве и чак бранећи погубљење краља. После обнове монархије, Милтон, сада потпуно слеп, био је затворен на неколико недеља у Лондонској кули (The Tower), а 1667. године објављен је сада чувени еп *Изгубљени рај*, који само наизглед представља хришћанске вредности вере и службе (в. Даичес 1983: 11). Међутим, можемо уочити да је еп у целини испуњен класичним референцама. То се можда може приписати његовом формалном образовању, јер је Милтон бриљирао у грчком и латинском, а његова рана поезија писана је у потпуности на та два језика. Штавише, да би

писао у жанру епа, Милтон је морао да се угледа на старије, класичне епове: Хомерову *Илијаду*, Вергилијеву *Енеиду* и, што је најважније, Луканову *О гђањанском рату* (понекад звану *Фарсалија*). Последњи од три поменути је најрелевантнији, јер је тема овог латинског епа несумњиво имала најособнији утицај на песника – надметање између царских сила Јулија Цезара и републиканских снага Помпеја. Милтон, републиканац који је правдао погубљење краља, почео је да пише *Изгубљени рај* у време када се суочио са политичким и верским последицама обнове монархије, што је сматрао моралним и политичким неуспехом Енглеза. Стога, може се тврдити да Милтонова слика Бога и његове владавине представља монархију и владину Енглеске током Карла I, док Сотона представља (неуспелу) револуцију пошто је монархија обновљена. С друге стране, свакако треба истаћи да Пулмен, иако под великим утицајем Милтоновог епа, није вођен личним искуством Грађанског рата, јер је више усредсређен на тему (интелектуалне) слободе и задовољства.

Узевши у обзир све претходно речено, циљ овог рада је показати да је управо овакво читање и анализа Милтоновог епа, с акцентом на Сотонину карактеризацију, утицала на Пулмена, јер се код овог аутора може видети сличан приступ у карактеризацији својих ликова лорда Азриела и Мери Малон. Лорд Азриел је вођа нове побуне против Бога у трилогији, а Мери Малон преузима на себе улогу кушача Адама и Еве. Да би повезали ова два лика са Сотоном, потребно је анализирати Сотону најпре као принца пакла, те као змију која куша Еву на крају песме. На овај начин, биће могуће показати како два различита лика у Пулменовом делу преузимају улогу Милтоновог Сотоне.

1. Милтонов Сотона

Милтонов Сотона изазвао је многе полемике међу читаоцима и научницима *Изгубљеног раја* због своје неконвенционалне карактеризације и чињенице да више подсећа на класичног епског јунака него на „извора-свег-зла-Сотону” описаног у Библији. Међутим, као што је већ поменуто, не би требало користити Библију за анализу Милтоновог Сотоне. Из тог разлога, овај лик треба посматрати као Милтонов песнички изум.

Џон Кери (1989: 11) је приметио да се потреба за сотонским ликом родила из манихејског погледа на морални универзум. Са ове тачке гледишта, мора постојати *infinitum malum* – биће које би објаснило зло присутно у свемиру, јер је Бог *summum bonum*. Према Керију, Милтон је, како би оправдао „Божје поступке према људима”⁴ покушао, мада неуспешно, да створи Сотону који представља чисто и суштинско зло. Али оно што Сотону чини толико занимљивим ликом и зашто многи верују да је он прави херој епа, јесте његово испољавање класичних вредности оличених у јунацима из грчких и латинских епова. Не сумњамо у Сотонину моћ и способност, јер морамо узети у обзир да је чак и Луцифер пре пада био анђео високог ранга и наклоности у рају. Сотона, дакле, показује особине хероја попут Одисеја и Ахила, а први пут се сусрећемо с овим ликом након пада, када запањен открива да га је Бог послао у пакао, премда још увек сумња у Његову свемоћ. Сотона који сумња у Божју свемоћ и има храбрости да му пркоси упркос свом предодређеном губитку, управо је оно што га чини херојем код неких критичара а будалом код других. Џон Кери (1989: 15) примећује да:

4 „the ways of God to men,” (Милтон 1667: I, 25–26).

„О овоме су много расправљали анти-сотонистички критичари, који Сотонино непријатељство према Свемоћној моћи схватају као знак лудости. С друге стране, про-сотонисти на то гледају као доказ његове врховне храбрости, јер га чак ни све-моћ противника не застрашује.”

Сер Валтер Рејли, један од критичара који припада такозваним ‘просотонистима’⁵, приметио је да Сотонина ситуација „као неустрашивог антагонисте чини од њега или будалу или хероја, а Милтон нам не дозвољава да га сматрамо будалом” (в. Емпсон 1961: 37). Заиста, тешко је видети Сотону, искусног оратора и ратника, који се у свом поразу уздигао као принц пакла и одлучио се супротставити „добром Божјем делу”⁶ (за ког сумња да их је оставио у животу како би их даље мучио) као безумног лика. Међутим, иако започиње као импозантна фигура са способностима вође и јавног државника, на крају епа се као змија враћа у пакао. Стога се мора направити разлика између Сотоне – принца пакла и Сотоне – кушача.

Већ на почетку епа, видимо да је Сотона пао, а о рату на небу сазнајемо само кроз Рафаелов говор упућен Адаму у Едену. Стога морамо анализирати Сотонин лик након пада, јер га тада читалац први пут среће, лежећи у ватреном заливу окружен „тамом видљивом”⁷ и мучен ватром. Међутим, Сотона се убрзо подиже и прилагођава својим околностима, чини пакао новим пребивалиштем своје палате Пандемониум и себе проглашава вођом. Овакав Сотона изгледа као побуњенички вођа који устаје против оног што он сматра тиранијом на небу и оратор који проповеда о слободи, што га чини храбрим, одлучним и моћним. Такве особине омогућавају да се на Сотону гледа са симпатијом и дивљењем, јер се уздигао изнад своје невоље и успоставио као принц пакла.

Следећа сцена представља Сотону који предузима акцију. Након што је претрпео губитак у бици против Бога, као прави *sine qua non* вођа, убедљиво тврди осталим палим анђелима да још увек постоји нада за битку. Из перспективе његових следбеника, Сотона је све што вођа треба да буде: чини се да га не занимају лични интереси, повео је побуну против режима који је сматрао тиранијом и на крају се сам прихвата најопаснијег задатка који представља бекство из пакла и оркестрирање пада човечанства. Сотона држи охрабрујуће говоре и иако је он претежни глас скупштине, дозвољава чак и изношење појединачних мишљења. Постоји нешто врло згодно у начину на који је он одлучио да се обрати осталим ђаволима, називајући их „друговима”⁸ и „вршњацима”⁹, чинећи их себи једнаким. Сотона се на овај начин успоставља као такав политички вођа који, упркос очигледном поносу и зависти коју поседује, осваја поштовање и подршку како својих следбеника тако и читаоца.

Међутим, Сотона такође трпи деградацију карактера што се више приближава постизању свог циља. Што је ближи Едену, то више постаје себичан, завидан и поносан, те овакав Сотона није више неко коме бисмо се могли дивити. Његове мане се увећавају као да читалац гледа кроз лупу, а он постепено постаје егоистичан и поносан лик. Даље, трпи деградацију и на физичком нивоу, што је један

5 Џон Кери је у свом раду „Милтонов Сотона” дефинисао критичаре *Изгубљеног раја* који сматрају Сотону правим херојем епа као ‘просотонисте’, а критичаре који га пак сматрају антијунаком – ‘антисотонисти’.

6 В. Милтон 1667: VII, 339.

7 В. Милтон 1667: I, 63.

8 В. Милтон 1667: I, 192.

9 В. Милтон 1667: II, 119.

од аргумената који антисотонисти износе против његовог лика. Принц ђавола се претвара у корморана, крастачу и на крају змију. Када је ушао у рај, поређен је с вуком који скаче преко оgrade, али што дуже борави у Едену, то његови животињски облици постају мање импресивни и величанствени. Започиње као морска птица која гледа на Еден, шапуће Еви ноћу као крастача и на крају је искушава као змија не би ли наговорио Еву на непослушност. Међутим, без обзира на његов физички облик, он је и даље вешт говорник који обећава наивној и неурој Еви знање и моћ. По завршетку његове успешне мисије и повратка у пакао, његова физичка деградација остаје трајна. Иако покушава да одржи слику херојског освајача, ипак се не враћа као победник након тешко добијене битке. Држи говор у ком сведочи о свом успеху, а та сцена се одиграва на следећи начин:

„То казав, постаја мало, очекујућ’
 Свеопште одобравање гласно и плесак њихов
 Да му слух испуне, ал’ напротив, чу
 Са свих страна од језика безбројних
 Зло шиштање опште, иначе звук
 Презира јавног; зачуди се, ал’ не задуго,
 Залудан није био, себи се сад чудећ’ више;
 Осети где му се лице сужава и издужује,
 Руке му се за ребра слепише, ноге преплеше
 Једна с другом, док, омакав’ се, паде,
 Постава’ чудовишна змија што се на трбуху гмиже [...]” (Милтон 1667:
 X: 504–514)

По повратку у пакао, видимо не само Сотону већ и све његове следбенике како трајно попримају облик змије. Стога се може тврдити да је Сотонин лик постепено деградиран током епа.

Каитер и Сандук (2011: 457) закључују свој рад „Милтонов Сотона: Херој или Антијунак?” напомињући да „он следи своју подлу сврху, он прераста од поносног побуњеника у првом спеву до лажљивца, окрутног и злобног заводника следећих спева. Његове супериорне особине нестају док, напослетку, не постане понизна змија. Он бледи и Адам се појављује као херој током каснијег тока песме.”

Из овог разлога, могуће је претпоставити да је Милтонова намера да Сотонин лик постепено деградира током епа израсла из његове потребе да оправда Божји карактер. Ипак, Сотонина „злоба” никада није била у потпуности развијена у епу, и упркос разлици између Сотоне у почетку епа и његовог коначног облика, он и даље остаје један од најсложенијих ликова у целој песми.

2. Лик Сотоне у Пулменовој трилогији

Пулменова трилогија *Њеђова мрачна шкана* се не бави темом пада на начин на који то чини *Изгубљени рај*. Поред лика Ауторитета (Бога), не постоје Сотона, нити Адам и Ева – то су пак улоге које Пулменови оригинални ликови преузимају у причи која би требало да представља неку врсту „другог чина” пада. С тим у вези, треба анализирати ликове чија је улога упоредна Милтоновом Сотони. Као што смо већ утврдили, постоји разлика између Сотоне-принца и Сотоне-кушача, те је следећи корак показати како је Пулмен прилагодио своје ликове за ове две улоге које Сотона игра у *Изгубљеном рају*.

Лорд Азриел је један могући алтер его Сотоне – принца ђавола и вође побуне. Оно што их повезује је њихов циљ да ратују против Бога. У ствари, Азриел је једна

од варијанти писања хебрејског имена *Азраел*, за које се такође традиционално верује да је анђео смрти у неким сектама ислама, као и неким хебрејским предањима.¹⁰

У првој књизи трилогије, лорд Азриел је представљен као стриц главне јунакиње, научник и истраживач који тражи одобрење и средства за путовање на Северни пол за даље испитивање супстанце под називом Прашина. Прашина, у Пулменовом универзуму, представља физичку манифестацију свести за коју се сматра да је отелотворење првобитног греха и стога организација звана Учитељство (*the Magisterium*) тог света жели да је уништи. Упркос мистериозности око овог лика на почетку трилогије (јер су о њему често други ликови говорили), убрзо постаје очигледно да прави циљ лорда Азриела убиство Ауторитета и окончавање контроле коју је Учитељство наметнуло свету.

Да би водио рат против таквог противника, лорд Азриел је морао да путује у други свет, као и Сотона, који мора да путује до Едена. Након успешног путовања, он улази у Ћитагазе и удружује се са побуњеним анђелима (односи се на анђеле прве побуне) и постаје њихов вођа. Затим гради огромну базалтну тврђаву, окупљајући војску из многих различитих светова не би ли покренуо његову побуну против раја. Ово је убедљиво најочигледнија веза коју Пулменов лорд Азриел има са Милтоновим Сотонем. Пулмен прави паралелу са Сотониним успоном у паклу, изградњом Пандемонијума, и његовом улогом вође анђела прве побуне против Бога. Међутим, постоје и друге, врло суптилне карактеристике уткане у његов лик које указују на њихову непогрешиву сличност. Као што је приметио Мајкл Веиц (2010: 7):

„Пулмен је успео да разради изузетан број кључних Сотониних атрибута у свој опис Азриела. Висока политика, тајно истраживање и удаљено ратовање карактеришу активности и Азриела и Сотоне. Такође је значајан и милтонски језик [када описује Лорда Азриела]; бројне речи из његових редова појављују се изнова и изнова и у *Изгубљеном рају*.“

Пулменов лорд Азриел не подсећа на Милтоновог Сотону само у њиховој амбицији да убију Бога; лорд Азриел је такође сложени лик са мрачном страном, али чији га циљ да предузме акцију против тиранске владавине његовог света чини ликом којег читалац или воли или мрзи, као што је случај са Милтоновим Сотонем.

Лорд Азриел је представљен као вођа побуне, вешт генерал ратовања, а други га описују као да има ауру ауторитета око себе и доминантну личност. Лако може манипулисати онима око себе и преусмерити их на своју страну. Пулмен такође користи сличан речник као Милтон када описује Азриела: “his powerful dark-eyed face [was] at first fierce, triumphant, and eager”¹¹ (Пулмен 1995: 364). Реч „fierce” такође се често појављује у *Изгубљеном рају*, односећи се на Сотону, при чему је и Сотона користи да би себе описао – “Not that I less endure, or shrink from pain, / Insulting angel, well thou know’st I stood / Thy fiercest, when in battle to thy aid / The blasting vollied thunder made all speed / And seconded thy else not dreaded spear”¹² (IV, 925–929).¹³ Чини се да све Сотонине особине на почетку епа, које га чине вештим политичким вођом, преузима лорд Азриел у Пулменовој адапта-

10 В. Куран (Curran) 2011: 26–29.

11 „Његово моћно лице тамних очију [у почетку] било је жестоко, тријумфално, и хитро.”

12 „Не мање издржат’ ја могу, нит’ се болом мучим, / Анђеле дрски, и издржах, то знаш добро / Најјаче ти нападе у бици, док ти у помоћ / гром не похита грмећи из све снаге / Да помогне твом дотле немоћном копљу.”

13 Због разлике у преводу речи „fierce”, оба цитата су остављена на свом оригиналном језику.

цији. То је можда зато што је Пулмен желео да нагласи важност и политичке импликације које носи побуна против тиранске власти не би ли се, на други начин, бавио природом пада. Ово је јасно, јер се „пад” у *Њежовим мрачним шкањима* догађа истовремено са побуном, и док лорд Азриел води борбу против Бога, други лик делује као кушач.

Мери Малон игра улогу кушача трилогије. Овај лик није добио пажњу коју је лорд Азриел добио због своје повезаности са Милтоновим Сотоном, али постоје јасне паралеле које указују на то да је и она Пулменов алтер его за Сотону која представља његову страну коју показује као кушач у *Изгубљеном рају*. Веиц (2010: 14) примећује следеће:

„Научници су, ако ишта друго, избегавали да Милтоновог Сотону повежу са Мери Малон. Вит тврди да се само једна фигура може повезати са Сотоном, а та фигура је лорд Азриел [...] Међутим, научници нису ни у једном тренутку истраживали Пулменово адаптирање Сотоне-кушача на лику Мери Малон. На овај начин, превидели су како Пулмен адаптира и Милтона и Блејка.”

Мери Малон је кушач протагониста Лајре и Вила који преузимају улогу Адама и Еве, што је њена прва веза са Милтоновим Сотоном. Даље, с обзиром на то да је Милтонов Сотона лик са више лица, односно да постоји јасна разлика између Сотоне-принца и Сотоне-кушача, сасвим је могуће да два различита лика у овој трилогији представљају две различите улоге које Сотона игра у епу.

Но, Мери Малон не подсећа на Сотону само због њене улоге кушача. Желела је да свој живот посвети Богу замонашивши се, али је на крају одустала од таквог живота да би постала научник. И Сотона је врста научника у епу. У IV спеву постоје импликације да је изумео барутни топ као оружје којим се такмичи са Божјим громом. Даље, Сотона такође започиње као анђеол који служи Богу у рају, а када је у Едену, покушавајући да искуша човечанство, размишља о својој одлуци и да ли се кајао због побуне против Бога:

„Ал’ рецимо да могу покорит’ се и стећи
Снова по чину милости стање бивше; кол’ко
Скоро вратила би висост мисли вишње, порекла
Што присегну покорност лажна: скршит’ је лако
Завете силом дате, ко изнуђене и мрске.
Јер кајање истинско никада не наста
Где ране смртне мржње дубоке су тако;
То водило би ме само у грех још већи,
и још тежи пад.” (Милтон 1667: IV, 93–100)

И Сотона и Мери Малон су започели као ликови који су, метафорично говорећи, свој живот посветили Богу-Мери као монахиња и Сотона као анђеол који служи у рају, и чини се да се оба лика не кају што су напустили такав живот. Ово је такође први пут да Сотону доживљавамо као више од пуког вође побуњеника са страху да се бори против Бога, већ као лика пуног дубине који преиспитује себе и своје одлуке. Пулмен је, чини се, одабрао Сотонине особине амбициозног вође за лорда Азриела, док је Сотонине „хуманије” особине самокритичности, пркоса и кајања резервисао за личност Мери Малон. Оно што нам је познато за њен лик јесте да се придружила самостану монахиња негде током свог универзитетског живота, али је закључила да живот без љубави не вреди живети.

„И помислила сам: хоћу ли заиста провести остатак свог живота а да то више никада не осетим? Помислила сам: Желим да идем у Кину. Пуна је блага и необичности и мистерије и радости. Помислила сам, да ли ће некоме бити боље ако се вратим право

у хотел и изговорим своје молитве и исповедим се свештенику и обећам да више никада нећу пасти у искушење? Хоће ли неке бити боље што ће ме учинити јадном?” (Пулмен 2000: 466)

Овде Пулмен реинтерпретира Милтона; иако видимо и самокритичност и унутрашња превирања и Мери Малон и Сотоне због њихових некадашњих живота богослужења, Сотона одлучује да његово кајање не би било искрено; пао би поново јер је превише поносан да би служио у рају, док је Мери Малон схватила да би „пала” због љубави. Као што је већ поменуто, Пулмен побуну и пад третира одвојено, природу побуне задржава као стриктно политичку како би природу пада представио као нешто позитивно. С обзиром на то да и Милтон и Пулмен „пад третирају као пад у знање”¹⁴ није изненађујуће што је Пулмен одабрао лик Мери Малон да служи као кушач. На овај начин, каже Веиц (2010: 20), „Пулмен обрће Милтона, реинтерпретирајући пад као позитиван догађај, а истовремено скрећући пажњу на сложеност Милтоновог Сотоне”.

3. Мотив Сотонине побуне

Као што је раније кратко поменуто, почетак *Изгубљеног раја* описује догађаје након Сотониног пада и његове неуспешне побуне против Бога. Међутим, у V спеву, серафим Рафаел препричава догађаје рата Адаму – на његов захтев.

Постоје аргументи да рат на небу представља Грађански рат у Енглеској, због чега нам је циљ да размотримо коју мотивацију је Милтонов Сотона имао да покрене своју побуну. Милтон је морао да наведе, по хришћанској традицији – понос на једној, завист на другој страни – као главне разлоге Сотонине побуне. Сотона је једноставно превише поносан да би био потчињен Богу и превише завидан Божијем најновијем изуму – човеку – да би и даље служио на небу. Међутим, иако је ово можда довољно да објасни побуну у библијској верзији, изгледа прилично недовољно за Милтоново приказивање Сотоне.

Арнолд Вилијамс (1945: 258) пише да „Милтон нема много са чиме да ради ако за мотивацију побуне узима само понос. [...] Попут Адама без слободне воље, Сотона мотивисан само поносом је пуки ’Сотона покрета.’” Милтонов Сотона је један од најзаокруженијих ликова епа, стога размишљати о Сотони као о једноставном „голом злу” значи порицати дубину његовог лика, као и постепену деградацију којој смо били сведоци, јер је Милтон морао да се држи зле сотонске фигуре. Стога морамо видети шта је подстакло Сотону пре пада да предузме такву акцију против Бога.

Сазнајемо да Сотонина побуна започиње након што Бог сазове сабор свих анђела на небу како би објавио да је именовao свог Сина¹⁵ да влада над њима: „Њему ће се поклонити / Сва колена на небу.”¹⁶ Сотона, уверен да је у једнаком рангу са Сином, верује да је Бог неправедан у свом суду и одбија да преда своју слободу или да се потчини ономе што он сматра нелегитимном владавином Сина. Овде увиђамо Сотонин разлог побуне и зашто постоје други анђели који су се придружили његовом циљу. Вилијам Емпсон (1961: 46–47) наводи да:

14 В. Веиц (2010: 19)

15 Подразумева се да је „Син” у епу у ствари Исус Христ. Међутим, с обзиром на то да се еп бави темом пада човечанства, Милтон овог лика све време у епу назива само „Син”, како би указао на разлику између њега и других анђела у рају.

16 В. Милтон (1667: V, 607–608).

„Извори и обим Божијих права и моћи су за њих [ђаволе] и даље у расправи [...] Они претпостављају да би поковање Богу из кукавичлука, док је његова владавина све оштрија, било велико срамоћење. [...] Тешко је рећи да ли побуњеници заслужују бити окривљени због своје почетне сумње у Божију легитимност; али су дошли до уверења да им се не сме замерити што имају храбрости да по томе делују.”

Сама побуна не изгледа толико важна колико њен узрок. У ствари, сам рат је трајао свега три дана, јер је Бог дозволио побуњеницима да се боре два дана, пре него што је послао свог Сина да га трећег брзо оконча (и на тај начин покаже Синовљеву супериорност над Сотonom). Међутим, видимо да се Сотона супротставља наводној тиранији на небу, те када еп започне, читалац и даље налази Сотону убеђеног у праведност свог циља. Уверење да је нечији разлог праведан не подразумева нужно његову праведност, али могуће је да је Милтон хтео да нагласи (имајући у виду социјално-политичко стање времена у ком је писао) важност предузимања акције. Чини се да се Милтон, можда несвесно, приклонио Сотони. То видимо и у Блејковом (1794: Табела 6) тумачењу Сотоне: „Разлог због којег је Милтон писао у оковима када је писао о анђелима и Богу, а на слободи о ђаволима и паклу, је тај што је био прави песник и припадник ђаволске странке, а да то није знао.” Општа је порука, чини се, да сам човек треба да буде судија да ли су Божји поступци добри или зли и ако човек утврди да је Бог зао, треба да се побуни против њега. Ово је такође приступ који видимо у Пулменовом делу *Његова мрачна шкана*.

Побуна у Пулменовој верзији започиње када већ поменути лорд Азриел путује у нови свет и ствара палату одакле упућује позив осталим анђелима да покрену још једну побуну усмерену директно ка Ауторитету, не би ли довршио оно што Сотона није успео да постигне у својој побуни. У Азриеловом свету постоји врло мала разлика између владе и цркве. Његовим светом управља Учитељство, организација која служи „Ауторитету” и намеће контролу над друштвом. То јест, не постоји стварна влада нити стварна црква. Чини се да је Пулмен спојио оно што сматра најгорим атрибутима како политике тако и религије у једну ћелију, не би ли осликао деспотску и ауторитарну организацију, коју представља као „моћну и немилосрдно репресивну организацију, решену да искорени грех и контролише слаба људска бића” (Гудерхам 2003: 155), стога читалац не може а да се не приклони побуни и циљу лорда Азриела. Ана Кедвеш (2012: 12), истиче да:

„Пре свега, Пулмен, уместо Царства Небеског, користи Небеску Републику. Ова промена подразумева много више од пуке естетичке промене речника; читав концепт који преноси је знатно измењен. Појам краљевство односи се на монархију, царство којим влада и које апсолутно контролише један ентитет. Конотације које носи су утњетавање, ограничење и једноумље. Насупрот овоме, Лорд Азриел, лик који Пулмен поклапа са Сотonom, предлаже идеју о републици, што подразумева систем у коме народ бира владајућу инстанцу и који се одликује демократијом, сарадњом и толеранцијом. Те супротности су приказане како би се представило тренутно стање ствари, а човечанство би требало да тежи постизању утопије.”

Пулменова побуна, слично Милтоновој, представља чин пркоса и храбрости да се крене у акцију против онога што има за циљ да утњетава. Побуна такође нема никакав прави значај за Пулменово дело, већ је фокус поново стављен на појму интелектуалне слободе. Иако је Милтон био ограничен избором ове теме због верске и политичке климе свог времена, ипак смо били сведоци како је суптилно стао на страну Сотоне. С друге стране, Пулмен, без икаквих ограничења, спаја лоше стране цркве и државе у тиранску организацију која ради за Ауторитет и на врло јасан начин показује утњетавање и деспотизам против којег

се побуњеници боре. У том контексту, обе верзије побуне нису толико важне за њихов ток (или чак и завршетак), колико због тога што су се уопште догодиле. На тај начин, Пулмен демонстрира своју политичку идеологију када се бави темом побуне, а за разлику од Милтона, који је морао да настави с наративом о злом Сотони, Пулмен наставља са наративом о праведној побуни и корумпираном Ауторитету, и тако реинтерпретира Милтона кроз лупу овог лика.

4. Закључак

Милтонов избор теме није га спречило да највеће краљевство свих времена – рај – представи као политичку и теолошку алегорију која представља Бога као свемоћног монарха, а Сотону као ратника побуњеника и оркестратора пада човека.

У раду смо се бавили ликом Сотоне у *Изгубљеном рају* и сотонским ликовима у делу *Његова мрачна шкана*. Сотона је, како је утврђено, најсложенији лик Милтоновог епа. Анализирали смо Сотону кроз његове две улоге – као вође побуњеника и као кушача. Његова улога принца пакла привукла је симпатију публике због његове одлучности, амбиције и храбрости да се побуне против онога што је сматрао тиранском влашћу. Показали смо како је Пулмен демонстрирао ове особине у лику лорда Азриела, свом алтер егу за Сотону, и његовом настојању да убије Ауторитет тако што ће постати вођа друге побуне. Поред тога, Пулмен, истакавши зле поступке Учитељства, показује читаоцу праведност циља свог лика, док се праведност Сотонине побуне пак не чини толико јасном. Из овог разлога, тема утицаја Сотоне на карактеризацију лорда Азриела јесте доста обрађивана због њихових очигледних сличности.

С друге стране, Сотана-кушач је улога која није толико вредна саосећања читаоца који је сведок његовог даљег пада у пороке попут поноса и зависти. Међутим, такође смо покушали доказати да Сотона-кушач нуди више дубине свом карактеру испољавајући особине попут самокритичности и преиспитивања околности сопственог пада. Циљ је стога било показати да је Пулменова верзија овог Сотоне бивша монахиња Мери Малон, која, осим њене повезаности с овим ликом као кушач Пулменове верзије Адама и Еве, такође служи наративу који доводи у питање богослужење и испољава особине који се могу повезати с особинама које и Сотона испољава како се ближи Едену. Оба лика на крају одлучују да би служење под лажним изговором била судбина гора од „пада”. На овај начин, успостављен је још један начин анализирања Пулменових Сотонских ликова, стављањем фокуса на два различита лика трилогије.

Даље, чини се да и Пулмен и Милтон истражују побуну у политичком смислу, показујући важност заузимања против тиранске власти. Док је Милтон вођен својом политичком и религијском позадином због времена у ком је писао дело (Грађански рат), Пулмен, с друге стране, побуну против ауторитета оправдава његовим јасним приказом као преваранта који жуди за влашћу, а његови сотонски ликови су у потпуности политички вођени да једва подсећају на „извор-свег-зла” Сотону ког треба да представљају.

Из овог разлога, Пулмен је, од објављивања своје трилогије, био на мети хришћанских организација које су књиге назвале „пропагандом усмереном на одвраћање деце од религије¹⁷”, али *Његова мрачна шкана* представљају много више од пуког атеизма за децу. Дело представља адаптацију најславнијег мита пада кроз који нас учи о важности одбацивања корумпираног ауторитета, фаво-

17 Види <https://www.mentalfloss.com/article/68456/12-enlightening-facts-about-his-dark-materials>.

ризовања чињеница над неутемељеним веровањима, истинитости и толеранције према себи и другима.

Извори

- Милтон 1667: J. Milton, *Paradise Lost*, London: Sammuel Simmons.
 Пулмен 1995: P. Pullman, *Northern Lights*, London: Scholastic Inc.
 Пулмен 1997: P. Pullman, *The Subtle Knife*, London: Scholastic Inc.
 Пулмен 2000: P. Pullman, *The Amber Spyglass*, London: Scholastic Inc.

Литература

- Блејк 1794: W. Blake, *Europe: A Prophecy*, Lambeth: William Blake.
 Веиц 2010: M. S. Weitz, "The Devil's Party: Representations of the Miltonic Satan in Philip Pullman's *His Dark Materials*", English Honors Thesis.
 Вилијамс 1945: A. Williams, The Motivation of Satan's Rebellion in "Paradise Lost", *Studies in Philology* 42 (2), 253–268.
 Гудерхам 2003: D. Gooderham, Fantasizing It As It Is: Religious Language in Philip Pullman's Trilogy, *His Dark Materials*, *Children's Literature* (31), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 155–175.
 Даичес 1983: D. Daiches, *Milton: Paradise Lost*, London: Edward Arnold.
 Емпсон 1961: W. Empson, *Milton's God*, London: Chatto and Windus.
 Каитер и Сандиук 2011: E. Kaiter and C. Sandiuc, Milton's Satan: A Hero or Anti-Hero?, *International Conference of Scientific Paper*, AFASES, 452–457.
 Кедвеш 2012: A. Kedves, Subversion of the Religious Canon in Pullman's *His Dark Materials*, *Art and Subversion*, [sic] – a journal of literature, culture and literary Translation, 1–18.
 Кери 1989: J. Carey, Milton's Satan, *The Cambridge Companion to Milton*, Cambridge: Cambridge University Press, 131–144.
 Хачион 2006: L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.

THE INFLUENCE OF MILTON'S SATAN ON PULLMAN'S SATANIC CHARACTERS

Summary

The subject of the paper is the analysis of the character of Satan in the trilogy *His Dark Materials* with the aim of showing the influence that John Milton had on Philip Pullman in the characterization of the same. The biographical and comparative methods of textual analysis were used in the paper, as well as the political and theological reading of Milton's epic *Paradise Lost*. First, the differences between Satan-Prince of Hell and Satan-Tempter are analyzed and highlighted in order to show how Pullman adapts these two roles to the characters of both Lord Asriel and Mary Malone, whom has not received the attention Lord Asriel has as Satan's alter-ego. Then, referring primarily to Milton's background, the political implications woven into Satan's character are also highlighted, as well as how Pullman interprets them through his characters. Since both Milton and Pullman show the importance of rejecting corrupt authority, it is concluded that both authors, through the character of Satan and his rebellion against God, demonstrate their political and theological ideology.

Keywords: *Paradise Lost*, *His Dark Materials*, Satan, Lord Asriel, Mary Malone, interpretation, adaptation

Teodora S. Ilić

Наташа Д. Мирковић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

УТИЦАЈ КЊИЖЕВНОГ СТВАРАЛАШТВА БИТ ГЕНЕРАЦИЈЕ НА МУЗИКУ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА

Када говоримо о бит генерацији, превасходно мислимо на књижевни покрет настао у Америци након Другог светског рата, а чија се најзначајнија остварења везују за педесете. Одбијајући да се прилагоде доминантној клими корпоративних и материјалних вредности, кроз своја дела исказују бунт према тадашњим друштвено-политичким збивањима, славећи индивидуалност и живот на маргинама. Најистакнутији представници покрета су Џек Керуак, Ален Гинзберг и Вилијам Бароуз.

Познато је да музика, нарочито џез и блуз, имају битну улогу у обликовању јединственог стила бит књижевности; међутим, утицај представника овог покрета на музику изискује додатна истраживања. Циљ овог рада је управо да расветли утицај бит генерације на музичко стваралаштво шездесетих година. Референтни оквир из ког се врши анализа обухвата теме и стил својствен бит генерацији, а који су, компаративном анализом, препознати у остварењима представника контракултуре шездесетих попут Џима Морисона и Боба Дилана. У обзир су узети докази и сведочења о међусобним познатствима и сарадњи ових уметника. У закључку су представљени резултати, ограничења и препоруке за будућа истраживања.

Кључне речи: бит генерација, музика шездесетих, контракултура, Боб Дилан, Џим Морисон

1. Увод

Бит генерација је била на свом креативном врхунцу током педесетих година XX века и представља први велики, самосвесни покрет који је доводио у питање вредности послератног друштва у Америци. Дела бит генерације пркосе књижевној традицији, те су као таква често била цензурисана. Не само да су променили трендове педесетих већ су утицали и на контракултуру шездесетих, која је изграђена на претходно успостављеним темељима непокорности. Представници овог покрета су имали утицај на уметнике из свих сфера, а циљ овог рада је да испита како се књижевно стваралаштво покрета огледа у музици шездесетих.

Први део рада је теоријског карактера и бави се ближим одређењем покрета и увидима у јединствени књижевни стил и теме заступљене у најзначајнијим делима. Други део рада испитује повезаност покрета са Бобом Диланом и Џимом Морисоном и настоји да компаративном анализом уметничких остварења обе стране идентификује књижевни уплив бит генерације у музику шездесетих. Диланова и Морисонова остварења су предмет анализе из следећих разлога: (1) поред тога што су вешти музичари, обојица су и остварени писци, о чему у Дилановом случају сведочи и Нобелова награда за књижевност; (2) оба аутора су водећи представници контракултуре и глас нове генерације; (3) у анализу су укључена Диланова остварења из прве половине декаде, док Морисона везујемо за другу половину шездесетих.

¹ mirkovic.natasa89@gmail.com

У завршном делу рада су изложени закључци до којих је аутор дошао, ограничења и предлози за будућа истраживања.

2. Бит генерација – дефинисање покрета

Када говоримо о бит генерацији, превасходно мислимо на књижевни покрет настао у Њујорку четрдесетих година, а чија најважнија остварења везујемо за педесете. По завршетку Другог светског рата, америчко друштво карактерише период економског и привредног напретка, што би у животу просечног Американца подразумевало обезбеђивање дома, заснивање породице и отпочињање каријере. Покрет окупља групу уметника који су послератне вредности и тежње тумачили као вид друштвене контроле, а прихватање описаног начина живота као вид конформизма. Они настављају да преиспитују импликације Корејског рата, трке у наоружању, Хладног рата, војно-индустријских комплекса и других друштвено-политичких питања времена у ком су живели и стварали.

Четрдесетих се покрет састојао од блиских пријатеља који су делили иста политичка и друштвена убеђења и књижевне афинитете. У питању су Џек Керуак, Аллен Гинзберг, Вилијам Бароуз, Херберт Ханки и Џон Клеелон Холмс. До средине педесетих покрету су се прикључили и Грегори Корсо, Лоренс Ферлингети, Питер Орловски, Ђери Снајдер и многи други (Филипс 1995: 18). Неопходно је напоменути да није реч искључиво о књижевном покрету, већ и о другим видовима уметности, попут филма, музике и сликарства. Такође, реч је и о супкултури педесетих јер су понекад животни избори и ставови представника бит покрета имали јачи одјек и утицај од њихових дела.

Мејнстрим култура није прихватала битнике – сматрани су отпадницима, бунтовницима и морално опасним. Парадоксално, до краја шездесетих појам битник постаје део културног пејзажа – део јавности се угледао на битнике у погледу изгледа, образаца понашања и стила живота (Филипс 1995: 24). Желећи да се удаље од комерцијале експлоатације, битници су путовали, истраживали стране земље и наставили са својим радом у иностранству (Филипс 1995: 24).

Покрет је видео непремостив јаз између америчког сна и стварности. Њихово решење је било да оживе Америку у складу са својим правилима славећи живот на маргинама – неприлагођене, сиромашне, супкултуре Афроамериканаца, цез музичаре (Филипс 2005: 29). Насупрот томе, борили су се против доминантне климе корпоративних вредности, конзумеризма и конформизма.

Политика бит генерације је била утопијска – веровали су да уметници могу да буду водеће личности новог друштва. Њихова револуција је била духовног карактера – утопија заснована на искуственом, чулном занемарујући разум. Реч је о генерацији која је занос и духовне визије тражила у цезу, психоактивним супстанцама, алкохолу, сталној мобилности и истраживању како Америке, тако и удаљених земаља (Филипс 1995: 30).

Чини се да је у оквиру самог покрета постојала јасна хијерархија, где су најзначајније личности Џек Керуак, Вилијам Бароуз и Аллен Гинзберг. Џек Керуак, аутор романа *На путу*, заузима водећу улогу у дефинисању самог покрета, те с правом носи титулу *краља бити генерације*. Инспирисан цезом и бапом развија јединствени стил писања, такозвану спонтану бап прозодију.

Ален Гинзберг је најистакнутији песник покрета и један од најутицајнијих песника 20. века познат по својој поеми *Урлик*. Захваљујући свом пореклу могао је да се поистовети са књижевношћу и политиком обесправљених – радничке

класе, Јевреја и имиграната (Хемер 2007: 109). Од свих битника Гинзберг је био највише политички ангажован и посвећен друштвеним променама. Такође, имао је најширу мрежу контаката у уметничким круговима и највише је радио на популаризацији бит књижевности.

Вилијам Бароуз је уз Керуака и Гинзберга најистакнутија фигура покрета упркос чињеници да му никада није припадао у потпуности. Ипак, Бароузов рад је био од пресудног значаја за популарност покрета, те су га промовисали и Гинзберг и Керуак. Током педесетих напушта Америку и најзначајнија дела пише у Мексику, Јужној Африци и Европи (Лолер 2005: 29). Његово капитално дело је роман *Голи ручак*.

3. Књижевни стил

Спонтаност и проза

Спонтаност, импровизација и стварање у тренутку постају све учесталија стваралачка техника у многим видовима уметности. Неки од примера су Чарли Паркер у џезу, Џексон Полок у сликарству, Роберт Франк и Лафред Лесли на филму (Лолер 2005: 14). Изузетак није била ни књижевност бит генерације – представници покрета су неговали природност и спонтаност језика, а крилатица „Прва мисао је најбоља” (*First Thought, Best Thought*) сликовито описује јединствени стил који током година усавршавају. У есеју *Essentials of Spontaneous Prose* Керуак покушава да исцрпно објасни основне принципе на којима се овакав стил заснива (Керуак 1992: 57) процес писања треба отпочети од централне слике, оне која је најдрагоценија, па потом ићи ка периферији; увек треба испричати истиниту причу приказујући ствари онаквим какве јесу, без улепшавања; писац треба да се клони свих граматичких, књижевних и синтаксичких инхибиција; употреба интерпункцијских знакова је сувишна; попут музичара који дувају у свој инструмент, језик којим пишемо мора да тече неометано, у правцу ум–слика; селекција језичких израза не треба да постоји, као ни паузе које правимо у потрази за правом речју; писац треба да прати слободне асоцијације ума јер су битне слике, а не речи, да плива у мору мисли, у мору језичких израза; једина правила која важе приликом конструисања реченице су иста она правила ритма и пауза за удах и издах која веже и у џез музици.

Један од најпознатијих примера кроз који можемо сагледати уважавање наведених постулата је управо Керуаков роман *На џуџу*. Наиме, дело је написано на траци за куцаћу машину као једна огромна реченица која читаоцима приближава путовање двојице протагониста, хипстера и сатиричара у својој непослушности према америчком друштву (Лолер 2005: 174).

Cut-up техника

Cut-up технику је први употребио Брајан Гајсон, а популаризовао Вилијам С. Бароуз. Како сам назив предлаже, ова техника подразумева „исецање” дела текста и премештање параграфа, или читавих страница како би се створио непредвидив, насумичан наратив. Играјући се *cut-up* техником, Бароуз је веома често користио исечке из новина, текстове песама, радове других аутора (Хемер 2007: 16). Он своје експерименте доводи у исту раван са начином на који ум интерпретира сензације које добијамо посредством чула – слике се повезују, разбијају, синтетишу и умножавају (Хемер 2007: 291).

Слободан стих

Иако теорија књижевности бележи многобројне дефиниције слободног стиха, оно што је непобитно јесте чињеница да пркоси песничкој традицији. Т. С. Елиот је тврдио да га карактеришу одсуство устаљене шеме, одсуство риме и одсуство метрике (Бејерс 2001: 16). Ово не значи да песници који су му прибегавали нису имали јасан план или организацију, напротив, они су себи постављали високе стандарде у погледу ритма и звука (Бејерс 2001: 16). У прилог томе говори употреба Керуакове „спонтане бап прозодије”, односно формирање стиха који почива на постулатима који важе у џез и бап музици, где се посебна пажња посвећује ритму и паузама за дисање. Неки од истакнутих песника који су писали слободним стихом, а који су били узор књижевницима бит генерације су Волт Витман, Езра Паунд, Т. С. Елиот и француски симболисти.

4. Теме

Одбацујући конвенционално и друштвено прихватљиво, дела бит генерације карактерише широк спектар тема које побуђују контроверзу, како међу читаоцима, тако и у академским круговима. Главне теме су проистекле из прозе спонтаности и настојања да се у свом писању ослободе сваке врсте контроле и конформизма (Лолер 2005: 9). Злагали су се за отвореност, признање и искреност нарочито на пољу сексуалности, укључујући и хомосексуалност (Лолер 2005: 9). Преиспитивање религиозног заузима значајну улогу у делима бит генерације. Различито порекло дозвољавало је шире увиде у религиозно. Тако на пример Керуак потиче из католичке, а Гинзберг из јеврејске заједнице (Лолер 2005: 9). Оно што писцима није било толико блиско, али је побуђивало нарочито интересовање, јесу источњачке религије, нарочито зен будизам. Критизерски су се односили према друштвено-политичким феноменима раздобља попут конзумеризма, материјализма, конформизма, алијенације, друштвене непокретности, трке у наоружању и нуклеарном оружју. Из ових разлога су често били мобилни, не само на америчком тлу већ широм света, одбијајући да прихвате норме редифинисаног послератног друштва. Такође, отворено су писали и говорили о сопственим искуствима и уживању психоактивних супстанци.

Из тематског опсега проистиче и далекосежан утицај бит генерације о чему је Алан Гинзберг писао 1982. године, а неке од ставки које наводи су (Филипс 1995: 17): (1) духовно и сексуално ослобођење; (2) борба против цензуре; (3) демистификација и декриминализација закона против психоактивних супстанци; (4) еволуција ритма и блуза у рокенрол; (5) ширење еколошке свести; (6) поштовање аутохтоних заједница.

5. Боб Дилан и бит генерација

Иако веза између бит генерације и Боба Дилана изгледа несвакидашње, тога немогуће, будући да дела бит генерације почивају на елементима џеза, а да су Диланови узор били фолк музичари попут Вудија Гатрија, међусобни контакти и упознавање са стваралаштвом друге стране утицали су на обликовање јединственог уметничког израза и код Дилана и код представника бит генерације. Упркос очигледним разликама, Дилан је поштовао игру речи, спонтаност и природност писања коју су битници неговали. Током шездесетих прихвата бит

естетику, што је једним делом утицало и на Диланов прелазак из фолка у рок (Виленс 2010: 34).

Диланова веза са бит генерацијом се углавном рефлектује кроз пријатељство са Аленом Гинзбергом, који му је једно време био и ментор. Упознали су 1963. године и остали пријатељи све до Гинзбергове смрти 1997. године (Виленс 2010: 35). Гинзберг је био и део трупе која је пратила Дилана на турнеји *Rolling Thunder*. Након наступа у Лоуелу, родном граду Џека Керуака, заједно су посетили његов гроб. Овом приликом Гинзберг је читао делове из Керуакове збирке песама *Mexico City Blues*. Како је касније тврдио, Дилан је био упознат са песмама. Такође, наводи да је Дилан збирку песама добио 1959. године и да је то била прва поезија коју је прочитао на свом (америчком) језику (Виленс 2010: 34). Ако пажљивије анализирамо песме Боба Дилана, са сигурношћу можемо тврдити да је он био упознат и са другим Керуаковим делима, опонашајући његов спонтан стил и користећи честе алузије, а понекад и делове његовог опуса. Најочигледнији пример је „Desolation Row”, песма инспирисана Керуаковим романом *Desolation Angels*.

Као и битнике, инспирисао га је свет изван друштвених норми свог времена – свет жонглера, клоунова, скитница, криминалца, неприлагођених, боема, хипика, где су примењивана другачија правила и стандарди од постојећих (Гембл 2004: 31). Дилан, као глас генерације, био је познат по својим протестним песмама попут „Blowin in the wind”, „Masters of War”, „Chimes of freedom”, „A Hard Rain's A-Gonna Fall”, а неке од тема које је обрадио су грађанска права и слободе, рат у Вијетнаму, Хладни рат, нуклеарно наоружање, итд. Такође, поред заједничких тема, Диланови најпознатији албуми *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited*, *Blonde on Blonde* рефлектују спонтаност, свест и хумор карактеристичне за стваралаштво бит генерације (Хемер 2006: 82).

Напоследку, треба нагласити да је Дилан у једном периоду прихватио и животни стил битника одајући се алкохолу и психоактивним супстанцама, негујући ексцентричан изглед и дајући саркастичне интервјуе (Хемер 2006: 83).

5.1. Елементи бити стваралаштва и „A Hard Rain's A-Gonna Fall”

Песма „A Hard Rain's A-Gonna Fall” је једно од Диланових ремек-дела објављено на албуму *The Freewheelin' Bob Dylan* 1965. године (Хејлин 2009: 93). Када је Гинзберг први пут чуо песму, како је касније тврдио, осетио је да је боемске традиција пренета на следећу генерацију (Виленс 2010: 46). Један од разлога треба потражити и у сличности Диланове песме са Гинзберговим „Урликом”.

Како је песма настала у време Кубанске ракетне кризе, прва претпоставка је да се синтагма *hard rain* односи на нуклеарно оружје. Међутим, током година је и сам Дилан давао различита објашњења. У време када је настала, тврдио је да је реч о песми очаја, о песми ужаса (Хејлин 2009: 93). С обзиром на то да је песма сачињена од низа слика, без јасних назнака да је нуклеарна криза централна тема, за слушаоца, односно читаоца *hard rain* може да симболизује и низ других катаклизмичких догађаја. Поред тога, у интервјуу из 1963. године, Дилан наглашава да у ширем смислу песма открива прикривене лажи у друштву којима се појединци морају супротставити (Браунинг 2004: 118). Упитан за значење песме, осамдесетих година изјављује да *hard rain* има крајње апокалиптичну конотацију – Судњи дан (Хејлин 2009: 98). Из наведених исказа можемо закључити да Дилан оставља публици простор да песму доживи и интерпретира на себи

својствен начин, но теме које се намећу као опште, а могу бити доведене у везу са бит генерацијом, јесу друштвено-политичког карактера – рат, употреба нуклеарног оружја, патња одбачених, урушавање система и заједница као последица човековог немара.

За разлику од Диланових песама које данас сматрамо кључним у дефинисању његовог опуса и које су структуриране тако да публика лако може да декодира поруку, „A Hard Rain's A-Gonna Fall” је комплекснија за тумачење управо због нетипичног стила и композиције. Наиме, она је састављена од низа на први поглед насумичних слика по угледу на већ изграђен стил битника. Керуак је говорио о примату слика спрема речи, о важности правременог, односно тренутног забележавања представа пред којима се аутор нађе, о линеарном, неометаном току у правцу свест–реч, односно о постулатима на којима почива естетика песме. Како је и сам Дилан тврдио, речи су навирале јако брзо, стих за стихом покушавајући да дочара осећај ништавила (Хејлин 2009: 93).

5.2. „A Hard Rain's A-Gonna Fall” и Гинзбергов „Урлик”

Како је о тематици и стилу песме „A Hard Rain's A-Gonna Fall” било речи у уводним разматрањима овог поглавља, неопходно је пружити и кратак осврт на Гинзбергов „Урлик”. Реч је о једној од најважнијих песама америчке књижевности XX века, која је први пут објављена 1956. године (Хемер 2006: 139). Песма се састоји од три дела. У првом делу, писац се обраћа „најбољим умовима своје генерације” погођеним друштвеним, политичким, религијским и сексуалним рестрикцијама послератне ере (Хемер 2006: 139). У другом делу, фокус је на генерацији која је жртвована Молоху. Молох потенцијално представља Америку током Хладног рата „чији је ум чиста машинерија, чија је крв новац који тече”. У овом делу, Гинзберг попут Дилана осликава последице развијања оружја и војноиндустријских комплекса. Трећи део, између осталог, обележавају песникове визије покајања (Хемер 2006: 140).

И „Урлик” и „A Hard Rain's A-Gonna Fall” осликавају низ катаклизмичких догађаја који проистичу из превирања и дубоко укорених друштвених проблема. У обе песме је заступљена библијска реторика и у обе песме је у ужасу и страдању присутан песник-пророк који кроз своје исказе обавештава, опомиње и упозорава. Гинзберг своје дело отвара фразом *видео сам*, док Дилан другу, трећу и четврту строфу започиње фразама *видео сам, чуо сам, срео сам*.

Приказ 1: Сведочење песника-пророка

A Hard Rain's A-Gonna Fall	Урлик
I saw a highway of diamonds with nobody on it I heard the sound of a thunder that roared out a warnin' I met a young child beside a dead pony... (Дилан 1985: 60)	Видео сам најбоље умове своје генерације уништене лудилом, изгладнеле хистеричне голе, како се вуку по црначким улицама у зору у потрази за гневним фиксом...

Како обе песме илуструју апокалиптичне догађаје, и Дилан и Гинзберг кроз секвенце суморних слика појачавају осећај ужаса код публике. Тако код Дилана имамо „новорођенче окружено вуковима”, „дете поред мртвог понија”, док код Гинзберга имамо „децу која вриште по степеницама”, „младиће који јецају у војскама”, итд.

Приказ 2: Апокалиптични шон

A Hard Rain's A-Gonna Fall	Урлик
a newborn baby with wild wolves all around it a black branch with blood that kept drippin' a room full of men with their hammers a-bleedin a young child beside a dead pony the song of a poet who died in the gutter... (Дилан 1985: 60)	гробљанска свитања дворишта зеленог дрвећа, прасак уништења са хидрогенског цубокса, Тангерска млевења костију и кинеске мигрене Деца која вриште под степеништима! Младићи који јецају у војскама! Роботски станови! невидљива предграђа! ризнице костура! слепе престонице! демонске индустрије! сабласне нације! непобедиве луднице

Боб Дилан прибегава репетицији при композицији песме „A Hard Rain's A-Gonna Fall”. Наиме, сваки стих друге, треће и четврте строфе почиње редом фразама *видео сам* (*I saw*), *чуо сам* (*I heard*), *срео сам* (*I met*), док се у сваком рефрену фраза *it's a hard* понавља четири пута. Гинзберг се служи сличном техником, с тим што због слободније структуре песме не постоји јасан образац као код Дилана. У првом делу „Урлика” значајан број стихова почиње односно-упитном заменицом *који*, у другом делу је то реч *Молох*, док је у трећем делу то реч *свето*.

На самом крају, веродостојности сведочења двојице песника доприноси и чињеница да нису усидрени у једном месту, те Дилан прелази „дванаест планина”, „шест ауто-путева”, „седам шума”, „дванаест океана”, док Гинзберг обилази Њујорк, Њу Џерси, Ајдахо, Колорадо, Балтимор, Стеновите планине, Мексико, Тангер, итд.

6. Бит генерација и Џим Морисон

Џим Морисон, фронтмен бенда *The Doors*, био је један од најутицајнијих уметника шездесетих година не само зато што је био вешт музичар већ и остварен песник. Још као средњошколац постаје упознат са делима писаца као што су Мајкл Меклур, Ален Гинзберг и Џек Керуак. Реј Манзарек, клавијатуриста бенда, истиче: „Да Џек Керуак није написао *На пуџу*, Дорси никада не би ни постојали” (Хемер 2006: 230). И заиста, по свом понашању и маниризму, за Морисона можемо рећи да је отелотворење Керуакових ликова, а најочигледнија паралела се може повући са Дином Моријартијем, протагонистом романа *На пуџу*. Такође, касније је на њега утицао и филм *Pull My Daisy*, чији је наратор Керуак, а у ком се појављују Гинзберг, Корзо и други представници бит покрета (Хемер 2006: 230).

Морисон је водио живот типичног битника. Јако млад је почео да експериментира психоактивним супстанцама, а у годинама када је био на врхунцу славе проблем са алкохолом озбиљно нарушава његово ментално и физичко здравље. Пред краја живота напушта музику и сели се у Париз, где је и умро, како се спекулисало од превелике дозе хероина.

Када је реч о контактима са представницима бит генерације, Морисон је био близак пријатељ Мајкла Меклура, који га је, имајући увид у његов рад, подстицао да објави своју поезију. Између осталог, заједно су радили и на сценарију који би Меклурову контроверзну представу *The Beard* преточио у филм са Морисоном у главној улози (Хемер 2006: 230).

Морисон је врло рано почео да пише поезију из које су временом настале неке од најзначајнијих песама бенда. Такође, у позном периоду стваралаштва објављује збирке песама попут *The Lords*, *The New Creatures* и др. Упркос чињеници да је заправо био песник, не искључиво музичар, књижевна теорија и књижевна критика чак и данас остављају доста простора за додатну анализу његових песама. Разлог се може потражити у чињеници да су Морисонов контроверзан живот и култ личности који је током година изградио често знали да засене његово стваралаштво, али и у апстрактној, готово мистичној поезији која делимично и у савременом добу остаје неразјашњена.

Оно што Морисона стилски повезује са битницима јесте слободан стих и динамично низање фрагментираних слика којима успева да код публике пробуди најдубља осећања.

Као и битници, свет доживљава као механизам контроле који намеће норме којима се појединац повинује, а заговара спознају себе и достизање слободе. Из оваквог оквира произилазе и теме које је обрађивао као што су сексуалне слободе, конзумирање психоактивних супстанци, истраживање континента, осврт на ратове итд.

6.1. Елементи битне стваралаштва у песмама Џима Морисона

За разлику од Дилана, који је у својим песмама користио јасне алузије на мотиве и ликове бит књижевности (пример „Desolation Row”) и који се у начину преношења порука кроз поједине песме угледао на представнике бит покрета, код Морисона се не могу наћи инкорпорирани делови бит књижевности, као ни алузије на књижевне ствараоце и ликове. Поред тога, Морисонов стил писања је апстрактан, тешко докучив и због значењске вишеслојности подложнији многоструким интерпретацијама. Из ових разлога је теже спровести анализу каква је изложена на примеру Боба Дилана. Сличности се пре свега огледају у атмосфери коју Морисон креира у својим песмама, слободном стиху и темама којих се дотиче.

Сходно Морисовој изјави како Дорси не би ни постојали да Керуак није написао роман *На џуџу*, иницијално питање које се поставља јесте који аспекти романа се прелијају у Морисово песништво.

Одбијајући да се уклопе у слику просечног Американца, битници су често били на путу у потрази за слободом. Бити усидрен у једном месту за њих је значило својевољно прихватање наметнутих вредности, те континуирана мобилност игра значајну улогу у потрази за слободом, духовношћу и искуствима која би продубила њихове хоризонте. Из ових разлога, не изненађује што је путовање често централни мотив у њиховим делима. Најбољи пример је Керуаков роман и вероватно најзначајније књижевно дело бит покрета, *На џуџу*, који прати двојицу протагониста на путу кроз Америку осликавајући истраживање континента у географском и културолошком смислу, као и потрагу протагониста за сопством оживљеним у радости стопирања, зен будизму, алкохолу и компликованим везама.

Џим Морисон је и сам био искусан стопер и често у покрету, те своје виђење пута оживљава кроз песме. Један од примера је „L. A. Woman”, што илуструју следећи стихови:

Well, I just got into town about an hour ago
Took a look around, see which way the wind blow...
Drivin' down your freeways
Midnight alleys roam
Cops in cars, the topless bars (Дензмор 1990: 300)

Воzeћи се по Западној обали, песма описује Морисоново виђење Лос Анђелеса, пустиње, плажа, ауто-пута (Дејвис 2004: 397). Реј Манзарек је у интервјуу из 2011. године потврдио да је реч о ирационалној возњи ауто-путем ка Лос Анђелесу или Сан Франциску. Реч је о битнику на путу, попут Керуака или Касадија који јуре што је брже могуће (Кавана 2011: 45).

Један од примера који је потенцијално инспирисан песништвом бит генерације, тачније Гинзберговим „Урликом” је и адаптирана песма „An American Prayer”, која је преузета из Морисонове истоимене збирке песама и укључена на последњем албуму. Као и већина Морисонових песама, писана је слободним стихом и почива на принципима „спонтане прозе” – Морисон ниже слике у које је уткан апокалиптичан тон и које обилују гротескним и опсценим приказима. „An American Prayer” је дугачка елегија посвећена Америци у свом сјају и болести (Дејвис 2004: 322). Песма је у својој сржи антимилитаристичка, баш као и Гинзбергов „Урлик”.

Неке од тема из којих Морисон црпи инспирацију су и рат у Вијетнаму („The Unknown Soldier”), будизам („Take It As It Comes”), поштовање аутохтоних народа („Dawn's Highway”).

7. Закључак

На основу компаративне анализе тема и стилова писања спроведеним на примерима попут Гинзберговог „Урлика” и Диланове песме „A Hard Rain's A-Gonna Fall”, односно Керуаковог романа *На пући* и Морисонове песме „L. A. Woman”, долази се до закључка да су књижевници бит генерације имали директан утицај на стваралаштво Боба Дилана и Џима Морисона. Неке од тема које су идентификоване у поменутим остварењима су Хладни рат, нуклеарно наоружање, истраживање Америке и осврт на социјало-политичке проблеме послератног доба. Када је реч о стилу, најпре га карактеришу „спонтанна проза” и слободан стих у песништву. Узимајући у обзир чињеницу да је бит генерација била и аутентичан културни покрет педесетих година XX века и на основу увида у пријатељства и контакте са Диланом и Морисоном, утицај генерације превазилази оквири књижевности и огледа се и у начину живота, формирању ставова и аспирација у случају поменутих музичара. Како су Дилан и Морисон представници контракултуре шездесетих и гласноговорници једног раздобља, с правом се може говорити о утицају бит генерације на музику шездесетих, међутим, како би се додатно поткрепила оваква хипотеза, будућа истраживања би требало да укључе и друге музичаре, као што су *The Beatles*, *Velvet Underground* итд.

На самом крају треба напоменути да је бит генерација имала утицај и на сваку следећу генерацију музичара – седамдесетих су то били Лу Рид и Пети Смит, осамдесетих је Гинзберг наступао са бендом *The Clash*, док је Бароуз деведесетих сарађивао са Куртом Кобејном (Хемер 2006).

Литература

- Бејерс 2001: C. Beyers, *A History of Free Verse*, Fayetteville: The University of Arkansas Press.
 Браунинг 2004: G. Browning, Dylan and Lyotard: Is It Happening?, in: D. Boucher and G. Browning (ed.), *The Political Art of Bob Dylan*, New York: Palgrave Macmillan, 105–133.
 Виленс 2010: S. Wilentz, *Bob Dylan in America*, New York: Doubleday.

- Гамбл 2004: A. Gamble, *The Drifter's Escape*, in: D. Boucher and G. Browning (ed.), *The Political Art of Bob Dylan*, New York: Palgrave Macmillan, 12–34.
- Дејвис 2004: S. Davis, *Jim Morrison: Life, Death, Legend*, New York: Gotham Books.
- Дензмор 1990: J. Densmore, *Riders on the Storm: My Life with Jim Morrison and the Doors*, New York: Dell Publishing.
- Дилан 1985: B. Dylan, *Lyrics 1962-1965*, New York: Alfred A. Knopf Print.
- Кавана 2011: D. Cavanagh, *The Perfect Storm*, London: *Uncut*, 172, London, 40–52.
- Керуак 1992: J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose*, in: Ann Charters (ed.), *The Portable Beat Reader*, New York: Viking, 57–58.
- Лолер 2005: W. Lawlor, *Beat Culture: Icons, Lifestyle and Impact*, Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Филипс: L. Phillips, *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York: Whitney Museum of Art.
- Хейлин 2009: C. Heylin, *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan, 1957-1973*, Chicago: Chicago Review Press.
- Хемер 2007: K. Hemmer, *Encyclopedia of Beat Literature*, New York: Facts On File.
- Хендин 2004: J. Hendin, *A Concise Companion to Postwar American Literature*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

THE INFLUENCE OF THE BEAT GENERATION ON THE MUSIC OF THE SIXTIES

Summary

Speaking of the Beat generation, we primarily refer to the literary movement that emerged in the U.S. after World War II, only to achieve its greatest success in the 1950s. Refusing to adapt to the dominant climate of corporate and material values, the writers of the generation expressed their rebellion against the ongoing socio-political occurrences, such as communism, the Korean War, nuclear weapons, consumerism, celebrating individuality and life at the margins. The most prominent representatives of the movement were Jack Kerouac, Allen Ginsberg and William S. Burroughs.

As the movement augmented to include a wide network of renowned writers, visual artists, musicians, and film makers, the Beats naturally influenced future generations of artists. The aim of this paper is to examine and shed light on the impact of Beat literature on the 1960s music. The pillars upon which this research is founded include themes and writing style characteristic of the Beat generation, yet detected and deconstructed in the songs by Bob Dylan and Jim Morrison. Furthermore, their mutual connections and encounters are analyzed and taken into account. The conclusion of the paper encompasses results, limitations and recommendations for future research.

Keywords: Beat generation, 1960s music, counterculture, Bob Dylan, Jim Morrison.

Nataša D. Mirković

Тијана М. Копривица¹
 Универзитет у Бечу
 Факултет за филологију и студије културе
 Институт за славистику

Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

И ВЕЛИКА ОПОЈНА ВИЗИЈА РАТА ЈЕ ПРОШЛА КРОЗ ЊЕГА: САМОУБИСТВО У РОМАНУ КРИЛА СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Циљ овог истраживања јесте да испита и представи на које се све начине тема, односно мотив самоубиства у кратком авангардном роману *Крила* Станислава Кракова јавља, какав однос остварује са другим темама и мотивима присутним у овом роману, те да укаже на поетички значај овог феномена. Указавши најпре на досадашња истраживања Краковљевог опуса, односно на недовољну пажњу посвећену овом проблему, рад нуди кратак преглед заступљености самоубиства као теме/мотива у Краковљевој прози. У средишњем делу истраживања се потом издвајају кључна места у роману где се самоубиство помиње или описује, док се напореда анализира њихов значај за остваривање смисла текста. У том погледу се, с једне стране, самоубиство указује као елемент који фигурира у поступку карактеризације како колективног, тако и малог броја индивидуализованих јунака. С друге стране, интерпретација показује да чин самоубиства игра пресудну улогу у конституисању приповедног света романа. Прожимањем ова два нивоа истовремено се указују метафоричка пуноћа и метафоричка празнина романа: заокруженост до које води смрт јунака чијим именом роман почиње супротставља се поништавању могућности постојања приповедања након јунакове смрти.

Кључне речи: Станислав Краков (1895–1968), *Крила* (1922), самоубиство, смрт, рат, карактеризација јунака, приповедање

1. Укратко о самоубиству код Кракова

Погледом на неке од досадашњих студија посвећених стваралаштву Станислава Кракова може се закључити да се као доминантна тема у његовој прози, било да је реч о романсијерском делу опуса, новелистичком или мемоарско-историографском, особито издваја рат (Опачић 2007: 10, 24, 73–74, 98, 158–159, 165–175; Вучковић 2011: 49–50, Алексов 2015: 29–30; Бабић 2015: 54–55), што, осим тренутком у коме овај писац ствара, веома лако може бити објашњено и биографским подацима аутора, односно узимајући у обзир његов војнички позив и његово учешће у оба балканска рата, као и у Првом светском рату, те пролазак кроз Албанску голготу (Опачић 2007: 9). Поред мноштва комплексних питања која блиско искуство рата и ратне околности сами по себи постављају, а на која Краков као припадник послератне генерације стваралаца у својим текстовима одговара, истраживачи као важну издвајају још и тему ероса, која представља противтежу танатосу оличеном у сликама ратног страдања, али у исто време и његову комплементарну допуну у креирању слике животног тоталитета (Опачић

1 tijana.kopriva@gmail.com

2007: 86–87; Лудошки 2015: 158–159). У вези са еротизмом код Кракова, као један његов израз посебне врсте указује се фигура незасите блудне жене (Крајиновић 2015: 91–96), док се односи међу јунацима у текстовима са овом тематиком најчешће заснивају на вољном ређе него невољном учешћу у, понекад и мултипликованим, љубавним троугловима. Даље се као важна групација у опусу издвајају они текстови, прецизније новеле, које у себи садрже источњачке мотиве, мотив двојника, окултизма и метемпсихозе – сеоба душа.²

Заједничко свим наведеним тематско-мотивским аспектима Краковљеве прозе јесте то што се у спрези са њима врло често јавља још једна, како ће се испоставити, за аутора веома важна тема – самоубиство. У прилог овој претпоставци, на првом месту, говори фреквентност ове теме, односно мотива у Краковљевом новелистичком опусу. Тако ће се у девет од двадесет пет новела сабраних унутар збирке *Црвени ђеро и друге новеле*³, ако не на довољно јасан начин и из различитих перспектива приповедати о чину одузимања сопственог живота, онда барем дати назнаке о постојању аутодеструктивне жеље. На пример, новеле „Легенда о жени” (1921), „Сапутник” (1922), „Револуционар” (1923) и „Како сам се убио” (1926) третирају ову тему на сасвим различите начине: самоубиство у „Легенди о жени” је представљено као резултат потраге за ултимативним чулним задовољством за које се верује да је љубав; у „Сапутнику” главни јунак одузима себи живот по наговору оног *Другог* – сопственог двојника, чији се глас јавља као последица снажног афекта и њиме померене свести; новела „Револуционар” или једна од гротескних представа револуције, како то описује З. Опачић (2007: 109–110), самоубиство представља као својеврсну игру, и то онај њен вид који Р. Кајоа назива *mimicria* – прихватање илузије (Кајоа² 1979: 47), омогућавајући читаоцима да присуствују самопогубљењу чудноватог и остарелог Бартоша ручно рађеном гиљотином; у новели „Како сам се убио” Краков спаја љубавну тематику, мотив двојника, слике из војничког живота, али, осим тога, свог настрадалог јунака поставља у јединствен положај и омогућава му да о свом самоубилачком искуству говори и након смрти.

На другом месту, од важности је и то што је тема самоубиства и промишљања о њему присутна и у Краковљевом кратком авангардном роману *Крива* (1922), и то на оним местима која су, што ће овај рад покушати да покаже, кључна за разумевање овог романа у целини. Ништа мање важно, иако под сталном бојазни од склизивања у ону врсту неукусног биографизма, јесте и само искуство покушаја самоубиства које Краков са собом носи и о којем говори у својој мемоарској прози *Животи човека на Балкану* (1997), тачније у поглављу под насловом „Смрт није дошла на састанак” (Краков 2004: 329–350).⁴

2 У вези са источњачким мотивима обратити пажњу на студију Јелене Марићевић „Источњачка традиција у приповеткама Станислава Кракова: Стари Египат. Од барока до авангарде и постмодерне” у: Демић, Мирко (прир.), *Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе: зборник радова о стваралаштву Станислава Кракова (1895–1968)*, Народна библиотека „Вук Караџић”, Крагујевац, 2015. стр. 97–104. У вези са мотивом двојника, окултизма и сеобе душа погледати наведену студију Зоране Опачић *Алхемичар приповедања Станислав Краков*, стр. 110–131.

3 Мисли се на следеће новеле: „Освета” (1920), „Легенда о жени” (1921), „Прича о мумији” (1921), „Кестење” (1921), „Човек са острва” (1921), „Сапутник” (1922), „Алхемичар” (1922), „Револуционар” (1923), „Како сам се убио” (1926).

4 Студиозан и исцрпан оглед Милана Потребиха „Два описа самоубиства у приповеци *Како сам се убио* и мемоарима *Животи човека на Балкану* Станислава Кракова” вредан је помена у овом контексту, будући да се бави управо истраживањем *женезе трауматичке усвојене* – самоубиства – и њеног уобличења у два жанровски различита текста, те тачкама додире које се између насловом поменутих текстова јављају (Потребих 2018: 265).

Из свега наведеног јасно је откуда потреба да се о овој до сада не сасвим истраженој и комплексној теми у вези са Краковљевим опусом проговори. Управо због тога, након што је укратко указано где је и на који начин тема самоубиства присутна и уметнички обликована у прозним делима Станислава Кракова, намера овог рада биће да у наставку теми самоубиства приступи са друге стране досадашњих истраживања, односно да овај феномен постави као доминантан предмет анализе, те да са њим повеже друге теме и мотиве и испита каква је естетска и поетичка вредност њихове комуникације. При томе, пажња ће у највећој мери бити усмерена на Краковљев роман *Крила*, с обзиром на то да би свеобухватна анализа теме/мотива самоубиства у целокупном опусу овог писца захтевале оквир много шири од предвиђеног.

2. Укратко о *Крилама*

Роман *Крила* Станислава Кракова из 1922. године у целини је посвећен Првом светском рату, чиме се још уз *Црвене магле* (1922) Драгише Васића и *Дан шестии* (1955) Растка Петровића, по тематској сродности и успелости издваја у српској књижевности.⁵ Као и поменуте ауторе, али и многе друге писце с почетка XX века, период рата, али пре Краковљево непосредно учешће у њему, постаће повод да се речима посредује искуство смрти, страдања и патње. У том смислу, извесна немогућност да се то учини, да се доминантна генерацијска преокупација у потпуности транспонује у уметнички текст, огледаће се највише у самом моделовању композиције романа. Фрагментарност која одатле проистиче наметнуће се као једна од најочљивијих карактеристика овог текста, али и авангардног књижевног стваралаштва у целини, будући да је она, поред „намере да провоцира, превреднује и изазове шок и упитаност код реципијента, до конституисања једне сасвим другачије визије света који постоји као феномен у наративној, односно лирској свести” (Петровић 2008: 61), један од показатеља самосвести авангардног романа

Упркос разломљености текста која се огледа како на графичком, тако и на приповедном плану, а посебно у динамичном смењивању сцена, сталним променама перспективе, техником реза (Опачић 2007: 67), важно је истаћи да линеарност развоја радње у роману *Крила* ипак није занемарена. Иако се врло често може причинити да, својствено авангардном роману, јаче мотивацијске и каузалне везе међу догађајима и описима недостаје или да се у слабом назнакама тек повремено појављује, супротстављајући се концепцији миметичности (Петровић 2008: 61), догађаји представљени у роману исприповедани су хронолошки. Прецизније, оквир радње која се одвија у роману може се одредити као период Битољске офанзиве, како се у историографији једним именом називају битке во-

Поред Потребиха, и Драган Бабић у својој студији „Путујућа трагедија: Први светски рат и новеле Станислава Кракова” у протагонистима појединих новела („Човек са острва”, „Сапутник”, „Алхимичар”, „Како сам се убио”) препознаје суицид као Краковљево лично искуство Првог светског рата (2015: 61).

5 Осим рата, који је окосница ова три романа и који их један другом приближава, као полазиште за још једну компаративну студију која би ове романе интерпретирала могло би бити управо самоубиство: и у *Црвеним маглама* се јавља својевољна смрт као један од мотива, док се у *Дану шестом* тема самоубиства у извесном смислу поетички надовезује на идеју самоубиства изражену у Петровићевом кратком роману *Са силама немерљивим*, али и у књизи поезије *Ошкровење*, посебно у песми „Зимски репертоар” и тексту „Пробуђена свест (Јуда)”. Такође, посебно интересантно би било испитивати феномен самоубиства у контексту целокупне књижевности српске авангарде.

ђене за Кајмакчалан, Црну реку и Битољ на Солунском фронту током Великог рата. Хронолошки поредак догађаја, међутим, не гарантује постојање једне јасно успостављене и одређене радње, већ аутор успева да, служећи се техникама кратког реза и експресивне монтаже (Опачић 2007: 68), одрази пре једну свеопшту околност него традиционално схваћену наративну нит у оном облику који подразумева почетак, развој и крај.⁶

Ни традиционално схваћен протагониста у овом кратком роману неће бити присутан, већ ће њега заменити колективни јунак представљен војском (Опачић 2007: 79) и онај метафорички – сам рат као јунак романа (Петровић 2008: 110). С друге стране, као представници колективног јунака биће присутно и мноштво ликова индивидуализованих именом и презименом или својим поступцима; међутим, пуноћа њихових карактера неће бити остварена у оној мери да би се за њих могло рећи да су потпуно самосвојни у односу на друге карактере наратива. Због тога чини се да је, у већини случајева, њихова појава у роману пре илустративног карактера, у служби дочаравања свих лица које рат може поседовати или указивања на невероватан дијапазон недаћа које народ и војску као његов део могу захватити. Насупрот бројним епизодним ликовима може се издвојити веома мали број оних чија је карактеризација нешто дубље и промишљеније спроведена; такви јунаци су ађутант Душко, мајор Милорад, Казимир и потпоручник Матић.⁷

3. Смрт и смрт

Ипак, оно што се код свих наведених више или мање индивидуализованих ликова издваја као колективно, као наелемент њиховог представљања, јесте управо свест о смртоносности ратничког подухвата у коме учествују. На тај начин се барем две подтеме уводе у овај роман: прва од њих јесте тема јуначке жртве, која се заснива на изостајању преиспитивања смисла самог ратовања, чак и онда када јунаци изражавају своју зrelu свест о томе да рат за њих сасвим сигурно значи и смрт. Друга тема која се из прве рађа јесте управо основна тема овог рада, односно тема самоубиства. Имајући у виду херојску и идеолошку потпору коју јунаци овог романа једним делом баштине, а која почива на уверењу о племенитости одбране сопствене отаџбине и борби за слободу, њихова смрт-жртва би се у једном од њених значења могла видети и као херојско самоубиство. Међутим, свест јунака о томе да је само ратовање самоубилачки чин, присутна и у самом тексту романа и артикулисана више пута, и то не као став или коментар приповедача о приповеданој радњи, већ непосредовано, у исказима самих јунака: „– После? ... Ама и нема никаквога после. Ми смо људи за које то после не постоји... Људи осуђени на смрт.” (Краков 2016: 18), врло често ће уместо аспекта хероичности ратовања указивати на његову супротности: „Што се више гине, то је боље. Брже ствари иду.” (Краков 2016: 19)

У истом смислу, од значаја за разумевање односа према самоубиству који се у овом роману заснивају, јесте и сцена која се одиграва у петом поглављу *Пред*

6 Поводом Краковљевих *Крила* Тодор Манојловић ће писати: „Роман? – Никако, ако под тим називом замишљамо једну према извесним формалним правилима развијену, испричану повест или авантуру неке централне личности, неког јунака; али роман зацело, ако под овим разумемо сликовиту евокацију или песничку, визионарску реконструкцију једног доживљаја.” Наведено према: Петровић 2008: 122)

7 З. Опачић издваја Душана Каповића и Бору авијатичара као јунаке који су условно главни ликови овог романа, будући да се њихове судбине прате у његовим одређеним деловима, а не у целини романа (2007: 79).

смрћу. Читаво поглавље је готово драмски изграђено по принципу акумулације напетости, коју генерише сама радња – ишчекивање и одбијање непријатељских напада. Као вид охрабрења, али и као својеврсно поетичко зазивање традиционалне слике причешћивања пред бој и свих оних значења која она у себи садржи, мајор Милорад захтева да се испије ракија, те подижући чутурицу наздравља речима: „За покој наших душа” (Краков 2016: 34). Неизвесност и тескоба се даље појачавају мајоровим пророчким и наслућујућим исказима: „– Погинућу, – страх струји кроз душу мајора, и очајна рука прихвата чутурицу” (Краков 2016: 37). Његов страх се понавља као мантра и у рефреничном ритму наглашава заједнички осећај безизлазности с којим су војници у рововима суочени, притом суптилно дезинтегришући епску представу неустрашивог и спремног ратника; будући највиши чином, мајор проговара у име свих који су му подређени, те симболички предсказује и смрт читаве своје чете. Ипак, оно што се осећа као својеврстан преокрет у мајоровим речима – иако се оне углавном понављају, јесте то да његова здравица отпочиње речима „За покој наших душа”, али се, након што чутурица направи свој круг и након што мајор више пута каже и помисли да ће погинути, она прекреће и своди на исказ да здравичар пије „За покој своје душе [...]” (Краков 2016: 41).

Врхунац напетости пред суочавањем са смрћу у овом поглављу исказан је кроз слику неколицине војника који расправљају о самоубиству: „– Пре него што би пали у ропство, убићеш мене и ађутанта. / – Не, не, ја ћу сам, – муцао је преплашени Душко.” (Краков 2016: 42) Страх који у том тренутку јунаци осећају јесте исти онај страх који их нагони да убијају своје непријатеље; међутим, неповољан положај и осећање безнадежности сада преусмерава страх ка помисли, заправо решености на чин самоубиства као једином могућем начину очувања војничке части, која, услед људске слабости и близине опасности, у рату врло лако може бити дискредитована. Другим речима, свеприсутна смрт и страдање услед околности у којима се налазе нагони јунаке да о смрти непрестано мисле, те да у тренуцима великог емотивног узбуђења имају спремну реакцију на оне околности које не би подразумевале достојанствен свршетак живота. До разрешења ове напете ситуације не долази самим самоубиствима, како је очекивано, већ посредством драмског механизма препознавања: у тами, у онима за које војници у рову претпостављају да би могли бити њихови непријатељи, они препознају своје саборце: „– Наши, наши, – закликташе промукли гласови” (Краков 2016: 42). Још један, финални преокрет се догађа на самом крају поглавља. Након што очекивана непријатељска офанзива изостане и након што су се војници обрадовали доласку сабораца, непријатељ изненада напада – приликом тог напада, мајор Милорад гине, чиме се његова слутња и предосећање смрти коначно испостављају као истинити, а страх од смрти и воља за животом надвладава пређашњу мисао о самоубиству.

4. Смрт : кривица : живот

Још један од јунака путем ког се тема самоубиства представља у роману *Крила* јесте лик потпоручника Матића. Овај јунак се појављује тек пред крај романа, у четрнаестом поглављу под насловом „Студент са плавом брадом”, у тренутку када се расправља да ли ће војни писар Казимир – бунтовник, поборник мира и противник убијања – бити осуђен на смрт стрељањем. Тачније, управо је потпоручник Матић тај чија последња реч као последицу носи смрт *ћаше, ђа-*

цифисте и *анархисте* Казимира (Краков 2016: 19), неустрашивог заговорника хуманистичких идеја у времену које је за њих потпуно глуво. Након Казимирове смрти, која је од почетка романа на различите начине наговештавана⁸, потпоручник Матић почиње да преиспитује свој удео у догађају у коме је суделовао, питајући се „Зашто, зашто су човека убили?” (Краков 2016: 86), исто онако као што се писар Казимир непрестано наглас питао: „Зашто слични сличне убијају?” (Краков 2016: 27). Од тог тренутка потпоручник се непрестано опија и мисли о самоубиству, терет одговорности које је спознао директно учествујући у Казимировом погубљењу толико га обузима да одлучује и своју одлуку записује: „Убићу се, рекао је, и то је записао у свој нотес” (Краков 2016: 87).

Уверење у исправност своје одлуке проналази управо у спознању истинитости Казимирових речи, односно у непосредном суочавању са значењем свеопште смрти која га окружује, те покушава да своју мисао спроведе у дело, које би постало један вид негирања поретка у коме је бесмислено убијање других људи оправдано и одустајања од учешћа у њему: „Огледао је дуго свој тешки револвер, напунио га, очи му се напуниле суза и притиснуо цев на слепоочницу. Хладан челик га је опржио.” (Краков 2016: 87). Његову чврсту решеност, ипак, ометају непријатељска ратна дејства, па тако жељу за искупљењем самоубиством надјачава страх од сопствене смрти, што се на плану приповедања одражава као покушај остваривања симултаности догађаја наглим прекидањем наративне нити услед новог догађаја:

– Грам-грам, рикнула је грозно граната и бачила земљу и густ дим на њега. Парчад су звонила по стени, а он сред дима седео је блед, неповређен и држао револвер у рукама. По бради и коси му је било земље. Спустио је револвер, истресао земљу из власи, и сетивши се да шлем чува од парчади, стави га себи на главу. Није се убио, али је и сутрадан ту одлуку записао у нотес.” (Краков 2016: 87; подвукла Т. К.)

Грижа савести коју потпоручник осећа поводом Казимирове смрти у трену покушаја самоубиства бива смењена нагоном за очувањем живота, при чему се част и мирна савест, непосредно стављени на пробу пред животом испостављају као мање вредни од живота самог. Свестан своје етичке грешке, млади студент-судија још једном записује своју намеру да се убије, настојећи да тексту додели исти онтолошки ниво који има живот, те да намеру изједначи са чином или макар продужи њено постојање забележивши је. Оног тренутка када студент Матић престане да води дневник, „јер је читаве дане играо карата” (Краков 2016: 88), ишчезава и мисао о томе да његова пређашња лоша одлука мора бити оправдана и отплаћена, као што и коцка и пиће Казимира и његове идеје о љубави и братству бацају у заборав док се живот наставља.

5. „Под платанама још нико није погинуо”

Један од најважнијих јунака у роману *Крила*, ађутант Душан Каповић, истакнут по свом положају у наративу – јер с његовим именом роман почиње, његови војни и љубавни подвизи се кроз текст прате и са његовом смрћу се роман завршава – такође уз себе везује тему самоубиства. Оно се у оквиру ка-

8 Више пута је у тексту указано на то да Казимир болује од болести плућа, да искашљава крв, а затим му је, онда када је у налету немоћи и хистерије гласно почео да слави идеје које подржавају и оправдавају ратовање, запређено стрељањем, након чега је неко од присутних навестио: „– Луда, ионако ће умрети.” (Краков 2016: 51, 55).

рактеризације овог лика изражава на комплексан начин и тиме оснажује саму структуру романа. Наиме, могло би се рећи да начин на који ађутант Душко умире представља последњи степен у градацији његове ратничке гордости. У том смислу, овај јунак у себи носи нешто од карактера ратника ахилејског типа, који своју врлину мора непрестано доказивати, односно који, онда када је врлина посведочена, своју потврду добија управо посредством других и у изградњи мита о сопственом херојству.

Тај мит се гради на три нивоа. Прво, он се гради преко званичног извештаја о способностима ратника, а који је садржан у *документу који је коза ђојела*, прошлешком тексту романа:

„Ађутант, поручник *Душан Кајовић* из Београда. интелигенције јаче. Карактера отвореног. Веома схватљив и енергичан. Лично храбар. Употребљив за поверљиву службу. Сувише наклоњен женама. Опште спреме и способности врло добре. Препоруку заслужује” (Краков 2016: 7).

Док је извештај о другим ратницима *ђојела коза*, у тој гротескној и иронијом обојеној сцени ађутант Душан, након кратке љутње и панике, бива умирен тиме што схвата да је његов извештај изостављен из козјег ручка. Писмена потврда његове врлине тиме се из угла самог јунака указује као важан документ, који не само да потврђује његове војничке, већ бележи и његове љубавне подвиге. Управо овај други аспект успеха представља и наредни план путем којег ађутант Душан сопствени мит устаљује. Тачније, његове љубавне авантуре са различитим женама (Викторија, Ивон, Ивет) представљају онај мање војнички, а више животни, хедонистички аспект овог јунака, али који подједнако доприноси његовом осећању самозадовољства. Трећи елемент у саомитологизацији ађутанта Душана представља необична сцена рањавања, како сам јунак настоји да је прикаже: наиме, до рањавања долази пред самим непријатељским редовима током битке на Кајмакчалану: „– Кајмакчалан... рањен сам на њему, на јуришу – мислио је ађутант и био је срећан” (Краков 2016: 68). То је важно и зато што се учешће у овој бици, али и само рањавање виде као један од главних легитимишућих фактора Душковог херојства. Херојство се додатно наглашава у јунаковом говору: „На јуришу сам рањен, у самим жицама, то је било клање” (Краков 2016: 67). Да је ово трећи план митологизације сопственог лика потврђује и јунакова усхићеност поводом чињенице да је рањен, али и да је рањавање преживео. Ипак, пре него што омогући себи уживање у томе што је рањен у борби, јунак ће морати прво сам себе да убеди у то да је његово рањавање истинска жртва и војнички подвиг:

„Рањени ађутант мисли о јуришу. Да ли је то прави јуриш био? Није видео непријатеља, ни клања. Сећа се само таме, неких црних сенки крај себе, оних бодлика на жици, али се сећа још и оних многих у р а! и задовољан понавља у себи:
– Јест, рањен сам на јуришу.” (Краков 2016: 67)

Након што је врлинама успоставио темеље за мит о себи, преживео рањавање и опоравио се од последица, ађутант почиње да ужива у пажњи људи и посебно жена. Његова жеља за пажњом и за додатном потврдом херојства је ипак неутажива, због чега ађутант пати када није под будним оком жељене публике: „Душко је био горд због своје ране и жене са собом, и било му криво што су уличице пусте, те их нико не може да види” (Краков 2016: 89). Управо у овој спознаји се рађа даља мотивација за јунаково будуће доказивање, која ће у коначници довести и до Душановог повратка на фронт и његове погибии на очиглед свих. Пре него што се то деси, под снажним утицајем Казимирових речи, али и посведочивши многим смртима у војној болници, ађутант ће на тренутке посумњати

у сврсисходност рата и жртве, али ће такве његове мисли брзо бити надјачане посредством извештаја с ратишта: „Са бојишта су непрекидно стизале победничке вести: / – Ипак је лепо убијати” (Краков 2016: 92), закључиће Душко.

До коначне афирмације мита ађутанта Душана о самом себи долази тек на крају романа, у седамнаестом поглављу под именом „Вечита радост”. У њему се, као у једној микроцелини која одговара приказу целокупног војничког живота, односно који служи као метафора круга живота, али у којем се остварује и заокруженост романескне композиције, почиње од Душкове мисли по повратку у војнички логор о томе да је управо ту *живош почињао*, односно да је то *настањени живиш који се никад није ни прекидао* (Краков 2016: 99–100). Похвале које Душко прима подједнако и од оних чином нижих и од оних чином виших од њега исказане су након јунаковог ујахивања у логор. Тако га остали војници поздрављају: „– Ево ађутанта, завикале су весело коморције. Комесар се дигао са баквице, чак се и кувари одвојили од казана. Сви се нечем радовали.” (Краков 2016: 100), док сам командант потврђује да јунаку претходи добар глас: „Слушао сам већ много о вама, говорио је рукујући се са Душком” (Краков 2016: 100). Представљен помоћу поетичких механизма народног епског стваралаштва – као јунак на коњу, чија је врлина надалеко и нашироко позната – ађутант Душан стреми свом последњем подвигу.

У читавом поглављу (али и у остатку романа) радња се представља „непосредно уз позицију приповедне свести” (Опачић 2007: 67), те се глас приповедача, који је до тада изражавао мноштво различитих перспектива, али којем су била омогућена и знања својствена *свезнајућем приповедачу*, каква су извештаји са других ратишта, у овој сцени усмерава и оглашава из перспективе Ађутанта Душка. Из те тачке гледишта је исприповедана и последња сцена романа, у којој јунак посматра природу и њен умирујући, спокојан изглед, и као да на тренутак заборавља на све друго: „Душко је осетио како се из њега шири бескрајна радост и љубав, те се лагано пео на бели грудобран рова. Свуда се расуо бескрајни сплет гребена, планина, јаруга и шума, све је блистало и свугде су трепериле сјајне пеге у зраку” (Краков 2016: 101; подвукла Т. К.). Пресликавши на природу емоционалне реакције јунака (Опачић 2007: 85), приповедни фокус Душана приказује опијеног задовољством због својих ратничких подвига, потврде свог херојства и повратка у ратнички логор, у тренутку када се он се одлучује за оно што за њега и *одржање опојне визије раја* (Краков 2016: 92) и херојства једино има смисла: за погибију. Због тога он излази на грудобран рова, просторно и симболички се уздижући пред очима својих сабораца, те упркос њиховим упозорењима, остаје незаштићен и изложен непријатељској ватри, у намери да својим страдањем, а заправо својевољном смрћу, употпуни, заокружи и потврди мит о самом себи и свом херојству. Са ађутантовом смрћу се и приповедање прекида; тачније, у преосталим двама реченицама романа садржан је елемент који у потпуности разара слику света виђену очима ађутанта Душана. Карактеришући његов поступак као лудило – „Јесам ли рекао да је луд, питао је војник извлачећи се из полусрушеног заклона.” (Краков 2016: 101). – војник указује на сав бесмисао његовог поступка, на бесмисао околности који су га на њега навеле, и, на крају, на бесмисао саме идеје ратовања и остваривање своје индивидуалности кроз њу. Заједно са урушавањем ове идеје, бива урушен, не само свет каквог га Душко доживљава, већ истовремено бива урушен и читав исприповедани свет, чије је постојање управо на идеји рата засновано, а чији је крах наговештен још на самом почетку романа кроз хумором задојену слику козе која брсти ратну документацију.

6. Исприповедана празнина

На примеру Краковљевог романа *Крила* јасно се показује да је феномен самоубиства у сваком смислу тесно скопчан са искуством Првог светског рата. Самоубиство, међутим, у овом Краковљевом делу, како је интерпретација показала, није увек на исти начин мотивисано, представљено и исприповедано. Очајничка реакција на егзистенцијалну стрепњу (Миноа 2008: 97), односно кризна ситуација проузрокована сталном опасношћу, суочавањем са патњама, страдањима и ужасима, јунаке овог романа нагони да интензивно промишљају о животу и смрти, те се границе између та два пола у њиховој свести некад тек једва назиру, односно полови се изједначавају – живот у рату за јунаке значи исто што и смрт. Смрт од своје руке се зато, као у случају мајора Милорада, чини прихватљивијом од смрти од туђе руке и приказана је као ескапистички идеал, као једна од у самој сржи парадоксалних могућности борбе за очување хуманитета и дигнитета.

Осим као реакција на ратом захваћену стварност и као средство карактеризације колективног јунака – војске, самоубиство или идеја самоубиства фигурира још и као елемент психологизације малог броја индивидуализованих јунака. У случају младог судије-студента Матића, намера и покушај самоубиства допринеће дочаравању његове дубоке гриже савести због неправде у којој је учествовао. Ађутант Душан Каповић, насупрот јунацима чији нагон за преживљавањем надјачава опијеност смрћу која преовладава у роману, јесте тај који опијености смрћу, али победом, подлеже. Он ради ње и страда, при чему је његова својевољна погибија зарад славе представљена као кулминација у, условно речено, доследном конституисању његовог лика.

У исто време његова решеност да страда, односно само страдање, јесте једини самоубилачки чин у овом роману који је заправо спроведен у дело. За разлику од покушаја самоубиства других јунака, овај догађај се налази на самом крају романа, на граници текста, те разоткрива специфичну самосвест коју је Краков у своје дело уткао. С једне стране, како је истакнуто, његова смрт на крају романа одговара начину на који роман почиње, те се, упркос свим авангардистичким текстуалним стратегијама, ипак стиче утисак о целовитости и заокружености дела. Она се, с друге стране, истим тим чином као изразом врхунца бесмислености ратовања и убијања, која се кроз читав текст наглашава и на разне начине заговара поништава: изнуђено укидање сопственог живота значи укидање заробљавање приповедне инстанце у перспективи приповедања – у тренутку смрти – и, због тога, и немогућност опстанка читавог приповедног света; структурална и идејна употпуњеност се зато претварају у онтолошку празнину.

Литература

- Алексов 2105: Ј. Алексов, Рат у роману *Крила* Станислава Кракова, у: М. Демић (прир.), *Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе: зборник радова о стваралаштву Станислава Кракова (1895-1968)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 25–37.
- Бабић 2015: Д. Бабић, Путујућа трагедија: Први светски рат и новеле Станислава Кракова, у: М. Демић (прир.), *Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе: зборник радова о стваралаштву Станислава Кракова (1895-1968)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 53–68.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Српски експресионизам*, Београд: Службени гласник.

- Кајоа² 1979: Р. Кајоа, *Игре и људи. Маска и занос*, Београд: Нолит.
- Крајиновић 2015: А. Крајиновић, Ерос у приповеткама Станислава Кракова, у: М. Демић (прир.), *Стјанислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе: зборник радова о стваралаштву Стјанислава Кракова (1895-1968)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 89–97.
- Краков 1992: С. Краков, *Црвени Пјеро и друге новеле*, Београд: „Филип Вишњић”
- Краков 2004: С. Краков, *Животи човека на Балкану*, Београд: Наш дом / L'Age d'Homme
- Краков 2016: С. Краков, *Крила*, Београд: Укронија.
- Лудошки 2015: Н. Лудошки, Танатос и ерос Великог рата у мемоарима Живот човека на Балкану, у: М. Демић (ур.), *Стјанислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе: зборник радова о стваралаштву Стјанислава Кракова (1895-1968)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 155–165.
- Марићевић 2015: Ј. Марићевић, Источњачка традиција у приповеткама Станислава Кракова: Стари Египат. Од барока до авангарде и постмодерне, у: М. Демић (прир.), *Стјанислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе: зборник радова о стваралаштву Стјанислава Кракова (1895-1968)*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 97–104.
- Миноа 2008: Ж. Миноа, *Историја самоубиства: добровољна смрт у западном свету*, Нови Сад: Mediteran Publishing.
- Опачић 2007: З. Опачић, *Алхемичар приповедања Стјанислав Краков*, Београд: Учитељски факултет.
- Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа: Поетика крајњег романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Потребић 2018: М. Потребић, Два описа самоубиства у приповеци „Како сам се убио” и мемоарима *Животи човека на Балкану* Станислава Кракова, *Зборник Матице српске за славистику*, 39, 265–283.

AND THE GREAT HEADY VISION PASSED RIGHT THROUGH HIM: SUICIDE IN THE NOVEL KRILA (WINGS) BY STANISLAV KRAKOV

Summary

The aim of this paper is to examine the manifestations of the suicide topic/motif in Stanislaw Krakov's short avant-garde novel *Krila* (*Wings*, 1922) and to show how this very element relates to other themes and motifs present in this novel, that is, to offer the key to understanding the meaning of this trope in Krakov's poetic work. The paper first points to previous research of Krakov's poetics, namely to the fact that insufficient consideration was paid to this problem in previous research, and then offers a brief overview of the appearance of the suicide element in Krakov's prose. In the central part of the paper, the key moments of the novel in which the suicide topic/motif is mentioned or described are set forth, while parallelly their significance for the acquisition of the sense of the text is analysed. In that manner, on the one hand, suicide is manifested as an element in the process of characterising both the collective as well as the limited number of individualised heroes. On the other hand, as my interpretation argues, the act of suicide plays a decisive role in constituting the narrative world of the novel. Through intertwinement of these two levels, the metaphorical fullness and the metaphorical emptiness of the novel are revealed (at the same time).

Keywords: Stanislaw Krakov (1895–1968), *Krila* (*Wings*) (1922), suicide, death, war, characterization of heroes, storytelling.

Tijana M. Koprivica

Марјана Н. Калинић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ПРОБЛЕМ ДРАМСКОГ СУКОБА У ДРАМИ *БАНОВИЋ СТРАХИЊА* БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

Главни предмет овог рада јесте разматрање проблема сукоба у драми *Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза. На самом почетку рада биће успостављен теоријски оквир унутар кога ће се проблем сукоба разматрати. Најзначајније тачке тог оквира биће Хегелово схватање сукоба и Сондијева теорија о кризи модерне драме. Анализа проблема сукоба у Михајловићевој драми почеће освртом на однос који драма има према свом прототексту – епској песми „Бановић Страхиња”. У наставку рада скицираће се шире формално-стилске особености драме како би се проблему драмског сукоба пришло из адекватног поетичког контекста. Централни део рада биће посвећен анализи поступка карактеризације у *Бановић Страхињи*, с циљем да се мапирају кључне опозиције и паралелизми међу ликовима. На концу, у закључном делу рада, запажања до којих се дошло анализом карактеризације сагледаће се унутар раније успостављеног теоријског оквира.

Кључне речи: драма, теорија драме, Борислав Михајловић Михиз, Бановић Страхиња, епска песма, драмски сукоб, карактеризација

1. Увод

„ЈУГ: Ја ћу учинити оно што се мора. Ко мене пита у овом аподиктичном свету...”
 (Михајловић 1986: 84)

Драма *Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза, премијерно инсценирана 1963. године у режији Мате Милошевића, данас – готово шест деценија касније – патинирана је бројним признањима, разнородним редитељским читањима и референтном литературом незанемарљивог обима. То што читалац тешко може доћи до површи драме а да не загребе делом и ову патину, не треба да га обесхрабри. И он сам не полаже права на много шта више од тога да сопствено читање придода претходнима.

Очевидно је већ из самог наслова да се Михајловићевој драми може приступити као деутеротексту – тексту, дакле, који није самоникао, већ своју грађу црпи из извора који није његов органски део. Прототекст драме, епска песма „Бановић Страхиња” (Карацић 1845: 262–287), у свом сижејном средишту садржи мотив сукоба (Деретић 1972: 402–408) – формулаичко одмеравање снага јунака. Ипак, без обзира на поменуту формулаичност, дуел јунака у песми Старца Милије јесте управо она сижејна тачка без које не би било могуће доћи до климакса песме – издаје коју чини Страхињина љуба, те витезовог праштања жени у последњим стиховима². Михајловић, међутим, ову епизоду не приказује на сцени (Илишевић 2011: 31), а изузмемо ли сцену поверљивог разговора Страхиње и његове

1 kalinicmarjana@yahoo.com

2 Више је пута поновљен импозантан скуп људи који су, свако из своје сфере интересовања, тумачили завршне стихове *Бановић Страхиње*. В. Пешикан Љуштановић 2008: 209, н. 63, за лапидаран, али темељан и колико-толико скорашњи библиографски преглед.

жене док чекају пресуду (Михајловић 1986: 109) и опис протагонисте из дидаскалија пред трећи чин (Михајловић 1986: 91), драмски писац је и не помиње.

Та драматуршка одлука речита је и морала би се до краја ишчитати. Писац, наиме, „пропушта прилику” да оваплоти (могући) драмски сукоб који би на овај начин, све и да је претходно био експлициран (у) репликама ликова, у најмању руку био потцртан. Нужно је, с обзиром на ово, испитати какво је место епског сукоба Страхиње и Влах Алије у Михајловићевој драми, те како овај сукоб учествује у творби значења драме.

Да би се на ова питања могло сувисло одговорити, неопходно је осврнути се на појам драмског сукоба како га схвата Георг Вилхелм Фридрих Хегел, пре свега у својим *Предавањима о естетици*, те на потоњи развој овог појма. Тек пошто се све ово узме у обзир, може се приступити темељнијем читању драме не би ли се прешло са равни ликова и односа који међу њима постоје на раван дубинске структуре сачињене од синтактичких опозиција и паралелизама. Јасно је стога колико пажљиво треба испитати Михајловићев проседе – понајпре карактеризацију.

Коначно, питање драмског сукоба не треба да буде само себи сврха. Одговор на то питање требало би да осветли како се у Михајловићевој драми ствара значење и да тако уреди (али не и оконча) игру тумачења.

2. Скица Хегеловог схватања драмског сукоба

Појам драмског сукоба, иако ненаглашен у Аристотеловој *Поетици* (Лоде и др. 2009: 178), заузима нарочито место у историји „говора о драми”, захваљујући у највећој мери Хегелу и месту које му он придаје унутар свог филозофског система. То место није почасно само у погледу Хегелове естетике, већ и с обзиром на то да се у драмском сукобу кроз његов најближи родни појам осликава дијалектички принцип сукобљавања (те напослетку и разрешења) противречности објектификованог Апсолутног Духа. И драмски текст, дакле, функционише по принципу сличном историји. За Хегела је драмски сукоб покретач радње што понајпре значи, између осталог, да је драма телеолошки облик, а с тим у вези и да је драмски сукоб мотор те телеологије (Лоде и др. 2009: 179).

У складу са реченим, нуди се објашњење тога што Аристотел не говори о драмском сукобу. Фаталистичка телеологија античке трагедије *трагичко* смешта изван интерперсоналног света (Лоде и др. 2009: 178) – фабула не почива на ономе што јунак дела, већ на ономе што је *речено*, ономе што су богови рекли³ – те не може бити ни говора о сукобу у правом смислу те речи која подразумева обостраност и двосмерност. Будући одређена као функција драмског сукоба, код Хегела фабула не губи своју неумитност и иреверзибилност, већ супротно, та неумитност „прелази” из оностраног у онострано. Радња постаје поприште објектификације нутрине ликова чије је нужно сукобљавање – „Они су потпуно онакви какви према своме појму могу и морају бити” (Хегел 1970: 601) – драмски представљено формом дијалога (Лоде и др. 2009: 179). Уз то, хегелијански светоназор не рачуна са непроменљивим светом, већ са светом који је у битном смислу историчан. Отуда је трагички јунак својеврсна претходница надолazeће конкурентне, делатне, те ка циљу усмерене објектификације. Пример Антигона и Креонта Хегелу је нарочито од користи јер, будући успешно драмско дело,

3 Етимолошка веза са глаголом *рећи* сачувана је у супстантивизираним трпним придеву *речено*, посебно у латинском *fatum* (од *for, fari*), те енглеском *fate*.

Антигона приказује неумитни сукоб двају конкурентних страна које, „узете за себе [обе] јесу у праву” (Хегел 1970: 602), али које су истовремено немоћне да се искажу друкчије до негацијом оне друге.

Хегел је доследно историчан, те дистингуира античку и модерну драму с обзиром и на то колико је иконично изражена нутрина ликова. Модерни јунак израженије је субјективности, он живи у много контингентнијем свету него његов антички пар, те је самим тим и већа дискрепанца између његове свести и објективног света. Управо на овом фону требало би схватити Сондијеву тезу о *кризи модерне драме*.

3. Криза драмског сукоба

Осим што спроводи лукачевску, дакле, марксистичку „интервенцију” над хегелијанским дијалектичким схватањем драме, те се обрачунава и са Хегеловом концепцијом помирења као специфично грађанским идеалом, Сонди (2008: 46–56) у модерној драми препознаје клице некрозе застареле драмске форме већ код Ибзена. Та криза последица је растакања јунака као таквог. Поменута дискрепанца човека коју Хегел примећује у зениту грађанског „модернизма” прерасла је у потенцијалном сутону тог друштва⁴ у непремостиву провалију, те стога и налог из *Предавања о естетички* да драмски песник „не сме да остане код описивања неодређених узбуђења и збивања која се преплићу у дубинама душевности...” (Хегел 1970: 568) може доспети као наиван. Уколико више не може бити речи о јунацима јасних контура чија се субјективност може недвосмислено изразити, не може се онда на исти начин говорити ни о карактеризацији као изворишту драмског сукоба. Сукоб је или замењен *свакидашње трагичним* Метерлинка (Лоде и др. 2009: 179) или се са домена интерперсоналности премешта у интра-субјективност (Лоде и др. 2009: 180). Петер Сонди (2008: 58) наглашава далек пут којим се од ренесансног витализма, чији је поетички корелат „опредељење за Овде и Сада”, дошло до чеховљевског одбацивања садашњег живота које поетички, на плану Чеховљеве драмске форме, корелира са одустајањем „од радње и дијалога – двеју најважнијих категорија форме драме”. Према Сондију, ова криза драме огледа се у све већој епизацији која је коначно своје обличе нашла у Брехтовом епском театру (Лоде и др. 2009: 181).

4. Однос епске песме и драме

Нарочити однос српске послератне драме према „митском” наслеђу – било античком (Селенић 1977: XXXIX–L), било националном (Јованов 1999: 93–94) – мора се прочитати тако да се самим драмским текстовима не порекне својеврсно првенство при тумачењу. Треба, дакле, одолети искушењу да се текст декодира (његовим) прототекстом. Иако би идеално било прочитати ове текстове дијалектички, као међусобно зависне и неодвојиве, нужно је побринути се да се при тумачењу ова дијалектика не укине науштрб „деутеротекста”.

Ово, наравно, не значи да се напоредним читањем епске песме и Михајловићеве драме не може доћи до корисних смерница приликом тумачења како драме, тако и саме песме. Ова двосмерност почива на текстуалној међуигри која се виртуално ствара при оваквом читању. Тако се *Бановић Страхини*а Борислава

4 Период о коме Сонди говори грубо се може одредити као крај деветнаестог и почетак двадесетог века.

Михајловића целином свог текста придружује великом корпусу пређашњих тумачења епске песме, док сама песма илуминира смисао драме тако што, посебно онде где се са драмом разилази, обележава она места у којима би могла бити висока концентрација значења.

Следећи ову хипотезу, међу значајним разилажењима песме Старца Милије и драме Бановић *Страхиња* издвајају се: (1) поменуто сакривање иза кулиса борбе Страхиње и Влаха Алије (Караџић 1845: 278–286), (2) јасно спацио-темпорално омеђење радње уз темпорално згушњавање, те (3) дописивање ликова из епске традиције којих нема у песми, пре свега Мајке Југовића. Већина осталих разилажења – попут веће дубине фикционалног света, мање прозирности ликова, и сл. – могу се приписати дејству формално-жанровских конвенција.

Поред тумачења побројаних места, када је реч о односу ова два текста, треба прибележити да осим међусобног тумачења, њихов (са)однос имплицира и једно посебно читање историје као такве. Посреди је једно „узурпаторско“, демитологизацијско читање, али не песме „Бановић Страхиња“ или пак целе српске епике – оне се третирају као свршене (књижевно-уметничке) чињенице – већ историје као колекције непристрасно сакупљених истина. Отуда је корисна емфаза Милене Илишевић (2011: 22–24) да у драмском делу Борислава Михајловића напон између уметничке и историјске истине није једнозначно разрешен јер, могло би се закључити, и сама историја није имуна на митологизацију као један од процеса (пре)означавања.

5. Неке особености језика драме Бановић *Страхиња*

У драми Бановић Страхиња Борислав Михајловић успео је да покаже раскошан таленат стилисте. Ово не би требало схватити као вредносни суд или као потврду и иначе добрих оцена ове драме и међу критичарима и међу публиком колико као нарочиту примедбу о хотимичном пишчевом коришћењу језика у пуној својој моћи као примарног значењског стожера (Марјановић 2000: 204). У којој мери писац успева да то учини на уметнички функционалан начин, већ је питање које недвојбено тражи аксиолошки усмерен одговор и око којег се критичари нису у потпуности сагласили⁵.

Примедба Милене Илишевић (2011: 14–15) да су „Михизове драме својеврсне драме за читање“ чини се веома сувислом већ при првом погледу на текст. Сваки од три чина драме почиње исцрпним дидаскалијама, као што и увођењу сваког значајнијег лика – а то на концу значи свих ликова изузев слуге на двору у Крушевцу – претходи темељан његов опис. Овај феномен карактеристичан је за модерно позориште, сматра Ан Иберсфелд (1982: 17), и текстуално место дидаскалија, наставља даље, „чак и тамо где их наизглед нема, [...] није никад укинуто...“. Свакако, оно што би се тешко могло рећи за Бановић *Страхињу* јесте да је то формално модерна драма – Михајловићев проседе је реалистички и његов труд да сваку реплику и поступак лица мотивише, чини се, уродио је плодом. Стога је мало вероватно да он пише обимне дидаскалије како би призвао какав сценски експеримент, те кредибилније делује теза да су његове дидаскалије не-

⁵ Вероватно је суд Светислава Јованова (1999: 93–112) најповољнији што унеколико одговара и постмодернистичком фону његове студије (фаворизују се поетска игра и еквивокалност, рецимо), док су Владимир Стаменковић, који примећује како је „понека неопрезно употребљена реч доводила комад и на опасну ивицу нехотичне пародије“ (Стаменковић 1987: 64–65), и Петар Марјановић (2000: 207) уздржанији у својим оценама.

престана ауторска сенка над остатком комада – посебно узме ли се у обзир њихова, речима Југ Богдана, аподиктичност. Оне не остављају простор за сумњу, те на неки начин одлажу игру значења тиме што донекле усидравају текст који је, будући драмски, суштински дијалогичан (Иберсфелд 1982: 108). Овај поступак могао би се одредити као јемство читљивости текста, нека врста осигурача да се интендирани смисао не отргне контроли или пак, на трагу Ан Иберсфелд (1982: 18–19), пишчева немоћ да говором другог пригуши говор свога ја.

6. Место и време Михајловићеве драме

Непосредно пошто попише лица, Михајловић прецизно дефинише време и место одвијања драме (Михајловић 1986: 9). *Бановић Страхиња* није предалеко од класичног идеала три јединства – сразмерно реалистичком проседеу и отпору који пружа епска грађа – радња је компактна, у чему помаже и сижејна економика прототекста (Деретић 1972), одвија се на двама дворима и траје вероватно двадесетак дана.

Међутим, време радње није толико значајно с обзиром на своју дужину. Уистину, од поменутих двадесетак дана фабуле, у сиже су укључена тек четири сегмента од по, грубо процењено, тридесетак минута и једног представљања протока времена од пет дана. Нарочито драматуршки ефектно скраћење јесте оно с почетка трећег чина, када се у сцену суђења гледалац (у)пушта *in medias res*, тек пред сам крај читања, чини се, подуже оптужнице (Михајловић 1986: 91).

Време радње у *Бановић Страхињи* значајно је са аспекта извандрамског времена или, друкчије речено, пишчевог одабира конкретног историјског тренутка у који смешта радњу – „Почетак јуна 1389. године” (Михајловић 1986: 9). Смештајући повест о Бановићу Страхињи на фон Косовског боја (Пешикан Љуштановић 2008: 223), успоставља се, као у Хегеловом науку, критична тачка која омогућава дијалектику *пре – после, старо – ново*, те коначно *мала прича – велика прича*.

7. Особености карактеризације у Бановић Страхињи

У драми *Бановић Страхиња* Михајловић темељно обликује своје јунаке утолико што не оставља много тога недефинисаним. Следећи методологију дисертације Наташе Делач (2016: 13–16) *mutatis mutandis*, могу се издвојити два главна вида карактеризације у Михизовој драми: непосредна карактеризација (у дидаскалијама) и карактеризација посредством дијалога. Посредна карактеризација се даље може поделити на: псеудонепосредну – када је неко од јунака предмет дијалога, рачунајући ту и њега самог, те на посредну карактеризацију сопственим говором и коначно, на посредну карактеризацију интераговањем са другим ликовима. Не чини се одвише несувислом примедба да су ови видови карактеризације набројани тако да им опада темељност, а расте кредибилност. Наиме, што је карактеризација непосреднија, то су контуре ликова јасније и они су више налик на аутомате, апстракције идеалног, трансценденталног субјекта (Иберсфелд 1982: 92), а мање налик на стварне људе, те и мање вероватни. Важно је, ипак, подсетити се на овом месту упозорења Ан Иберсфелда (1982: 90–108) да се не сме упасти у замку читања драмског лика тако да се он изопшти из семиолошког система чији је он елеменат.

Неповерење у дијалог, модерна немогућност интерсубјективне комуникације, у чему Петер Сонди види узроке кризе модерне драме, те интрузију епског

у драмско, консеквентно повећавају значај невербалних семиотичких система⁶ и тежиште са синтаксе пребацују на проксемију (Иберсфелд 1982: 16, н. 5).

Свих ових начина карактеризације има у Михајловићевом тексту у већој или мањој мери. Примера ради, непосредна карактеризација је најупадљивија – Страхињина мајка је „Стара жена, неповијена стаса и мало дрхтавих руку. Строго и чисто одевена. [...] Забринута за судбину и нестанак старог доброг реда...” (Михајловић 1986: 13) Псеудонепосредне карактеризације има, примера ради, у Југ Богдановим репликама, како о себи, тако и о Страхињиној жени (Михајловић 1986: 61–62, 80). Поступака посредне карактеризације је, наравно, највише и није сваки једнако карактеризацијски важан. Док су неки ту како би продубили фикционални свет и обично су у вези са прозаичним и доместичним – примера ради, мапирање карактера Страхињине мајке на основу реплика о кићанки коју пришива на копље (Михајловић 1986: 14–15) – понегде посредна карактеризација читаоцу или гледаоцу пружа драгоцен увид у карактер јунака. Таква је, примера ради, кратка појава у првом чину, непосредно пред долазак Влах Алије, када је Жена сама на сцени, те када наглас чита и коментарише прочитано (Михајловић 1986: 35). Стога не чуди то што Петар Марјановић (2000: 216, н. 8) и Љиљана Пешикан Љуштановић (2008: 205, н. 46) апострофирају ову сцену у својим тумачењима.

Стиче се, међутим, утисак да нема много раскорака између разноврсних карактеризација јунака. Чак и када раскорак постоји – Југ Богдан, примера ради, пред ћерком престане да буде циничан (Михајловић 1986: 90–119) – он је увек већ изречен у неким ранијим дидаскалијама (Михајловић 1986: 51). Као што је поменуто, овим се унеколико омета дијалогичност комада – дидаскалије су, дакле, пристаниште дијалога.

8. Карактеризација као извориште драмског сукоба

Прихвати ли се хегелијанска схема, по којој, између осталог, карактери као делатни принципи не могу а да не делају тако како делају, те нужно „одигравају” сукоб који је пак носилац радње ка циљу, а то су укидање противречности и (само)превазилажење сукоба (Хегел 1970: 602), јасно је да је карактеризација својеврсна „прва” експозиција и утолико пресудна за то да ли ће интендирано значење допрети до примаоца.

8.1. Проблем односа субјекта драмске радње и протагонисте

Михизови карактери, описани у дидаскалијама веома детаљно, уцртани су истовремено врло недвосмислено у суже драмског текста. Питање је, међутим, може ли се једнозначно рећи ко од карактера представља субјекат драмске радње. Однос који насловни, епски јунак успоставља са ликовима око себе херменевтички је веома значајан, чему у прилог говори и то што је већина критичара и тумача, здраворазумски, у Страхињи видела централну фигуру драме, те често у складу с тим и ону фигуру која би, следећи хегелијанску формулу, била трагички замајац радње. И уистину, Бановић Страхиња има највише реплика у драми⁷

6 Занимљива је, управо с поменутог аспекта, одлука Никите Миливојевића (Бановић Страхиња 1996) да у својој адаптацији и режији успостави нарочити плесни језик између Страхиње и његове жене – у кореографији Соње Вукићевић – у коме остали ликови не (могу да) учествују.

7 Број реплика лика биће у тексту уписан у угласте заграде.

[167] и део је свих конфигурација ликова – схваћених према (Делач 2016: 14–15) – изузев оних са Влах Алијом.

Тако Слободан Селенић (1977: LI–LII) и Владимир Стаменковић (1987: 64–66) потцртавају значај антитезе између Страхиње и Мајке Југовића. Премда нису идентична, тумачења обојице реномираних аутора усредсређују се на својеврсна индивидуалистичка читања, према којим је протагониста побуњеник против де-хуманизујуће, скривене власти. Стаменковић своју тезу заострава у предговору *Позоришту у драматизованом друштву*. За њега, Михајловићева драма разрешава се „аветињским” сазнањем да је „човекова племенитост излишна, да ништа не мења у поретку историје (Стаменковић 1987: 18).

Битно је поновити тезу Ан Иберсфелд (1982: 60) да јунак повести и актант у функцији субјекта не морају нужно бити исто. Страхиња тешко може бити субјекат драмске радње због недостатка јасне позитивне „жеље за неким или нечим” (Иберсфелд 1982: 64). Сам Страхиња кроз драму ретко користи глаголе жеље и хтења, он је пре „конзерватор”, а „[...] воља за очувањем не покреће лако радњу” (Иберсфелд 1982: 61). Горепоменуто Михајловићево изостављање борбе Страхиње и Влах Алије може се прочитати као потврда ауторовог хотимичног измештања Страхиње из фабуларног центра.

Петар Марјановић (2000: 215–216) пак Страхињину жену види као централни лик драме. Њену нарочитост и „изузетност” наглашавају и Љиљана Пешикан Љуштановић и Милена Илишевић. Пешикан Љуштановић (2008: 207–218) темељно указује на магијско-демонске особине посредне карактеризације Жене (не, дакле, нужно и њеног лика) и апострофира њену „знаковиту безименост”.

Поменута безименост жене може се тумачити и с обзиром на структуру драме. Та безименост одговара недостатку односа који она има са другим ликовима, њеној немости на сцени. Жена, која је на сцени готово два од три чина, притом је у трећем чину у центру структуре – њој се суди, о њој се говори и од ње се траже речи – по броју реплика [68] налази се испред Страхињине мајке и Милутина, али и иза свих других. То међутим и даље не осликава потпуну слику њене немости. Она до речи долази или када је сама (Михајловић 1986: 35) или пред Влах Алијом [37] (Михајловић 1986: 36–46) или у последњим сценама комада пред Страхињом [13] (Михајловић 1986: 109–112).

8.2. Мрежа ликова

Бројне опозиције које Михајловић прави међу својим ликовима усмеравају сиже ка његовом циљу, увек изнова заостравајући контрадикције похрањене у карактеризацијској предисторији драме. Оно у чему је писац нарочито вешт јесте да разнолико мотивише елементе фабуле – и сижејно и текстом дидаскалија – и то често супротно, те да тако увлачи читаоца у игру значења. Ефекат овог поступка јесу вишеструка конкурентна објашњења појединих фабулаторних елемената, чиме се отежава долазак до униформног значења. Еклатантан пример је Јут Богданово сведочанство о поступаоници (Михајловић 1986: 84) која гради једну мотивацијску могућност, те на неки начин и митску „истину” текста.

Релације међу ликовима су вишеструке и на тај се начин од антагонизама и паралелизама плете мрежа ликова која подупире динамичност радње тако да драма отвара неколико бојишта на којима јунаци *не могу а да се не боре*. Најупечатљивији паралелизам, макар када је о критичарима реч, онај је за који сам пишчев глас даје повод – а пишчев глас је једна од тек неколико неиронизова-

них инстанци драме – паралелизам између Влаха Алије и Југ Богдана који својим гестом „ствара” Жена (Пешикан Љуштановић 2008: 205–206). И за једног и за другог каже се да су празни. Док за Југа то каже Страхињина мајка (Михајловић 1986: 109), за Влаха Алију се то каже у дидаскалијама (Михајловић 1986: 38).

Овакво одређење, осим што сугерише својеврсну блискост Мајке и пишчевог гласа, морало би се даље ишчитати, а посебно узме ли се у обзир нарочити структурни паралелизам који постоји између Страхиње и Влаха Алије. Наговештај њихове блискости налази се, следећи магијску логику, у чињеници да једино са Влахом Алијом Страхиња ни у једној прилици не дели сцену. Осим тога, најочигледнија структурна блискост опет се твори у односу на Жену – њихове акторијалне функције (Иберсфелд 1982: 82–86) веома су у овом погледу блиске. Понајпре, они су обојица њени љубавници, а да ниједног није бирала, већ их је, пошто их је „телеологија драме довела пред њу”, прихватила. Уз то, као што је већ поменуто, женина немост као оличење њене немоћи да супстанцијално говори са другима, да хотимице створи значење, укинута је управо у судбоносним тренуцима сусрета са Влахом Алијом, те са Страхињом (Михајловић 1986: 36, 109).

9. Сукоб човека и аподиктичног света

Тајна лика Жене поприма метафизичку дубину када се прочита с обзиром на њен покушај да се отргне од детерминизма. Као што је речено, Михајловић (1986: 62, 69) вешто мотивише радњу, те и тај детерминизам разнородно приказује: као крвну, физиолошку детерминисаност карактеристичну за деветнаестовековни натурализам – Жена се често посредно карактерише као наследница (негативних) особина својих родитеља – и као фаталистичку детерминисаност оличену у поступаоници (Михајловић 1986: 84). Потоњу илуструје и то што је Жену коштало више то што је одложила „жељу” да оде у манастир него што би је коштало да је то заиста учинила (Михајловић 1986: 100).

Пре него што јој Страхиња понуди „ћутање и тугу” (Михајловић 1986: 117), Жена покушава три пута да заузда и освоји своју судбину: једном у предисторији драме – која се епски рекапитулира у трећем чину, и два пута у првом чину драме. Први пут био је када је одлучила да се уда за победника турнира (Михајловић 1986: 94–97). Њен подухват био је осуђен на пораз јер је почивао на илузији да је на тај начин загосподарила својом судбином, али и та опсена морала је бити распршена. Она чак ни ту није имала последњу реч. И тада је *случај* преправио њен наум, „учинивши” да се коњ Ивана Косанчића оклизне у одсудној дисциплини турнира. То што се о томе први пут сазнаје у првој реплици Жене откако је Страхиња отео (Михајловић 1986: 95) јемчи значај који том догађају она и даље придаје. Други пут, Жена је намерила да се замонаши, те да тако коначно, по цену сопствене среће, постане делатна, али се и та њена одлука изјавила. Услишила је Страхињину молбу да сачека да прође судбоносни Бој на Косову (Михајловић 1986: 27–29).

Коначно, Женин сусрет са Влахом Алијом последња је њена прилика за самоактуализацију. Знаковито је то што Жена не одговара Влаху на питање ко је. Прва реплика Влаха Алије: „Зар овде нема никог?” (Михајловић 1986: 36), осим што је сужејно мотивисана – он, наравно, очекује неког витеза који би чувао свој двор – успоставља нехотице једно поље делања том симболичком анихилацијом Жене. Она се, коначно, лишава свега онога што ју је одређивало, те њена делатна моћ – што је, на неки начин, мера слободе – никад није била већа. То што испрва

не каже ко је, Жени даје надмоћ стварања значења какву никада пре није имала. И њене реплике које следе говоре томе у прилог – она најпре каже како је сама себи господар (Михајловић 1986: 38), те како се жена не узима, већ даје (Михајловић 1986: 40), чиме на језичкој равни преврће однос трпљења у однос чињења. Ипак, врхунац женине слободе, и то вероватно узевши целог *Бановић Страхињу* у обзир, јесу три узастопне реплике (Михајловић 1986: 41) – утолико значајнији податак када се узме у обзир да је већим делом комада она или *persona muta* или говори реторично, те и јалово, што је особина коју дели с оцем – када, ућуткавши Влаха Алију, освојена постаје освајач. Међутим, неминовност усуда открива јој се када се Страхињина мајка враћа у⁸ сцену. Забринута за своју свекрву, она признаје ко је и на тај начин губи све стечено преимућство (Михајловић 1986: 42). Антиклиматска која следи представља Женино помирење са судбином, и њена пирова победа оличена је у томе што може да нагласи да је „својом вољом” пошла са Влаха Алијом (Михајловић 1986: 46). То што Влаха назива својим црним путовођом (Михајловић 1986: 46), може се прочитати и као њено прихватање да слободно делање (за њу) није могуће, и да јој једино преостаје да иде путем којим је други води.

Раније поменути паралелизам Влаха Алије и Бановић Страхиње огледа се у њиховој моћи да из Жене извуку делатни говор. Наравно, Страхиња ову моћ „стиче” тек у критичном тренутку драме, у трећем чину, не и пре тога, у првом. Нужно би било запитати се која то, аристотеловски речено, промена судбине (Лоде и др. 2009: 178) „оспособљава” Страхињу за тако нешто. Одговор би требало тражити изван Страхиње, у лику Жене, једином лику, узгред буди речено, који се у драми мења. Тек пошто је прихватила да је самоактуализација немогућа, да није могуће деловати друкчије до „низ длаку” судбине, она може да увиди фундаменталну разлику између Страхиње на једној и Влаха Алије и Југ Богдана (али и свих других ликова комада) на другој страни.

Заједничка празнина Влаха Алије и Југ Богдана, коју Жена претвара у знак, манифестује се драстично различито, али је сличног порекла. Док је Влаха Алија *par excellence* делатни јунак који је узео судбину у своје руке (Михајловић 1986: 40), Југ Богдан живи контемплативни живот, и његова немогућност да дела затомљена је његовим циничним ставом. Он, наиме, уистину увиђа илузорност сукоба са историјом или са судбином (Михајловић 1986: 61–62, 100). Међутим, „његова *надмоћност чистиња* (иронично тумачење Историје) не омогућава и битнији утицај на историјска збивања (измену судбине)” (Јованов 1999: 99). Влаха Алија и Југ Богдан различити су полови исте дужи – првом недостаје свест о суштинској немоћи пред судбином, а другом спремност или храброст да се дела упркос тој свести.

Насупрот њима, Страхиња „терет живота не носи без напора, али га носи и подноси” (Михајловић 1986: 14). Његово *вјерују* – „Морам. А што морам, то и хоћу” (Михајловић 1986: 17) – изражено језгровито и поновљено више пута (Михајловић 1986: 14, 18) (те тако испуњава и највише критеријуме карактеризације) у себи носи кључ његовог лика. Нужност је, као што је на лику Жене показано, једна од најбитнијих релација Михајловићеве драме. Страхиња тако љубав дефинише као „нешто што се или мора, или не може” (Михајловић 1986: 31), где обе међусобно искључиве пропозиције изражавају нужност. Илустративно је у ту сврху навести и последњу реплику комада коју изговара Војин Југовић: „Неко мора, Бошко. Увек неко мора” (Михајловић 1986: 119).

8 У првим тренуцима, чује се само глас Мајке „из offa”, она, строго узевши, није на сцени.

Разлика коју представља Страхиња почива на волунтаристичком „(ја) хоћу”. Хтети, упркос јутбогдановском знању о узалудности делања, то је стваралачки чин у нихилистичком свету. Страхиња својим делањем оповргава фаталистичку поруку Жене да ју је морао изгубити (Михајловић 1986: 46) јер је успео да је поврати. Тај чин разликује га од фигура Влах Алије и Жениног оца. Он је, дакле, условно схваћено, једини успео да спаси Жену неумитности њене судбине управо показавши јој шта је *amor fati*.

У вези с тим, о Страхињи би се могло рећи да је на неки начин сензитизиран „на судбину”. Он, примера ради, интуитивно схвата судбински карактер предстојеће битке на Косову: „И још вам обраћам пажњу на време у коме живимо. Љуља се, љуља и колеба све. Олуја се спрема.” (Михајловић 1986: 30). Можда управо због тог разумевања судбине, а управо је разумевање основа стоичке *amor fati*, он може да опрости Жени или пре, да пред њом ћути (Михајловић 1986: 117). Страхињина је мала прича „у тој великој причи века” (Михајловић 1986: 84) могућа управо захваљујући томе што прихвата своју људску немоћ како би изборио свој кутак слободе.

10. Алтернативни драмски сукоб

Петар Марјановић (2000: 206–207, 210–211) у својој критици Милошевићевог режии Бановић *Страхиње* ову драму чита као, између осталог, сукоб старог племства, оличеног у двору у Бањској, са новим племством Југовића и њиховим прагматичким светоназором. Ово тумачење чврсто је фундирано у тексту. Антитетички однос заснован је још у уводним дидаскалијама првог, односно, другог чина. Насупрот „солидном, сиромашном господству” (Михајловић 1986: 13) Страхињиног двора стоји скоројевићка, хвалисава раскош престоничког двора (Михајловић 1986: 51).

Овакав сукоб највише би се приближио хегелијанском схватању драмског сукоба. Ликови Страхињине Мајке и Мајке Југовића метонимијски су у односу на две супротстављене моралне парадигме. Обе парадигме, будући моралне, прописују како треба делати. Њихова непомирљивост почива управо на њиховој рационалној заокружености.

Страхињина Мајка представља аисторични поглед на свет, свет етичке прозирности чију исправност гарантује онострано (Пешикан Љуштановић 2008: 215). Аисторичност тог света почива на унутарњој немогућности да се разреши дијалектика прошлог и садашњег баш зато што се прошло аисторизује у вечно (Михајловић 1986: 14–15). Још једна особеност мајчиног светоназора јесте окренутост домену приватног што уистину донекле подсећа на грађански идеал сигурности и непроменљивости (Марјановић 2000: 206). Реминисценција Страхињине мајке на ишчекивање повратка свог супруга из рата (Михајловић 1986: 16–17) пружа јасну слику о првенству које даје приватном наспрам политичког. Унутар њене парадигме, саморазумљиво је да повратак мужа, Страхињиног оца, вреди више од материјалног богатства које је „обећала” за изградњу манастира.

Мајка Југовића, с друге стране, представља метонимију (Иберсфелд 1982: 101) супротног идеала, прагматичког и реалполитичког. Тај идеал одређен је беспопштеном историзацијом – будући да је у потпуности окренут делатној сфери – а његова ограниченост почива управо на немогућности да препозна вредности које би могле бити трансисторијске. Саморазумљивост овог светоназора потиче од његове окренутости оностраном, политички релевантном, као и од зазора од

метафизичког. Отуда и могућност Мајке Југовића да осмисли политички потентну поруку у коју сама не верује (Михајловић 1986: 52–57). Долази се, наиме, опет до раније уведеног питања Михајловићеве интерполације овог лика у драму. Епска Мајка Југовића може се верно сумирати рефреном „И ту мајка тврда срца била / Да од срдца сузе не пустила” (Караџић 1845: 305).

Погрешно би било, чини се, поћи за судом већине критичара који у лику Мајке Југовића виде свемогући, мрачни ауторитет неприсутног лика (Селенић 1977: LI) или какво метафизичко, те „непредстављиво” зло. Без обзира што писац не стоји на страни овог лика, он ипак успева да у довољној мери пригуши свој глас, те да допусти Мајки Југовића да изнесе свој случај. Овог Михајловићевог лика одликује немилосрдна процедуралност и то што предност даје јавном науштрб приватног (Пешикан Љуштановић 2008: 219). Иако се у обзир мора узети то да њена карактеризација најчешће долази од Војина који јесте њен гласноговорник, упути које му она даје недвосмислено иду у прилог тврдњи о њој као о десензитизированој жени, жени тврда срца која жртвује приватно зарад политичког. Осим што тражи од суда да се утврди истина (Михајловић 1986: 94), она лако прихвата Страхинин суштински легалистички противаргумент, те преко Војина поручује: „Ми закон кршити не смемо. Ми смо ту да закон и веру чувамо, а не да их газимо.” (Михајловић 1986: 117). С обзиром на ово, Мајка Југовића може, за разлику од Страхинине Мајке да жртвује ћерку зарад онога што сматра политички исправним потезом. Њена нужна пропаст долази пак управо зато што она не успева да схвати да политичка делатност мора ипак комуницирати са хуманим и због трансгресивне немогућности да увиди да не недостаје само Југ Богдану смисао „за прављење историје” (Михајловић 1986: 61), већ да је то особина која – у Михизовом телеолошком, аподиктичном свету – недостаје човеку као таквом.

11. Закључак

Нарочито место које Борислав Михајловић заузима у културној историји послератне Србије не може се достојно представити нити довољно исцрпно појаснити, а да се не отплови далеко у ванлитерарне воде. Дакако, тако нешто не може се учинити ни када је у питању Михизов књижевни опус, посебице комад *Бановић Страхинја*, управо због значаја који они и данас имају, а који у случају ове драме почива и на изузетно гласовитом прототексту. Циљ овог рада црпе се донекле у посредном доказивању књижевне вредности Михајловићеве драме, скицирањем проблема драмског сукоба.

Нужно је стога било призвати у помоћ релевантне корпусе знања из историје и теорије драме. Да ли се у *Бановић Страхини* може пронаћи хегелијански схваћен драмски сукоб или тек „дезинтегрисани” сукоб какав одликује *кризу модерне драме* о којој пише Петер Сонди – централно је питање на које се покушало одговорити у овом раду.

Темељним читањем драме увидело се да, премда елемената за тако нешто има, није могуће једнозначно издвојити драмски сукоб онако како га схвата Хегел, а да се притом не доведе у опасност многоструког сукоба око којих је организован сажет *Бановић Страхинје*. Такође, формална компактност и доследна карактеризација имплицирају својеврстан поетички отклон Михајловића од драме о којој говори Сонди.

Међутим, оно где Михајловићева драма без сумње комуницира са ондашњим токовима светске драме јесу тематска и идејна њена раван. Сукоб појединца и друштва, ништавност човека пред „телеологијом” историје, те напоследку ношење са свешћу о немогућности потпуне комуникације међу људима, сврставају ову драму међу најегземплярније послератне драме. Друга битна интенција овог рада била је управо то да покаже везу између значења Михајловићеве драме и структурних односа на којима је изграђена.

Литература

- Бановић *Страхиња*. Борислав Михајловић Михиз (аут.). Никита Миливојевић (реж.). Светозар Цветковић, Љиљана Крстић и Варја Ђукић (извођ.). Град Театар, Будва. 11. мај 1996. <<https://www.youtube.com/watch?v=gbF5WVzBUGk>> 10. 1. 2021.
- Делач 2016: Н. Делач, *Женска драма и (мушко) друштво: Стишус жене у друштву и уметности на примеру драма Милене Марковић, Маје Пелевић и Милене Божавац*. <<http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/193>>. 29. 1. 2021.
- Деретић 1972: Ј. Деретић, Бановић Страхиња – структура и значење, *Књижевна историја* IV/15, 395–426.
- Иберсфелд 1982: А. Иберсфелд, *Читање позоришта*, Београд: „Вук Караџић”.
- Илишевић 2011: М. Илишевић, Део први: жанровски синкретизам у драмама Борислава Михајловића Михиза, у: *Жанровска прејилићања у савременој српској драми*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 21–74.
- Јованов 1999: С. Јованов, *Обманути ерос: женско читање у српској драми*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Караџић 1845: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, Беч: Штампарија Јерменског манастира. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1397>>. 15. 1. 2020.
- Лоде и др. 2009: Г. Лоде, Е. Кунц и Д. Леско, Сукоб, у: Жан-Пјер Саразак (ур.), *Лексика модерне и савремене драме*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 178–182.
- Марјановић 2000: П. Марјановић, Нетко бјеше Страхињићу Бане (Борислав Михајловић Михиз, „Бановић Страхиња”, 1963), *Српски драмски писци 20. столећа*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 204–218.
- Марјановић 2001: П. Марјановић, Текст драме и текст представе, *Позориште или усуд пролазности: студије и огледи из театрологије*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију; Позоришни музеј Србије, 206–221.
- Михајловић 1986: Б. Михајловић, *Бановић Страхиња*, Београд: БИГЗ.
- Пешикан Љуштановић 2008: Љ. Пешикан Љуштановић, Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном: „Бановић Страхиња” Старца Милије и „Бановић Страхиња” Борислава Михајловића Михиза, у: Н. Љубинковић и С. Самарџија (ур.), *Српско усмено стваралаштво: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 191–229.
- Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, у: С. Селенић (прир.), *Антологија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга, 7–81.
- Сонди 2008: П. Сонди, Теорија модерне драме, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus, 33–172.

Стаменковић 1987: В. Стаменковић, *Позоришта у драматизованом друштву: Критике и есеји (1956–1986)*, Београд: Просвета.

Хегел 1970: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика* 3, Београд: Култура.

THE PROBLEM OF DRAMATIC CONFLICT IN BORISLAV MIHAJLOVIĆ MIHIZ'S PLAY *BANOVIĆ STRAHINJA*

Summary

The central point of interest of this paper is the enquiry into the problem of dramatic conflict in Borislav Mihajlović Mihiz's play *Banović Strahinja*. At the very beginning, the theoretical framework for the enquiry into the problem of conflict will be established. The focal points of the said framework will be Hegel's view of conflict and Szondi's account of the crisis of the modern drama. The analysis of the problem of conflict in Mihajlović's play will set out by examining the nature of the relationship between the play and its prototext – the eponymous epic poem. Afterwards, the broader formal and stylistic specificities will be laid out in order to be able to approach the problem of dramatic conflict within the proper poetical context. The central part of this paper will deal with the analysis of the characterization in *Banović Strahinja* so that the crucial oppositions and parallelisms between the characters can be mapped out. Finally, in the concluding part of the paper, the takeaways inferred from the analysis will be examined within the previously established theoretical framework.

Keywords: drama, theory of drama, Borislav Mihajlović Mihiz, Banović Strahinja, epic poem, dramatic conflict, characterization

Marjana N. Kalinić

Невена И. Лукинић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ЧИТАЊЕ ДРАМЕ ГОДО ЈЕ ДОШАО МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА КРОЗ ПРИЗМУ „МИТА О СИЗИФУ” АЛБЕРА КАМИЈА

Предмет анализе овог рада јесте драма Миодрага Булатовића *Годо је дошао*, која ће најпре бити сагледана контекстуално, у оквиру националног и европског драмског стваралаштва, да би се потом сместила у оквире пишчевог опуса. Главни проблем који ће се овим радом испитивати јесте свеприсутно осећање апсурда. Иако се оно може уочити на више нивоа, овај рад ће се понајвише бавити идејним слојем, при чему ће се компаративним методом указивати на који начин су се идеје филозофије Албера Камија имплементирале. Осим на идејном, проблем апсурда ће се испитивати и на тематско-мотивском плану, те на плану карактеризације ликова и употребе изражајних средстава. Како Булатовићева драма својим насловом призива име Самјуела Бекета, указаше се и на нарочити однос према драми *Чекајући Годоа*. Напоследку, у раду ће се представити прегннант семаантички потенцијал Булатовићеве драме, који је чини вредном читања и тумачења, али и нарочито значајном за разумевање пишчевог опуса, као и развоја српске драме у 20. веку.

Кључне речи: Миодраг Булатовић, *Годо је дошао*, апсурд, апсурдни јунак, драма, Албер Ками, „Мит о Сизифу”, Самјуел Бекет

1. Увод

Са становишта књижевноисторијске перспективе, појава Миодрага Булатовића 50-их година 20. века представљала је значајну новину у српској књижевности, што је с једне стране утицало на негативну рецепцију његових дела првенца, али истовремено и на афирмативни суд појединих критичара (в. Микић 1999: 239–240). Наиме, рани период стваралаштва Миодрага Булатовића обележила је расправа која се водила на књижевној и критичарској сцени између „реалиста” и „модерниста” окупљених око часописа *Савременик* и *Дело* (в. Пијановић 2001: 7–10).² Док су се први залагали за традиционална начела и постулате соцреализма, други су веровали у „обнову модернитета” и неговали наслеђе авангардних покрета међуратног раздобља (Пијановић 2011: 7–10). Стога се може закључити да маргинализовани јунаци, који су притом врло често помереног ума, њихова пасивност, изобличени свет у ком живе и зло као неодвојиви део тог света и човекове природе, што су неке од одлика Булатовићевих дела, нису одговарали идеји о друштвеној улози књижевности и уметничким погледима „реалиста”, за чији је укус Миодраг Булатовић био сувише декадентан. Естетика ружног, генерисање апсурда, одлике натурализма, карневализација, гротескни поглед на свет и други елементи који би се могли означити као „необични” представљали су новину у

¹ lukinicnevena94@gmail.com

² О сукобу „реализам–модернизам” писао је и Предраг Палавестра у својој обимној студији *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, у којој истиче да је поменута расправа започета још између *Књижевних новина* и *Младости*, преко *Књижевних новина* и *Сведочанства*, да би се завршила полемиком између *Савременика* и *Дела*, те да је, са значајном политичком и идеолошком позадином, обележила послератну српску књижевност (в. Палавестра 2012: 79–80).

послератној српској књижевности, те су природно били и ближи уверењима критичара модернијег сензибилитета који су позитивно вредновали дела Миодрага Булатовића. Ипак, без обзира на противречна мишљења књижевних критичара о стваралаштву овог писца, извесно је да Булатовић заузима значајно место у развоју српске књижевности, те да, како је то приметио Предраг Палавестра (2012: 317), са њим започиње „процес модернизације послератне српске прозе”.

Међутим, Миодраг Булатовић није био само прозни већ и драмски писац, премда је његово драмско стваралаштво остало у сенци најзначајнијих романа и збирки приповедака. Не залазећи у детаље оваквих околности у оквиру опуса једног писца, што би могло да буде предмет посебног истраживања, врло је важно напоменути да се и у Булатовићевим драмским остварењима примећују елементи модерности, нарочито када је реч о драми *Годо је дошао*, која већ својим насловом, али и не једино њиме, призива име Самјуела Бекета и театар апсурда. Ова појединост постаје нарочито значајна када се узме у обзир година настанка Булатовићевог драмског првенца (1965) и време деловања театра апсурда (50. године 20. века), из чега се може закључити да Миодраг Булатовић одговара на захтеве свога времена и иде укорак са европском драмском књижевношћу, што је разлог више да тврдимо да је његова драма *Годо је дошао* неоправдано заборањена, те да јој, како због њене уметничке вредности, тако и због значаја за сагледавање пишчевог опуса у целини, треба посветити више пажње, што је и полазиште овог рада.

У њему ће се, наиме, указати на проблем апсурда који се у драми *Годо је дошао* може уочити на више нивоа: идејни слој (идеје филозофије Албера Камија), тематско-мотивски план (теме отуђености, бесмисла, празнине, страха, усамљености, тескобе, очаја и сл.), карактеризација јунака (који су носиоци филозофских идеја Албера Камија) и језичко-стилски слој, односно изражајна средства (сценографија, језик, реплике, дидаскалије и сл.). Премда је категорија апсурда у стваралаштву Миодрага Булатовића исцрпна тема научних студија, о њој је најчешће писано у контексту прозног опуса овог писца³. Изузетак јесте чланак „Проблем апсурда у делима Миодрага Булатовића (*Ђаволи долазе, Црвени пеџао лежи према небу, Годо је дошао*)”, у којем ауторка Кристина Ђурић категорију апсурда тумачи упоредно у односу на књижевност Албера Камија и Самјуела Бекета, при чему је, осим прозном делу стваралаштва Миодрага Булатовића, пажњу посветила и драми *Годо је дошао*, у чему видимо посебну вредност овог рада. Идеје изнете у њему подстакле су нас на размишљање о томе да ли се протагонисти драме *Годо је дошао* могу категоризовати као апсурдни јунаци у оном смислу у којем је Албер Ками описао апсурдног човека у свом филозофском огледу „Мит о Сизифу”, те у вези са тим на који се начин Миодраг Булатовић односи према идејама Камијеве филозофије, на шта ће овај рад покушати да да одговор. Стога се његов допринос, важно је напоменути, не огледа толико у откривању новог

3 Пишући о претечама и могућим узорима Миодрага Булатовића, Петар Пијановић (2001: 21) у својој студији *Поетика зрешке* истиче утицај филозофије егзистенцијализма који запажа на плану тематике Булатовићевих дела. Посебну пажњу овај аутор посвећује истраживању апсурда у прози Миодрага Булатовића (*Ђаволи долазе, Црвени пеџао лежи према небу* и *Gullo Gullo*), уочавајући сличности са прозним остварењима Албера Камија (*Странац, Паг*, као и есеј „Побуњени човек”). Осим са Албером Камијем, прозно стваралаштво Миодрага Булатовића Пијановић (2001: 129) доводи у везу и са Самјуелом Бекетом, при чему је, у том погледу, нарочито занимљиво Пијановићево упоредно тумачење драме *Чекајући Годоа* и романа *Црвени пеџао лежи према небу*, те његово запажање да се о поменутом Булатовићевом роману може говорити као о „рустикалном театру апсурда”.

у анализи драме *Гого је дошао*, већ се жели продубити оно што је у литератури већ препознато, идући, међутим, корак напред тако што ће се тумачити смисао кључних питања Камијеве филозофије, која заузима значајно место у (под)жанровски тешко одредивом делу каква је драма *Гого је дошао*.

2. Непремостиви јаз човека и света / човека и апсолута

*Овај простор био би нам довољан...
кад бисмо могли остати сами.
(Миодраг Булатовић, Гого је дошао)*

Прихвативши периодизацију послератне српске драмске књижевности, чију је класификацију дао Слободан Селенић у „Предговору” *Антологији савремене српске драме*, Булатовићев драмски првенац *Гого је дошао* (1965) налази се на међи другог и трећег периода у развоју српског драмског стваралаштва. То значи да Булатовићу претходе она драмска остварења која су најпре блиска реалистичким оквирима, али и мисаоне драме које у основи имају митски предложак. Међутим, иако је послератна српска драма у првој деценији свога развоја и те како била у раскораку са тадашњим збивањима на европској књижевној сцени, то ће се променити у њеном другом периоду развоја, за чији почетак Селенић узима 1956. годину. Већ ће се у овом раздобљу појавити писци који ће, истанчаности свога духа и смислом за уочавање дотрајалости дотадашњих тема, мотива и поступака, усмерити развој српске драме у смеру који иде укорак са западном књижевном мишљу. Оно ће најпре бити запажено у, како је Слободан Селенић жанровски одредио, „трагигротесци” *Невидљива кација* Ота Бихаљија Мерица, али и у драми *Корац у другој соби* Миодрага Павловића. Из тога следи да се и пре појаве Миодрага Булатовића српска драмска књижевност почела окретати савременим авангардним струјањима, али још увек не Самјуелу Бекету и Ежену Јонеску. Ови драмски ствараоци испоставиће се као изазов српским писцима крајем 50-их и 60-их година 20. века, те међу њима неће бити правих Бекетових и Јонескових следбеника (Селенић 1977: 54). Међутим, две драме из овог раздобља, како примећује Селенић, показале се, у већој или мањој мери, блиским поетици театра апсурда, а то су, с једне стране, *Ближни свој* Мелвила Албахарија, и *Гого је дошао* Миодрага Булатовића. На тај начин, посматран из књижевноисторијске перспективе, може се закључити да се Булатовићев драмски првенац налази на почецима конституисања једне нове парадигме у развоју српске драме, и то оне која ће бити ближа бекетовској линији, док ће новог Јонеска српска драма добити тек са појавом Александра Поповића.

Имајући горенаведено у виду, јасно је да се мора променити призма кроз коју се сагледава, досад чини нам се недовољно тумачено, драмско стваралаштво Миодрага Булатовића. Оно нарочито добија на значају и завређује пажњу критичара када се смести у контекст европске драмске књижевности након Другог светског рата. Наиме, тада је у свету, услед свеопштег хаоса, дошло до духовне деградације човека који је почео да се отуђује од других људи, али и од самога себе. Осећање узалудности и стрепње, страх од смрти, амбис и ништавило у које је упао модерни субјект, утицали су на процес обесмишљавања људског живота, те да бесмисао постане суштинска вредносна категорија. Овакав начин сагледавања човековог положаја у свету, чија је егзистенција сведена на апсурд, заокупљао је пажњу многих писаца, међу њима и Бекета, Јонеска и Адамова, који су, сваки на свој начин, драмски уобличили и представили одсуство смисла. Њи-

хова дела, настала на територији Француске 50-их година 20. века, обележила су важан период у развоју драме – театар апсурда (в. Христић 1984: 9). Осим антитрадиционализма, који се понајвише огледао у одбацивању и обесмишљавању уобичајених драмских механизма, оно што такође суштински одређује ово позориште јесте његова блискост са идејама филозофије егзистенцијализма. Њихово полазиште је исто: промишљање о људском постојању. У том контексту, важно је приметити да и Булатовићева драма *Годо је дошао* покушава да одговори на кључна питања о човековој егзистенцији и његовом односу са светом. С тим у вези, иако на први помен у свест бива призван Самјуел Бекет, када се подробније сагледа Камијева филозофија апсурда исказана у „Миту о Сизифу“, показало се да је управо она кључна за разумевање проблема апсурда у оквиру идејног слоја Булатовићеве драме.⁴ Читајући је кроз призму Камијевог есеја, *Годо је дошао* добија нова значења, те пред читаоца поставља питања да ли су Булатовићеви јунаци апсурдни и какав је свет у којем они живе. Како би се одговорило на њих, важно је у наставку рада указати на неке од тежишних тачака Камијевог филозофског погледа.

Наиме, Албер Ками (2008: 11) полази од размишљања о смислу људског живота, те у основи проблем самоубиства издваја као једини „истински озбиљан филозофски проблем“, а „одговор на суштинско филозофско питање јесте заправо размишљање о томе да ли живот вреди или не вреди да се проживи“ (Ками 2008: 12). Покушавајући да одговори на кључно питање филозофије, Ками (2008: 17, 25) уводи категорију наде, па се даље пита да ли, услед чињенице да је живот апсурдан, треба побећи у добровољну смрт (самоубиство) или наду, да би коначно дошао до одговора који не подразумева нити једно нити друго, већ „сучељавање и борбу без предах“ (Ками 2008: 41), односно борбу која „претпоставља тотално одсуство наде (које нема ничег заједничког са очајањем), стално неприхватање (које не треба да се меша са одбијањем) и свесно незадовољство (које не може да се поистовети са младачким немирима)“ (Ками 2008: 41). Дакле, Камијев (2008: 60) одговор на апсурд јесу свест, или „луцидни разум који увиђа своја ограничења“, и побуна⁵. Међутим, а заправо пре свега, не можемо да се не запитамо одакле уопште апсурд и је ли он у нама или у свету који нас окружује. Феномен конституисања апсурда Ками (2008: 30) заправо објашњава супротстављањем човека и света, односно човековом жељом да ирационалност овог света учини јасном⁶, закључујући најзад да „апсурд није у човеку (ако једна

4 Као писац који је често давао интервјуе новинарима, Миодраг Булатовић је за собом оставио многа сведочанства, како о својим књигама, тако и о погледима не свет, књижевност, уметност, историју, политику и сл. Иако писци у таквој врсти разговора неретко умеју да буду иронични, те да се поигравају идејама сопствених дела, стиче се утисак да то није случај и са одговором на питање Ференца Феҳера о томе ко је највише утицао на њега, при чему Миодраг Булатовић (1999: 23) наводи управо француске писце, и то Камија и Сартра посебно, што свакако није незанемарљиво и додатно оснажује нашу идеју о неопходности читања драме *Годо је дошао* кроз призму филозофије апсурда Албера Камија.

5 „Свест и побуна, ова неприхватања, супротност су одрицању. Све што је несводиво и страшно у људском срцу подстиче их, напротив, својим животом. Ствар је у томе да умremo непомирени, а не добровољно. Самоубиство је непознавање. Апсурдни човек може само да све истроши и да исцрпи и самога себе. Апсурд је његова крајња напетост, она коју он непрекидно одржава усањеним напором, јер зна да у овој свести и у овој побуни из дана у дан он сведочи о својој јединој истини, која је изазов. Ово је први закључак.“ (Ками 2008: 67)

6 „У овом неразумљивом и ограниченом свету, судбина човека од сада добија свој смисао. Уздигла се маса ирационалног и окружује га све до судњег дана. У његовој повраћеној оштроумности, сада сагласној, осећање апсурда се расветљава и прецизно одређује. Рекао сам да је свет апсурдан, ишао сам сувише брзо. Овај свет сам по себи није разуман, то је све што о њему може да се

таква метафора може да има смисла), нити у свету, већ у њиховом заједничком постојању” (Ками 2008: 40)).

Имајући претходно изнето у виду, јасно је да Ками у средиште своје филозофије поставља однос човека и света, јер је управо њихов несклад оно из чега апсурд произилази. Промишљајући о питању људске судбине у свету, у којем је сваки систем вредности и свега онога што се сматрало човековим упориштем урушен, Ками долази до закључка да је човеково настојање да успостави склад са таквим светом, односно да у њему пронађе смисао свог постојања, заправо апсурдно. Оваква идеја о непремостивом јазу између човека и света у Булатовићевој драми *Годо је дошао* присутна је већ на самом почетку драмског текста, и то на плану сценографије. Наиме, када се велика завеса подигне, гледаоци не виде одмах позорницу, већ другу завесу, која је налик на роло-папир (што је такође један вид тривијализације којим се Булатовић врло често користи). Иако би се овакав поступак могао схватити као чин метатеатралности, што он несумњиво и јесте, из њега се може прочитати и следеће: постојање двеју завеса читаоца упућује на јаз између протагониста Владимира и Естрагона, који се више пута у драми само-одређују као представници човечанства, дакле човека, и спољашњег света, који у овом случају чине гледаоци, односно публика која врло често дословно не разуме њихове поступке, идеје и погледе на свет. Оваква врста неразумевања и, уопште узев, тема отуђености, додатно је оснажена и телеграфским стубом на којем су покидане жице, а који, како се наводи у уводној дидаскалији, „доминира” сценом и „врло [је] важан, или то може да постане” (Булатовић 1994а: 83). Такође, да неразумевање постоји и између човека и човека, симболично указује и раздаљина између Владимира, који је на левом крају позорнице, и Естрагона, који је у њеном десном углу. Оваква, „просторна конкретизација”, којом се тема отуђености материјализује у самом простору, једна је од основних црта „позоришта поруге” (Жакар 1981: 494), којем је Булатовићева драма и те како блиска.

Осим на плану сценографије, међутим, јаз између човека и света у драми *Годо је дошао* индикативан је и у репликама њених протагониста у којима се декларативно одбацује било какав покушај остваривања блискости са другим људима, односно светом који их окружује. У том смислу, илустративно је што се Владимир и Естрагон осећају сигурно једино када су сами: „Сад смо опет сами и за тренутак безбедни” (Булатовић 1994а: 86), или када на почетку другог чина коментаришу као ужас то што више никада неће бити сами:

„ВЛАДИМИР: Овај простор био би нам довољан... кад бисмо могли остати сами.

ЕСТРАГОН: Никад више нећемо бити сами. (*Врши главом.*) Вечито са другима. Па то је ужасно: довољан разлог да човек емигрира. А већ смо на измаку снаге.” (Булатовић 1994а: 107)

Почетак трећег чина, када се привидно успоставила равнотежа која је претходно била нарушена доласком Годоа, поново ће показати спокојним Владимира и Естрагона, који су опет сами, и тиме задовољни:

„ВЛАДИМИР (*гледа у једну тачку*): Како је дивно што опет никога нема.

ЕСТРАГОН (*преко рамена, гоштовано мазно*): И што смо сами и заједно.” (Булатовић 1994а: 137).

каже. Али оно што је апсурдно, то је супротстављање овог ирационалног и оне силне жеље за јасноћом чији позив одјекује најдубље у човеку. Апсурд зависи колико од човека толико и од света. Он је за сада њихова једина веза. Он их везује једно за друго онако како само мржња може да веже бића.” (Ками 2008: 30)

На основу наведених реплика могло би се закључити да Владимир и Естрагон најрепрезентативније илуструју тезу о непремостивом јазу између човека и света. Наиме, они су „месечари” који не прихватају свет у којем живе и не желе да остваре блискост са њим, али су зато прихватили ирационално („...ох, како је дивно што лудости нема краја...” (Булатовић 1994а: 89)), још су уз то и свесни да је тај исти свет један обичан „циркус” („Јер дошла су таква времена, цирку-ска времена, да се једино циркус гледа. Циркус гледа циркус!” (Булатовић, 1994а: 88)), у којем они свесно (подвукла Н. Л.) преузимају улогу кловна. Међутим, свет у којем они живе није само циркус већ и затвор јер, како Естрагон каже, „сви путеви воде тамо... стотине путева... две стотине путева... девет стотина путева...” (Булатовић 1994а: 91), при чему треба имати на уму да је мисао о животу као тамници једна од идеја егзистенцијалистичке филозофије. Један такав, негативно окарактерисан свет, нагрizen бесмислом, али и злом, учиниће да срце Владимира и Естрагона, будући да су они јединствена целина, буде „[...] угњечено, смрвљено”, преко њега ће прећи „[...] коњаници и дивизије, праћене мравима и црним марамама”, оставивши притом „[...] пуно отисака коњских копита и босих људских стопала...” (Булатовић 1994а: 114).

Отуда њихов отклон од таквог света, у којем се не може и не треба тражити смисао, постаје разумљивији. Међутим, апсурдни човек са апсурдом живи, а да би се могло живети у таквом несагласју, каже Ками, човек мора бити свестан свог положаја у свету. Узевши мит о Сизифу као предложак, Ками „час свести”, о којем је у овом раду већ било речи, означава као тренутак тријумфа Сизифа, који своју бесмислену судбину узима у своје руке, пркосећи тако боговима које, напоследку, побеђује: „Сама борба да се стигне до врха довољна је да испуни људско срце. Сизифа треба да замислимо као срећног” (Ками 2008: 141).

Дакле, свест и револт су оне категорије које су неопходне човеку да би могао живети у непремостивом јазу са светом, при чему запажамо да су Владимир и Естрагон свесни, али још увек неспремни на борбу, док се идеја самоубиства декларативно одбацује. Занимљиво је да о овој последњој, већ на самом почетку драме, један од Булатовићевих јунака и размишља, а вешала окачена о дрво, као део сценографије првог чина, ову идеју и илуструју:

„Онда спазимо крупног човека, Владимира. Спуштених панталона, у дугим исцепаним гаћама, он стоји испод дрвета на чијој једној грани висе вешала. Његово лице је кисело: он гледа час омчу, а час нешто иза себе. То је први јунак ове приче с којим се сусрећемо. Он прави гримасе, као у неком немо филму: као да пита гледаоце да ли да се обеси или да и даље живи у мочвари. Најзад стеже своје грло, почиње да кркља и да се смеје.” (Булатовић 1994а: 83)

На тај начин, Владимир, који својим покретима у свест читаоца аутоматизовано призива комичара Чарлија Чаплина, попут правог кловна и циркусанта не само што одбацује идеју о самоубиству већ јој се, у извесном смислу, и подсмева. Да је заиста тако, уверава нас и то што недуго потом овај јунак размишља да о та иста вешала обеси воз који туде стално пролази и узнемирава их. Имајући ово у виду, стиче се утисак да, иако се не пристаје на чин самоубиства, што Владимира приближава апсурдном јунаку, Камијева идеја, смештена у контекст комичног и тривијалног, бива доведена до парадокса, у ком се и урушава, при чему сматрамо да намера Миодрага Булатовића није у подривању Камијевих идеја, већ да се оваквим поступком додатно жели нагласити да је заправо свет у којем обитавају јунаци драме *Годо је дошао* онај који је подривен. Тако се долази до закључка да, иако су свесни свог апсурдног положаја у свету, како је у раду већ истакнуто, и од

ове чињенице не беже, чак јој се у виду извесног револта и подсмехају, Владимир и Естрагон су на корак од тога да постану апсурдни јунаци, у камијевском значењу, али и даље то нису сасвим. Пре свега, они то нису зато што очекују Годоа, дакле надају се: „Очекујемо Годоа који ће нас спасти... који ће нас разумети... и који ће очајавати заједно са нама.” (Булатовић 1994а: 94). Премда се на појединим местима у драми у оквиру дидаскалија номинално говори о њиховом губитку наде („готово без наде”, „уморно, без наде” (Булатовић 1994а: 98)), она се никада неће у потпуности одбацити, па чак ни када се испостави да Годо није онај за којег су веровали да ће им донети спасење. Оно што такође удаљава Владимира и Естрагона од апсурдних јунака јесте то што су они, с једне стране, очајни, а „бити без наде, то не значи бити очајан” (Ками 2008: 106) и, с друге стране, што, насупрот „идеалу садашњости” (Ками 2008: 76), они верују у будућност, те уместо Камијевог „времена” (Ками 2008: 101), бирају „вечност” (Булатовић 1994а: 91). Напослетку, иако Владимир и Естрагон у својим репликама истичу да им нико није потребан, на једном месту ће рећи да су обучени као кловнови не би ли се „допали гледаоцима и осталом човечанству” (Булатовић 1994а: 111), те да, како смо већ показали, од Годоа очекују да их он разуме, из чега следи да потреба за разумевањем са другим бићем ипак постоји и код њих, чиме се, опет, Камијева идеја о јазу између човека и света релативизује.

Слично ће бити и са појавом Поцоа Добричине, за којег ће се такође помислити да је јунак који одговара камијевском апсурдном човеку, с обзиром на то да једини одбија да чека Годоа, о којем каже да је „општа људска илузија” и „идеја слабих и немоћних” (Булатовић 1994а: 97), чиме уједно одбацује категорију наде. Међутим, веома брзо ће се испоставити да је и он живео у силном ишчекивању Годоа, што Поцо и сам признаје:

„Али гледајући ове сиротане, схватио сам да сам и ја, без обзира на своје порекло и на шетње по мочвари, да сам и ја део човечанства које ишчекује једног јединог човека: иако сам Поцо, и ја сам тако дуго желео да видим човека који треба да дође да нас утеши и спасе.” (Булатовић 1994а: 108–109)

Имајући претходно изнето у виду, стиче се утисак да се драма *Годо је дошао* на појединим својим местима може читати као „иронични херменеутички кључ” (в. Милутиновић 1994), јер и у њој, као и у драми *Чекајући Годоа*, како то примећује Зоран Милутиновић тумачећи поменуто Бекетово дело, постоји „низ наговештаја и упутстава који не доводе до коначног тумачења зато што их драма у следећем тренутку суспендује или им се подсмева” (в. Милутиновић 1994).

Анализирајући даље Булатовићеве јунаке и њихове односе, не може се не приметити да и међу њима самима постоји несклад, чиме се опет враћамо на тему отуђености. Она је нарочито транспарентна у тренутку доласка Дечака, којим се уједно ствара драмски заплет, али који је, на тематско-мотивском плану, занимљивији због тога што и сам Дечак свој покушај приближавања Владимиру и Естрагону коментарише као нешто „што је данас реткост, што је за осуду” (Булатовић 1994а: 91). Овакав његов чин може се протумачити у контексту потврђивања идеје о јазу између човека и човека, али се у њему могу прочитати и евентуалне алузије на друштвени поредак пишчевога времена које је, услед историјских прилика, заправо било време великог неповерења међу људима. У том погледу, Дечаков монолог, у завршници драме, уверљиво дочарава непостојање жеље да се човек зближи са другим човеком:

„Покушавам да се зближим са свим што се креће, па чак и са животињама и травма, али ме нико не разуме. Људи беже од мене, кажу да сам месечар... да се верем по

крововима и да спавам у димњацима. Животиње ме се плаше, дивљач ме не напада, а нарочито сам одвратан псима.” (Булатовић 1994а: 179)

Његово сведочанство представља, у извесном смислу, врхунац апсурдне отуђености међу људима, или како то Кристина Ђурић (2011: 371) формулише, „његова тужна исповест о отуђености прераста тако у јадиковку над апсурдним положајем угрожене јединке у свету са којим је изгубљен однос јединства и блискости”, јер од Дечака не само да беже људи већ и животиње, а понајвише га се гаде пси, за које се традиционално верује да су, међу животињама, човеков најбољи пријатељ.

Тако се може закључити да драма *Годо је дошао* на плану карактеризације својих јунака и односа међу њима, али и у оквиру идејног слоја, јер су њени про-тагонисти заправо и носиоци појединих идеја Камијеве филозофије, илустративно показује да је отуђеност у потпуности завладала њиховим светом.

Међутим, осим на поменутим нивоима Булатовићевог драмског првенца, неразумеваше међу јунацима огледа се и на плану језика, који губи своју комуникацијску улогу, те се ликови међу собом у многим ситуацијама дословно не разумеју⁷. Њихово несасгласје, ипак, највише је изражено у бинарној опозицији Владимир, Естрагон, Поцо и Лики – Годо. Наиме, испоставиће се да Годо није оно што су јунаци желели и очекивали, али ће се исто тако и Годо осећати као странац међу њима. Тако се долази до једног важног питања на које треба одговорити: ко је Годо њима и зашто им је његов долазак толико значајан?

Чувени Годо у овој драми добиће разноврсне етикете и епитете, па ће тако бити „пекар”, „љубавник”, „ослободилац”, „пилот прерастао у анђела”, „апостол”, „спасилац”, „делегат бога”, „нада”, али и „тиранин”, „Индијанац”, „општа људска илузија”, „развратник”, па и сâм „ђаво”. Већ се при овом набрајању могу уочити неспојиве категорије којима се представља фигура Годоа, који се неретко карикира, тривијализује и доводи до нарочите врсте парадокса. Међутим, само извођење на сцену Бекетовог Годоа, који је у литератури најчешће тумачен као Бог, на шта упућују многи елементи и у Булатовићевој драми, а који је „кад-тад морао доћи” (Булатовић 1994б: 70), са собом повлачи важно питање односа човека и апсолута, односно питање слободе, о којем је промишљао и Албер Ками у „Миту о Сизифу” (в. Ками 2008: 67–68). Да ли, у том погледу, Булатовићевог Годоа можемо сматрати апсолутом који доноси слободу и спасење онима који га очекују?

„Човечанство је”, каже Миодраг Булатовић (1994б: 70), „дуго остало онакво каквим га је направио и оставио Самјуел Бекет (Samuel Beckett): без оног основног *raison d'être*, без икаквог смисла за сопствено присуство и постојање, без вере и наде, оно је очекивало спасиоца Годоа. Годо није долазио”. Ако пажљивије анализирамо овај Булатовићев исказ, један његов део треба проблематизовати и довести у питање: да ли је Самјуел Бекет оставио човечанство „без вере и наде”? Имајући у виду да се чека неко или нешто што би донело спас, онда чекање само по себи подразумева постојање наде у избављење и бољитак. Истина је, међутим, да Булатовићев Годо неће донети ни слободу, нити спасење, те да ће нада на тренутак нестати када се дугоочекивани Годо појави и, својим изгледом и ликом, као и другачијим погледом на свет, разочара и разбије једну велику илузију оних који су га ишчекивали и у њему видели спасење. А Годо је био спас и за Вла-

7 О проблему језика у драми *Годо је дошао* писала је Кристина Ђурић (2011: 369) у наведеном раду, дајући неколике веома занимљиве примере, при чему ауторка, што нам се чини врло значајним, управо у драмској форми види оно што је Булатовићу омогућило „да у комаду *Годо је дошао* до крајњих граница развије слику апсурда кроз говор и гестове својих ликова”.

димира и Естрагона, како је већ истакнуто у раду, и за Дечака („Најзад, најзад стиже спасилац... и права мушка снага...” (Булатовић 1994а: 93)), па и за Поцоа Добричину, који је најпре поништавао личност Годоа, да би га потом прихватио као вид сопствене утехе и спаса.

Из претходног се може закључити да све јунаке ове драме повезује „камијевски схваћена носталгија за апсолутом” (Ђурић 2011: 353), који је оличен у фигури Годоа. Али Миодраг Булатовић је решио да се поигра са човечанством и пред њ доведе Годоа, који изневерава очекивања оних који су га чекали. Тако ће се показати оно што је у литератури већ примећено, да је долазак Бекетовог Годоа, заправо, још више обесмислио чекање човечанства, а самим тим и његово бивствовање (Ђурић 2011: 362–363). Када се Годо, „обичан, мање-више слабашан човек четрдесетих година”, „брашњав, симпатичан, густе косе и повећег носа”, у „чаплиновским ципелама” (Булатовић 1994а: 110) коначно појави на сцени, јунаци ће бити видно разочарани. Осим тога, изгубиће наду, али не задуго. Верујући да је реч о „лажном” Годоу, они ће заподенути борбу против свог спасиоца, напашће га машинкама, бомбама, ципелама, што ће све скупа личити више на дечју игру рата но на прави рат. На тај начин ће се Камијева идеја бунта, о којој је било речи у овом раду, дословно материјализовати, али ће се и, смештањем у овакав контекст, опет тривијализовати, што се примећује као врло чест Булатовићев поступак: да оно што је значајно буде сведено на парадокс, али не са циљем да се значајно подвргне подсмеху, већ да се истакне бесмисленост онога што је тривијално.

Булатовићеви јунаци се, међутим, неће зауставити на борби. Годо ће чак постати предмет апсурдног процеса, што у свест читаоца призива, наравно, Франца Кафку и Камијев роман *Странац*, али и *Библију*, ако се присетимо да је Годо „спасилац”, „један једини”, онај који „силази” желећи да чини доброчинства, а бива прогнан и осуђен попут Христа. Тако ће Годо најпре бити одбачен, затим ће му бити пресуђена смрт давлeњeм, да би најзад био жив сахрањен, претворен у једно велико *ништилa*. Али ако апсолута (Бога) више нема, да ли је ту онда крај? За Миодрага Булатовића не. Својом драмом овај аутор показује да иако „смрт Бога” човеку даје слободу да располаже својим животом, он то не чини, већ тражи нови извор апсолута, што изванредно илуструје Естрагонова реплика да је Поцо њихов нови Годо. Тако се, с једне стране, потврђује „камијевски схваћена носталгија за апсолутом” (Ђурић 2011: 353), док је, с друге стране, питање слободе, веома важно у овом делу, обесмишљено јер се за ту исту слободу боре они који и не знају шта је слобода, верујући да „омча увек *мора* бити око нечијег врата” (Булатовић 1994а: 154).

Када је реч о слободи, не може се не поменути и Булатовићево промишљање „друштвеног аспекта апсурда” (Ђурић 2011: 366), о којем је већ писано у литератури, а које ову драму чини аутентичном и даје јој посебан локални карактер. Ту, пре свега, мислимо на алузије које јасно упућују на социјалистички режим бивше Југославије, на чијем је тлу Булатовић живео и стварао. Желећи да укаже на бесмисленост и нечовечност његових идеја и поступака, Миодраг Булатовић ће их, иронијом и претеривањима, у потпуности обесмислити. С друге стране, представљањем јединственог пара Поцоа и Ликија, господара и роба, Булатовић ће, на једном универзалнијем нивоу, показати тужну истину не само свога времена већ и сваког будућег које долази: човек ће увек неке робовати, с тим да ће се улоге роба и господара смењивати, а светом ће владати „ништаци”, попут Ликија, свесни своје ништавности, али са конопцем или омчом у руци који ће

им изнова и изнова давати моћ. Поставши, дакле, нови господар, који је притом свестан (подвукла Н. Л.) горке истине о свету да „слобода не постоји сем у књи-гама” (Булатовић 1994а: 154), који све „презире” (Булатовић 1994: 152) и ужасава се човечанства са којим нема заједнички језик (Булатовић 1994а: 159), који је био „луцидан” и све време се претварао да је идиот (Булатовић 1994а: 154), који је редитељ целе ове представе (Булатовић 1994а: 165), на којем „свет почива” и који је „читав један смисао” (Булатовић 1994а: 133) и који је, најзад, чекао на праву прилику да се побуни („Борба, дакле, остаје мој главни задатак: јер ја сам главна личност ове приче... и луд је сваки онај који то од самог почетка није схватио” (Булатовић 1994а: 173)), Лики се готово у потпуности приближава Камијевој идеји апсурдног човека. Оно што би донекле могло да проблематизује ову тврдњу јесте Ликијев исказ о питању Бога, за којег каже да га нема, али да ипак негде постоји (Булатовић 1994а: 169), мада се већ у наредној реченици поводом тога осећа ироничан призвук („Ох, боже, чиме ли се храниш... кад си тако праведан?” (Булатовић 1994а: 169)), који релативизује оно што је претходно речено.

Означивши тако Ликија као, камијевски схваћеног, апсурдног јунака, најзад смо дошли до одговора на питање које је постављено у овом раду. Међутим, оно нас даље подстиче да се запитамо шта се постиже тиме што је баш овом јунаку додељена таква улога, односно какав је однос Миодрага Булатовића према Камијевој идеји о апсурдном човеку. Стиче се утисак да је аутор драме *Годо је дошао* заправо желео да се поигра, али не Камијевим идејама као таквим, већ самим светом који дозвољава да му се један „ништак”, какав је Лики, наметне за вођу и јединог који има свест о апсурду, при чему овакав утисак додатно оснажује Булатовићево самоодређивање жанра своје драме као „*изгре*” (Булатовић 1994б: 69). Тако се, узевши у обзир све што је у анализи наведено, те имајући у виду ауторов опус у целини, као и његову напомену поводом свог драмског првенца⁸, долази до закључка да је Миодраг Булатовић овим поступком желео да нарочито нагласи идеју о томе да је свет његових протагониста не само дехуманизован већ и у потпуности дестабилизован и нагрizen апсурдом, што се уосталом може рећи за готова сва његова дела, те да се апсурдно битисање наставља, и кроз историју понавља, без могућности изласка.

3. Закључак

Анализом драме *Годо је дошао* Миодрага Булатовића може се закључити да она својом садржином покреће низ питања. Један од многих проблема који је закупио нашу пажњу био је проблем апсурда, који је било могуће сагледати са различитих аспеката, али простором ограничени, одлучили смо се да анализи апсурда, у највећој мери, приступимо у оквиру идејног слоја драме. Иницијална идеја овог рада била је да се испита однос Булатовићевог драмског

8 „У сваком случају, морао сам написати ову драму: био је то мој шестомесечни монолог, мој обрачун с поретком ствари у данашњем свету или боље речено у свим световима и у свим временима. Стичем утисак, при поновном читању свог драмског првенца, да свет није онакав каквим га је направио (или затекао, нашао) и оставио С. Бекет: он је много гори! Он, тај свет, није само парадоксалан и смешан, већ зао и кужан. Тај свет је ступидан и није довољно подсмевати му се: можда га треба сасвим разоткрити и запалити. Он, тај несрећни и проклети свет, не заслужује нашу самилот или сузу: јер је пун отрова и рђавих идеја... јер више нема здравих чула, а о срцу (о коме сам у овој повести толико причао) и да не говоримо. Да тај свет није био такав, не би му се онако лако и убедљиво наметнуо ништак Лики... тај изопачени, тај дегенерисани, тај глупи свет можда и не заслужује бољег вођу од Ликија који заиста импонује и који заслужује наше потпуно дивљење. [...]” (Булатовић 1994б: 76–77).

првенца и „Мита о Сизифу” Албера Камија, при чему се, компаративним методом, дошло до закључка о блискости Булатовићеве мисли са мишљу и идејама филозофије Албера Камија. Овај рад показује на који су начин упоришне тачке Камијеве филозофије инкорпориране у Булатовићеву драму, као и какав је пшчев однос према њима, те у чему се огледа његова индивидуалност, аутентичност и, напослетку, иновативност. Поред тога, примећено је да је свеприсутно осећање апсурда остварено и на тематско-мотивском плану, као и у начину карактеризације протагониста чији погледи на свет, поступци, начини живота и односи са другима показују да је апсурд нагризао не само свет већ и оне који у таквом свету живе.

У том погледу, посебно се усредсредивши на протагонисте драме *Годо је дошао*, о чијим карактерима сазнајемо непосредно, кроз њихове реплике, или посредно, кроз прећуткивано али исказано у дијаскалијама, примећује се да су готово све идеје Камијеве филозофије, исказане у „Миту о Сизифу”, присутне у Булатовићевој драми (јаз између човека и света, човека и човека, човека и апсолута, категорије наде, самоубиства, свести, односно луцидности, побуне, вечности и очајања), али је њихово присуство релативизовано, односно ако се у једном тренутку може помислити да је неко од јунака апсурдан, у оном значењу које му је Ками дао, већ се у следећој реплици или сцени та идеја одбацује. Изузетак је, међутим, Лики, за којег би се могло тврдити да је једини апсурдни јунак у драми *Годо је дошао*.

Осим што се желело одговорити на питање о степену апсурдности Булатовићевих протагониста, циљ овог истраживања био је и да укаже на значај драме *Годо је дошао*, а он се огледа, с једне стране, у развоју српске драме 20. века која коначно иде укорак са европском драмском књижевношћу. С друге стране, ова драма значајна је и за разумевање Булатовићевог опуса у целини, јер кад се сагледа у том контексту, уочава се да је она део једне велике мреже тема, мотива и идеја о којима је овај аутор промишљао за све време свога бављења књижевношћу.

Најзад, овај рад не само да је имао интенцију да отргне од заборавља Булатовићеву драму *Годо је дошао* већ је желео и да покаже да Миодраг Булатовић није само изврстан прозни већ и драмски писац, те да је његово драмско стваралаштво и те како вредно пажње, како читалаца, тако и критичара.

Литература

- Булатовић 1994а: М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, Београд: DBR International Publishing.
- Булатовић 1994б: М. Булатовић, *Годо је дошао: неколико сасвим случајних успутних бележака*, *Годо је дошао и друге драме I*, Београд: DBR International Publishing, 69–77.
- Булатовић 1999: М. Булатовић, *Никад истиим путем*, Београд: Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.
- Ђурић 2011: К. Ђурић, *Проблем апсурда у делима Миодрага Булатовића (Ђаволи долазе, Црвени петлао летти према небу, Годо је дошао)*, у: Ј. Делић (ур.), *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 2, Нови Сад: Матица српска, 349–375.
- Жакар 1981: Е. Жакар, *Композиција и њене технике*, у: М. Миочиновић (прир.), *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 471–497.
- Ками 2008: А. Kami, *Mit o Sifzu: ogled o apsurdu*, Београд: Paideia.

- Микић 1999: Р. Микић, Шта су ђаволи донели или еволуција приче, у: М. Булатовић, *Ђаволи долазе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 239–258.
- Милутиновић 1994: З. Милутиновић, *Митиштеатралност. Иманентна поезика у драми XX века*. Београд: СИЦ.
- Палавестра 2012: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник.
- Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика зротијеске: пријоведна уметности Миодрага Булатовића*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, у: С. Селенић (прир.), *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ, 7–81.
- Христић 1984: Ј. Hristić, *Beketovo pozorje ljudskog života*, у: Ј. Христић (прир.), *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 7–37.

READING THE MIODRAG BULATOVIC'S DRAMA *GODO CAME* THROUGH THE PRISM OF THE ALBERT CAMUS' MYTH OF SIZIF

Summary

The subject of the analysis of this work is Miodrag Bulatovic's drama *Godo came*, which will be considered contextually first, within the framework of national and European drama, and then placed within the framework of the writer's oeuvre. The main problem that will be examined in this paper is the ubiquitous feeling of absurdity. Although it can be observed on several levels, this paper will mostly deal with the conceptual layer and a comparative method will indicate how the ideas of Albert Camus' philosophy were implemented. In addition to the conceptual, the problem of the absurd will be examined on the thematic-motive level, as well as on the level of characterization of characters and the use of means of expression. As Bulatovic's play evokes Samuel Beckett with its title, it will also point out the special attitude towards the play *Waiting for Godot*. Finally, the paper will present the pregnant semantic potential of Bulatovic's play, which makes it not only worth reading and interpreting, but also especially important for understanding the writer's oeuvre, as well as the development of Serbian drama in the 20th century.

Keywords: Miodrag Bulatovic, *Godo came*, absurd, absurd hero, drama, Albert Camus, *Myth of Sif*, Samuel Beckett

Nevena I. Lukinić

Ана З. Хубер¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ОСОБЕНОСТИ МЕКСИЧКОГ И ШПАНСКОГ ПИКАРА НА ПРИМЕРУ РОМАНА *ПЕРИКИЉО САРНИЈЕНТО И ЖИВОТ ЛАЗАРЧИЋА СА ТОРМЕСА*

У овом раду компаративно ће се анализирати особине мексичког и шпанског пикара на примеру пикарских романа *Перикиљо Сарнијенто* аутора Хосеа Хоакина Фернандеса де Лисардија и *Живот Лазарчића са Тормеса*. Полазиште за анализу чиниће осам постулата пикарског жанра које је дефинисао Клаудио Гиљен, а ликови ће се поредити кроз неколико категорија: порекло и породична ситуација, одрастање, запослења, односи са пријатељима, односи са женама, амбијент у ком живе и зрело доба. Романи ће се посматрати у социјалним, политичким и историјским контекстима свог времена. Објасниће се како различити контексти творе разлике у поступку креирања ликова пикара. Анализираће се улога дидактичких елемената, као и теме части, порока и односа између детерминизма и слободне воље. Испитаће се како се пикарски жанр трансформисао током епохе просвећености у Мексику. Истаћи ће се прилагодљивост пикарског жанра друштвеним приликама и његов значај у развоју шпанске, а потом и мексичке књижевности.

Њучне речи: пикарски роман, пикар, *Живот Лазарчића са Тормеса*, *Перикиљо Сарнијенто*, Фернандес де Лисарди, друштвена критика

Пикарски роман (*la novela picaresca*) аутохтона је шпанска подврста романа настала средином XVI века. *Живот Лазарчића са Тормеса* (*Lazarillo de Tormes*) први је пикарски роман и објављен је 1554. године. Постоје многа спорења у вези са његовим аутором². Јавља се као супротност тада омиљеним витешким, пасторалним и љубавним романима, који су нудили идиличну слику света. Још у средњовековној шпанској књижевности могу се приметити знаке сатиричног односа према цркви, величање материјалног наспрам духовног и ликови скитница и превараната³. Пикарски роман представља контраст идеалистичком току књижевности због наглашеног реализма и друштвене критике⁴.

Роман *El Periquillo Sarniento* (*Шуѓави пайаѓајчић*) мексичког аутора Хосеа Хоакина Фернандеса де Лисардија (*José Joaquín Fernández de Lizardi*, 1776–1827) објављен је 1816. године (четврти том постхумно, 1831) и задржао је многе формалне и садржинске одлике шпанске пикареске. То је уједно први хиспано-амерички роман. Његовим претечама сматрају се хиспаноамеричка прозна дела *Infatunios de Alonso Ramírez* (Carlos de Sigüenza y Góngora) из 1690. године и *El*

1 anahuber9295@gmail.com

2 Детаљније на ову тему у текстовима Наваро Дуран 2007, Наваро Дуран 2011 и Стојановић 1995. Савремена истраживања Росе Наваро Дуран највише су допринела тези да је аутор овог романа Алфонсо де Валдес (Alfonso de Valdés).

3 Најочитији сатирични елементи присутни су у делу хетерогене структуре *Књига о доброј љубави* (*Libro de buen amor*, 1330) Хуана Руиса, архипрезвитера из Ите (Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita) и епско-драмском делу *Селестијина* (*La Celestina*, 1499) Фернанда де Рохаса (Fernando de Rojas).

4 Подаци о *Лазарчићу*, пикарском роману и пикарески као жанру изложени су на основу Наваро Дуран 2007, Павловић Самуровић 2001, Солдатић 19856 и Стојановић 1995.

lazarillo de ciegos caminantes (Alonso Carrió de la Vandra) из 1773. године (Кабрепа 1968: 164, 165). Јак утицај на ово дело имао је шпански пикарски роман *Guzmán de Alfarache* (Гусман од Алфарахеа)⁵.

Осам главних одлика пикареске формулисао је теоретичар књижевности Клаудио Гиљен (1982а: 78–85): пикара је немогуће изучавати изван социјалног контекста; пикарски роман је ретроспективна псеудоаутобиографија; пикарова перспектива је увек пристрасна; пикарово посматрање света прожето је мисаоном и критичком димензијом, религијом и моралом; истакнута је материјална раван егзистенције, па се зато често помињу глад и новац; пикар није увек слуга многих господара, али се увек креће кроз препознатљиве друштвене групе или сталеже; пикар се креће хоризонтално простором а вертикално друштвом; пикарски роман је епизодичне структуре, кохерентност дела одржава лик пикара, а повремено се јављају циклични обрасци.

Ликови шпанског и мексичког⁶ пикара биће сагледани са неколико аспеката: порекло и породична ситуација, рана младост, послови којима се пикари баве, односи са пријатељима и познаницима, односи са женама, амбијент кроз који се крећу и зрело доба. Да би се разумеле разлике између пикара, неопходно је сагледати историјски и социополитички контекст у ком су романи настали.

Шпанију XVI века обележила је владавина Карлоса I и Фелипеа II. Ови владари водили су исцрпљујуће ратове у Европи, док је ситуација у земљи бивала све тежа. Неумерени прилив злата и сребра из колонија довео је до инфлације и економске нестабилности, а „угрожена пољопривреда и високи порези приморали су сеоско становништво на миграцију у градове” (Солдатић 1985: 206, 207). У најнеповољнијем положају налазили су се пикари, људи без сталног посла и могућности да напредују, који су се бавили ситним преступништвима. Римокатоличка црква имала је велику моћ и у спрези са Инквизицијом мотрила је на верску и моралну исправност, нарочито нових хришћана, и оштро се супротстављала свакој критици (Хил Пећароман 2003: 118, 120, 134). Пошто је завладала огромним пространством, Шпанија је себе видела као мисионара и браниоца католичке вере и то постаје опсесија шпанске власти (Армихо 1993: 31). Управо те друштвене околности критикује аутор *Лазарчића*.

Почетак XIX века у Вицекраљевству Нове Шпаније (данашњи Мексико) обележиле су, као и у другим шпанским колонијама, борбе за стицање независности. Најнезадовољнији друштвени слој били су креоли, потомци Шпанаца рођени на тлу Хиспанске Америке. Шпанци досељени са Иберијског полуострва имали су већа права и приступ највишим позицијама у држави и онемогућавали су креолима да напредују. Важан узрок стварања сепаратистичких тежњи била је централизована економија, која је, додељујући привилегије племству, успоравала самосталан развој вицекраљевства (Палигорић 2003: 106, 112). Креоли су се противили превеликој заступљености латинског језика⁷ у образовању и учењу базираном на католичкој догми (Палигорић 2003: 95). У Мексику је, као и у Шпанији, јавни живот био у знаку црквене доминације (Клајн 2004: 225). Креолска интелигенција била је пак под утицајем идеја Америчке и Француске буржоаске револуције, читала је Русоа, Волтера и Монтескјеа, и залагала се за цивилизова-

5 Подаци о роману *El Periquillo Sarniento* изложени су на основу Павловић Самуровић 1993 и Сапатеро 2007.

6 Користе се и термини *pelado* и *lépero* (Руис Барионуево 2008: 55).

7 Дабов (1999: 38) примећује да је латински језик у *Перикиљу* средство завањавања (међу коцкари-ма, као и у епизоди са лажним доктором). Слично је и у *Лазарчићу* са продавцем була.

ну државу мексичког народа (Еспино Мартин 2013: 163, 164; Франко 1983: 27; Вогт 1990: 103). Догађај који је најснажније подстакао борбу за независност била је Наполеонова окупација Шпаније 1808. године (Искјердо Тодоровић 2005: 245). Палигорић (2003: 112) овако описује стање у Хиспанској Америци: „Ојачао је грађански слој, формиране су урбане вредности, надилазећи утицаје религиозних. У први план избија научно мишљење, образовање, проблеми заједнице и просвете”. Управо ће Фернандес де Лисарди бити један од најчувенијих новинара⁸ и заговорника деколонизације. Критике које је износио у памфлетима и фелтонима пренео је касније у књижевна дела (Овиједо 1995: 343). Лисарди је користио књижевност и есејистику како би скренуо пажњу на горуће проблеме у области образовања, судства, администрације и уопште функционисања (пост) колонијалних институција у новоформираним хиспаноамеричким државама, нарочито истичући недоступност образовних установа за сиромашне креоле. Његов рад уклапа се у глобалне тенденције с краја XVIII и почетка XIX века, које дидактичност претпостављају фикцији (Белини 1997: 195). Пикарски жанр показао се тако као најпогоднији за ширење еманципаторских идеја у Мексику (Руис Барионуево 2008: 36).

1. Мексички и шпански пикар: сличности и разлике

Формално, *Лазарчић* и *Перикиљо* припадају пикарском жанру због псеудоаутобиографске форме с оквиром (Перикиљо се обраћа својој деци како би извукла поуке, а Лазарчић уваженој особи у форми епистоле), као и због ретроспекције, исповедног тона, мотива луталаштва и епизодичне структуре. Важна новина у Лисардијевом делу јесте присуство двојице приповедача – зрелог Перикиља и Лисардија, који се представља читаоцима као Перикиљов кум и одлучује да објави дело после његове смрти. Модерне стилске поступке заступљене у *Перикиљу* представљају и појава писца као лика у сопственом делу, цикличност у појављивању ликова (у више наврата појављују се Антонио, Анселмо, Мартин, Хануарио) и метафикционална прича о писању књиге. У *Лазарчићу* је само лик пикара везивно ткиво романа.

Овиједо (1995: 344) истиче два елемента у *Перикиљу* нетипична за пикарски роман: прво, Перикиљо није прави пикар већ, “*apicardo*”⁹, жртва лошег образовног система¹⁰; друго, присутна је русоовска визија човека, који је сам по себи добар, али га друштво квари¹¹. Од пикарских одлика, *Перикиљу* недостају теме части и породичног детерминизма, али је зато заступљена сродна тема порочности као последице социјалног детерминизма (Сапатеро 2007; Алфаро 1968: 189, 190). Затворена структура (роман се завршава пикаревом смрћу) такође удаљава *Перикиља* од пикареске, док у *Лазарчићу* прича остаје отворена у складу са начелима жанра (Сапатеро 2007).

8 Лисарди је био уредник и новинар у многим либералним мексичким листовима: 1812. године, када је Уставом из Кадиса гарантована слобода штампе, оснива лист *El Pensador Mexicano*, у коме критикује колонијалну власт и затим бива ухапшен, а касније пише и у *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, *Alacena de las Friorelas*, *Cajoncitos de la Alacena* (Руис Барионуево 2008: 11, 12).

9 „Попискарен” (превод је ауторски).

10 Лазарчић је потпуно необразован и тема школовања није заступљена у овом делу.

11 Русоово учење је продукт француског рационализма из XVIII века, али врло слично виђење даје и аутор *Лазарчића* раније у XVI веку: дечак је неискварен све док не ступи у контакт са лошим људима.

Пикари имају симболична имена. У питању су деминутиви – *Лазарчић* и *Пајаџајчић*. Име шпанског пикара представља пародијску алузију на називе витешких романа у којима се истиче високо порекло јунака (Стојановић 1995: 70, 71): Лазар је библијски мученик, а Тормес је шпанска река поред које се Лазарчић родио. Перикиљу је право име Педро Сармијенто, а надимак му је дао школски друг пошто је брбљив као папагај (шп. *perico*) и заразио се шугом (шп. *sarna*). Овиједо (1995: 343, 344) наводи да Перикиљово име асоцира на некога ко се претвара и понавља туђе идеје. Симболика Перикиљовог имена важна је за цео ток романа. Наиме, главни јунак током читаве младости некритички присваја моделе понашања средине у којој се налази, потпадајући лако под утицај лоших учитеља, коцкара, варалица. Перикиљо је представљен као личност без сопствених принципа и моралних узуса, која попут папагаја, механички и без размишљања, усваја све оно најгоре из окружења.

Лазарчићево и Перикиљово порекло битно се разликује. Шпански пикар потиче од родитеља са друштвене маргине, лопова и проститутке, због чега је, према тадашњем друштвеном поретку, предодређен да живи без части (Солдатић 1985: 208, 211; Солдатић 1985: 263). Он не улази својевољно у свет преступништва, већ мајчином одлуком, док се Перикиљо сам одлучује за живот скитнице и препушта се пороцима (коцки, алкохолу). Перикиљово порекло не указује на то да би могао постати пикар. Његови родитељи су припадници средње класе и брину о његовом образовању. За разлику од Лазарчићеве мајке, Перикиљова се понаша заштитнички, чува га од тешких послова и супротставља се мужу када покушава да буде строг према сину. Лазарчићево детињство обележено је луталаштвом и службовањем код многих господара, а Перикиљово некавалитетним школовањем, па се показује да мексички образовни систем није много бољи од скитања улицама. Иако је Лазарчић у тежој породичној и материјалној ситуацији, он не исказује одбојност према родитељима. Он понавља очеве грехове, док Перикиљо презире родитељске савете и начин живота (Алфаре 1968). Обојица се млади суочавају са одласком од куће и смрћу родитеља и сами траже свој пут. Детињство и младост јунака детаљно су описани у оба романа јер су догађаји из тог периода кључни за њихово формирање.

Лазарчић одраста на шпанским улицама тражећи господаре или идући за њима, крећући се притом кроз аутентичан „географски и социјални амбијент” (Стојановић 1995: 71). На формирање његове личности највише утичу прва три господара (слепац, свештеник и идалго), а на Перикиљов лош развој пресудно утичу два строга и некомпетентна учитеља и један добар и просвећен учитељ (Еспино Мартин 2013: 169).

Перикиљови послови захтевају више претварања и лагања. Он је лажни лекар, лажни апотекар, просјак, коцкар, па се чак, у IV тому, у сусрету са краљем Лимаоном на имажинарном острву Саућеофу, претвара да је гроф како не би морао да ради (Фернандес де Лисарди 1897). Како истиче Дабов (1999: 40-42), сви ликови Лисардијевог романа носе „друштвене маске”. Лазарчићеви послови не захтевају такве преваре, али зато његов трећи господар, идалго, поступа слично Перикиљу – крије сиромаштво и пред светом носи „маску” моћног аристократе. Различити послови омогућавају да се прикаже слика целог шпанског, односно мексичког друштва. Перикиљо прави озбиљније преступе од Лазарчића (учествује у пљачкама и проневерама) и тако двапут завршава у затвору.

Лазарчић нема пријатеље. Све интеракције у које ступа су пословне природе, и то са људима много старијим од њега самог. За разлику од Перикиља, који

увек има уз себе неког познаника, Лазарчић је усамљен. Перикиљови пријатељи често су му пословни сарадници (Хануарио, Андрес). Та пријатељства трају док има новца и заједничких интереса и доказ су да је ликовима које Перикиљо среће материјално далеко важније од духовног.

Како наводи Маркес Виљануева (1957: 330), Лазарчићева женидба архипрезвитеровом љубавницом и живот под његовим патронатом представљају максималан материјални успон и максималан морални пад јер Лазарчић трпи понижење ради угодног живота. Он је задовољан социјалним успоном и сопственом неморалношћу и игнорише оно што га компромитује (Виланова 1991: 185), док је Перикиљо свеснији својих грешака, па у налету очајања чак покушава да се убије. Перикиљо се жени два пута (Маријаном и Маргаритом), увек својевољно, али су бракови представљени успутно и без дубљег утицаја на главног јунака, као и његове пролазне везе са Понсјанитом и Луисом. Перикиљо у својој приповести више пажње придаје томе што је његова друга жена Маргарита ћерка његовог јединог искреног пријатеља Антонија, чиме се потврђује да су у овом роману важнија мушка пријатељства него мушко-женски односи (Ирвин 1998: 35). Женски ликови су или негативно представљени, као проститутке и неморалне жене, или су занемарени. У *Лазарчићу* се, осим ликова мајке и супруге, жене готово не појављују, премда се ретким женским ликовима додељују особине сличне архетипској подводици Селестини. Лазарчићева мајка Антона Перес бави се разним пословима како би обезбедила основна средства за живот (кува, пере веш), а има и назнака да се бави проституцијом, па аутор тако описује њене посетиоце: „Кад би нас тај каткад посећивао, одлазио би тек ујутру”¹² (Анонимни аутор 2002: 16). Такође, Лазарчић се жени девојком која се представља као архипрезвитерова рођака, али се алудира на то да је она заправо свештеникова љубавница (Анонимни аутор 1995: 66–67).

Радња *Перикиља* одвија се махом у урбаној средини, док се Лазарчић креће и кроз руралне и кроз урбане пределе. Лазарчићева лутања остају у границама Шпаније (Алборг 1986: 767), док се у *Перикиљу* јавља интернационализам, те он са пуковником одлази у Манилу. Путовање у иностранство повод је да се критикују најслабије тачке и институције мексичког друштва, али на индиректан и алузиван начин (Чен Шам 2013; Саинс де Медрано 1987). Аутор *Лазарчића* креира амбијент лутања како би дао веродостојан приказ тадашње Шпаније, често уз обиље сатиричних елемената (Рико 1991: 174). У том смислу, ово дело није класична фикција, већ верна копија стварности (Рико 2002: 32).

Лазарчић критикује и исмева људе и институције са којима долази у контакт, али не предлаже никакво решење. Перикиљо пак заузима дидактичко-морализаторски, активан став. Он се не руга, већ сугерише како би уређено друштво требало да функционише и даје утопијску визију Мексика (Чен Шам 2013: 110; Саинс де Медрано 1987). Видљиво је да је Фернандес де Лисарди прилагодио пикарески жанр својим потребама јер му је циљ да поучи, а не да забави читаоце (Франко 1983: 33). У *Лазарчићу* су заступљенији пикареско-хумористички елементи, а у *Перикиљу* дидактичко-морализаторски. Ликови у *Перикиљу* су друштвени типови, припадници професија и друштвених слојева, баш као и у *Лазарчићу*.

Перикиљо се поставља као учитељ, који захваљујући богатом искуству има право да критикује, а на мети су бескорисне професије (теолози, адвокати, писари), нестручни лекари, лоши професори, аристократија, војска, коцкари и

12 “Éste algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana” (Анонимни аутор 2002: 16)

лопови (Мозејко 2007: 228, 231, 236; Саинс де Медрано 1987: 513). Заступљена је осуда неефикасности институција, тромости племства и корумпиране бирократије. Критика цркве снажнија је у *Лазарчићу* него у *Перикиљу*. Замерке се у *Перикиљу* односе на лагодан живот без обавеза као једини мотив за приступ црквеним редовима, док се у *Лазарчићу* оштро критикују и неморал, раскалашност и неумереност свештенства. Одсуство јачег напада на црквене структуре у *Перикиљу* може се објаснити Лисардијевим залагањем за просвећено хришћанство (Гутјерес Жирардо 1992: 33). Осим црквених великодостојника и нижег племства, други представници виших друштвених слојева нису предмет критике у шпанском роману. У *Лазарчићу*, с друге стране, заступљена је еразмистичка идеологија, супротстављена начелима контрареформације. Дело одише духом снажног антиклерикализма, али и особеног односа према вери, типичног за учење Еразма Ротердамског (Стојановић 1995: 72–73). Лазарчић не презири веру и цркву, већ у њој тражи уточиште (петорица Лазарчићевих газда су црквени службеници), али се суочава с тим да је црква огрезла у неморалу и разврату, у који и сам Лазарчић бива увучен. Може се рећи да ни Лисарди ни аутор *Лазарчића* нису презирали хришћанство, али су били критички настројени према цркви као институцији, баш као и Еразмо.

Перикиљо истиче значај образовања и васпитања, па наводи особине које би родитељи требало да поседују како би добро одгајали децу; то су ученост, поштење, поштовање закона и великодушност. Тај добронамерни очински приступ требало би, према Лисардију, да пређе оквири породице и постане државни принцип (Франко 1983: 35). На оваквим местима у роману кроз Перикиља проговара Фернандес де Лисарди као заговорник просветитељства, који жели да успостави идеалан друштвени поредак.

Мексички пикар је индивидуалиста и борац за слободу, који реалистично посматра колонијално друштво (Руис Барионuevo 2008: 51). Лазарчић не машта о слободи, већ се труди да избегне глад и преживи како зна и уме. У том смислу, може се рећи да су недаће кроз које је прошао током сазревања начиниле Перикиља активним чланом друштва, који успева да превазиђе почетно „папагајско” понашање. Код Лазарчића таква трансформација није присутна. Он постаје резигниран, огорчен човек, који самог себе заваља да је постигао нешто вредно у животу, док је његов материјални напредак заправо праћен потпуном моралном деградацијом. За некога ко цео живот бежи од глади, морал не постаје категорија од великог значаја.

Перикиљо описује свој живот са веће временске дистанце, из позиције узорног грађанина (Росети 2010), док Лазарчић у тренутку приповедања и даље живи без части, окружен лицемерјем. Перикиљов поглед на свет је оптимистичнији, даје наду да се човек може променити набоље и напредовати на друштвеној лествици (Скиријус 1982: 258), док Лазарчић говори песимистично и резигнирано, из позиције неког ко је осуђен да проведе живот у затвореној друштвеној хијерархији. Обојица су динамични ликови, видно различити на почетку и крају романа.

Ликови у оба романа говоре живо, користе жаргоне различитих професија, вулгаризме, хумор, иронију и сарказам, осим у ситуацијама када желе да постигну ефекат привидне учености, па посежу за исквареним латинским, док средњи слој у *Перикиљу* (на пример родитељи) говори правилније (Трехо 2015: 174, 175). Колоквијални говор обилује американизмима (у случају *Перикиља*), изрекама и фразеологизмима.

Лазарчић и *Перикиљо* оставили су дубок траг у шпанској и хиспаноамеричкој књижевности, с обзиром на то да су ликови пикара у измењеном облику присутни и у савременим хиспанским делима¹³ (Кабрера 1968: 169-172). *Перикиљо* је директно утицао на настанак хиспаноамеричког пустоловно-пикарског романа у другој половини XIX века (Павловић Самуровић 1993: 238).

Оба дела настала су као реакција на бурне друштвене догађаје. Пикари указују на оно што у друштву не ваља из визуре обесправљених: Лазарчић је сиромашан и без части јер му је то дато рођењем, а Перикиљо је креол коме је ускраћена могућност доброг образовања. Лазарчић покушава да минимално побољша социјални статус и избегне глад, а Перикиљо да се „провуче” живећи без рада јер му нису усађене праве вредности. Обојица се крећу подземљем и баве се нечасним и нелегалним пословима.

2. Закључак

Пикарски роман обраћа се разочараној и незадовољној средњој класи (Гиљен 1982б: 137). У случају Шпаније XVI века, то је друштвени слој на граници између беде и шансе за бољи живот, која се често налази у илегалним пословима. Незадовољну мексичку средњу класу почетком XIX века чине креоли у борби за више социјалне и економске позиције у хиспаноамеричком друштву. Они у пикарима препознају себе и несолідне институције (цркву, школство, здравство, правосуђе) које им ускраћују могућност прогреса.

Аутори *Лазарчића* и *Перикиља*, нарочито Лисарди, обраћају се читаоцима комбинујући горки хумор пикарског жанра и дидактичко-морализаторске елементе. Шпански пикар даје песимистично виђење своје судбине и не налази начин да изађе из круга моралних понижења, док Перикиљо подстиче све себи сличне да се укључе у борбу за еманципацију, не оружјем, већ нечим много важнијим – културом и духом.

Како наводи Каретер (1968: 27–31), пикарски жанр увек даје могућност варијације и зато многи аутори већ вековима посежу за њим. Пикарски роман је погодна књижевна форма када у некој средини дође до превирања и незадовољства већих и бројних друштвених група. Тако је *Лазарчић* настао у време када се у шпанској империји већ наслућивала декаденција, а *Перикиљо* у кључном тренутку за формирање мексичког идентитета, односно на прелазу из колоније у суверену државу (Клајн 2004: 236). Лазарчић живи у затвореном друштвеном поретку који не допушта успон на друштвеној лествици, док Перикиљо има већу шансу за напредак јер живи у друштву на прагу слободе. Допуштајући варијације, пикарски роман је подесан за излагање нових, еманципаторских идеја, критику и сатиру. Лик пикара присутан је као гласноговорник групе која прижељкује радикалне друштвене промене. Чак и када се, као Лазарчић, помире са неповољном судбином, пикари су свесни мана своје средине и о њима отворено проговарају.

13 Детаљније у радовима Јастржебска 2010 (о сличности пикареске и савремене колумбијске књижевности) и Свенсон 2011 (о сличности пикареске и романа *La familia de Pascual Duarte* Камила Хосе Селе).

Литература

- Алборг 1986: J. L. Alborg, *Historia de la literatura española: Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Editorial Gredos.
- Алфaro 1986: G. Alfaro, Genealogía del pícaro, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 7, 189–200. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/237/236>> 13. 3. 2021.
- Анонимни аутор 1995: *Животи Лазарчића са Тормеса, његове згоде и незгоде*, превод Јасна Стојановић, Београд: Лапис.
- Анонимни аутор 2002: *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra.
- Армихо 1993: C. E. Armijo, *Lazarillo de Tormes y la crítica a la utopía imperial, Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 29–38, 01.03.2021.
- Белини 1997: G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia.
- Виланова 1991: A. Vilanova, Lázaro de Tormes, pregonero de su propia deshonra, *Siglos de oro. Renacimiento. Historia y crítica de la Literatura Española Vol. II*, Barcelona: Crítica, 183–187.
- Вогт 1990: W. Vogt, Influencias extranjeras en la literatura mexicana anterior a la Revolución de 1910, *Relaciones*, 42, 101–111. <<http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/042/WolfgangVogt.pdf>> 27. 12. 2020.
- Гиљен 1982a: K. Giljen, Ka definiciji pikarskog, *Književnost kao sistem*, Beograd: Nolit, 75–105.
- Гиљен 1982b: K. Giljen, Žanr i protivžanr: otkrivanje pikarskog, *Književnost kao sistem*, Beograd: Nolit, 130–149.
- Гутјерес Жирардо 1992: R. Gutiérrez Girardot, *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*, Maryland: University of Maryland at College Park, 21–35.
- Дабов 1999: J. P. Dabove, Espejos de la ciudad letrada: el "arrastraderito" y el juego como metáforas políticas en *El Periquillo Sarniento*, *Revista iberoamericana*, 65.186, 31–48.
- Еспино Мартин 2013: J. Espino Martín, "Sátira gramatical" y emancipación: la figura del profesor de latín en la obra de Fernández de Lizardi, *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 31.1, 159–186. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/441/435>> 27. 12. 2020.
- Ирвин 1998: R. Irwin, El Periquillo Sarniento y sus cuates: el "éxtasis misterioso" del ambiente homosocial en el siglo diecinueve, *Literatura Mexicana*, 9.1, 23–44. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/311/311>> 27. 12. 2020.
- Искјердо Тодоровић 2005: S. Izquierdo-Todorović, *Introducción a la civilización latinoamericana. Uvod u latinoameričku civilizaciju*, Beograd: Megatrend.
- Јастржебска 2010: A. S. Jastrzebska, Estrategias de distanciamiento en narradores picarescos y sicarescos, *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*, 1.1, 505–514. <<http://www.asociacionaleph.com/files/actas/ActasVICongreso.pdf>> 27. 12. 2020.
- Кабрера 1968: R. M. Cabrera, El pícaro en las literaturas hispánicas, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 163–173.
- Каретер 1968: F. L. Carreter, Para una revisión del concepto "novela picaresca", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 27–45.
- Клајн 2004: S. Cline, Perspectives on Late-Colonial Mexican Cultural History, *Latin American Research Review*, 39.2, 221–238.
- Маркес Виљануева 1957: F. Márquez Villanueva, Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*, *Revista de Filología Española*, 41, 253–339. <<http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1061/1340>> 27. 12. 2020.

- Можејко 2007: D. T. Mozejko, El letrado y su lugar en el proyecto de nación: *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi, *Revista Iberoamericana*, 73.218, 227–242.
- Наваро Дуран 2007: R. Navarro Durán, *La vida de Lazarillo de Tormes a la nueva luz de Barcarrota, Alborayque. Revista de la Biblioteca de Extremadura*, 1.1, 41–68. <http://biex.gobex.es/biex/download/Alborayque_1.pdf> 27. 12. 2020.
- Наваро Дуран 2011: R. Navarro Durán, La materia novelesca del *Lazarillo de Tormes*, *Naslede*, 18, 15–26.
- Овиједо 1995: J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. De los orígenes a la Emancipación*, Madrid: Alianza.
- Павловић Самуровић 1993: Lj. Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Beograd: Savremena administracija.
- Павловић Самуровић 2001: Lj. Pavlović-Samurović, Pikarski roman, *Rečnik književnih termina*, Banjaluka: Romanov, 600–601.
- Палигорић 2003: Lj. Paligorić, *Istorija Latinske Amerike*, Beograd: Institut za međunarodnu politiku i privredu/ Jugoslovensko udruženje latinoamerikanista.
- Рико 1991: F. Rico, *El Lazarillo y la suplantación de la realidad, Siglos de oro. Renacimiento. Historia y crítica de la Literatura Española Vol. II*, Barcelona: Crítica, 174–177.
- Рико 2002: F. Rico, Introducción, *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra, 13–127.
- Росети 2010: M. Rosetti, Poner el cuerpo: la configuración narrativa del pícaro como crítica del sistema colonial de la Nueva España en *El Periquillo Sarniento, Orbis Tertius*, 16.17. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv16n17a08/4925>> 27. 12. 2020.
- Руис Баррионуево 2008: C. Ruiz Barrionuevo, Introducción, *El Periquillo Sarniento*, Madrid: Cátedra, 9–56.
- Саинс де Медрано 1987: L. Sainz de Medrano, La utopía en *El Periquillo Sarniento, Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 509–523.
- Сапатео 2007: J. S. Zapatero, Heterogeneidad y fuentes literarias de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 34.
- Свенсон 2011: J. Svensson, La novela picaresca de dos siglos diferentes: una comparación entre *El Lazarillo de Tormes y La familia de Pascual Duarte*, Lund: Lunds Universitet. <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2371305&fileId=2371306>> 28. 12. 2020.
- Скиријус 1982: J. Skirius, Fernández de Lizardi y Cervantes, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31.2, 257–272.
- Солдатић 1985: D. Soldatić, Lj. Pavlović-Samurović, *Španska književnost 1 (Srednji vek i renesansa)*, Beograd/Sarajevo: Nolit/Svjetlost.
- Стојановић 1995: J. Стојановић, Поговор, *Животи Лазарчића са Тормеса, његове збоге и незбоге*, Београд: Лапис, 69–77.
- Трехо 2015: A. Trejo, El argot como medio de expresión en la prosa mexicana, *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, 1, 171–179. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/viewFile/1126/1123>> 27. 12. 2020.
- Фернандес де Лисарди 1897: J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, México: J. Ballescá y Compañía Sucesor.
- Франко 1983: J. Franco, En espera de una burguesía: la formación de la intelligentsia mexicana en la época de la Independencia, *AIH. Actas VIII*, 21–36.
- Хил Пећароман 2003: X. Хил Пећароман et al, *Историја Шпаније*, Београд: CLIO.
- Чен Шам 2013: J. Chen Sham, Diferencias culturales y tolerancia: principio humanitario y *bildungsroman* en *Cartas marruecas* y en *El Periquillo Sarniento*, *Aisthesis*, 53, 95–113.

LAS CARACTERÍSTICAS DEL PÍCARO MEXICANO Y ESPAÑOL EN LAS NOVELAS *EL PERIQUILLO SARNIENTO Y LAZARILLO DE TORMES*

Resumen

En este trabajo se analizan comparativamente las características compartidas y distintivas del pícaro mexicano y del pícaro español en dos novelas picarescas, *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi y *Lazarillo de Tormes*. Hemos partido de los ocho postulados del género picaresco formulados por Claudio Guillén y hemos intentado comparar los personajes desde varios aspectos: el origen y la situación familiar, la adolescencia, los empleos, las relaciones con amigos y conocidos, las relaciones con mujeres, el ambiente que los rodea y la madurez. Hemos situado ambas novelas en los contextos políticos, históricos y sociales correspondientes (el imperio de Carlos I y Felipe II y las guerras hispanoamericanas de Independencia e ilustración) con la intención de comprobar que el desarrollo de un pícaro depende esencialmente de la sociedad en la que vive. Hemos explicado cómo esas circunstancias generan las diferencias entre dos personajes. Hemos destacado la adaptabilidad del género picaresco a cualquier condición social como explicación para tantas similitudes que existen entre dos personajes tan alejados en el eje espacio-temporal. Hemos elaborado los elementos didácticos y moralizadores que predominan en *El Periquillo Sarniento* igual que el tema de la honra, el vicio y la relación entre determinismo y libertad de elección.

Palabras clave: novela picaresca, pícaro, *Lazarillo de Tormes*, *El Periquillo Sarniento*, Fernández de Lizardi, crítica social

Ana Z. Huber

Марија И. Слобода¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ЗЕМУНСКА ПОЗНАНСТВА С БРАНКОМ РАДИЧЕВИЋЕМ ИЗ 1849. ГОДИНЕ: ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ И ЈОВАН ЂОРЂЕВИЋ²

Рад указује на два тематски сродна текста објављена у периодици – о познанству са Бранком Радичевићем из 1849. године сведочанства су оставили Јаков Игњатовић (најпре у *Недељном листу* 1881. године, а потом и у оквиру својих мемоара) и Јован Ђорђевић (у оквиру записа „Из мојих старих успомена“, у листу *Јавор* 1892. године).

Према подацима из Радичевићевог животописа, сачуване преписке и других докумената, период 1848–50. провео је у честим путовањима, боравећи у разним местима. Два поменута текста са страница књижевне периодике потврђују његов боравак извесно време у Земуну 1849. године. Из њих се, посредством одабраних одломака, допуњује портрет родоначелника српске лирике. Посебна пажња усмерава се на личне импресије савременика, изазване сусретом. Указује се и на песников однос према властитом стваралаштву, те наводе подаци о настајању песме за коју се може претпоставити да је реч о поеми *Безимена*, која се није нашла ни у једној од његове три збирке песама.

Кључне речи: Бранко Радичевић, Јаков Игњатовић, Јован Ђорђевић, Земун, 1849, књижевна периодика, *Недељни лист*, *Јавор*, *Безимена*

У литератури се за зачетника српске лирике Бранка Радичевића (1824–1853), у радовима који прате његов животопис (и контакте са савременицима), пажња махом усмеравала на период школовања у Сремским Карловцима и живот у Бечу. Бранко је заправо за свога краткога живота боравио у неколико различитих места.

Рођен је у Славонском Броду 1824. године у чиновничкој породици³. Од 1828. године породица Радичевић живела је у Земуну, где Бранко похађа основну школу 1830–1835. године – два разреда српске и четири немачке школе. Године 1835. уписује чувену Карловачку гимназију, те ће у том месту провести период од своје једанаесте до седамнаесте године. Након тога, одлази у Темишвар где завршава седми и осми разред гимназије, тачније – филозофију (1841–1843). Године 1843. Бранко одлази у Беч, по наговору оца, на студије права.

У Бечу се упознао са Вуком и ушао у његов књижевни круг, што ће се одразити на његов даљи књижевни рад. Зближио се и дружио са Ђуром Даничићем, Богобојем Атанацковићем, Јованом Илићем, Љубомиром Ненадовићем. Период 1848–1849. проводи најпре у завичају, одлази до Загреба, Славонског Брода и Вуковара, а потом Митровице, Земуна, Београда и Руме; у Реснику (селу Јована Илића) бележи речи за Вука Караџића (Радичевић 1999а: 749). Међутим, његова кретања из тог периода далеко су од романтизоване представе путника, о чему

¹ marija.sloboda@gmail.com

² Текст је настао као резултат рада на пројекту *Поетика српског реализма* Филолошког факултета Универзитета у Београду (178025), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

³ Од оца Теодора, царинског службеника у аустријској служби и мајке Руже, рођене Михаиловић, родом из Вуковара.

сведочи преписка из тога периода, која открива живот у новчаној оскудици и незадовољство предметом студија (в. Радичевић 1923: 417–496). Бурна дешавања на књижевном пољу 1847. и 1848. године умногоме су концентрисана око Бранка и његове прве књиге песама (в. Слобода 2020: 193).

Постоји више извора који сведоче о Бранковом боравку у Земуну 1849. године. „Године револуције, 1848. и 1849, провео је у Срему, нарочито у Земуну; у неколико махова прелазио је у Београд,” податак је из Скерлићеве *Историје нове српске књижевности* (2006: 246). На тај податак ослања се касније и Јован Деретић (2007: 684), истичући следеће: „Револуцију 1848. одушевљено је поздравио а исто тако и њене одјеке међу угарским Србима. Од јуна те године до 1850. путовао по разним нашим крајевима, боравио у завичају, посетио многе градове, два пута прелазио из Земуна у Београд.” Бранков рођак по мајци, Ристо Михајловић (1887: 657), бележећи „Црте из живота Бранка Радичевића”, наводи да је песник приликом последње посете Вуковару, „у лето 1849” дошао „из Београда”. Игњат Карло Сопрон, новинар, штампар и аутор монографије о Земуну⁴, у своме листу *Semliner Wochenblatt* (1883), објавио је своје сећање на Бранка из периода када је боравио у Земуну 1848. године. Тај текст унео је и Илија Огњановић⁵ у књигу *Занимљиве приче и анегдоте из живота знаменитих Срба* (1900). Неколико његових писама послато је током прве половине 1849. године, из Земуна (Радичевић 1923: 455–457).

Поред наведених података, који су ушли у историју књижевности, два текста из књижевне периодике потврђују да је Бранко извесно време⁶ током 1849. године провео у Земуну. Наиме, о познанству са Бранком Радичевићем из те године, у Земуну, сведочанства су оставили Јаков Игњатовић (најпре у *Недељном листу* 1881. године, а потом и у оквиру својих мемоара⁷) и Јован Ђорђевић (у оквиру записа „Из мојих старих успомена”, у листу *Јавор* 1892. године⁸). Оба

4 *Monographie von Semlin und Umgehung* (1890). Штета је што је Сопрон књигу завршио са 1848. годином, будући да ју је писао четири деценије касније, те је добро био упућен у оновремене земунске прилике. Разлози нису појашњени, али се претпоставља да је по среди теорија „историјске дистанце” (која каткад ауторима служи као аутоцензура). Већ по објављивању, замерано је аутору на непоузданости извора за ране периоде.

5 Уредник *Јавора* у периоду 1874–1892.

6 По свему судећи, прву половину године: „Јуна 1849. стигао је код родбине (мајчина страна) у Вуковар, а одатле одлази у Темишвар (августа)” (Радичевић 1999а: 749).

7 Своје *Мемоаре* Игњатовић је почео објављивати 1879. године, а престао 1888. Болест и смрт прекинуле су њихово настављање. У делу су обухваћени пишећив живот и друштвено-политичке и књижевне делатности, почев од 1822. (година рођења) до 1856. године, када је напустио уредништво *Лейпцигског Матице српске*. Мемоаре није писао у једном маху, нити их је објављивао у непрекидном низу, нити пак у само једном листу. С времена на време штампао их је у наставцима у своме *Недељном листу* (1879, 1880, и 1881), затим *Бришлану* (1885, и 1886) и *Нашем добу* (1887, и 1888). У посебној књизи појавили су се тек 1953. године као осма књига његових Одабраних дела у издању Матице српске, под насловом *Райсодије из прошлог српског живота. Мемоари*. То издање није било потпуно, недостајала су поједина поглавља. Друго издање, под насловом *Мемоари. Райсодије из прошлог српског живота* појавило се у Београду 1966. године, у издању Српске књижевне задруге. То издање било је потпуно. О познанству са Радичевићем најпре је писао у *Недељном листу* (бр. 14, од 5. IV 1881), а потом му у оквиру својих мемоара посвећује поглавље „Сусрет с Бранком Радичевићем”.

8 Те године уредник листа био је др Илија Огњановић, власник Ј. Ј. Змај. Први број *Јавора* 1892. године (год. XIX, бр. 1) обележио је јубилеј у част Јована Ђорђевића – „50 година од првог му рада књижевног” и „40 година од како је први пут на катедру ступио”. Овај „књижевник српски, отац Српског народног позоришта, професор Велике школе у Београду”, „некадањи професор новосадске гимназије, уредник 'Српског дневника' у најсјајније доба његово, уредник и реформатор Матициног 'Летописа'”, како је том приликом наведено, имао је велики углед. „Приликом

аутора (први у *Мемоарима*, други у „Записима“) оставили су сведочанства о познанству и са другим савременицима.

У оба текста: 1. описани су детаљи познанства (време и место сусрета, посредник приликом упознавања), 2. дат је портрет песника (уз личне импресије) и 3. истакнут је значај његовог стваралаштва.

Игњатовић је са Бранком упознао песник Мита Барон (Димитрије Михајловић)⁹ током игранке коју је организовао Павле Риђички, „земљопоседник из Мађарске“. „Бранко је на први поглед велики утисак на мене учинио. Нисам имао никад у озбиљним стварима кога кажолити, али исповедам да сам одмах Бранковом личношћу привучен, фасциниран био“, сећа се Игњатовић (2016а: 357). У наставку предочава Бранков портрет:

„Средњег, потањег, готово сувољавог стаса, лица профил умерено опруженог, црте fine, цела глава у својој формацији леп овал, косе fine, светлосмеђе, томе одговарајуће очи идеалног погледа, црте једна другој сразмерне, хармонично лице. Осим Симе Милутиновића ниједног песника физиономија није ме тако пријатно коснула. [...] И та физиономија ме се коснула без да сам дела његова читао. [...] Из лица му љупкост, искреност провиравала.“

Игњатовић (2016а: 357) на више места истиче да до тог тренутка није био упознат са Бранковом поезијом („И мада од Бранка још нисам ништа читао био, опет ми је срце привукао“), а ипак – није скривао одушевљење приликом познанства. Том приликом, Мита Барон говорио му је о Радичевићевој поезији: „Изређао ми је какве је лепе песме створио, јер Мита је све то знао, и као такође лиричан поета био је компетентан“ (Игњатовић 2016а: 357). Занимљиво је да је Игњатовић толико био импресиониран сусретом, да није, по властитом признању, обраћао пажњу на Баранове речи о песништву Бранковом.

„Што ми је Барон о њему говорио, а пред њиме, ни најмање није ме се тицало, а и сам Бранко није то лобцајхбрудерски узео, показао се индиферентан – мене је сама Бранкова личност привлачила.“ (Игњатовић 2016а: 357)

Након ових редова, Игњатовић не држи читаоца дуго у неизвесности, већ појашњава на који начин је провео вече са Бранком током игранке, на којој су се случајно, у исто време обрели:

„Нисмо говорили о никаквим поезијама, ни револуцијама, већ смо гледали играјуће, скакајуће друштво, правили смо паралеле; мали сарказми, иронијице испрекршта-ле се, ниједан играч ни играчица нису нашу критику мимоишли, ма да су они како играли.“ (Игњатовић 2016а: 357)

О Бранковој склоности ка шали и доскочици говориће и Ђорђевић. Током игранке на којој су гости „гостољубиво“ и „достојно“ дочекани, посматрајући присутне, у тренуцима игре и међусобног забављања, Игњатовић је наслућивао да „душевне струје“, Бранкова и његова, на моменте напуштају окупљено друштво:

тога двострукога славља заслужнога овога Србина“ лист је донео „укратко забележен живот и рад његов“ – за спомен међу српским родољубима. Те године, у истом листу, Ђорђевић је објављивао серију текстова под насловом „Из мојих старих успомена“. У бр. 40, под редним бројем XIII, објављено је његово сећање на познанство с Бранком Радичевићем у Земуну 1849. године.

- 9 Димитрије Михајловић (1821–1864) – књижевник, редитељ, заменик управника СНП. Познат под надимком Мита Барон. У *Енциклопедији Српског народног позоришта* (електронски извор) доводи се у везу са – Јованом Ђорђевићем: „Будући да је Ј. Ђорђевић, због уређивања 'Српског дневника', није могао на дуже време напуштати Н. Сад, М. је почетком октобра 1861. ангажован да га замењује док се српска народна позоришна дружина налази на гостовању и да, углавном, репетиционим пробама одржава представе које су под Ђорђевићевим надзором припремљене у Н. Саду. [...] У функцији заменика управитеља и редитеља приликом припреме представе *Зиданье Раванице* помаже Ј. Ђорђевићу израдивши нацрт за царски престо“ итд.

„Њихове тежње, њихови говори нису били наши, ми смо друго нешто мислили и желели, али шта? Ваљда ни сами не бисмо знали: народ, домовина, човечанство, шта ли?” (Игњатовић 2016а: 357)

Придружио им се био и извесни Стева Добрић, о ком Игњатовић оставља белешку као неоствареном глумцу¹⁰. Премда се није током те вечери одвило ништа необично, за аутора мемоара тренуци проведени са Радичевићем од изразитог су значаја. Не треба заборавити ни чињеницу да Игњатовић сведочанства о „прошлом добу” пише са дистанцом од преко три деценије – у тренутку када је Бранков статус у српској књижевности поприлично стабилан. „Тако сам ону незаборавну ноћ провео с Бранком. Више га никад нисам видео. После неколико година читао сам његова наштампана дела, и био сам очаран”, присећа се Игњатовић, уз жаљење што није било више прилика да са Радичевићем другује: „Да ме судба довела у животу да с њим живим, држим да бисмо били и остали до смрти нелучими побратими, нити би нас икаква противна политична струја одвојила” (Истио: 358).

Пре објављивања текста о Радичевићу, а након сусрета у Земуну, Игњатовић га је поменуо, с особитим истицањем, у чланку „Поглед на књижество” (1857).

„Бранко Радичевић показао се као метеор на небу новог песништва српског. [...]

У њему је дух српски као финикс васкресао. Младеж српска, његовом лиром одушевљена, на њега се угледала. Српска критика при појављењу Бранка ћутила је, када није ни преправна била за достојно примљење једног Бранка.” (Игњатовић 2016б: 365)

Сличан утисак изразиће и Јован Ђорђевић. Писао је претходно о Бранку исте (1849) године у *Јавору*, такође у оквиру „Записа из мојих старих успомена” (X)¹¹. Наиме, у пештанском *Српском народном листу* (књижевном додатку *Сербских народних новина*, које је уређивао Теодор Павловић), у фебруару те године, објављена је изјава пожунске омладине, под насловом „Ограда”, у којој, по Ђорђевићевим речима, „пожунска младеж не прима по свету Бранка Радичевића, који је прву књигу својих песама *Српској омладини* посветио”, додајући да „ограду ову мотивује тим што је Бранко у својим песмама вређао многе заслужне наше људе” (Игњатовић 2016б: 595). Посреди је било Милетићево окомљење на Бранкову сатиричну поему *Пуш*. Са дистанцом од преко четири деценије, Ђорђевић закључује да је „тај спор сада решен” – наводећи пренос земних остатака Ђуре Даничића из Загреба у Београд (1882), пренос Радичевићевих земних остатака из Беча на Стражилово (1883) и прославу Вукове стогодишњице (1888).

У тексту који је посвећен Бранку Радичевићу (XIII) Ђорђевић предочава песников портрет и – изражава утиске поводом његовог песништва. До сусрета је дошло пред Гаспаридесовом кафаном¹² у Земуну, у преподневним часовима 22. априла. Ђорђевић је био са пријатељем Мијом Влашкалићем¹³, који ће том

10 „Да је онда било српског позоришта, можда би постао био чувен глумац, овако запарложен у борби живота протукао се – до пропасти. [...] Кад је дошло код Срба доба позоришта, време га већ прошло. [...] Добрићева егзалтација докучила је врхунац, умро је у лудници као манијак.” (Истио: 358)

11 *Јавор*, 1892, бр. 38, стр. 595–597.

12 Поменуто кафану, у истом тексту, Ђорђевић помиње више пута: „Али највише смо се бавили у Гаспаридесовој кафани, где смо имали свој засебни сто. Бранко, Мија, Илија Вујић и ја. Без Бранка било је друштво крње” (1892: 626).

13 Мија Влашкалић (1826–1852) – податке о њему проналазимо у књизи *Срби и пољска књижевност* (електронски извор), у којој га аутор именује као „једног од најзанесенијих славенофила и полонофила”. На том месту стоји: „Био је родом из Врањева, од куће доста богат. Школовао

приликом позоришног критичара и упознати са песником. Сцену у којој је Радичевића први пут угледао, Ђорђевић је памтио до краја живота.

„Пред кафаном Гаспаридесовом на клупи седео је млад леп човек, смеђ, са фесом на глави, у капутућу угасито кафене боје, у чистој белој, добро уштиркованој кошуљи с великом огрлицом, и пушио је на кратак чибук, који је био обмотан црвеном неком материјом.

- Познајеш ли, Јоцо, оног младог човека? – упитаће ме Мија.
- Не познајем. А ко је то?
- Нећу ти казати. Погоди га!
- Како да га погодим? А јесам ли кадгод слушао што о њему?
- Дабогме да јеси!
- Онда то је Бранко!” (Ђорђевић 1892: 625)

Описана сцена потврђује упечатљиву појаву Бранка Радичевића, о којој су многи савременици оставили трага. Описи оваквог типа били су од важности за конституисање Бранковог физичког портрета, будући да је једина веродостојна фотографија овог песника она коју је начинио Анастас Јовановић, први српски фотограф (после 1849. године, последњих година песниковог живота). Већина Бранкових портрета који се данас могу видети настала је по узору на цртеж Мине Вукомановић Караџић, који је приложила уз своје сећање на Бранка, објављено у *Јавору*¹⁴ 1877. и илустрованом календару *Орао*¹⁵ наредне године. Мина је, заправо, дорадила цртеж Стеве Тодоровића из 1850. године, који је начињен у Бечу.¹⁶

Ђорђевић нарочиту пажњу у обликовању Радичевићевог портрета придаје његовој склоности ка шали и досетци. „У кафани смо читали новине, слушали Бранкове шале у којима је био неисцрпљив. Доста пута играли смо шаха и још чешће смо се играли 'дарока у четворо', крајцара стотина”, сећа се Ђорђевић, „Бранко је био у свачему први, у шали, у игрању, пливању, певању. Певао је радо, имао је пријатан, нежан глас, који је у срце дирао. Шаха је играо врло вешто и врло је брзо покретао фигуре”. У тексту је описана и једна „партија”, након које су тројица осталих играча морали да исплате Бранка (Ђорђевић 1892: 627).

Нема сумње да је Радичевић био радо виђен у друштву: „У разговору био је Бранко весео, шалив, пун досетака и доскочица, али свагда пријатан и деликатан.” (Ђорђевић 1892: 627).

„Није никад вређао, а у шали је отрпео погдешто што би неко можда као увреду примио. Латини имају за ово згодну реч: *homo festivus*, што ми не можемо једном речју превести. Кад год сам Бранка и његове лепе шале слушао, свагда су ми долазиле на памет речи покојног мог професора филозофије Вернера: *festivitas, coeleste donum mortalibus* (небесни дар смртнима). И сад захвално благосиљам спомен Бранков, који ме је толико пута у најтужнијим тренуцима својом невином, безазленим шалом разгалио” (Ђорђевић 1892: 627).

се више из љубави према словенству, него из какве потребе. Имао је намеру да пропутоје све словенске земље, па је ваљда и због тога учио све словенске језике. [...] Путовао је од вароши до вароши, од Прешове до Пеште, од Пеште до Пожунa и Модре, и водио тачан списак нових ђака. [...] Он је био тај који је стално путовао и одржавао везу пожунских, пештанских и прешовских ђака. Резултат те сарадње био је зборник ђачких радова *Славјанка* (1847). Створили су га углавном Светозар Милетић и Јован Ђорђевић, али без Влашкалића не би било ништа.”

14 Мина Вукомановићка Караџићева, „Бранко Радичевић”, *Јавор*, 1877, бр. 43, стр. 1355–1366.

15 Мина Вукомановићка Караџићева, „Бранко Радичевић”, *Орао*, 1878, стр. 7–12. На том месту објављена је и Змајева песма „Бранкова жеља”, која је потом изазвала полемике о преносу Радичевићевих земних остатака.

16 Сачуван је и Змајев цртеж Бранка Радичевића (в. Поповић 1972: 127).

Ђорђевић оставља податке и о месту Бранковог становања у Земуну, наводећи да је „становао заједно са Славком Златојевићем¹⁷ у лепом стану иза српске цркве”, недалеко од Ђорђевића, који га је често посећивао. Приликом првог сусрета, Бранко открива да је читао „Славјанку” и наводи и стих Светозара Милетића који му се допао (вила каже песнику: „Како су вас разметнули мајци!” (Ђорђевић 1892: 625)..

Са нарочитим поштовањем, и свешћу о значају Бранкове лирике, Ђорђевић описује честе тренутке у Гаспаридесовој кафани, приликом којих је Бранко пред поменути пријатељима (Ђорђевићем, Влашкалићем и Вујићем) читао своје нове песме, након чега су размењивали сугестије, давали оцене и улазили у дискусије. У оригиналним рукописима (од којих се неки чувају у РОМС) види се да је многе своје песме прецртавао, допуњавао, исправљао. Осим оних објављених, чувених, читао им је и неке које се нису појавиле штампане. Ђорђевић памти да је Бранко једном приликом читао поему *Стијан*, из рукописа, коју је његов отац Теодор објавио постхумно у трећој књизи песама Бранкових, 1862. године¹⁸. Међутим, нарочито је интригантан део текста у којем Ђорђевић сведочи о постојању Радичевићеве песме, „највеће од свију” – за коју претпоставља да је изгубљена (или уништена).

„Била је још једна, највећа од свију, из које ми је само неколико листова прочитао, али које нема нигде штампане, па ни у поменутој трећој књизи. Ова је песма била дељена у строфе од осам стихова и заузимала је три или четири књижице у осмини, прошивене и до краја исписане. У свакој књижици могло је бити три до четири табак.” (Ђорђевић 1892: 627)

Поред сведочења о обиму и метричким појединостима, Ђорђевић по сећању наводи и садржај:

„У тој песми описује се – како ми рече Бранко – неки српски Дон Хуан, који путује из места у место, свуда се заљубљује и свуда улива љубав нежнијем полу. Прочитао ми је два-три листа и уверио сам се да је ова песма једна од најлепших песама, да је несташна Бранкова Муза у њој достигла своју кулминацију.” и мењати у (Ђорђевић 1892: 627)

Потом је уследио краћи занимљив дијалог.

„ – Мени се чини, Бранко, да ти ту самог себе описујеш.

– Шта, зар мислиш да сам ја толико скитао по свету?

– Не мислим то, него мислим да твој јунак ради оно што би ти радио да си на његовом месту.

– Богами, канда и погађаш – одговори Бранко, и стрпа оне хартије у чекмеце.” (Ђорђевић 1892: 627–628)

По свему судећи, реч је о – поеми *Безимена*. Открива „новог” песника – друкчијег од разиграог песника „Ђачког растанка” или „Враголија” и баладичног песника „Туге и опомене”. Ова незавршена поема представља „по речима Милана Дединца, песнички покушај од изузетног значаја да се на нашем језику

17 Славко Златојевић – књижевно име Димитрија Петровића (1828–1856). Пријатељ и следбеник Бранка Радичевића. Објавио три књиге Вуковим правописом: *Глас српске виле* (1849), *Краљевдворски рукопис* (1851) и *Златијанство* (1851). Радио је, са Јованом Ђорђевићем, у редакцији листа *Найпредак*, који је 1849. године пренет у Земун. У листу *Јавор* 1892. године објављене су му песме („Мило за драго” и „Ужичка успомена”).

18 Миодраг Поповић (1972: 156) примећује да се песник „у машти поистовећује са својим бајронистичким херојем”, те да „и он, као и Стојан, у имажинативном свету своје поетске визије умире на бојишту поражене револуције баш оних дана када његов савременик мађарски песник Шандор Петефи гине као капетан поражене револуционарне армије”.

оствари савремен роман у стиху,¹⁹ близак великим романескним спевовима, Бајроновом *Дон Хуану* и Пушкиновом *Евгенију Онегину* и, по свој прилици, настао под њиховим утицајем.” (Деретић 2007: 694). У литератури се најчешће наводи да је Радичевић имао намеру да у овом делу пружи реалистичко-хумористичку слику распусног живота (српских студената) у Бечу, кроз ироничан однос према грађанској цивилизацији, те се ово дело каткад жанровски одређује и као роман у стиховима (Поповић 1972: 162, Владушић 2009 и др.) или чак – „сатирично-шалавива епилија” (Д. Живковић, Радичевић 19996: 479).

Посебну пажњу привлачи јунак којем је песник дао амблематично име Срб¹⁹. У писмима упућеним Ђури Даничићу, исте године, Радичевић открива своје намере у даљем раду на тексту. Најпре, 6. фебруара, обавештава свог пријатеља:

„Започео сам још једну песму. Име ће јој бити Луди Бранко. Биће у њој и о небу и о паклу, и о политици и о грђењу, и – не знам још о чему. Ево ти нешто из ње...” (Радичевић 1923: 450–453).

Са напоменом „Почетак је овако”, шаље петнаест строфа, и потом истиче: „Та ће песма бити двапут већа (и више) него цела моја штампана књига” (*Исто*). У писму од 8. априла послао је Даничићу почетак другог певања – још четири строфе. У једном од наредних писама (које шаље из Темишвара), новембра исте године, јавља да ће рад на поеми („знаш ону де има пуно ђаволија”) наставити и назива је *Безимена* (Радичевић 1923: 467).

Угледни позоришни радник и књижевник Јован Ђорђевић, не доживевши да види и прочита поменути песму, 43 године после сусрета с песником (у поменутом тексту), пита се:

„Куд се дела та песма? Да л’ је није Бранко сам за живота поништио? Колико Бранка познајем, држим да је то немогуће. То је било његово ремек-дело. Отац неће удавити своје најмилије чедо ако је и мало раскалашније. Пре ће бити да је то његов отац учинио у тој мисли да ово разуздано дериште не пристаје уз осталу браћу и сестре и да ће удити успомени свога оца” (Ђорђевић 1892: 628)

„Не могу се доста накајати што нисам изискао ту песму од Бранка и крадом преписао!”, додаје на самом крају, изражавајући жаљење што није наслутио да ће се „за неколико дана са Бранком заувек растати” (Ђорђевић 1892: 628).

Песма се, дакле, није нашла ни у једној од три Радичевићеве збирке песама (1847, 1851, 1862). Аутограф се чува у РОМС. У приређеним издањима његове поезије најпре је објављивана фрагментарно (Ђ. Ђорђевић, СКЗ, 1903). Први пут целовито објављена је у издању из 1923. године – *Песме Бранка Радичевића* (†Т. Остојић, Београд – Сарајево, Издање И. Ђ. Ђурђевића), под насловом *Луди Бранко*. Наредне године (1924), поводом стогодишњице песниковог рођења, објављено је „потпуно издање” са предговором Павла Поповића (СКЗ и Матица српска), међутим – из овог су издања изостала еротски слободна и опсцена места (приређивачи Бранислав Миљковић и Миливој Павловић). На радост радозналих читалаца (превасходно: стручњака), данас постоји критичко издање Радичевићевих сабраних песама (прир. Душан Иванић, СКЗ, 1999). У њему је поема *Безимена* штампана у целини – тј. текст је објављен по аутографу, уз напомену да: „песник између двеју варијаната није обележио коначан избор, па прире-

19 „Песник нам већ тиме сугерише да ће му дати и многе карактеристичне особине Срба бечке, флашмарктовско-грабенске средине. Неприпремљен психолошки за студије, Срб се лако подаје слатком животу веллеграда. [...] Једно за другим следе фриволне љубавне згоде, неверства, туче, сцене љубоморе, тумарања по кафанама.” (Поповић 1972: 168)

ђивач сам одлучује о прихватљивом решењу (идући махом за ПБР²⁰, 1923)”. На том месту приређивач наводи податак да је Јован Ђорђевић говорио да би Луди Бранко требало да буде „неки српски Чајлд Харолд и Дон Јуан уједно” (1999: 696). Исте године, Драгиша Живковић, у издању Прометеја, приредио је издање „са целокупним лирским стварањем овог песника и са његовом преписком”, у којем је *Безимена*, такође, штампана у целини. Може бити да су управо стихови изостављани из појединих издања, поред осталог, били разлог зашто Бранков отац поему и није унео у постхумно приређено издање његових песама. Овде наводимо строфе које су, у целини или делимично, изостављане (означено курзивом)²¹. Из I песме:

21.
„Ко ту белца два-три плати,
те још неће позадуго,
Наће мома што ће дати:
Беле груди, и што друго;
А за седам, осам, девети
Пуштиа сву ноћ и у кревети.

40.
Он је љуби, она њежа,
Он је стишка уз себека,
Та од светиа овог свега
Дража му је тиа сад сека.
Тако беше, ал’ не дуго,
А он заче још штио друго.

41.
У недра јој руку шпура,
А да види штиа шу крије.
„Не, о неће!” кара цура,
По руци га млада бије –
И тио беше, ал’ не дуго,
А он заче још штио друго.

42.
Плану огњем детић пусти,
Па је узе у наруче,
На душека тад је спусти;
Ал’ се брани дивно луче,
Још стидљиво њему рече:
„Не! – ако нас ко затече!”

43.
„Ко затећи? Није него!
Кад су врата затворена!”
Њој је рекó, па прилегó,
Машио се под колена.
Она јади: „Ох мој Боже!”
Па га малко потпоможе.

44.
Свршен посо, те на кратко,

20 Песме Бранка Радичевића.

21 У аутографу нема нумерације строфа, нити подељености на певања (тј. песме). Овде наводимо према критичком издању, ради боље прегледности.

А благо«с»лов дође с неба,
И без попа беше слатко,
Ал' што попа ту и треба?
Попи само жене граде –
Вако цура још остаде.

45.
Тако они ту обоје
Предивно се оладише
И големе пламе своје
Нешто мало угасише;
Још им срце јако бије,
А девојка лице крије.

46.
Но стид ови брзо преста,
Брзо с' мома рашћерета,
Малко стаде, али сместа
Започе се шала клета:
На крилу му цура цупка,
Па се њоме грли, љупка.

73.
Па се њему од милоте
Око бела врата вије,
А момку се срце оте,
Те започе враголије;
Још се једном преварише,
Јоште једном, оће л' више?

74.
Неће засад, крај је шали,
Устјадоше оба двоје.
Он циџару своју пали,
Она глади косе своје,
Још се друго штиоштиа сети
Штио у иџри ѡремети.

95.
Врата чедо не забрави,
Ваљда беше то случајно,
Он с' у избу плао сави,
Згледа своје сунце сјајно
Оно лежи за њ незгодно
Ал' за доста згодно."

До данас строфа 95 из I песме остала је без лексеме за коју је остављен простор. Из III песме:

121.
„Куд се деше? – *На душека,*
Дрк«ће» тело дркћу руке,
Скоро су ми ван себека
Од милине и од муке.
Јоште једно: „Јао, јао!” –
Опет један анђо пао!

129.
Зар ви мљасте? – оде јаче,

зар би мљасте, силан Боже,
Да ти живе копилаче?
А ти, ђуско, још поможе!...
Ох, пустите да ј' удавим,
Да је смождим, да је смлавим!"

Из строфе 121 изостављен је део првог стиха, а из строфе 129 трећи и четврти стих. Занимљиво је да строфа 122 (из III песме) није изостављана:

122.
„Што је била, није више –
Гронуше јој лаке сузе;
већ се каје и уздише,
Али опет – та он узе!
Па га вати око грла:
Ох, што није сад умрла!"

Пажљив читалац приметиће да је Ђорђевић поменуо „строфе од осам стихова”, а да су наведене сестине, са доследно спроведеном римом по типу оњегинске строфе: *ababacc*²². То не би требало да доводи у сумњу чињеницу да је, по свему судећи, Бранко у Гаспаридесовој кафани читао управо *Безимену* – нарочито када се узме у обзир да Ђорђевић стихове није записао, тј. да говори о њима по сећању (након 43 године) и, значајније, Радичевићева честа дорађивања песама²³. Његови „дахтави чулни осмерци” су, по запажању Миодрага Поповића (1972: 164), заправо „дрзак изазов друштву које се стидело своје путености”, његове стихове одређује више као „естетске” но „ласцивне”, те запажа да се њима побунио против „лажи о аморалној путености”. Поред аутентичне чулности (којој доприноси и експресивност звуковних понављања), у литератури је посебна пажња придавана и – иронији (Поповић 1972, Дамјанов 2002). Поповић (1972: 168-173) чак у самој поеми идентификује оног Бранка из Игњатовићевог описа са играчке 1849. године: „У унутрашњем сукобу са средином, као човек који је духом знатно изнад ње, он се и у роману свему подсмева, руга”, те закључује да би *Безимена* могла да буде „прво српско литерарно дело у коме доминира лирска иронија”. Било је покушаја да се утврди однос овог дела према поетикама романтизма и реализма, да се објасне елементи ироније и сарказма, дефинисана је и слика града кроз демонске мотиве (Владушић 2009). У сваком случају, *Безимена* завређује посебну пажњу и позива на нове увиде, будући да не представља само поезију конкретне чулности, како је испрва сматрано, већ се њен текст отвара и према другим пољима. Даље Радичевићеве путање нису тајновите. Након периода проведеног у Земуну, отишао је наново у Беч – на студије медицине, са стипендијом кнеза Михаила, али од туберкулозе умире 1853. године – у својој 29. години.

Браћајући се на почетак овога рада, закључујемо да два поменута текста из књижевне периодике, на значајан начин допуњују портрет родоначелника српске лирике и један период његовог кратког живота. Сведочанства која су остали Јаков Игњатовић и Јован Ђорђевић показују се као занимљив материјал не само за књижевноисторијске већ и интерпретативне увиде.

22 Пре подељености на песме I, II и III, поема садржи уводних шест строфа (пет катрена и терцет).

23 Песникова радионица, од школских стихова, преко песама које су постојале у скицама до њихових завршних обрада – доступна је у критичком издању његових сабраних песама (1999, прир. Д. Иванић).

Литература

- Владушић 2009: С. Владушић, Демонске црте града у недовршеном роману у стиховима Бранка Радичевића, *Моћ књижевности* (In меморијам Ана Радин), Београд: Балканолошки институт, САНУ.
- Вукомановић Караџић 1877: М. Вукомановићка Караџићева, Бранко Радичевић, *Јавор*, IV, 43, 1355–1366.
- Дамјанов 2002: С. Дамјанов, *Ново читање традиције*, Нови Сад: Дневник.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam book d.o.o.
- Димитрије Михајловић. *Енциклопедија Српског народног позоришта*. <<https://www.snpr.org.rs/enciklopedija/?p=7122>>. 2. 6. 2021.
- Живановић Ђорђе: Срби и полска књижевност. <https://www.rastko.rs/rastko-pl/umetnost/knjizevnost/studije/djzivanovic-1800-1871_1.php> 2. 6. 2021.
- Ђорђевић 1892: Ј. Ђорђевић, Из мојих старих успомена – Бранко Радичевић, *Јавор*, књ. XIX, бр. 40, 625–628.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка генези српске поезије*, Београд: Лицеј.
- Игњатовић 2016а: Ј. Игњатовић, Сусрет с Бранком Радичевићем, у: Снежана Милосављевић Милић (прир.), *Јаков Игњатовић*, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 31, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 356–358.
- Игњатовић 2016б: Ј. Игњатовић, Поглед на књижество, у: Снежана Милосављевић Милић (прир.), *Јаков Игњатовић*, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 31, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 361–371.
- Михајловић 1887: Р. Михајловић, Црте из живота Бранка Радичевића, *Јавор*, бр. 42, 657–662.
- Поповић 1972: М. Поповић, Бранко Радичевић (1824–1853), *Историја српске књижевности (Романтизам)*, Београд: Нолит.
- Радичевић 1923: Б. Радичевић, *Песме* (прир.†Т. Остојић), Београд–Сарајево: Издање И. Ђ. Ђорђевића.
- Радичевић 1924: Б. Радичевић, *Песме Бранка Радичевића* (прир. Б.Милковић и М. Павловић, предговор П. Поповић), Београд – Нови Сад, СКЗ – Матица српска.
- Радичевић 1999а: Б. Радичевић, *Сабране песме* (прир. Душан Иванић), коло 92, књ. 610, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радичевић 1999б: Б. Радичевић, *Песме Бранка Радичевића* (прир. Д. Живковић), Нови Сад: Прометеј.
- Скерлић 2006: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Слобода 2020: М. Слобода, На размеђи двеју поетика: од романтизма ка реализму у српској поезији, у: М. Анђелковић и М. Секулић (уред.), *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са XI научног скупа младих филолога Србије*, година XI, књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 193–199.

ACQUAINTANCES WITH BRANKO RADIČEVIĆ IN ZEMUN FROM 1849: JAKOV IGNJATOVIĆ AND JOVAN ĐORĐEVIĆ

Summary

The paper researches two thematically related texts (about the meeting with Branko Radičević from 1849) that were published in periodicals - the testimony of Jakov Ignjatović (first published in "Nedeljni list" in 1881, and later within his memoirs) and Jovan Đorđević (within records "From my old memories", published in the newspaper "Javor" in 1892).

According to the data from Radičević's biography, preserved correspondence, and other documents, the period of 1848–50. Branko spent frequently traveling, lingering in various places. The two mentioned texts from the pages of literary periodicals confirm his stay in Zemun for some time in 1849. Through selected passages of these texts, the portrait of the ancestor of Serbian lyrical poetry is completed. Special attention is paid to the personal impressions of Branko's contemporaries, and Branko's attitude towards his work. Particularly interesting is the fact that these texts offer data on the origin of a poem, for which we can assume to be the poem "Bezime" ("Nameless"), which was not found in any of Branko's three collections of poems.

Keywords: Branko Radičević, Jakov Ignjatović, Jovan Đorđević, Zemun, 1849, literary periodicals, Nedeljni list, Javor, Nameless

Marija I. Sloboda

Урош З. Ђурковић¹
Институт за српску културу
Приштина – Лейпциг

ТРОСТРУКИ УКРШТАЈ: ЛАЗА КОСТИЋ, РЕБЕКА ВЕСТ И СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР

Пратећи могућа значења начела *укрштаја*, као посебног облика филозофског и научног мишљења, компаративно се сагледавају опуси три аутора: Лазе Костића, Ребеке Вест и Станислава Винавера. Центар њиховог сусрета налази се у путопису Ребеке Вест *Црно јађе и сиви соко*, у којем је описала свој боравак у Југославији 1937. године. Важан сапутник на том путовању био је Станислав Винавер, који својом ерудицијом и харизмом засењује Ребеку Вест, значајно утичући на њену перспективизацију путовања. Будући да је Лаза Костић био један од најважнијих књижевних стваралаца за Винавера, коме је посветио читаву књигу (*Заноси и ѝркоси Лазе Костића*), Костићеве идеје посредно доспевају и до Ребеке Вест.

Кључне речи: укрштај, Станислав Винавер, Лаза Костић, Ребека Вест, *Црно јађе и сиви соко*

„Ангажовано мислити јесте поезија”²

Петер Хандке

Проучавање сусрета две заиста посебне личности не би било необично да не постоји једна нимало занемарљива чињеница – сусрет се није догодио. Прецизније речено, велика је вероватноћа да две личности нису ни знале једна за другу. Штавише, за Лазу Костића, ова могућност може се сасвим одбацити, будући да је преминуо 1910. године, када је Ребека Вест, немајући, по сопственом признању, готово никакво интересовање за домовину и културу прве личности. Ипак, као што то иначе бива када су посреди неочекивани сусрети, сплетом животних околности друга личност, тј. Ребека Вест посећује 1936. први пут и 1937. године други пут управо тај, њој непознати простор који је сасвим очарава. Више је разлога за такво осећање, а један свакако лежи у трећој личности, Станиславу Винаверу, који је, као надахнути пратилац и посвећени водич, на узбудљив начин увео другу личност, тј. Ребеку Вест у тај нови свет. И ако бисмо морали да једноставно одговоримо на питање како се остварио споменути сусрет, одговор би био – управо посредством треће личности, Станислава Винавера, као фигуре контакта. Имајући ову везу у виду, предмет нашег интересовања биће динамичан преплет идеја споменутих личности, осведочених у њиховом стваралаштву.

Прва личност је Лаза Костић (1841–1910). Запамћен првенствено као један од најистакнутијих представника романтизма у српској поезији, Лаза Костић био је и врстан полемичар и мислилац, доктор правних наука, драмски писац, есејиста, преводилац, један од утемељивача српске гимнастике (Винавер 2012: 11), новинар, друштвени радник, али и самосвојан теоретичар и историчар науке. Међутим, и да списак садржи још више одредница, он не би могао да у це-

1 uros.durkovic@gmail.com

2 Цитат потиче из Хандкеовог дела *Јуче, на путу* (Хандке 2007: 21).

лости обухвати стваралачко биће Лазе Костића, које је било толико широко и разноврсно (в. Несторовић и Ломпар, 1999: 11), да се опире свим уопштавањима. Зато је веома важно разумети различита Костићева интересовања из перспективе његових есејистичких и теоријских радова, у којима, некад на скривен, некад на крајње транспарентан начин, увек тријумфује један основни принцип – *начело укрштаја* (в. Костић 1880а: 18).

Уместо коначног и недвосмисленог одређења, значење укрштаја³ флукутира, представљајући уједно и праузрок постојања, свеопшти закон природе и посебан облик дијалектичког мишљења (в. Костић 1884а: 13–14 и Костић 1884б: 1). Ипак, важно је истаћи да су домети укрштаја несводљиви на резултате мишљења, већ се обистињују у самом *ходу идеје* у свести. Стога је за Лазу Костића исходште укрштаја процес поимања света, а не било каква његова инструментализација⁴. Повратак укрштају уједно представља и повратак свету, препознавање и подржавање његове праве природе. Међутим, битно је запазити и да су укрштај и *однос*, и то однос који истовремено претходи и следи из односа *симетрије* и *хармоније*, још два кључна појма Костићеве филозофије (Петровић 2005: 146). Управо тај релациони карактер укрштаја, својство *аналогије*, обликује код Лазе Костића друкчију мисаону основу, супротстављену еволуционизму, просветитељским идеалима перманентног прогреса (линеарног историјског времена) (Петровић 2005: 72) и диференцијације дисциплина, која ствара неодговарајућу, парцијалистичку перспективизацију света. Међутим, укрштај има и епистемолошки (Костић 1884б: 9), као и онтолошки утемељујући значај – он је и *иремосћ*, односно „праузрок свих појава, како физичких тако духовних”, старији и пречи „и од материје и од покрета” (Костић 1884а: 12). Будући да је темељ стварности нематеријалан⁵, а да је његов код спознатљив и свеприсутан, Лаза Костић развија једну холистичку, интегралистичку визуру света, у којој постоји стална динамика препознавања (и преплитања) разнородних појава: „За Костића макро и микрокосмос су једино аналогије, а не одвојене суштине; аналогије су субјект и објекат, као и простор и време.” (Петровић 2005: 68) Стога се Костићева феноменологија (са)знања осликава у сталном самопотврђивању *јединства* различитих облика појавног света, где је „најпростији жљоб и најузвишенија певачка и свирачка армонија у основи једна те иста ствар” (Костић 1880б: 24). И управо фигура песника као „посебног вида човека” омогућава тај укрштај, премештање између културе и природе, које доводи до онога што смо некада били и онога што тек треба да постанемо (Јањион 1976: 215).

Дакле, само увиђање укрштаја (који, како Лаза Костић тврди, није његов изум, већ има древно порекло⁶) доводи у питање низ бинарних опозиција које су неодвојиви чинилац модерног светоназора: субјекат–објекат, простор–време, култура–природа, духовно–материјално. И управо због тога, али не само због тога, филозофска мисао Лазе Костића показује своју неочекивану виталност,

3 Сам термин *укрштај* Лаза Костић повезује са Дарвиновим појмом *intercrossing* у природној селекцији (Костић 1884а: 13). Међутим, у Костићевом виђењу, он је редифинисан и односи се и на небиолошке категорије.

4 Попут оне које су приметили Адорно и Хоркхајмер: „Људи желе од природе научити како је треба примијенити да би се владало и њом и људима.” (Адорно и Хоркхајмер 1974: 17)

5 А имагинација има исто онтолошко упориште као и материја: „Фантазија је исто тако реална као каква друга функција човечијег мозга, као ма каква друга појава у природи, као падање кише, као севање муње, као сијање сунца.” (Костић 2015: 140)

6 „Та је мисао стародревна и ми је проналазимо чак у Питагоре, а можда је и од њега дошла од куд из Мисира.” (Костић 1884а: 13)

која успева да древност (Хераклит, Питагора, Емпедокле, Платон) повеже са оним што ће тек уследити у историји филозофије (Бергсон, Башлар, Хајдегер, Латур).

Јасно је, дакле, да је укрштај упризорење контакта, везе, сусрета у истоветности различитих призора света, а да Костићева филозофија „није дискурзивно мудровање или систематисање прикупљене грађе, већ целина склопа живота, нешто што једнако говори из поступака речи и мисли, а највише из њиховог склада” (Петровић 2005: 98). Чак и виђење неких проучавалаца да укрштај заправо представља *обуштављену дијалектику* у којој „полови остају у напетом односу, без уједињења у неком трећем елементу” (Гвозден 2013: 22), показује домете дејства овог Костићевог појма, где се самим размишљањем о њему ствара прилика за нови укрштај, будући да је исход укрштаја стално трагање.

Као *физиура коншакта*, Лаза Костић самим својим делом успоставља и осведочује ритмове тих живот(отвор)них сусрета – те се може приметити како се његова поезија и филозофски радови узајамно употпуњују⁷. Међутим, осим што су уписани у бит природе⁸, укрштаји су живо присутни и у комуникацији идеја. Споменимо, зато, један пример.

Наша друга личност из увода, Ребека Вест (1892–1983), у свом монументалном путопису о Југославији *Црно јаžње и сиви соко*, на једном месту тврди: „Пејзаж је, заправо, палимпсест” (Вест 2004: 181). Осим што је поређење пејзажа и палимпсеста само по себи интригантно, оно је додатно интерпретативно подстицајно због једног подударана са идејама Лазе Костића. Он исту слику употребљава за описивање народних предања, те су она за њега *живи палимпсести* (Костић 1990: 317), чије слојеве „по највишем налогу, по налогу науке”, треба састругати да би се дошло до *исконског шекста*⁹. Тако је Лази Костићу и Ребеки Вест заједничка потрага за оним што је непатворено, аутентично, изворно. И као што Лаза Костић посредством своје *археологије знања* (Петровић 2005: 53) успева да досегне скривене принципе стварности, Ребека Вест је у сталном дијалогу са пределима кроз које пролази. Њено путовање данас непостојећом земљом било је много више од изузетно осмишљене туристичке туре. Имало је вредност ходочашћа чији је циљ обухватити „земљу у којој је све схватљиво, где је начин живота тако отворен и јасан да уклања сваку недоумицу” (Вест 2004: 11). Путовање које је уједно и ходочашће и „тумарање”¹⁰ постаје монументалан књижевни подухват у коме је ауторка не само живописан хроничар личних збивања већ и

7 „Није, дакле, Костић песник бизарних слика, већ је њихова бизарност знак културног укрштаја у песниковом духу, она је отисак невидљивог рада самог духа, његове заокупљености чудесним кореспонденцијама различитих светова, култура и искустава...” (Несторовић и Ломпар 1999: 19)

8 Штавише – сам укрштај је *уписан* и у наше тело; како кроз чулне органе (око, ухо), преко којих се аналогија обистињује, тако и кроз целокупну анатомију и физиологију – од састава кости и мишића (Костић 1880б: 1–7), до дисања и пробаве, која је сликовито описана као „укрштај хране са телесним справама, са телом” (Костић 1880б: 11).

9 Ова текстуална онтологија Лазе Костића, али и одбацивање раздвојености природе и културе, може имати свог саговорника и у Божидару Кнежевићу, који, осим што је историји науке доделио преимућство у односу на филозофију, у својим *Мислима* овако пише о природи: „Историја човечанства и ума његова јесте синтакса једног истог језика којим је написана цела историја природе. По томе прво треба знати и разумети језик природе, да би се и синтакса тога језика могла написати.” (Кнежевић 1931: 9)

10 Хенри Дејвид Торо у свом чувеном есеју *Ходање* разликује две врсте кретања, у односу на њихове исходе. Прво је ходочашће – поход који се обистињује у свом крајњем одредишту. Друго је тумарање, односно кретање које се обистињује у себи самом. Ребека Вест у свом путовању уједињује обе врсте кретања (Торо 2016: 123–124).

достојан сведок епохалних промена. Тежња за очигледношћу, друкчијем, изворнијем погледу на свет, произлази из атмосфере посусталости Европе. Тако је Ребека Вест била потребна истовремено реална и имагинарна трајекторија, којом би се могла повратити изгубљена, давнашња мера постојања. Управо из ове тежње произлази један неочекивани укрштај, ироничан по ауторкино путописно биће. Наиме, уместо очекиване, жељене очигледности, сведености и саморазумљивости Југославије, Ребека Вест, сасвим супротно, долази до фундаментално сложених призора, парадокса, у којима ништа није онако како се чини. Стога, њено путовање у целости представља једно велико, преображујуће и поунутрашњено искуство, које се управо обистињује у својој негацији – јер, да би се пут могао овековечити, путник не сме путовати, већ о путу писати. Зато је подухват Ребеке Вест у својој основи прави укрштај – укрштај личног и колективног, искуственог и текстуалног, прошлог и садашњег. Посвећујући велику пажњу историографији и миту, Ребека Вест подједнако пише и о разговорима са својим супругом-сапутником, гастрономији, политици, архитектури, детаљима из свакодневице, али и личним драмама и неретко духовитим анегдотама, у којима су доминантни призори *сусреша*. И управо су сусрети – укрштаји судбина – оно што путовање одређује путовањем. У супротном, не би постојала никаква интеракција којом би се остварио *премост* (искуства) два бића – а физичка промена положаја тела, сходно антиматеријалистичкој етиологији Лазе Костића, није гарант истинском (поготово не преображујућем) путовању. И као што пејзаж може бити палимпсест, тако и изговорене речи могу бити палимпсести (Вест 2004: 709), али и само књижевно дело („палимпсест различитих гледишта“) (Вест 2004: 858). Попут Лазе Костића, ни Ребека Вест не робује заблуди пројектованих коначних истина – већ пригрљује свет у свој својој сложености и противречности. Иза сваког слоја света као метатекстуалног, палимпсестног ткања могућ је још један, нови, дубљи и неоткривен слој, а он се само Костићевим „највишим налогом, налогом науке“ може досећи. И као што у назорима Лазе Костића постоји јасна раздвојеност и чак супарништво науке и технологије¹¹, тако и Ребека Вест прави разлику између технологије као непрестане производње неутаживих потреба и науке, која би у свом идеалном виду требало да оствари сталност и уједини етику и естетику. На тај начин, у самом свом путничком подухвату, утемељеном на мноштву сусрета, демонстрирала је оно што је пре ње Лаза Костић теоријски уобличио. Ипак, поједини сусрети се издвајају.

Упознавши на путовању кроз Црну Гору једну пролазницу која јој је срдечно пришла да изјави како „воли Енглеze јер су добри ратници и воле природу“ (Вест 2004: 758), да би затим поделила са њом своју животну причу, Ребека Вест дошла је до једног битног закључка. Схватила је да та, донедавно непозната особа, жели да прикаже свој живот не као биолошку и чињеничну датост, на начин постојања биљака и животиња, већ јој је била намера да причањем проникне у *тајну процеса*. И управо је у неодгонетљивости ове тајне, која, вреди истаћи, није *својство* (материја), већ *начин* постојања (укрштај), Ребека Вест најближа Лази Костићу и његовом основном начелу. О томе сведочи и следећа реченица, која се надовезује на претходна размишљања о науци и технологији: „Знала сам да су уметност и наука инструменти те жеље и то је било једино њихово оправдање, мада сам у

11 „Дешава се, да се какав нов проналазак прими одмах у први мах у целом научном свету, а после неколико месеца изађе на видик, да тај проналазак управо није доказан.“ (Костић 1884а: 11). (О разлици између егзактних наука и теорије које подржава основно начело више у: Костић 1884б: 8–9)

свом западном свету видела уметност срозану на украс и науку проституисану у произвођача ником потребних направа.” (Вест 2004: 759)

Жеља за тајном, која би показала посебност људског бића, жеља је за изналажењем начина – за путовањем, а не одредиштем. И зато Ребека Вест у фигури *пећинског сликара* види претходника свих уметника, а у *номаду* претходника свих научника (Вест 2004: 759). Сходно томе, ако је номад прототип научника, његов састругани палимпсест, истински израз, онда се својим путовањем Ребека Вест управо враћа на ту исконску, изгубљену, (мета)научну позицију. Ону позицију која омогућава холистички поглед на свет.

Будући да је већ из неколико примера јасна сродност идеја Лазе Костића и Ребеке Вест, питање које се само намеће јесте – одакле потиче ова спона. Она, сасвим извесно, долази из макар једног извора. Он се налази у Станиславу Винаверу, трећој личности споменутој у уводу.

Станислав Винавер (1891–1955) једна је од најсвестранијих и најупечатљивијих личности српске културе. Често називан *чудостворцем српског језика*, Винаверове стваралачке улоге се, као код Лазе Костића, шире у бескрај. И као што је Лаза Костић у колективној свести остао забележен првенствено као песник, Станислав Винавер је упамћен као један од најбољих и најпрепознатљивијих пародичара српске књижевности (*Панїоложија новије српске пеленџирике*). Међутим, иако су његове заслуге на том пољу изузетне, неправедно је према целини Винаверовог опуса свести га искључиво на пародичара. Уместо тога, треба истаћи да је био један од наших најбољих преводаца¹², али и врстан песник и прозни писац, публициста, полемичар, дипломата, путописац, позоришни, музички и књижевни критичар, као и изванредан теоријски дух, префињеног осећаја за нијансе језика.

И као да сâм овај низ није довољан за повезивање са Лазом Костићем, Станислав Винавер му је посветио читаву књигу. *Заноси и ѝркоси Лазе Костића*, једна је од најважнијих полемичких књига српске књижевности, која се својим обухватом, луцидношћу и жанровском хибридношћу, надовезује управо на чувену *Књигу о Змају* Лазе Костића. У укрштају међусобних читања, остварена је традицијска линија Змај – Лаза Костић – Станислав Винавер, пресудна за поимање идеје модернитета у српској књижевности, односно за њене преображаје. И без дубљег промишљања, прожимање два аутора је очигледно.

Осим ингениозног књижевног опуса, Винавер и Лаза Костић деле исту судбину и по питању занемаривања њиховог филозофског, односно, научног или науком инспирисаног опуса. А о значајном утицају научне мисли на Винавера, сведоче његова интересовања још из студентских дана, где је на Сорбони слушао предавања из математике, физике, али и филозофије и музике (Вест 2004: 42). Отуда не чуди значај и присутност имагинирања науке у Винаверовом делу, која се протеже од прозе *Громобрана свемира*, као укрштаја авангарде и научне фантастике, преко интензивног коришћења научне метафорике у есејима и критикама, све до циклуса песама о роботима, првом делу о овој теми у српској књижевности.¹³

12 Који је преводио канонска дела светске књижевности са најмање четири језика: француског (*Гаргантиуа и Панїаагруел*), енглеског (*Тристрам Шенди*), немачког (*Јади младога Вертера*), чешког (*Доживљаји доброг војника Швејка у Првом светском рату*).

13 Постхумно објављено 1958. у часопису *Дело* под насловом „Из циклуса ‘Роботи’”. (Винавер 2015: 509–516 и 818).

Такође, попут Лазе Костића, Винаверу су две теме биле посебно важне: народно стваралаштво и имажинарање природе. Усмена књижевност била је за Лазу Костића стална инспирација, али не сама по себи – кроз слој предметности дела – већ као *предање*, израз народног духа, који у себи садржи начело укрштаја, а тиме и етичке и естетске принципе¹⁴. Такво виђење народног стваралаштва има своје последице по одређење уметности и природе, јер се у фолклору као изразу народног духа, крију истоветни *принципи напредовања*, односно *кристализације* по закону укрштаја (Костић 1990: 15). Тако за Лазу Костића уметност јесте у корелацији са природом, али није само њен продужетак, већ једна од њених укрштајних могућности (Костић 1990: 14). Са друге стране, Винавер у „Манифесту експресионистичке школе”, свом програмском тексту, резолутно тврди: „Ми смо ствараоци, као што је и природа” (Винавер 1921: 3). Повезујући творачки принцип природе са стваралачким генијем, Винавер је на трагу аутопоетике Лазе Костића, с којом је у сталном и динамичном дијалогу. Природа и уметност нису одвојени, већ усклађујући ентитети, а човеков стваралачки импулс јесте обистинитељ премоста, пресликавања и укрштаја између њих. Да је једна од његових израза *народна песма*, јасно је и Винаверу:

„Шта је у ствари најбоља народна песма? Она није шибнула спонтано помамним бичем из народне стене. Она је, у ствари, екстракт, есенција, сажим и синтеза онога што се на извештај, посебан начин уопште дати може. Омогућена је читавим напором нагонског одабирања, плод је једне инстинктивне не само талентованости већ дисциплине, запта. Есенција. Челик.” (Винавер 2012б: 190)

Индикативно је да Винавер у наведеном одломку користи атрибуте сродне Костићевом укрштају; „екстракт, есенција, сажим и синтеза” јесу појмови сусрета, у чијем се деловању остварује нешто што превазилази скуп њихових целина. Есенцијалистички карактер народне поезије поручује нам да је она једна од могућих мисаоних путоказа, на основу којих бисмо могли остварити пут ка исконском. Изрази укрштаја су свеприсутни, само је потребно остварити посебну духовну и мисаону дисциплину, осетљиву на њих.

Тако уз све набројане Винаверове стваралачке активности треба навести још једну. Пишући, под Костићевим утицајем, о могућностима укрштаја, Винавер је и сам по себи био особена фигура сусрета. Као водич и сапутник Ребеке Вест на путовању по Југославији, Винавер (у делу назван Константин¹⁵) темељно је обликовао њен поглед на свет. Штавише, без Винавера, дело Ребеке Вест савим извесно не би било оно што јесте, будући да су њена опажања стално пребојана његовим, што Винавера чини *скривеном ауторском фигуром путописа*.

И као што је путопис као књижевни облик сам по себи укрштај – укрштај људи и предела, историје и савремености, личног и колективног, свог (ја) и туђег (други) – тако је дело Ребеке Вест утемељено на сусрету два ауторска гласа. Први, ауторски, Ребекин глас, налази се на текстуалној површини. Други, скривени, Винаверов глас, фигурира као један од слојева саструганог палимпсеста. Испод

14 Тако ће за Лазу Костића Марко Краљевић бити већи јунак од Ахилеја, а његова мајка, Јевросима, супериорнија у односу на Ахилову мајку, Тетиду: „Та није Тетида богиња! Тетида је обична морска грчка баба, Тетида је пука матора Цинцарка према Јевросими, тој узор-мајци српској, тој небеско-земаљској богињи хришћанске душевности, хришћанског прегора. Јевросими нема пара међу матарама.” (Костић 2015: 185)

15 Интересатно је да се син Станислава Винавера рођен 1930. године звао Константин. Константин Винавер је био наш пијаниста, музиколог и оперски драматург. Уз Константина, са супругом Јелисаветом (Елзом) Винавер, имао је и сина Вука Винавера, историчара.

ова два ауторска гласа, следи сваки следећи слој, понирање у све даљу давнину, која напоследку претиче памћење.

Сведочанство о том, вишепланском карактеру дела Ребеке Вест, налази се на једном сасвим очигледном месту – наслову дела. *Црно јагње и сиви соко*, наизглед непрозиран наслов, надовезује се на природу и традицију, теме драгоцене и Винаверу и Лази Костићу. А одгонетка наслова долази из његовог рашчлањивања. Пишући о косовском завету, у који је упућује управо Станислав Винавер, Ребека Вест на иновативан начин чита кључан мит српске културе. У њеном сагледавању, предели су укрштани са предањем. Тако у „потештености пејзажа” Косова Ребека Вест препознаје процес дугог трајања, пале цивилизације, у којој мртви нису умрли својим телом, већ је са њима у гроб бачени и сви њихови колективни идеали (Вест 2004: 631). И иако је попут Винавера изразито просрпски и пројугословенски оријентисана, она на сасвим особен начин сагледава косовски мит, не слажући се са Лазаровим одабиром „царства небеског”, јер је тај избор израз важности пораза, а не невиности (Вест 2004: 685). Међутим, и поврх тога, за Ребеку Вест, цео свет јесте огромно Косово (Вест 2004: 686), синегдоха општељудске трагедије, у којој су кључне две фигуре – црно јагње (као потреба за сталном жртвом, потекла из упечатљивог описа убијања јагњета уочи Ђурђевдана) (Вест 2004: 619–620) и сиви соко (из песме „Пропаст царства српскога” у којој доноси стихове са чувеном дилемом) (Вест 2004: 684). Знаковито је да су оба симбола, по којима је путопис насловљен, такође укрштаји – црно јагње потиче из паганског ритуала, док је сиви соко (преображен у Светог Илију) израз витештва и хришћанства. Ипак, и један и други призор, припадају сфери природе, а не културе – јагње и соко јесу могућности егзистенције, обележене својим животним простором: јагње ограниченошћу погледа са тла, соко небеском перспективом. Притом, док је јагње из антропоцентричне визуре створено за жртву, којом би се богови умилостивили и подарили човеку срећу (Вест 2004: 687), тако се соко истиче у својој слободољубивој самосталности и медијалном положају, између оностраног (земаљско) и оностраног (небеско). Зато има и у упризорењу ових животиња нечег архетипског и несводљивог на анализу – оне, као и остали призори путописа, представљају упутнице ка неким дубљим закономерностима. Југославија је, како Ребека Вест тврди, *јасно ошкривала све скривене ствари*, пружајући симболе за *оно што ум шек треба да уобличи* (Вест 2004: 687) и то искуство постаће њена „вунена нит за излазак из лавиринта” (Вест 2004: 816).

Будући да Винавер тврди како је *стјеиен укршћајности* Лазе Костића „мерило великог книжевног стваралаштва” (Винавер 2012а: 230), индикативно је да је управо укрштај основна стилска одлика дескрипције Ребеке Вест. Упаривањем разнородних појмова постиже се занимљив книжевни ефекат, неретко заснован на укрштају визуелних утисака. Они прате панкализам Лазе Костића: уколико је основа света *лејиоша*, а предслов света је укрштај – онда је обистињење лепоте света сплет укрштаја. Зато су неки од естетски упечатљивих описа путописа Ребеке Вест: снег на џамији (Вест 2004: 249), брдашца обрасла дрвћем као јежеви уваљани у шећер у праху (Вест 2004: 58), маказе муња (Вест 2004: 312), град као саће (Вест 2004: 163), узане травничке куће које седе љупко као мачке на задњим ногама (Вест 2004: 307), поређење Будве са кинеском кутијом (Вест 2004: 799) и Струге са ољуштеним бадемом (Вест 2004: 553), као и повезивање српског пејзажа са шкотским низијама и Новом Енглеском (Вест 2004: 447).

Такође, за Ребеку Вест, наративно језгро може да буде још неконвенционалније; пишући о једној београдској собарици, односно њеној, „олфакторној

авантури” (Вест 2004: 354), Ребека Вест показује, сродно Винаверовим књижевним експериментима, да се прича може исказати и путем чула мириса. Понекад, попут призора предела, неки људи могу постати полазиште за путовање кроз време, као што у призору једног конобара Ребека Вест препознаје епоху романтизма (Вест 2004: 806). Ипак, треба истаћи да сва споменута поређења не говоре о авангардној природи путописа Ребеке Вест; премда је њен књижевни сензибилитет релативно конзервативан, то није случај са динамичном, меандрирајућом фокализацијом, која показује да се укрштај обистињује самим говором о себи.

Ова, укрштајна моћ чула, комбинаторика утисака, што изазивају *афективно сећање*, може се повезати са Прустом, који се више пута спомиње у делу (Вест 2004: 16 и 503), али и са Анријем Бергсоном, Винаверовим омиљеним професором за кога је тврдио да је више чаробњак него филозоф (Вест 2004: 42) кога се увек радо сећао у тренуцима ганутости (Вест 2004: 317). Није случајно да је Бергсонова мисао снажно утицала на Винавера – она је била довољно резонантна да кроз свој интуиционизам понуди нов приступ стварности, близак Винаверовом знатижељном духу. Зато се, и Винаверовим посредништвом, између споменутих описа путописа и Бергсонове филозофије, може уочити веза. И као што је стална тежња Ребеке Вест пронаћи оно што је истовремено саморазумљиво, а различито од *чулно достижног*, тако и Бергсон уочава да „у материји постоји нешто више, али не нешто различито од онога што је тренутно дато”, док „свесно опажање не досеже до целине материје” (Бергсон 2013: 75).

У додиру са оним што је чулима доступно, Ребека Вест превазилази своје перцептивно поље, које представља позорницу историјских, културолошких и метафизичких драма. И та позиција је, вреди истаћи, самосвесна – као у размишљању о шетњи током које град више није само *слика на мрежњачи*, већ пријатељ или непријатељ (Вест 2004: 310). Стога, у извесном смислу, бивање у простору представља упознавање простора на начин постојања особе.

Међутим, Ребека Вест успева да дочара не само саоднос између средине и сопства, већ и организације простора у односу на његов цивилизацијски делокруг. За њу, израз декаденције Југославије јесу неаутентични средњоевропски призори, који угрожавају посебност балканско-словенског духа¹⁶. Они су очити у својеврсном покоравању простора – империјалистичким и апсолутистичким аустријским равним линијама (Вест 2004: 273), насупротив изувјаности улица балканских варошица, у којима није јасно где почиње, а где се завршава урбани пејзаж. Ово је посебно видљиво у опису Битоља, који се назива једним „од најлепших градова на свету” (Вест 2004: 573), представља пример испразности западног урбанизма¹⁷.

Интересантно је да је споменути пример империјализма присутан и у Винавровој личној, породичној причи, која такође представља пример једног неочекиваног укрштаја. Као Србин јеврејског порекла, Винавер се оженио Немцем Елизабетом-Лизом (девојачко презиме Силекс), која је имала изражена антисловенска и антисемитска осећања. Нетрпељивост између Станислава и Лизе, односно Константина и Герде, како су названи у путопису, била је нескривена. Узрок свих размирица, судећи по делу, потицао је не толико из карактера супружника,

16 „Словени су народ свадљив, храбар, уметнички настројен, и интелектуалан, који дубоко збуњује остале народе.” (Вест 2004: 13)

17 Ребека Вест ће запазити да, иако има 30 хиљада житеља, град и даље изгледа као велика башта, али ће имати и једну духовиту опаску: „а мачке су – што је озбиљан тест цивилизованости – дебеле и нимало плашљиве.” (Вест 2004: 574)

колико из њиховог непомирљиво друкчијег погледа на свет. Ипак, њихови сукоби нису били неплодотворни – из једног је Винавер укратко изложио главне одлике аустријске колонијалне свести. Тако закључује да његова супруга нема никакав осећај за процес – већ само за резултат, али да се никад не бави оним што до резултата доводи (Вест 2004: 574). Њена васиона је, како Винавер тврди, пре свега арбитарна – став освајача (Вест 2004: 574). Дакле, оно што Лиза представља у потпуној је супротности читавог путничког подухвата Ребеке Вест – она је оличење инструментализованог и инструменталишућег западног субјекта, који своја мерила и вредности жели да наметне као апсолутне, неприкосновене, чиме угрожава богатство других култура и потиरे жељу за споменутим *шајном процеса*. А такав субјекат је, вреди истаћи, производ просветитељства, које, како Адорно и Хоркхајмер истичу, подразумева експертску (дакле, нужно и подморајуће функционалну) диференцијацију знања, култ бројке и квантификације (Хоркхајмер и Адорно 1974: 21) (као средство ефикаснијег управљања светом), али и превласт ефекта над идејом (Исто: 131). Само просветитељство јесте, парадоксално, производња мита о сопственом успеху и непостојању ваљане алтернативе (Исто: 20).

Насупрот споменуте *арбитрарне васионе*, космоса који се своди на узрочно-последични ланац, стоји слика жена у обредном сну, након ђурђевданског жртвовања јагњета, чије је кључно питање – „не само где смо у времену, већ где смо у вечности”¹⁸. Истоветна трагања за свепрожимајућом (вечном) инстанцом, имао је Лаза Костић, који је целим својим деловањем желео да разобличи просветитељске заблуде. Свестан да је рат отац свега (Петровић 2005: 87), одговор проналази у *вечном* тражењу одговора и непристајању на наметнуте моделе мишљења. Отуда је код Лазе Костића ретко слагање са неким аутором, јер, уколико оно постоји, онда се потенцијал укрштаја смањује, а смањивањем укрштаја, иде се насупрот устројству света. Сродно карактеру путописа *Црно јагње и сиви соко*, оно што је једино стварно дејствујуће, представља сам *процес* спознавања света, никад само одредиште. А границе тог процеса јесу границе наше воље да се процес оствари, да се укрштај начини.

Зато Ребека Вест духовито примећује како је Станислав Винавер „истински песник. Зна све о стварима о којима не зна ништа” (Вест 2004: 313). И врло је индикативно да је конституисање Винавера као Константина, књижевног лика, везано за његову непресушну инспирацију светом, изразиту жељу за причом и, још више, за причањем¹⁹, као и то да је изнова био управо представљан као песник, који је, као такав, неретко и препознат у народу²⁰. Само је Винавер, као такав васионски дух, могао да учествује у изградњи једне *параенициклопедије* – каква је путопис Ребеке Вест. А она је, вреди истаћи, исте врсте као радови Лазе Костића – у њима се закључци не диктирају, већ се очекује тајна процеса, премост и кретање идеја. И само песници могу бити аутори таквог, неапсолутизујућег, обухватајућег дела, у коме ће бити места и за трачеве, анегдоте, политику, шпијунажу, историју, књижевност, архитектуру, гастрономију, митологију, моду, јеста-

18 „Ми крешемо наш ум да би се могао уклопити у башту обичног живљења. Из наше свести искључујемо сва стечена знања, јер би нас она одвојила од проблема који морамо решавати ако желимо да наставимо да живимо, а та знања нас могу навести да посумњамо у упутност живљења.” (Вест 2004: 621)

19 „Опијен је оним што му излази из уста, а не оним што у њих улази. Говори без престанка.” (Вест 2004: 41)

20 „Било је очито да воле Константина делом зато што је велики песник, а делом зато што је налик на неко забавно кученце.” (Вест 2004: 240)

ственицу, новинарство, породичне повести, али и технологију. Тако ће једна од многих тема у разговорима Ребеке и Винавера, бити и Винаверова прича о ексцентричном старцу опчињеним технолошким новитетима (Вест 2004: 348), међу којима је било речи не само о грамофонима, сатовима и шиваћим машинама, већ и о роботима и „вештачкој жени” (Вест 2004: 349). На основу технолошких изума, може се написати својеврсна анатомија свакодневице, која показује промене у обликовању својстава перцепције, као и у организацији времена. Штавише, за сваки од споменутих изума, може се рећи да постоје како би уштедели време својим корисницима – грамофон отвара нови простор звучног памћења, аутономан од свог првобитног акустичног извора. Сатови парцелишу време, они су „полуга за производњу времена” чије је искуство „лагано колективно умирање, стално одмицање од почетка, трајање по себи” (*Речник технологије* 1981: 21). А шиваће машине осиромашују човеково искуство плетења, као једног од израза *штајне*, израза укрштаја, о чему је писао и Лаза Костић у „Основном начелу” (Костић 1884б: 28). Пенелопе, како Костић посредно примећује, управо због постојања шиваће машине, данас нису могуће, а са њима се губи и код читаве једне митске структуре коју представљају. А о значају тог чина довољно говори „неуморна плетисанка”, као могућност душе, из Костићеве *Међу јавом и међ сном*. Штавише, цинизам историје технологије у извесном смислу угрожава аутономију пеништва, ослабљујући му комуникативне стратегије. Зато технологија, насупрот *пушу* и *песми*, представља антипалимпсест, гомилање нових слојева, испод којих су скривени трагови минулог трајања.

Убрзани технолошки развој доноси императив уштеде времена, који се преobraжава у сопствену супротност. Преплављени удобношћу коју нам технологија нуди, данас живимо у времену свеопште заузетости, где човек не користи технологију, већ технологија човека. Одатле логично произлази спомињање робота и *вештачке жене*, који заправо представљају израз угрожености хуманитета. Човек више није у могућности да одговори на захтеве техносфере, која га незауостављиво интегрише у себе, чинећи га дубоко неслободним. Зато је једини могући наредни корак, човеково стапање са технологијом, у коме ће се сам преобразити у машину. О овој теми су на бриљантан начин писали Драгутин Ј. Илић, у, могуће, првој научнофантастичној драми на свету *После милијон година*, као и Винавер у својој прози и песничком циклусу о роботима. Међутим, за оба аутора, питање робота, ванземаљаца или некаквих других, еволутивно напреднијих организама (духо-свет код Илића), увек је питање не споменутих ентитета, већ хуманитета, онога што је човекова *differentia specifica*, која је угрожена и речима измичућа.

За све три наше личности (Костић, Вест, Винавер) заједнички је одабир немирења са оним што је пројектовани развојни пут човечанства. Све троје знају да таква врста развоја може бити само регресија, угрожавање онога што човека чини човеком. Зато су њихови стваралачки подухвати израз отпора главном, угњетавајућем светскоисторијском току. Њихова порука јесте понуда освешћивања, позив на тајно саговорништво, остварено у врлини укрштаја.

Међутим, укрштај нипошто није синоним за утицај. Утицај је у односу на укрштај другостепени феномен, а заједништво у идејама често зна да се остварује ван његовог домета. Утицај је коначан и у њему су релације јасне – А је утицало на Б. Укрштај, као неочигледна очигледност Ребеке Вест, никад није завршен, већ се изнова умножава у односу на све своје могућности. Тако ни *тросируки укрштај* из наслова овог рада не би био довољан, јер у путопису Ребеке Вест, постоји уз Винавера, још једна изузетно важна фигура која се такође интензивно бави-

ла Лазом Костићем²¹. То је Аница Савић Ребац. У делу названа Милицом, Аница Савић Ребац не појављује се ни приближно често колико Константин, односно Винавер, међутим, остаје у живом сећању Ребеке Вест као посебно сензитиван и рафиниран, интелектуални дух.

Аници Савић Ребац треба прикључити и једног „госта из будућности”, који је направио путнички подухват умногоне сличан Ребеки Вест. Постоји једна крајње несвакидашња аналогија, између фасцинације Битољем и приказом тела на македонским фрескама које постоји код Ребеке Вест, са оним које постоји код Петера Хандкеа (Хандке 2007: 22–24). Комуницирајући са дугом традицијом *прозе ходања*, у којој се налазе како Хајдегерове *Шумске стазе*, тако и Зебалдови *Са-шурнови прстенови*, Хандке кроз кретање, као „писац са бележницом”, исписује прецизну мисаоно-емоционалну сеизмографију свог приповедног сопства. И док је Ребека Вест писала о крају прве Југославије, Петер Хандке је писао о крају друге Југославије, чиме је затворен круг. Оба аутора, дивили су се овим државама на умору и достојно упризорили њихов крах, представљајући их кроз општечовечанску призму. Борба против симулакрума прикључује Хандкеа нашим фигурама отпора, показујући да немирење свеопштој, наметнутој површности, ипак опстојава. Укрштај је поново пронашао начин да победи време.

Истовремено немирење и (само)потврђивање у свету, на самом крају пута, Ребеку Вест доводи до следећих речи:

„Повратак ми је донео осамљивање. Ништа ме у животу није тако погодило као ово путовање кроз Југославију. Разлог томе била је подударност природних облика и боја западних и јужних делова Југославије са урођеним облицима и бојама моје имажинације.” (Вест 2004: 816)

Премост је извршен, а пејзаж је постао интериоризован, интегрални део бића Ребеке Вест, на исти начин на који је Лаза Костић приметио аналогију између рефлектујућих површина – очију и језера (Костић 1990: 29). Као што очи посматрају језеро, тако језеро узвраћа очима погледом природе (Башлар 1998: 41–42).

Насупрот просветитељском програму рашчаравања света (Хоркхајмер и Адорно 1974: 17), Лаза Костић, Ребека Вест и Станислав Винавер, у троструком, ширећем укрштају, враћају нам свима потребну зачараност.

Литература

- Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Станојевића.
- Бергсон 2013: А. Бергсон, *Материја и памћење*, Београд: Федон.
- Винавер 1921: С. Винавер, *Громобран свемира*, Београд: М. Ј. Стефановић и друг.
- Винавер 2015: С. Винавер, *Евројска ноћ: сабране песме*, Београд: Службени гласник.
- Винавер 2012а: С. Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Винавер 2012б: С. Винавер, *Језик наш насупроти; Граматика и надграматика*, Београд: Службени гласник: Завод за уџбенике.
- Вест 2004: Р. Вест, *Црно јагње и сиви соко: путовање кроз Југославију*, Београд: Моно & Мајана.

21 Вреди споменути у том светлу есеје: „Лаза Костић као тумач поезије Змајева” и „О једној песми Лазе Костића”.

- Гвозден 2013: В. Гвозден, Српска књижевна мисао и „укрштаји” Лазе Костића, у: М. Радуповић (ур.), *Српска књижевна кријика и културна политика у другој половини XX века*, Београд: Институт за књижевност и уметност: 15–47.
- Јањион 1976: М. Јањион, *Романтизам, револуција, марксизам*, Београд: Нолит.
- Костић 1880а: Л. Костић, Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме, *Летопис Матице српске*, год. XLIX, књ. 121, 1–44.
- Костић 1880б: Л. Костић, Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме (наставак), *Летопис Матице српске*, год. XLIX, књ. 123, 1–24.
- Костић 1884а: Л. Костић, Основно начело: критички увод у општу филозофију, у: *Летопис Матице српске*, год. LIII, књ. 138, 1–39.
- Костић 1884б: Л. Костић, Основно начело: критички увод у општу филозофију (свршетак), *Летопис Матице српске*, год. LIII, књ. 139, 1884: 1–53.
- Костић 1990: Л. Костић, *О књижевности и језику*, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2015: Л. Костић, *Укрштај: изабрани радови*, Београд: Службени гласник.
- Кнежевић 1931: Б. Кнежевић, *Мисли*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Несторовић и Ломпар 1999: З. Несторовић и М. Ломпар, Предговор, у: Л. Костић, *Изабране песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петровић 2005: А. Петровић, *Аналогија и ениропија: филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косије Симојановића*, Нови Сад: Матица српска.
- Речник технологије 1981: Аноним, *Речник технологије*, Београд: Видици.
- Торо 2016: Х. Д. Торо, *Излети*, Београд: Neopress.
- Хандке 2007: П. Хандке, *Јуче, на њују*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Хоркхајмер и Адорно 1974: М. Хоркхајмер и Т. Адорно, *Дијалектика просвјетитељства*, Сарајево: „Веселин Маслеша”.

TRIPLE INTERCROSSING: LAZA KOSTIĆ, REBECCA WEST, AND STANISLAV VINAVER

Summary

Following different aspects of *intercrossing* (ukrštaj) as a philosophical and scientific term, we showed many interconnections between three authors (Laza Kostić, Rebecca West, and Stanislav Vinaver). The core of their connection can be found in West's famous travelogue *Black Lamb and Grey Falcon*, where she wrote about her journey to Yugoslavia in 1937. Her companion on that trip was Stanislav Vinaver, famous Serbian writer, whose influence on West's mindset in the travelogue was profound. Having in mind that Laza Kostić was one of the authors of a greatest impact on Vinaver's work (he even wrote a book about him – *Zanosi i prkosi Laze Kostića*), many Kostić's ideas came indirectly to West through Vinaver.

Keywords: intercrossing (ukrštaj), Rebecca West, Laza Kostić, Stanislav Vinaver, *Black Lamb and Grey Falcon*

Uroš Z Đurković

Младен З. Ђуричић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ПОЕЗИЈА ЛАЗЕ КОСТИЋА У КРИТИЧКОЈ РЕЦЕПЦИЈИ ЗОРАНА МИШИЋА

У раду се сагледава критичка делатност Зорана Мишића, усмерена на превредновање песничког дела Лазе Костића и коначну рехабилитацију овог песника која је уследила средином педесетих година прошлог века. Предмет истраживања биће критички текст „Лазе Костић” (1955), објављен у часопису *Дело, Антологија српске лирике* (1956), али и укупан књижевни ангажман Зорана Мишића, који подразумева учешће у редакцијама књижевних часописа и покретање библиотека које су у знатној мери утицале на рехабилитацију Лазе Костића, али и читаве једне песничке струје. Сагледавањем наведених радова, показало се у којој мери је Зоран Мишић био значајан за Лазу Костића и потврдити да је он – поред Станислава Винавера и Младена Лесковца – највише допринео Костићевој (ре)афирмацији у годинама након Другог светског рата.

Кључне речи: поезија, антологија, критика, рехабилитација, Лаза Костић, Зоран Мишић

У послератним годинама дошло је до поларизације у српској књижевној критици, када су се оштро супротставиле две вредносне линије – поборници модерних и присталице традиционалних књижевних вредности (в. Деретић 2007: 1183). У првој скупини били су критичари који су наставили да корачају утабаним стазама модернизма, а потом стали и у одбрану Лазе Костића, песника који је у критичкој рецепцији аутора из међуратног периода већ етикетиран као весник модерних поетских струјања. Један од млађих критичара који се посебно наклонио песницима који су имали нешто изузетно да кажу (в. Мишић 1963: XIII), па се самим тим истакао и у незахвалном послу одбране нових и другачијих вредности, био је Зоран Мишић – изразити противник традиционалног лиризма, лирике „меког и благог штимунга”, али и сваке површне модерности (в. Деретић 2007: 1183).

Зоран Мишић значајан је не само због својих похвалних текстова о Лази Костићу већ и зато што је на (ин)директан начин учествовао у његовом правичном позиционирању у оквирима модерне српске књижевности. Када то кажемо, на првом месту мислимо на критички текст „Лазе Костић” (1955), објављен у часопису *Дело*, затим на *Антологију српске лирике* (1956), коју саставља као „зборник најбољих песника, а не најлепших песама”² (Мишић 1963: XI), али и на укупан

1 mladendjuric.info@gmail.com

2 Света Лукић истиче да је *Антологија српске лирике* Зорана Мишића била „главни испит зрелости за самог састављача, а преко њега и за целокупну модерну оријентацију у нашој послератној уметности и критици. Пре и после експлицитних формулација, требало је на делу, избором песника и песама, посведочити заснованост нових идеја у име којих се борио Зоран Мишић заједно са својим истомишљеницима у часопису *Младост*, па у *Сведочанствима и Делу*” (Лукић 1976: XXII). Анализирајући пажљиво структуру антологије и начела којима се састављач водио, Лукић закључује да је то „права савремена антологија” којом је Мишић – коначно – постигао „најубедљивију одбрану поезије” (Лукић 1976: XXVIII).

књижевни и културни ангажман који подразумева учешће у редакцијама појединих књижевних часописа³ и покретање библиотека⁴ које су битно утицале на рехабилитацију нашег песника, али и читање једне песничке струје.

Критички текст „Лазе Костић” (1955) најбоље говори да је критика Зорана Мишића у ствари „критика општих начела, критика певања и мишљења, [а да] су му поједина дела била пре свега повод и пример за општа разматрања” (Деретић 2007: 1183). То видимо већ у првим редовима, у којима критичар покушава прецизно да дефинише песников однос према стваралачком чину, рекавши да је поезија за њега била „бесконечно кружење између два пола” (в. Мишић 1960: 353). Такав дијалектички начин мишљења препознат је још у раном стваралаштву Лазе Костића (примећујемо га можда баш од песме „Међу јавом и мед сном”, која за Зорана Мишића представља врховни симбол читавог Костићевог стваралачког опуса), али је такво мишљење најпрецизније дефинисано у завршној фази његовог рада, тачније у *Књизи о Змају* (1902), у којој Костић на занимљив начин говори о песничком заносу: „Занос, песнички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан. Али може доћи и у сну, само што тада не прекида сна, не чини да се сањач пробуди, али оживљава сан, као да се заиста збива, уноси у сан једну особину јаве” (Костић 1989: 138).

Са неприкривеним одушевљењем Зоран Мишић трага за сегментима *Књиже о Змају* у којима Костић појашњава своју мисао како се „у уметничком делу разрешује антиномија између сна и јаве” (Мишић 1960: 354), а истовремено пребира по његовим стиховима са жељом да на конкретним примерима покаже како „без те интервенције ирационалног, без тог ‘заноса који прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан’, без тог чудесног *преображаја* јаве у једну нову реалност, очувану и превазиђену, нема и не може бити велике уметности” (Мишић 1960: 355). Најбоље стихове нашег песника Зоран Мишић чита са непобитним уверењем да му је поезија остала „сва у једном грчевитом, болном распињању између сна и јаве” (Мишић 1960: 359) и додаје како је, оптерећен огромним теретом, Костић остао *йоловичан* и *неисказан*. Тај терет оличен је у светској култури песниковој, у традицији за коју је био чврсто везан, у језичким вратоломијама са којима се непрестано борио, у тзв. „трећем стању душе” у којем често није могао да разабере ни своје мисли, те у вечитој тежњи ка коначној хармонији која му је све до последње песме измицала. Имајући све то у виду, Зоран Мишић исписује апологичну критику, у којој се вешто смењују редови високих оцена, дубоких мисли и још дубљег разумевања за песникову *йоловичност*:

„Превише су га богови даровима обасули, премало су време и прилике погодовали да их оплемени. Трошио их је немилице на пригодне, дневне потребе, на гломазне епске замисли, на лирске тричарије. Пошао је и он куда и сви остали: у опевање оп-

3 Зоран Мишић је, из различитих позиција, учествовао у уређивању реномираних књижевних публикација. Свакако је најзапаженији био његов уреднички ангажман у *Књижевним новинама* (1948–1951) и *Филму* (1951–1953), али на овом месту треба особито нагласити његово чланство у редакцији часописа *Књижевности* (1967–1976), будући да је у том временском интервалу публикована читава серија критичких и аналитичких студија посвећених Костићевом књижевном делу. Међу њима посебан значај имају тематске свеске часописа *Књижевности* из 1971. године, које су у великој мери допринеле да се створи јаснија и целовитија слика о песничком делу Лазе Костића.

4 Не треба заборавити да је Зоран Мишић био главни покретач Нолитове библиотеке „Орфеј”, коју и данас памтимо по упечатљивом амблему са стиховима песме „Међу јавом и мед сном”. У оквиру наведене библиотеке објављено је неколико наслова од круцијалног значаја за историју наше модерне књижевности, а међу њима и *Антологија српске поезије* чији је састављач био управо Зоран Мишић. О тој књизи посебно ће се говорити у редовима који следе.

штих места романтике и патриотско трубаство. С друге стране, језик који су му наш романтизам и народна поезија пружили, био је претесан да би у њега стао читав распон Лазиних замисли и слутњи: зато га је тако махнито, беспопштедно ломио, сте-зао и опуштао, мучио га и себе мучио њиме. Узалуд: мисли су се опирале тој игри, исклизувале стално из колосека, или се у вратоломијама извитоперавале. И коначно, као *толики други наши песници*, од Лукијана до Моме Настасијевића, од Кодера до Оскара Давича, *створио је свој стил, нејоноволиви стил Лазе Костића, један оригинални и сликовити песнички језик, али књижевни језик да буде образац другима, да и после њега оистине, није створио. Јер није на песницима, или бар не само на њима, да граде књижевни језик; што то они ипак чине, тражика је њихова, и тражика једне лићерашуре која је изживљала а да језички посао још није чистио започети. И зашто су сви наши велики песници мученици језика; зашто и не стижу да постану мученицима мисли. Зато и остајемо непреводиви и локални. Лаза је имао великих замисли из чисто апстрактног подручја: да изрази осећања свемирске равнотеже; како је могао да га изрази речником и синтаксом која не зна за апстрактну мисао, која за равнотежу и не хаје? [...]*

Тако се могло догодити да нам Лаза Костић, страсни поклоник лепоте и склада, остави тако мало складних стихова, да тек у фрагментима наслутимо колико је тананих и чистих чувстава у себи носио. Али и *ти фрагменти чуваће се као драгоцену нашу поезију*” (Мишић 1960: 360–361, Подвукао М. Ђ.).

Лазу Костића као родоначелника сунчане стазе наше поезије (в. Мишић 1960: 361), од критичке делатности овог аутора ништа мање убедљиво не приказује ни *Антологија српске лирике* која се првобитно појављује у издању Матице српске – 1956. године, а седам година касније и у оквиру Нолитове библиотеке „Орфеј”. Она нам, баш попут канонске *Антологије* Богдана Поповића,⁵ представља једног критичара као антологичара, и сликовито илуструје како се критички погледи претачу у избор стихова који презентује не само једно песничко време већ и антологичара који га је сопственим избором скројио и представио у жељеном светлу. У предговору свог избора, Зоран Мишић исписује реченицу француског антологичара Пола Елијара: „Најбољи избор песама је онај који се прави за самог себе” (Мишић 1963: V), истичући како му намера није била да створи једну такву антологију, јер би, да је пошао само за песницима које воли, књига била обимом мала и престала би да буде антологија (в. Мишић 1963: VI).

Мишић се – уважавајући савете Пола Елијара – истински трудио да се ниједног тренутка не ослони на раније утврђена мишљења о вредности појединих песама.

„Нисам дозволио да ме у њиховом одабирању руководе икакви обзири: ни према писцу, ни према добу, ни према поетском жанру. Никакву ‘златну средину’ између ‘стarih’ и ‘младих’, ‘оптимиста’ и ‘песимиста’, ‘космичких’ и ‘родољубивих’, ‘рефлексивних’ и ‘љубавних’ нисам настојао да постигнем. Желео сам да нашој поезији приступим очишћен од свих предрасуда, и својих и туђих, као да је први пут у живој ујопозна-

5 Иако је свој избор састављао по дијаметрално супротним начелима, Зоран Мишић је стално имао на уму *Антологију новије српске лирике* (1911) Богдана Поповића. На једном месту он ће рећи да је, од свих модернистичких антологија, Поповићева једина ваљана антологија код нас, али да је и у њој несразмерно више простора дато савременим песницима, и то на штету великих имена као што су Бранко Радичевић и Лаза Костић. Ту неправду Мишић је исправио тако што су, у његовој антологији, „старе звезде српске поезије засјале новим сјајем” (Лукић 1976: XXVII), а наша књижевност је тако добила сасвим другачију слику српског песништва од оне коју је 1911. године дао Богдан Поповић. О очигледним супротностима и случајним подударанима између Богдана Поповића и Зорана Мишића, детаљније говори Милан Алексић у тексту „Зоран Мишић као проучаваца српске поезије” (в. Алексић 2013).

јем, и као да је пре мене нико није знао. Постигли ту чистицу погледа знам да је недо-стижан идеал; па ипак, њему увек ваља тежити” (Мишић 1963: VI, Подвукао М. Ћ.).

У том правцу ишла је мисао Зорана Мишића који се определио да трага за најбољим песницима, а не најбољим песмама, и који верује да су све оно што је било суштински значајано за песничку обнову доносили појединци, а не школе:

„Ако се пажљиво проуче наши највећи песници, видеће се да се ниједан од њих: ни Бранко, ни Лаза Костић, ни Дис, ни Растко Петровић, ни Црњански, ни Момчило Настасијевић, не може подвести ни под који књижевни покрет свога времена. С друге стране, ни Змај, ни Дучић, ни Ракић неће остати по својим типским, серијским романтичарским, односно парнасовским производима, којима је Богдан Поповић испунио своју антологију, већ по оним у којима су, напротив, изашли из својих стил-ских шаблона и проговорили чистијим и слободнијим језиком” (Мишић 1963: X).

У жељи да на једном месту сабере само оригиналне песничке личности и са-гледа их у новом светлу, Мишић одбацује класичну поделу на књижевне периоде и временска раздобља. Он песнике укључује у своју антологију тако да дочара неку врсту *поетског континуитета* и увери нас да између најстаријих и најмла-ђих песника које је одабрао „постоје дубље сродности него што се [то] чини на први поглед” (Мишић 1963: XI). Састављајући антологију, он запажа и то да је савремена поезија, у погледу знања и умења, превазишла ниво који је постављен у предратном периоду, и додаје да најновији песници „пишу са лакоћом, па и са виртуозношћу, о којој су Бранко, Лаза Костић или Војислав, па и Дис могли само да сањају. Можда је та лако стечена рутина и омела многе од њих да увиде да *поезија није безбедно пландовање у шућим штирумунзима, већ откровење у мукама сшечено, једно и нејоновљиво*” (Мишић 1963: XI–XII, Подвукао М. Ћ.).

Образлажући свој избор, Зоран Мишић увек изнова наглашава како је трагао за *оригиналним песничким личностима*, а то је подразумевало да песник мора поседовати и нешто што називамо *оригиналним песничким језиком*.⁶ Он је сматрао да понављање нечега што је у нашој поезији и нашем језику већ рече-но представља знак *стваралачке немоћи* (в. Мишић 1963: XII), а управо за Лазу Костића можемо рећи да није оскудевао у томе и зато, вероватно, тако гласно и проговара на страницама ове антологије. Када је реч о форми песме, Мишић се оградио да, трагајући за оригиналним уметницима, није увек могао постављати захтев за *формалним савршенством песме* (в. Мишић 1963: XIII), да би – када је антологијски избор коначно попримио свој облик – закључио како су сви *велики песници своје најдубље стихове у шраљама остављали*.⁷

„Радије сам бирао стихове макар и недоречене, неспретне и недопадљиве ако су изго-ворени јединственим, непоновљивим гласом. Можда изгледа чудновато, али је цела

6 Света Лукић пажљиво је анализирао структуру *Антологије српске поезије* и закључио да су у њој заступљене „све праве наше песничке личности, оне оформљене и оне чешће, са сјајним мла-далачким узлетима а недовршене. Кроз њих и њихова дела сагледавају се оријентације, струје, правци, како су се најављивали, сударали, смењивали: зенит епике и класицизам, формирање књижевног језика, романтизам, симболизам и експресионизам, надреализам, социјална лите-ратура и ново родољубиво и револуционарно песништво, послератна кретања и поларизација у ‘модернизму’ педесетих година. Еволуција, дакле, нормално тече Мишићевом антологијом. И у њој се, најзад, ненаметљиво, мирно уобличује трајнија структура српског песништва, чија су карактеристична обележја: реторика, мелодичност, рефлексивна горка и бунтовна, афективна, као и стална опседнутост језиком” (Лукић 1976: XXIV–XXV).

7 На то је очигледно мислио и када је, само годину дана раније, у тексту „Лаза Костић” говорио о фрагментарности и неискананости нашег песника (в. Мишић 1960: 360–361). Те његове речи повезујемо и са критичким ставовима Исидоре Секулић, чији је утицај на Зорана Мишића (бар у случају нашег песника) био више него очигледан.

истина: таквим 'несавршеним' стиховима обилују управо највећи песници: Бранко Радичевић, Лаза Костић, Дис, Растко Петровић... Сви они који су имали нешто изузетно да кажу, који су грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизрецивим, сламали су се о препреке које им је језик постављао. Њихова 'муцавост' није само знак лудовања и упуштености, како је то наша школска естетика годинама тврдила, већ трагичне језичке немоћи и пометње, која се тек у новије време поступно савлађује. Ако се, према томе, естетским пуританцима многи стихови сабрани у овој књизи учине рогобатни, нека за то не окривљују песнике, већ судбину коју им је историја доделила: да им век протекне у вечитом 'рату за књижевни језик и правопис', који се од Бранковог и Вуковог времена није ни до данас окончао" (Мишић 1963: XIII).

Зоран Мишић, да резимирамо, трага за *правом поезијом*, оном која се препознаје по свом уникатном гласу и која је постала „туђин у своме рођеном језику" (Мишић 1963: XIV). Под одредницом *права поезија* он мисли на „тренутке слободног стваралачког замаха" какви су се ретко могли уочити, а којима углавном нису биле испуњене друге песничке антологије. Зато му је – како сам каже – жеља била да „сложи једну нову слику наше поезије: *изузетну*, уколико се не заснива на просеку вредности, и *ауθενтичну*, уколико је успела да прикаже њене најдубље и најистинитије тренутке" (Мишић 1963: XV, Подвукао М. Ђ.). Покушавајући да таквим поетским сегментима испуни странице своје антологије, Мишићу није било важно колико ће песника и са којим бројем песама у њу стати. Једина водиља били су њихови блистави тренуци, обједињени у корицама једне књиге која ће показати да српско песништво има континуитет, и да је 20. век, у ствари, предисторија једне велике поезије, „узбудљивија од било које туђе књиге лирике, јер је у њу стало скраћено искуство до кога је другима требало стотинама година да дођу" (Мишић 1963: X).

Иако бројно стање песама није мерило показатељ за однос антологичара према стваралачком раду појединих песника, не треба заобићи чињеницу да – и по овом параметру – Лаза Костић и Растко Петровић деле почасно место у *Антологији српске лирике*. Ако смо већ узели у обзир чињеницу да су у њу ушли само песници који су имали нешто изузетно да кажу (в. Мишић 1963: XIII) и само песме чији се глас није чинио познат (в. Мишић 1963: XI), онда је важно да пребројимо и ко је испевао највише таквих песама. Мишић је успео да издвоји чак осам песничких наслова Лазе Костића у којима се препознаје нека врста новине. Међу њима су, овим редом: „Међу јавом и мед сном"; „Еј, пусто море"; „Два се тића побратила"; „Прометеј"; „Паризу 1867–1880"; „Спомен на Руварца"; „Певачка химна Јовану Дамаскину" и „Santa Maria della Salute".

Од свих наведених песама, највише изненађује (а можда и не би требало) то што је Мишић у антологијски избор уврстио песму „Паризу 1867–1880",⁸ док

8 То што наведена песма овде постаје антологијска, могло би да се објасни великом љубављу коју Зоран Мишић негује према француској култури. Реч је о земљи у коју је отишао још као основац, када му је било неопходно лечење због повреде кичме. Од тог тренутка ова земља постаје његова друга домовина, па није било чудно ни када се у касним двадесетим годинама определио да упише студије француског језика и књижевности. Већ тада био је страстан проучаваца француске литературе, што је касније потврдио низом текстова и, коначно, *Антологијом француске фантастике* (1968).

Да се вратимо на песму Лазе Костића посвећену *поносној глави свих жрадова* (в. Костић 1909: 296–300), и на њену необичну појаву у Мишићевој антологији. Наиме, чини се да је овом песмом антологичар довео у питање своју тезу с почетка предговора да избор песама није прави *за самог себе*. То закључујемо јер је песма „Паризу 1867–1880" инкорпорирана у антологију као творевина у којој не препознајемо ништа необично и ново што до тада није дала српска лирика. Напротив, она се овде нашла искључиво као лични избор антологичара и зато можемо рећи да је то песма коју је Зоран Мишић бирао *за себе*, а не *за нас*. Но, не треба заборавити да је то

преосталих седам песама јасно упућују на песничку праксу која се наставља у радовима Станислава Винавера, Момчила Настасијевића, Оскара Давича, Васка Попе и других наших песника. Међутим, ако знамо да антологичар није трагао за модерним ознакама бирајући песме, питање је шта је то што му се у овој учинило тако универзалним и изузетним. Можда је, уосталом, само желео да нас стиховима Лазе Костића још једном поведе у *град светлости* и покаже нам како је наш песник *грађанин света*,⁹ а самим тим и део велике европске културне баштине која је, на аутентичан начин, осликана у овој мање познатој песми.

Једном приликом Зоран Мишић је рекао да Лаза Костић „припада оној породици озарених европских духова, баштиника медитеранске културе, који су видели равнотежу у поретку свих ствари, и у по мукле ноћи казивали дан, веровали и верују и данас да свакој невољи има спаса” (Мишић 1960: 361). Као таквом, њему припада почасно место међу великим поетама које је бирао антологичар, да кроз њихове стихове покаже како „поезија није само просветитељско-забављачки посао, већ *један од најилеменијих и најделотворнијих путева слободе и сазнања*” (Мишић 1963: XV, Подвукао М. Ђ.). Додељујући Лази Костићу високо место међу универзалним песничким духовима, Зоран Мишић му је одао истинско поштовање и још једном нас уверио да се велика поезија рађа *међу јавом и мед сном*.

Литература

- Алексић 2013: М. Алексић, Зоран Мишић као проучавалац српске поезије, *Развојни процеси српске поезије*, Том 1, *Научни саставак слависта у Вукове дане*, 42, Београд: Међународни славистички центар, 467–477.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam book.
- Костић 1909: Л. Костић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1989: Л. Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову певању, мишљењу и писању, и његову добу*, Драгиша Живковић (прир.), Нови Сад: Матица српска.
- Лукић 1976: С. Лукић, Мишићева одбрана поезије, *Критика песничког искуства*, Зоран Мишић, Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXXIII.
- Матић 1971: В. Матић, Две Марије, *Књижевност*, Књига LII, Свеска 2, 120–127.
- Мишић 1963: З. Мишић, *Антологија српске поезије*, Београд: Нолит.
- Мишић 1960: З. Мишић, Лаза Костић, *Лаза Костић*, у: Младен Лесковац (прир.), Београд: Српска књижевна задруга, 353–364.
- Павловић 1978: М. Павловић, Критичар Зоран Мишић, *Зоран Мишић: 1921–1976*, у: Света Лукић, Ђорђе Вуковић и Јован Христић (ур.), Београд: Нолит.
- Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике (1768–2007)*, Том II, Нови Сад: Матица српска.

само једна од песама, и зато не смемо доводити у питање утемељене тврдње да се Зоран Мишић „као антологичар, још у већој мери него у својим написима о поезији, одвојио од себе а себе изневерио није” (Лукић 1976: XXIII).

9 Војин Матић је рекао да је Костићево време било период појаве грађанства у свету (в. Матић 1971: 120), а ми додајемо да је он ишао корак испред свог времена и да је, у сваком смислу те речи, био *грађанин света*.

POETRY OF LAZA KOSTIĆ IN THE CRITICAL RECEPTION OF ZORAN MIŠIĆ

Summary

The paper examines the critical work of Zoran Mišić, aimed at re-evaluating the poetic work of Laza Kostić and the final rehabilitation of this poet, which happened in the mid-fifties of the last century. The subject of the research will be the critical text „Laza Kostić“ (1955) published in the magazine *Delo*, *Anthology of Serbian lyrics* (1956), but also the overall literary engagement of Zoran Mišić, which includes participation in literary magazines and libraries that significantly influenced the rehabilitation of Laza Kostić, as well as the entire poetic current. Considering the mentioned works, it will be shown to what extent Zoran Mišić was important for Laza Kostić and confirm that he – alongside Stanislav Vinaver and Mladen Leskovac – contributed the most to Kostić's (re)affirmation in the years after the Second World War.

Keywords: poetry, anthology, critique, rehabilitation, Laza Kostić, Zoran Mišić.

Mladen Z. Đuričić

Ана Д. Козић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ЗОНА ЗАМФИРОВА: КА ЕРОТОЛОШКОМ ЧИТАЊУ²

Рад представља еротолошко читање романа *Зона Замфирова* Стевана Сремца. Посебна пажња посвећена је (1) осветљавању еротских светова јунака, (2) издвајању оних места у тексту у којима је присутан изразит еротски набој, те осветљавању еротског дикурса, који је прикривен или шифрован, као и (3) указивању на сусрете главних јунака романа, који представљају специфичне еротске догађаје (Епштејнове еротеме) под окриљем дозвољеног у патријархалном друштву.

Рад осветљава динамични однос између ероса и забране, ероса и моралног кода, као и однос између приватног и јавног у патријархалној заједници, изражен кроз аутентичну реторику, иронију и хумор Стевана Сремца. У складу са тим, уз херменевитички приступ, рад се ослања на релевантна културолошка, књижевнотеоријска и еротолошка проучавања.

Кључне речи: Стеван Сремац, Зона Замфирова, ерос, реторика, приватно, јавно

1. Еротски светови у *Зони Замфировој*

У литератури посвећеној поетици српског реализма вишеструко је истакнуто да иако је један од основних начела реалистичке поетике било објективно приказивање друштвене стварности, реализам није залазио дубље у сферу приватног и еротичног (Вукићевић 2011а: 5). То не значи да није постојало интересовање за теме љубави и страсти, али су се реалистички писци користили устаљеним техникама у приказивању ових „шкакљивих“ делова човекове природе.³ Управо један од најзначајнијих и највољенијих дела српског реализма, Сремчев роман *Зона Замфирова*, обилује оваквим примерима, али се и издваја јединственим мотивима и приповедачким техникама којима се вешто скрива „недозвољено“.

Првобитно штампана у Књижевном гласнику 1903. године, а четири године касније у редовном колу Српске књижевне задруге, *Зона Замфирова* представља изразито синкретично дело и може се читати и као љубавни, породични, друштвени, хумористични роман... Како сама тематика и форма дела активирају не-

¹ ana.kozic@hotmail.com

² Рад је настао у оквиру пројекта *Поетика српског реализма* (178025), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

³ Тумачећи реторику ероса, у текстовима „Реализам и приватност“ и „Еротски криптограми“ Драгана Вукићевић (2011а: 20) издваја неколико механизма представљања еротског говора у делима српских писаца реалистичке епохе: 1. претварање љубавног говора у говор о моралу (најчешће преко фокализаторске инстанце која врши цензуру); 2. коришћење елипсе (одсуство, белина у тексту кад се дође до еротског, често изражена у прекинутој реченици, у три тачке и почетку новог пасуса) или симбола (скривене еротске приче које су дате шифровано кроз симболе); 3. употреба фолклорних образаца као врста допуштеног говора о еросу (увођење лирских народних љубавних песама, бећараца, севаљинки у ауторско дело); 4. коришћење шаблона приликом описивања физиолошких стања заљубљених (типични описи подрхтавања гласа, стезања у грлу итд.); 5. присуство дијалога који су засновани на правилима комуникације у патријархалној заједници (строго одређен контекст налажења: место, време, рестриктивност тема разговора итд.). Многе од ових техника присутне су и у роману *Зона Замфирова*, о чему ће бити више речи даље у раду.

колико различитих жанрова, тако су и у роману присутне матрице различитих културних представа. Драгана Вукићевић (2011a: 11) указује управо на чињеницу да у Сремчевој прози истовремено опстају и укрштају се различити културни модели: оријентално, патријархално, фолклорно, модерно западноевропско и источно. У роману до изражаја долази и (1) строга уређеност патријархалног света („Чим девојче почне да гризе доњу усну и терзија јој почне да мери и шије фустане — она је за удају; а дечак, чим почне да криви ноге и накривљује фес на једно око и да гледа врхове од ципела — он је већ за женидбу!...” (Сремац 2004: 27)), (2) страх од промене и страних утицаја (епизода о Митанчи Петракијевом⁴, Јевдин страх да Мане не заволи „нику билосветску”, затим Ташанин кошмар о Зони као странкињи, а ту је и жал Замфирових за старим временима: „да је старо турско време, чорбацијско време, уздисаху Замфирови, било би лако: дегенеци (а можда и сургун) му не би фалили, — али је Србија за фукару слободија, па мука!” (Сремац 2004: 149)), али и (3) неминовна победа једног новог света (позната Докина опаска упућена хаџи Замфиру: „Мори, ти слазиш низ мердевине, а мој Манча се топрв качи...” (Сремац 2004: 91)). Треба истаћи и да наведене разноврсне појединости на окупу држи ауторски приповедач који је у дијалогу са читаоцем и захваљујући коме све добија комични лик (Иванић 2003: 8).

С обзиром на вишеструке погледе на свет представљене у роману, и сами еротски светови јунака граде се уз помоћ компонената из свих културних модела – ту су забране и строга правила понашања у патријархалном свету, која често подстичу жељу и повећавају еротски набој („Слушајући тетку, Зони је Мане због таквог његовог живота само изгледао интересантнији, а због сталежа његовог само милији и симпатичнији!...” (Сремац 2004: 77)), затим осећања љубавне чежње и бола (Зона), жал за младошћу (хаџи Замфир) и склоност ка хедонизму (хаџи Замфир и Мане), народни обичаји и песме (играње и певање у колу, народне љубавне песме, симболика цвећа), као и одрази модернијих схватања љубави (Мане жели да га Зона сама изабере; Зона од пасивног посматрача преузима активну улогу у својој љубавној причи на крају романа).

Као главни представник старог света издваја се хаџи Замфир – старовременски газда, имућан човек старог кова, један је од главних носилаца оријенталног ероса у роману – он је „стари ашик”, често се са сетом присећа својих младачких дана и љубавних авантура:

„И у мају, кад цветају дафине, најрадије је седео на простром сицадету под њима; пушио, издавао наредбе, сркао кафу, и тада је врло мало мислио; само од времена на време издигне се на сицадету, пружи нос – као хрт кад хвата траг – и увлачи мирис од жута дафиновог цвета и шакама га још више граби и притерује своме носу. Мирис га тај заноси и опија. Буди у њему давне успомене тај оријенталски харемски мирис жутог дафиновог цвета. Па се чорбаци Замфир сећа дахирета и решмета, и фереца

4 Душан Иванић (2003: 12) истиче да прича о авантури Митанче Петракијевог са једном странкињом, која је пренета као цитат туђих речи, представља изокренуту причу о Манету и Зони, с тим што овде нема ни искрених осећања, ни разумевања породице. У следећим главама, као контраст овој приповести, појавиће се прича о Манулаћу. Један од извора комике у роману лежи управо у хумористично-сатиричној обради друштвено неприхватљивих понашања попут фемениног понашања мушке деце (Вукићевић 2011b: 32), што је оличено у Манулаћу. Међутим, овакав вид представљања сведочи и о друштвеним променама које се одигравају у свету Сремчевог романа: „Полно до краја недефинисани лик Манулаћа, пишчева наизглед пародија мушкости, а можда и сатира на мајчинско спутавање деце повлађивањем у раном детињству, пример је и потенцијалног губљења здраве трговачке оштрине у новонасталом времену, јер већ од најранијег доба, зна за реч оскудација, тј. усмерава своје можебитно будуће пословање на модеран начин, а не на лагодни, до тада примењивани газдински систем” (Орсић 2018: 284).

и бадемастих великих очију, и песме једне која се негда тихо певушила по српској махали – тихо, да Турци не чују – песме о младом кавуру и Зејни некој! Тада га обузима слатка сет, и стари Замфир тада тихо жали за младошћу својом под цветним дафиновим дрветом, које је и онда тако исто мирило” (Сремац 2004: 10).

Изразита склоност ка хедонизму – оријентално уживање у чулима – укус кафе и мирис дафиновог дрвета, уз сећање на љубавне авантуре, које су и овде дате у фрагментима: нечије бадемасте очи, фереца, звук даира – упућују на богату Замфирову еротску имагинацију, која можда једним делом почива на сећањима. Осећања су неперсонализована и посредована кроз стару песму о младом кавуру и Зејни (није случајно што је у питању песма о забрањеној љубави између хришћанина и муслиманке). Знамо да је Замфир „стари ашик” и да су многи његови љубавни подухвати опевани у песмама: „Био је стари ашик. У многим песмама је спеван с многим, сад већ честитим и примереним матронама, старицама. Млађи свет и не пева данас те песме, а и ако их пева, не зна о коме певају” (Сремац 2004: 10–11, курзив А. К.). Остаје неоткривено да ли песма о младом хришћанину и Зејни упућује можда на неку сличну Замфирову авантуру, али та песма о забрањеној љубави јесте наговештај друге забрањене љубави која ће бити у средишту романа, па је ово једна од техника *ероизовања* саме приче – њеног најављивања, одгађања и ишчекивања.

Друге Замфирове љубавне авантуре скривене су у роману – посете чифлуку (прељуба), затим сусрети са бившим љубавима итд. То је још један од видова увођења еротског дискурса у саму причу.⁵ Иако је хаџи Замфир главни носилац патријархалних вредности, у роману се појављују алузије на његове слободне љубавне доживљаје, који нису у складу са строгим вредностима за које се залаже. Међутим, његов ауторитет ни у једном тренутку није нарушен јер су све приче посредоване кроз песму (нисмо сигурни да ли се односе на Замфира, а и да се односе на њега за то се не зна), алегорију и симболе (разговор са Мадом) или кроз скривене наративе, гласине. На тај начин ни вредности заједнице ни углед лика нису нарушени.

Често се насупрот старовременском оличеном у хаџи Замфиру, супротставља Мане, човек новог времена, који се својим радом и домишљатошћу пење на бољу друштвену позицију. Међутим, одрази истока присутни су и у Манетовом лику – то се види, такође, у уређењу његове баште и куће, али и у начину живота, љубави према песми и музици, женама. Он је, такође, ашик и заводник – велики простор у роману посвећен је његовом припремању за оро, а и он попут Зоне има колективне обожаваатељке у чаршији. Успутно у тексту сазнајемо нешто и о његовим љубавним авантурама, попут оне која се одиграла са играчицом Ајше, а која је наговештена у њиховом елиптичном разговору приликом љубавног растанка:

„— Ево ти овој! — рече Мане. — Зима иде, — сас зимске руже да се закитиш! — рече и даде јој ону киту хризантема. — Тој ти је последње од мен’, Ајшо, за игре што ми играше, за песне што ми појеше... за спомињавање...

— Ее, — уздахну тихо Ајша, — видо’ веће ја...

— Е, тол’ко — рече Мане и одмахну руком.

— Било, Мане!...

— Било, Ајшо!...” (Сремац 2004: 171)

5 „Осим под маском ’дозвољених’ говора (хумористичке, фолклорне, сатиричне стилизације), еротски дискурс се у реалистички текст ’кријумчарио’ и посредством скривених прича. То су приче садржане у споредним детаљима, увек ’мимо’ главног фабуларног тока” (Вукићевић 2011б: 37).

Пред посебним изазовом нашао се аутор романа када је требало представити еротски свет једне жене. Како би то постигао Сремац се служи утврђеним техникама – симболичним говором – најчешће кроз народне лирске песме.⁶ Управо њима се дочаравају осећања јунака – њихове радости, чежње, осећања љубавне патње, заљубљености итд. Тако је и песма „Јелка тамничарка”, уз коју у колу играју Мане и Калина, простор за исказивање љубоморе и тада први пут читалац добија увид у природу Зониних осећања према Манету. Зонина осећања долазе до изражаја и у јеврејској песми о немогућој љубави „у којој је Зона видела себе и свој зао удес што је рођена у чорбацијској кући...” (Сремац 2004: 78), кроз песму Зона исказује и своју тугу за Манетом („У башчу ми зумбул раст’о, — / ја га не гледах; / на зумбул ми булбул пој’о, / ја га не слушах!...” (Сремац 2004: 160–161), а народне песме представљају и један од сигурних начина комуникације између двоје младих, па Васка када говори Манету о Зониним осећањима, истиче које песме тражи да јој се певају: „Па, ете... – поче Васка – поје си песне, онеја што су од љубав и ашиковање. Поје си оно моме Еврејче, што си чешља косу и клне мајку си што гу роди да је Еврејка... Ете, на туја песну гу саг кеф; сал туј песну поје ели гони мене та гу ја појем...” (Сремац 2004: 71).

Поред народних песама, други начин пробијања еротског дискурса јесте кроз размењивање погледа.

2. Обучено тело. Тело у покрету. Наго тело

Како би описао Зонину лепоту, попут Хомера, Сремац описује утисак који она оставља на припаднике заједнице. У очима чаршије формира се једна представа (слика⁷) Зоне, која је еротизована и у којој велику улогу игра Зонина физичка појавност односно њено тело.⁸ Не треба губити из вида културноисторијски контекст у којем Сремац пише свој роман, па се Зонино тело мора приказати прикривено, оно није непосредно описано, а и сами погледи усмерени ка том телу вишеструко су санкционисани: контекстом, годинама, друштвеним положајем итд. То су погледи који се размењују у јавној сфери, а Зонини изласци у чаршију пажљиво су испланирани и увек са адекватном пратњом (многе тетке и стрине које спречавају сваки вид недоличног понашања). Власници тих погледа хипнотисани су Зонином лепотом, па се у роману наводи каталог њених посматрача: „Од пуковника па до наредника, од старог начелника па до носавог прак-

6 Валентина Питулић (2011: 159) истиче да остаје неизвесно да ли су и у којој мери народне песме у овом Сремчевом роману заиста народне или је аутор свој текст прилагођавао правилима народне формуле. У сваком случају, овим песмама се осликавају психолошка стања јунака, а оне међусобно кореспондирају и на фабуларном нивоу (Питулић 2011: 160).

7 У књизи *Шта слике желе* Џ. Т. Мичел (2016: 81), пишући превасходно о визуелним уметностима, истиче појединости односа између уметности и жеље: „Питање шта слике желе неизбежно наводи на размишљање о томе како уопште замишљамо жељу као такву. Наравно, неки би могли да тврде да је жеља невидљива и да се не може представити, да је она једна димензија стварности која остаје недоступна представљању. [...] Уметност одбија да прихвати ову забрану, и инсистира на представљању жеље – не само пожељног објекта, лепе, лепо обликоване, привлачне форме, већ области деловања и изгледа саме жеље, њених приказа и фигура, њених форми и линија.” И у Сремчевом роману кроз Зонин опис не представља се само њено тело, већ и сама жеља коју она буди, која је и колективна али и индивидуална, посебно издвојена кроз Манетов лик.

8 У књизи *Фрагменти љубавног говора* Ролан Барт (2015: 96) издваја тело вољеног/вољене и истиче да се та одредница (corps/тело) не односи само на физичку појавност, већ је то „свака мисао, свака емоција, свака привлачност коју у заљубљеном субјекту побуђује вољено тело”. И у Сремчевом роману Зонино тело је присутно не само као физичка реалија већ и као мисао о њеном телу тј. као жеља за њеним телом.

тиканта, од мајстора до шегрта, — све је то радо гледало и увек нашло тек нешто да се окрене и погледа на ону страну” (Сремац 2004: 14). Међутим, уколико се негде појави назнака недозвољеног погледа, тај поглед се мора санкционисати и прикрива се псеудомотивацијом (Вукићевић 2011б: 42), као што је случај са старим пензионисаним председником суда:

„И сам стари пензионисани председник суда, кога су млађи чиновници међу собом звали ‘мачор’, и он би се сваки пут окренуо за Зоном, а кад би му пребацили и дирали га, — он би се бранио да му није ни до каквог ђаволства, него да му се увек нешто стегне око срца: пада му, вели, на ум његова Јелисавета, која би сад исто толика и истих тих година била!...” (Сремац 2004: 15).

Погледи су изузетно значајни у љубавној тематици јер се управо кроз око тело „зарази” еросом, па и сам *чајкун Мане* дуго размишља о Зонином телу, а буђење његове жеље исказано је кроз посматрање њене одеће. Драгана Вукићевић (2011б: 43) истиче да се еротски дискурс код Сремца пробија управо у описима одеће, преко које се наговештава еротичност тела јунака. Под велом безазленог описа одеће јунакиње, наговештава се оно што та одећа скрива, те се посредовано у роману креира слика Зониног тела: „Па би се опет окренуо и гледао на ону страну куд би прошла Зона у оној њеној зеленој атласној бундици и алевим шалварицама, које су за два-три прста вириле испод жуте сатинске сукњице са цветићима (Сремац 2004: 14). Описима одеће, придружује се и опис Зониног хода тј. опис тела у покрету: „Кад иде, она се ломи у струку, ситно корача, а главу издиже и пружа је поносно мало напред, као водена змија кад издигне главу и броди водом” (Сремац 2004:15). Она се *ломи* у струку што указује на тананост и гипкост њеног тела, а потом је присутно разбијање патетике као још један вид аутентичног Сремчевог приповедача – кроз поређење са воденом змијом читава слика на крају добија гротескну ноту, чиме се избегава патетика и додатно прикрива смелост претходног описа.

Управо кроз описе одеће описује се и утисак који Зона оставља на Манета, те се кроз његове непосредне поступке и мисли дочарава жеља која га обузима:

„И сам Манасија — ‘чапкун Мане’ назван — кујунџија, колико је пута — он, чапкун и несрећник да му је требало пара тражити! — колико је пута кад она прође, од севдалука треснуо по дивно израженој табакери од чисте срме и слубио је кад прође Зона Замфирова! А затим би баталио посао, примакао би своју табакеру, направио цигару и пуштао густе димове и дуго и дуго занет у мисли гледао би за њом чаршијом. Бленуо за њом и чинило му се као да је остало трага од ње, као да види траг њен, — дуго зелену пругу од бундице и жуту од сукње и алеву од шалвара лепе и поносите Зоне Замфирове” (Сремац 2004: 15).

Деструктивно понашање Манетово јесте одраз његове чежње за њеним телом, те у овоме препознајемо разлику између тела и плоти о којој пише Михаил Епштејн (2009: 121):

„У ономе што волимо и милујемо треба разликовати тело и плот. Тело има облик, који је не само опипљив него и видљив: делови тела, органи, величина, боја, фигура. Плот се састоји од влажности, глаткоће, тоpline, прелива – свега што доживљавамо као оно што нас додирује и милује. Ми знамо тело, видели смо га на дневном светлу – али га још нисмо упознали као плот. То плотско знање ствара се у мраку, а састоји се од осета укуса, мириса и додира. [...] Ми видимо тело у његовој завршености, оформљености, ‘раскоши’, у заводничкој пози и – желимо га. Али, жеља може бити често визуелна апстракција, а када се жељено тело приближава, припија, обухвата и *постиаје илош*, та плот понекад гуши, притиска, *постиаје њакао...*”

Одећом која покрива тело, њихањем и померањем те одеће наговештава се шта одећа скрива. Кроз дозвољени поглед, одећа подстиче еротску имажинацију посматрача да замишља шта се налази испод. У приближавању *ишла* које постаје *илош* буди се жеља која гуши и притиска, а управо то се дешава Манету – он баца табакеру, дуго пуши итд., из потребе да „каналеше” еротску енергију која га је преплављивала. Жеља у њему остаје чак и када предмет те жеље више није присутан, отуд се Манету чини да види траг Зонине одеће.

Поред обученог тела, свест о нагом Зонином телу присутна је већ у песми којом се ова јунакиња уводи у роман. Та песма се поистовећује са Зоном – не сме се говорити о томе колико припадници колектива желе Зону, али се пише о томе како се песма о њој не може заборавити, како опседа мушкарце независно од старости и сталежа, друштвене улоге итд. Између песме и Зоне може се ставити знак једнакости:

„Укратко рећи, та се песма најрадије певала у оно доба кад и ова наша приповетка почиње. Била је чисто фатална са своје прилепчивости; и ко је само једаред чуо, није могао више да је избије из главе и заборави. Кад увече леже у кревет, шапуће те стихове; кад ујутру устане и потражи папуче, опет му се ти исти стихови отму с усана, и он певуши ту песму: „Синоћке те, леле, видо’, Зоне...” (Сремац 2004: 7).

Потреба приповедача да се дистанцира од ауторства и од времена настанка песме („Та је песма из народа; и богзна ко ју је певао, и на коју је Зону мислио тај први кад је ту песму певао!! И ко зна откад и на ком далеком крају Србије покрива црна земљица и зелена травица и творца и предмет те песме” (Сремац 2004: 8)) сигурно је повезана и са чињеницом да се у песми пева о нагом женском телу тј. о девојци која је изложена погледу у тренутку пресвлачења (*Синоћке те, леле, видо’ Зоне / где се цременуваиш...*). Зато ликови у роману једни друге грде (па чак и бију) због певања те песме, а опет сви и несвесно нагињу певушењу или звиждукању ове мелодије – еротско избија на површину упркос потискивању и рестриктивности патријархалне заједнице. Иако је присутно дистанцирање од Зоне која је опевана у песми, приповедач истиче да су, певајући ту песму, сви у свести имали само једну Зону – Зону Замфирову („Она је та на коју је сваки мислио кад је запевао ону песму *Синоћке те, леле, видо’, Зоне* (Сремац 2004: 14)), па се онда и то замишљено наго тело приписује управо насловној јунакињи романа.

Зонино наго тело експлицитније је присутно у Докином опису:

„А ја гу теке тагај топрв погледа малко боље Зону. Па кад гу видо ону њојну тнку снагу, па оне њојне пуге косе, па оне беле цврсте груди, како два филцана – па оно њојно девојачко срамување!! Леле, туго!! – викну Дока, па се завали онако бећарски и распали цигару, сркну из филцана па настави: - А менми дође ништо жал, па си зборим у памет: ’Ех, црна Доке, пусти твој ксмет!... Што нисам бећар; та да гу ели узнем ели отнем од татка гу – толко што је лепотиња!...” (Сремац 2004: 33).

Чињеница је да су груди јако ретко биле предмет описа у књижевности српског реализма (Вукићевић 2011б: 43) – када се пише о женској лепоти описују се очи, осмех, коса, али не и груди, па је пре овог Докиног описа, и у Сремчевом роману присутан типичан опис Зонине лепоте: „Имала очи као кадифа, косу као свила, усне као мерџан, зубе као бисер, струк као фидан, а сва је била оно право ’злато материно’” (Сремац 2004: 14). С друге стране, кроз Докине речи комплетира се представа Зонине лепоте и слика њеног, овог пута нагог тела. Овај неканоски и (у датом тренутку) изразито смео опис приписан је једној жени, којој је та врста погледа била дозвољена у хамаму. Оно што су мушкарци певајући и окрећући се за Зоном могли само да замишљају, Дока може да потврди и опише

– „беле цврсте груди, како два филцана”. Опис је еротизован не само због природе предмета који се описује, већ и због самог поређења које је употребљено – дескрипција настоји да дочара тактилност Зониних груди, чиме се наговештавају љубавна миловања јер све што је тактилно описано дозива у свест осећај додиривања.⁹

Опис нагог женског тела који се креира кроз поглед друге жене у једној патријархалној заједници представља смео потез, те је читава дескрипција посредована кроз специфичну јунакињу.¹⁰ У питању је јунакиња која поседује типичне мушке атрибуте – пуши, пије, псује, склона је тучи, не прибојава се мужа, што све указује на поигравање са родним функцијама овог лика (Вукићевић 2011б: 42). Како би се ублажиле лезбејске конотације, јунакиња је „дарована” мушким атрибутима, а њене узвике „што нисам бећар” не тумачимо као одраз њеног потиснутог родног идентитета, већ као извор аутентичне Сремчеве комике с једне стране, а с друге као одраз чежње за већом слободом: „Иза Докине реченице *што нисам бећар* не крије се недостатак женствености, већ недостатак слободе. Преко жеље за другим полом као жеље за слободним виђењем и делањем у свету, Сремац (2004: 42) успева да о недозвољеном ипак приповеда на дозвољени начин”.

Правило о томе да жене нису посматрачи, већ да су оне еротски посматране (Сремац 2004: 42) Сремац је прекршио више пута у овом роману – посебно је издвојен Докин поглед, али у роману су присутни и колективни женски погледи чаршије овог пута упућени Манету. Поглед „заражен” еросом припада сада женама, с тим што је женама поред погледа, дозвољен и додир:

„Млађе загледају кришом испод ока, па тек само уситне кад прођу испред њега. А чине се као да га и не гледају, него гледају право преда се и иду ситно, право и пажљиво, као да прелазе преко каквог брвна преко потока. А оне старије и познатије, оне матроне што носе лагиране папуче и свилене чарапе са црвеним петама, оне што кажу да га воле као своје дете, оне *га не само слободније гледају него се и зауставе и разговарају с њим; а кад се прашијају, не може човек да сачека краја. По неколико се пушта рукују и вичу: 'Ај' са здравје!', али не пушијају одмах руку: држе га дужи за руку и све наћу понекога да поздраве. 'Па поздрави се на мајку ти Јевду!' па га пољубе у чело или у образ. И Мане пољуби у руку, и таман да пође, а њега опет задрже, опет се рукују и веле: 'Па поздрави се на стринку Кеву!' па опет руковање и љубљење; и он опет љуби их у руку и извлачи своју руку, а оне опет: 'Па поздрави се, ете, и на тетку Доку!' па га опет љубе у образ, тако да мора формално да се отме и да бежи” (Сремац 2004: 18, курзив А. К.)*

Ови сусрети поново су санкционисани контекстом, разликом у годинама родбинским везама и познанствима, али они ипак сведоче о жељи жена (представљених попут предаторки) да остваре што дужи физички контакт, да додирну и пољубе лепог и младог кујунџију.

9 Грудни, као симбол женствености, можда више од других делова женског тела позивају на додир: „Грудни представљају бескрајан ужитак за додире, зато што се из једне обрине рађа друга, из великог брега мали брег, те један можете да утискујете у други или да га истискујете из оног другог. Брадавица штрчи и угиње се, и што је више голичаш, утапајући је у груди, она се оштрије и напрегнутије подиже из груди, горда и непокорна” (Епштејн 2010: 143).

10 О специфичности Докиног погледа и лезбејским конотацијама које из њега произлазе писала је Драгана Вукићевић (Вукићевић, Драгана. „Пссст, оне се воле...” Зборник радова са XI међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*: Тишина, књ. II, Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, 187–195), а Докин лик је тумачио и Игор Перишић из угла кемп и квир теорија (Перишић, Игор. „Патријархална заједница и квир феминитет: чудна тетка у Зони Замфировој Стевана Сремца”. *Српски (о)квир*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020, 59–77).

С обзиром на развијену реторику погледа у роману, није чудно што ће се главни јунаци испрва освајати управо размењивањем погледа, при чему Мане развија посебну тактику – равнодушност како би привукао пажњу на себе у мору погледа усмерених ка Зони:

„Онако, као и за све велике и срећне освајаче што прича историја да за њих нема више никакве дражи оно што им је, тако рећи, већ пред ногама, него да их дражи и буди у њима нову освајачку глад само оно што је још непобеђено и неосвојено, што охота чела пркоси, — тако и за лепу Зону није имало дражи оно што је већ победила и залудила, него је интересовало и дражило оно што равнодушно крај ње пролази, што је не гледа и не осврће се за њом” (Сремац 2004: 46).

Још један од топоса еротског дискурса присутан у Сремчевом роману јесте коришћење ратне лексике (тактика, победа, освајање) приликом описивања љубавних завођења. У складу са тим, Зона и Мане се међусобно освајају и надмудрују, наизменично приближавају и удаљавају. Приповедач истиче да је Зону највише привлачило оно што је равнодушно према њој, те оно што јој је недоступно и/или забрањено. Велика еротска енергија лежи у забрањеном, што је иманентно људској природи: „Унутрашње искуство еротизма тражи од онога ко га доживљава да у истој мери осећа зебњу на којој се темељи забрана и жељу која води њеном гажењу” (Батај 2009: 34). Свест о забрањеној вези све више надражује и храни еротску имажинацију оба јунака. Ролан Барт (2015: 170–171) у књизи *Фрагменти љубавног говора* посебно издваја induction/навођење поводом којег пише: „Вољено биће се жели зато што је субјекту неко други показао (или су му други показали) да је такво биће жељено: колико год била особена, љубавна жеља се открива навођењем” и: „2. Да би ти се показало где је твоја жеља, довољно је да ти је мало забране (уколико је тачно да жеља не постоји без забране)”. Управо је то случај и у Сремчевом роману – креће се од погледа чаршије који сведоче о изузетности оба јунака, а потом се уводи двострука забрана – и због сталених разлика и због лошег гласа који се пронео о Манету у новинама.

Ови погледи у чаршији, под велом „дозвољеног” и „безбедног” припремају атмосферу за интимнији сусрет и прави еротски догађај између заљубљених.

3. Сусрети. Додир.

Иако малобројни, сусрети између Манета и Зоне (када одрасту), пуни су еротског набоја и представљају својеврсне еротске догађаје тј. еротеме:

„Ероџема је ероџски догађај, јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, 'сиже' ероџских односа. [...] Еротема је пресецање границе, која се у чулној сфери одређује као отворено – затворено, дозвољено – недозвољено, привлачно – одбојно, блиско – далеко, раздвајање – додиривање. [...] Пресецање границе – дакле, еротски догађај – може бити додиривање руке, или подизање сукње, или кретање прстију дуж превоја на лакту – све зависи од тога каква граница одређује структуру односа у датом тренутку времена.” (Епштејн 2009: 117).

У складу са наведеном Епштејновом дефиницијом, једна од најзначајнијих еротема у роману, приликом које долази до јединог физичког додира између главних ликова јесте сусрет у колу. Подстакнута љубомором када је видела како Калина и Мане играју једно до другог, Зона крши породичне и друштвене забране и улази у коло:

„Мане стоји, не игра, гледа играче. Гледа у Зону, види Зонине свилене шалваре и лагиране кондурице; чује шуштање свилених шалвара и осећа мирис, дах њен осећа, помешан с ђулијаком из Казанлика, — и не могаде да се уздржи више! И кад Цигани

хтедоше да престану, даде им Мане знак да свирају даље исту игру, па приђе и ухвати се с леве стране до Зоне” (Сремац 2004: 64).

Мане осећа Зонин мирис, види њене шалваре, чује шуштање њене одеће – сва чула су активирана у овом опису и једино које преостаје и које се мора активирати јесте чуло додира¹¹: „Додир је увек узвраћан чин, то је увек боравак на оној граници која истовремено дели и спаја двоје, а која због своје граничности не може да припада само једном” (Епштејн 2009: 43).

Овај додир између главних ликова у роману је краткотрајан јер одмах између њих, по Зонином упутству, стаје Васка, али и то је довољно да се Мане не осећа добро након тога: „А Ману стегло нешто у грлу; заболеле га следе очи, а у устима му горко и суво. Једва је чекао да престану Цигани. Кад се свршила игра, повукао се до капије једне и брисао чело дуго” (Сремац 2004: 64).

Манетова ошамућеност, као и бол у слепоочницама, сведоче о јакој еротској енергији, па самим тим, иако није у питању конвенционални облик љубавног сусрета, ови додир у колу представљају еротски догађај *par excellence*. Узимајући у обзир разлику између тела и плоти (Епштејн), можемо закључити да се овде кроз додире тела (додир руку у колу) додирује плот: „Из плотског искуства настаје телесна теорија опипавања и уживања. Осет пипања не чине само делићи тела који долазе у додир него читава плот као проводник тих додира, посредник између њих” (Епштејн 2009: 189). Иако се ништа више од краткотрајног играња није одиграло у стварности јунака, одиграло се у њиховој имагинацији и тело је то искуство проживело. Тело опстаје као граница према свету али и према другоме, па је и додир увек нужно интиман. У Сремчевом роману све се дешава у строго контролисаном оквиру (колективно играње у колу), али ипак се у том окружењу одиграва један интиман тренутак између Зоне и Манета.

Једини тренутак отворене комуникације између главних ликова присутан је у Десетој глави. Посебно је значајано како Сремац најављује сусрет заљубљених у опису поглавља:

„У овој приповеци ово је први и једини дијалог двоје заљубљених. Дијалог није нимало пикантан чак ни интересантан; а што је просто стога што је тамо, у том свету, срамота да се мушко и женско и погледају, а камоли разговарају. (А и да није тако, оштри би дијалог био врло обичан, јер у таквим приликама заљубљени обично не знају шта да разговарају, или разговарају којешта.)” (Сремац 2004: 92).

Иако истиче да дијалог није нимало интересантан, када прочитамо садржај поглавља, видимо да је писац сам оповргао свој коментар – у овом поглављу се налази прва отворена и недвосмислена љубавна изјава у роману: „— Ја вино точим, вино не пијем; песну искам, песну не слушам, а све зарад тебе, Зоне!... У лов идем, пушку не испалим! Ништа не знајем за себе, а све зарад тебе...” (Исто: 98).

Коментаришући опис ове главе, Драгана Вукићевић (2011б: 44) истиче да је у питању „криптограм у криптограму” јер се пародирају књижевне конвенције повезане са љубавном тематиком:

„Напор’ Сремчевог приповедача да напише љубавну причу и опише свет у коме се јунаци једва састају, мало виђају и још мање причају, постаје заправо једна врста игре – минус поступка којим се појачавају случајни (а у ствари добро испланирани) сусрети. Прича унутар себе постаје еротична јер је сва у ’надраживању’. Она је

11 Додир је управо оно чуло које највише учествује у љубавном миловању и уживању, па се развија и читава једна грана науке која проучава додир и тактилноост: „Хаптика (haptics) је наука о пипању и додиривању, о кожи као органу за опажање и стваралаштво, о тактилним облицима делатности и самоизражавања” (Епштејн 2009: 29).

у парадоксу еротског говора који мора да се разликује од порнографског управо по својој неисписивости”.

Као посебну врсту еротског догађаја кључног за расплет радње, издвајамо даривање шефтелијом. Након перформанса који је Мане извео са својим помоћницима фингирајући Зонину отмицу, и након што је Зона прозвана побегуљом, Мане не прихвата суптилне позиве Зонине породице:

„Мане је био срећан и задовољан после оне сцене са старим Замфиром; разумео га је добро, па ипак није ни корака пришао на сусрет жељама хаџи Замфировим. Знао је он добро старог господара; знао је да је у кући свемоћан, да што он каже, то је казано, а што заповеди, да ће бити и послушано. Па ипак није хтео ништа силом да добије. А после, њега и није вређало то како су о њему мислили и ценили га старији њени, него га је болело оно што је она о њему мислила и рекла, и иза његових леђа, и њему у очи. И што би она сад учинила, као послушна кћи, од страха очева, застрашена и присиљена, — то му није требало. Зато је Мане остао и даље хладан и повучен и оставио их без одговора” (Сремац 2004: 160).

Поред једне неуспеле просидбе која се одиграла између Доке и Зонине родбине, постојала је још једна: искрена и тајна, интимна, између Манета и Зоне и то одбијање, па и понижење, дошло је од Зоне самостално (иако је и оно било под притиском породичних забрана). У складу са тим, Мане сада жели једно самостално деловање које би доказало њену љубав и потврдило њену слободну вољу. Зона то чини преко шефтелије:

„Однеси ми у овој — речи ми Зоне — и питуј га: е ли је било јоште у свет да је девојка на момка овој пратила?! — рече и предаде му завијену свилену мараму. [...] ’Ја си учини’ тој, збори си Зоне, а он саг нека си чини што си хоће и милује!... Ако ми, рече, не дође саг у јесен у кућу, — на пролет ће ми дође там’ под Горицу!...” (Сремац 2004: 167–168).

„Праћење шефтелије” прва спомиње Дока током неуспеле просидбе: „Е, дајте гу, подајте гу за неприлику, за Манулаћа тога — плану Дока. — Ама послен да ви не бидне криво, кад, ете, стане да ’праћа шефтелије’ по други...” (Сремац 2004: 89).

Шефтелија је виноградска бресква, али представља и плод љубави тј. симбол заљубљености (Чајкановић 1994). Размењивање различитих воћних или биљних дарова било је један од честих видова комуникације између заљубљених. То је посебно развијено у Нушићевим *Рамазанским вечерима*, које се ослањају управо на оријенталну симболику. Овде постоји читав каталог дарова и њихових значења – каранфил, нана, камен, зрно пасуља, ђумур...¹² Љубавни разговори могли су се одвијати искључиво у шифрама, које су у народу познате, а тиме се служи и Сремац у свом роману.

12 Приповетка „Севдах” у потпуности почива на овој симболици, а ту је и посебан лик који ове сигнале објашњава и тумачи главној јунакињи:

„– Нађи мало парче креча и исијечи мало твоје косе, па му пошаљи. Креч каже: ’Ил’ ме љуби, ил’ ме се окани’, а коса значи: ’Узми ме на твоје груди, па ме носи.’ Однесе дијете такво писмо Дауту, а од њега донесе једног малог паука, што значи: ’Не могу те узети, док те не видим.’

– Што ћу? – Пита опет Зилфије Сад’к-хануму – што ћу, хануме?

– Мораш га пустит’ у бахчу ноћас!

– Аман – дрихће Зилфије – аман, хануме, не смијем!

– Мораш! Он се ломи што те не зна, а чуо је само, а ако уху не вјерује нека те види само једанпут, па неће ни ноћ и дан проћи а зачукаће халка на твојој капији.

И тако сирота Зилфије посла одговор, један струк нане и једно зрно пасуља. Струк нане каже: ’Дођи к мени’, а зрно пасуља вели: ’Дођи ноћас!...’ (Нушић 2006: 111).

Поред тога што је симбол заљубљености, шефтелија има и еротске конотације – она репрезентује телесну љубав и представља позив на љубавни састанак.¹³ Поклањање шефтелије (или поклона истог имена који је замењује) може бити симболични знак да је жена спремна да се одрекне невиности. Управо на овој симболици почива смисао севдалинке: „Ја прошетах шефтели сокаком / Све девојке беру шефтелије / Свака свога шефтелијом гађа, / Мене моја ни каменом неће! / ’Баци, драга, једну шефтелију, / Ја ћу теби бурму и башлију!’ / ’Више вреди моја шефтелија, / Него твоја бурма и башлија!’” Видимо да се за шефтелију поклања бурма, па није чудно што и Мане након оваквог дара, поручује: „Поздравља ви се Мане да га чекате, рекни, у прву недељу!” (Сремац 2004: 168).

Шефтелија као симбол љубавног састанка чини Манета неосетљивим на завођење других жена. Гледајући кроз мараму коју је добио и удишући њен мирис, можемо само да наслутимо разбокореност Манетових мисли о којима нам приповедач ништа не говори. Знамо ипак да су оне довољне да ашик Мане остане равнодушан према заводљивој Ајши са провидном свиленом кошуљом и да прекине неку врсту љубавног односа који је имао са овом женом пре венчања са Зоном Замфировом.

4. Закључак

Еротолошко читање *Зоне Замфирове* подразумева покушај одговора на питање како је еротско присутно у делу, како опстаје у тексту у једној епохи која није толерисала непосредно исказивање еротике и сексуалности (за разлику од народне или савремене књижевности). Трагајући за еротским мотивима у роману, до изражаја долази богатство Сремчеве реторике ероса – сам текст се отвара за овакве врсте ишчитавања, па би се посебне студије могле написати о различитим аспектима еротских светова јунака, симболици народних песама и обичаја у роману, симболици цвећа, одликама оријенталног ероса, улози коју еротско има у карактеризацији ликова, или на наративном плану – о приповедачким техникама којима се говори оно што се прећуткује, или којима се пак пародира сам љубавни говор. Тако се *Зона Замфирова* може читати и као еротски роман богат шифрованим еротским порукама и сигнаlima. Треба имати на уму, ипак, да је еротолошки само један од различитих аспеката у роману, али несумњиво да и он има значајан удео у популарности и безвремености овог Сремчевог дела.

Литература

Барт 2015: Р. Барт, *Фрагментни љубавног говора*, Лозница: Карпос.

Батај 2009: Ж. Батај, *Ероџизам*, Београд: Службени гласник.

Вукићевић 2011а: Д. Вукићевић, *Реализам и приватност, Анархија шекспира*, Београд: Службени гласник, 5–23.

13 Ирвин Шик (*Irvin Cemil Schick*) у тексту *Representation of Gender and Sexuality in Ottoman and Turkish Erotic Literature* пише, између осталог, и о класичној отоманској поезији љубавне тематике, која је била позната као *диван* поезија. Ту је углавном присутна апстрахована и високо стилизована форма женскости и еротичности женског тела у складу са утврђеним и познатим мотивима. У раду се цитирају и стихови једне песме у којој се експлицитно говори о љубљењу вулве, а при томе се женски орган пореди са преукусном и сочним бресквом. Наводимо стихове у преводу на енглески: „If I untied the trouser string and kissed the soft vulva, what of it? / The split-ripe peach of the orchard of union is quite delicious” (према Шик 2004: 86). Ову изразито оријенталну симболику шефтелије можемо лако повезати са светом Сремчевог романа.

- Вукићевић 2011б: Д. Вукићевић, Еротски криптограми, *Анархија текстиа*, Београд: Службени гласник, 25–46.
- Епштејн 2009: М. Епштејн, *Филозофија шела*, Београд: Геопоетика.
- Епштејн 2010: М. Епштејн, *Sola Amore*, Београд: Центар за медије и комуникације.
- Иванић 2003: Д. Иванић, Од шаљиве и идиличне приче до љубавне романсе, у: Стеван Сремац, *Зона Замфирова*, Београд: Завод за уџбенике и научна средства.
- Мичел 2016: В. Џ. Т. Мичел, *Шта слике желе*, Београд: Факултет за медије и комуникације, Центар за медије и комуникације.
- Нушић 2006: Б. Нушић, *Приповећке једног кайлара; Рамазанске вечери; Приповећке; Ташула; Мале приче; Прилози*, Београд: Просвета.
- Орсић 2018: С. Орсић, *Зона Замфирова: слика изгубљеног домаћег блискоисточног завичјаја, Лик стираница у српском роману 19. века*, Загреб: Српско културно друштво «Просвјета», Даљ: Културни и научни центар «Милутин Миланковић», 283–292.
- Питулић 2011: В. Питулић, *Трагом археологије: од усмене ка писаној речи*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Сремац 2004: С. Сремац, *Зона Замфирова*, Београд: Народна књига;
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Шик 2004: İrvin Cemil Schick, “Representation of Gender and Sexuality in Ottoman and Turkish Erotic Literature.” *The Turkish Studies Association Journal*, vol. 28, no. 1/2, 2004, 81–103 (https://www.jstor.org/stable/43383697?refreqid=fastlydefault%3Abbc4b3a80c90d4b1304b814fc7403ede&seq=1#metadata_info_tab_contents 31. 5. 2021).

ZONA ZAMFIROVA: READING OF THE EROTIC

Summary

The paper outlines erotic elements in the novel *Zona Zamfirova* by Stevan Sremac. Special attention is paid to (1) explaining the erotic worlds of the protagonists, (2) interpreting the erotic discourse, which is hidden or encrypted, (3) as well as pointing out the encounters of the main characters, which represent specific erotic events under the auspices of what is allowed in a patriarchal society.

The work illustrates the dynamic relationship between eros and prohibition, eros and the moral code, as well as the relationship between the private and the public in the patriarchal community. Accordingly, with a hermeneutic approach, the paper relies on relevant cultural and literary theories.

Keywords: Stevan Sremac, Zona Zamfirova, eros, rhetoric, private, public

Ana D. Kozić

Сара Ж. Матин¹
 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 се². 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*, *Вашиар 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 удабe и женидбe aкo би то порoдици дoнeлo мaтeриjaлнo бoгaтcтвo. Зoрaн Живкoвић у cклaду cа тeмaтикoм пpaви зaкoрeт, при чeмy тaштинa дoбиja нoви нивo. Јунак жeли нeштo изрaзитo интимино, нeштo штo је гoтoвo нajинтимињa нит измeђу cликaркe и бoгa, глeдaмo ли нa нaдaхнућe у плaтoнoвcкoм cмислу, a зaрaд тoгa cпpeмaн је дa жртвује cопcтвeнo ceђaњe. Зaнимљивo је пpимeтити дa вeћ oвдe пocтoји тeмa кoнзумeризмa уoчљивa у јунаковом размишљању дa ли ћe купити тј. продати ceђaњe.

Трeћa пpичa, *Вeликa oчeкивaњa*, oднocи ce нa рoмaн Чaрлca Дикeнca. Пoчињe пoјaвoм oнижeг, cpeдoвeчнoг чoвeкa c aктoвкoм нa јунаковим вратимa. Он јунаку излaжe зaнимљиву пoнуду, испитујући гa o личним живoтним oчeкивaњимa. Кaкo је јунак вeћ у гoдинaмa, пpoдaвaц му указује дa је упрaвo тo дoбрa cтвaр. Млaд чoвeк имa oчeкивaњa кoјa мoгу и нe мoрaју дa ce рeaлизују, дoк је cа пpoшлoшћу другaчијe: „Зa рaзликy oд бyдућнocти, мeђутим, пpoшлocт је кaпитaл кoји нијe излoжeн никaкoј oпacнocти. Нe мoжe ce изгубити.” (Живкoвић 2007: 26) Кaо oтпoр мoнoтoнoм живoту, нуди му вeштaчкo ceђaњe кoјe нијe ни-чијe, вeћ је oсмишљeнo тaкo дa бyдe штo кoриснијe кyпцy. Нa тaj нaчин пoкрeћe ce идeјa идeaлнe пpoшлocти. Ceђaњe ce дaјe интpавeнoзнo и дeјcтвo тpaјe двaнa-ecт чaсoвa, a мoгућe гa је кoнзумирaти кaд гoд oсoбa пoжeли дa ce oсeћa дoбрo. Пoнудa је пpeзeнтoвaнa у кaтaлoгу cа мoдeлимa вeштaчких ceђaњa.

Живкoвић изoкрeћe пepcпeктиву Дикeнcoвoг рoмaнa. Јacнo је дa је млaди Филипc Пирип Пип имaо cнoвe, aмбицијe и фaнтaзијe, кoјe нису зaдoбилe cвoј рeaлaн oблик у бyдућнocти. Рaзлoг cвих вeликих oчeкивaњa врлo је јeднocтaвaн. Чoвeк мисли дa ћe ce при њихoвoм oствaрeњу oсeћaти дoбрo у cвoјoј кoжи. Нoвo дoбa кaо мacoвнa aфирмaцијa брзoг пocтизaњa зaдoвoљcтвa гoтoвo дa пoдceћa нa oнaj рaкићeвски зaхтeв – oceтити cвe у јeднoм тpeнyткy. Зaтo ce кaо брзo и eфикacнo рeшeњe нaмeћe измeнa ceђaњa кaо глaвних нocилaцa чoвeкoвoг идeнтитeтa кaкo би истим тим идeнтитeтoм чoвeк биo зaдoвoљaн.

У јeднoј oд cвoјих кpaтких пpичa Филип К. Дик пpужa oдгoвoр нa пpoблeмcкo питaњe кoјe ћe пoceбнo бити изрaжeнo у нaрeдним пpичaмa. Кaдa би ce нaшa ceђaњa oбpисaлa, штa је oнo штo би и дaљe oдржaвaлo cтpуктyрy нaшe личнocти? Рeч је o Дикoвoј пpичи *We can remember it for you wholesale*, кoјa нијe пpeвeдeнa нa cрпcки јeзик. Oнa је aдaптирaнa и зa филм *Total Recall*. Пpичa је cмeштeнa у дaлeкy бyдућнocт, дoбa иновaтивнe тeхнoлoгијe. Глaвни јунак Дaглac Квeјл caњaри o пyтoвaњу нa Мaрc, кoји гa је кaо идeјa идeaлнoг пyтoвaњa oдyвeк пpивлaчиo. Oдлaзи у кoмпaнијy у кoјoј пocтoји мoгућнocт имплeмeнтaцијe вeштaчкoг ceђaњa. Он зaхтeвa дa му угpaдe лaжнa ceђaњa cа пyтoвaњa кaкo би му дaни били испуњeни зaдoвoљcтвoм. Мeђутим, у пpoцecy имплeмeнтaцијe, тeхничaри oткpивaју дa је Дaглac у пpoшлocти зaиcтa биo нa Мaрcy, кaо aгeнт Интepплaнa, aли дa му је ceђaњe oбpисaнo зaрaд cигyрнocти пoдaтaкa. Нaимe, иaкo је Дaглacy ceђaњe oбpисaнo, oнo штo нијe билo мoгућe уклoнити јecтe чињeницa дa у њeмy пocтoји eмoциoнaлнa пoвeзaнocт cа oним дoгaђaјeм кoји ce зaиcтa дoгoдиo. Нacпpaм вeштaчких ceђaњa кoјa мoгу дa ce oдaбeрy у кaтaлoгу, пocтoји и пpиpoднa ceлeкцијa ceђaњa, у oбликy личних пpивржeнocти и дoпaдaњa. У другoм дeлу рoмaнa, тo ћe

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, послушкује 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 заборав*, 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 нечег 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

Маријана Б. Стојковић¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет

ПСИХОАНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКА ВУЈКЕ БЕЛОШЕВЕ ИЗ ИСТОИМЕНЕ ПРИПОВЕТКЕ ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА

Овај рад представља покушај да се на примеру приповетке *Вујка Белошева*, из богате палете приповедака Григорија Божовића, размотри лик жене Вујке, односно процес карактеризације и психологизације њеног лика, који у прозном стваралаштву Божовића чини само део лепезе специфичних женских ликова.

У раду ће бити показано како је у специфичној, изразито патријархалној средини, жена сликана не само као мајка, стуб породице и хероина, већ и као љубавница дивље лепоте, путена жена а ипак страдалница, која, вођена нагонима, искаче из патријархалних оквира, стварајући могућност да у питање доведе свој морал, веру и част. Борба ероса, патријархалних кодекса али и танатоса, гигантска је борба приказана у комплексном бићу ове жене. Посматрајући је у светлу дубинске психологије, писац понире у најтананије слојеве њеног бића, представљајући се писцем изузетног сензибилитета за комплексну женску аниму. Растрзана између патријархалних образаца и канона и своје немирне, бујне крви, храбра и куражна, жена ће постати вредносни носилац приповетке и окосница око које је исплетена радња.

Кључне речи: Григорије Божовић, приповетке, жена, ерос, танатос, психоанализа, тумачење

Григорије Божовић (1880-1945) рођен је селу Придворица код Ибарског Колашина, близу Косовске Митровице. Основну школу Григорије Божовић уписао је у Косовској Митровици а завршио у Придворицама, родном селу. Потом се школовао у Призрену на Богословско-учитељској школи а 1905. године студије завршио у Москви, студирајући књижевне науке на Духовној академији. Након завршетка студија постаје суплент на Богословско-учитељској школи у Призрену. Књижевни рад Григорија Божовића, и поред бројних, различитих дужности и одговорног националног рада, бива најплодотворнији и најинтензивнији у међуратном периоду. У току Другог светског рата Божовић ради као сарадник *Политике*. У новом светском рату борави на Цетињу а док је био у Пљевљима пише за *Пљевљански весник*, залажући се за „учвршћивање слоге међу муслиманима и Србима” (Јеврић 2016: 18). Погубно по овог ствараоца и по његово стваралаштво имао је суд комунистичке идеологије. Те 1994. године партизанске власти су Божовића ухапсиле, оптужила за непридруживање Револуцији, тобожње издајство, колаборацију и стрељале га усред ноћи између 1. и 2. јануара 1945. године. Од тог момента се на њега и његово књижевно дело баца сенка. Он бива скрајнут на маргину књижевне сцене и неправедно занемарен све до тренутка када ће, 2013. године, на захтев његовог рођака Маринка Божовића, професора Филозофског факултета у Косовској Митровици, Окружни суд у Београду поништити безразложну и незаслужену, осветничку пресуду идеолошких неистоми-

¹ marijanastojkovic1512@gmail.com

шљеника и тако рехабилитовати Божовића и вратити „сва достојанства и права” (Јеврић 2016: 18).

Књижевни и некњижевни опус Григорија Божовића састоји се из приповедне и путописне прозе, бројних репортажа и новинских чланака. Међу приповедном прозом издвајају се збирке приповедака *Из старе Србије, Приповећке* (1924), *Приповећке* (1926), *Робље заробљено* (1930), *Тешка искушења* (1935), *Под законом* (1939), *Неизмишљени ликови* (1940), *Приповећке* (1940). Путописни опус Божовића, који је, према мишљењу Миленка Јевтовића „без пандана у историји српске прозе” (Јевтовић 1996: 10) обухвата четири стотине путописних наслова објављених у књигама *Узгредни записи* (1926), *Црпе и резе* (1926), *Чудесни кушкови* (1930), *Са седла и самара* (1930) и *Два дана по Грузи* (1938).

Велики број приповедака и путописа Григорија Божовића сведочанства су тешког положаја народа на просторима „крвавог и жалног југа”. Сликајући реалистично животне ситуације, Божовић је спојио људе различитих вера и нација и, како Милорад Јеврић истиче, „различитим варијацијама и животним судбинама наставио исту етику и заветну филозофију оданости родној грудци, племену, народу и српској држави коју је жељно очекивао и којој је све подређивао” (Јеврић 2016: 25). Његов приповедачки поступак овековечен је елементима традиције и фолклора, приказујући аутентично судбину јединке и колектива.

И поред тога што Григорије Божовић слови за писца Старе Србије и српског југа окренутог родољубљу и националној тематици, он у себи открива врсног психолога и познаваоца комплексне аниме људског духа и народа о коме говори. Познајући савршено карактер и темперамент људи са простора са којих је и сам потекао, Божовић је, како Ангун Барац истиче, „сликар необузданих личности” (Барац 2004: 51). Откривајући свој таленат за понирање у највеће тајне и дубине људског бића, Григорије Божовић у својим приповеткама о специфичним женским ликовима, показује највише љубави за „робље заробљено”, маркирајући га као носиоца вредности приповедака. Управо се у приповеткама из његовог обимног књижевног опуса као доминантна и водећа личност јавља жена, која није приказана само као мајка већ и као љубавница, страствена жена, хероина али и страдалница која симболично представља борица за сопствену егзистенцију. Пишчеве идеје сублимиране су пре свега у снажне карактере жена, које бивају доминантне и својом појавом. Њихово физичко делање али и активни душевни процеси, доносе нам јасно исцртане портрете, који искачу из оквира патријархалне заједнице и надилазе домете сопственог бића. Иако је у многим приповеткама из Божовићевог опуса жена често жртва, овај рад ће истаћи управо неке друге стране њене личности, јак карактер, ноту античке хероине али и узаврелу, бујну крв од које женска природа не може побећи.

Чињеница је да већина ликова у књижевним делима није стварна. Међутим, сигурно је да они представљају одраз једне стварности моделоване према пишчевом виђењу света и човека у њему. Управо због тога психоанализа представља савршен метод за декодирање књижевних ликова, који нам касније доприноси бољем разумевању самог текста. Психоанализа² је у том случају савршен књижевни алат. Велики је број студија које су управо фокусиране на проучавање и

2 Многобројни квалитети и разноврсне димензије психоанализе доприносе томе да се она посматра као теорија стваралачког процеса која се изјашњава шта је човек и како се он односи према свету. Те многобројне димензије психоанализе привлаче истраживаче књижевности који књижевни текст схватају као манифестацију људске психе, а људску психу као текст отворен за интерпретацију (Марковски 2009: 53).

тумачење књижевних остварења са становишта психоанализе, од којих исто тако велики број говори о еросу као саставној компоненти човековог бића. Атрактивна као метод, „психоанализа непрестано кружи између два принципа: телесних манифестација и психичких извора тих манифестација. Из тога разлога психоаналитичка интерпретација третира књижевни текст као манифестациону структуру у чијој се дубини налази скривени психички смисао” (Марковски 2009: 53).

Шта је заправо ерос? Ерос или нагон живота је, каже Фројд, нагон „који стално тежи обнови живота и који га стално обнавља” (Фројд 1994: 52). У грчкој митологији бог Ерос оличава и слави телесну љубав. Он је симбол страсти која обузима богове и људе и нагони их да успостављају интимне односе којим обнављају живот космоса. У Фројдовој теорији ерос обједињује нагоне самоодржавања индивидуе (глад, жеђ, нагоне ега) и нагоне одржавања врсте (сексуалне нагоне). По својој природи, ерос тежи повезивању јединица живота у све веће целине, као и њиховом очувању. Он је основа сваке социјалне заједнице и културе. Тај сексуални нагон, или Ерос, Фројд је схватао много шире од значења полних органа за репродукцију, тако да га је дефинисао „као телесну функцију која тежи задовољству и уживању, у разноликим облицима” (Требишанин 1994: 144). Његова најважнија и најзначајнија карактеристика је Либида, којег је Фројд дефинисао као „телесну глад”.

Савршен пример за испитивање дубинских стања човекове психе, загонетног света и јужњачког менталитета представља лик жене Вујке из приповетке *Вујка Белошева* Григорија Божовића. Приповетка доноси специфичан, психолошки мотивисан лик жене, која своју природу, прикривену или огољену пред светом, открива у пуном сјају. Женска анима и нагони сензуалности приказани су у њеном лику беспрекорно и реално.

„Прочула се по лепоти и силини својој Вујка Белошева³ из села Љубожеде у пећком Подгору. А било је пет година како је доведена и како је Белошу родила два сина. У околини није било ни лепше ни поносије сељанке. Ни Српкиње ни Арнауткиње. Још кад јој је на венчању свештеник повукао с главе дубоки вео, људи су се зачудили невестиној лепоти планинској [...] Стојала је она тада поред војна не као заморена, не као по обичају пред свадбу изгладнело, бледо и преплашено чељаде из села преко брда, но као каква из песме пркосна Латинка, која је по гласу пошла за јунака, па је сад охолло задовољна: није се у њему преварила, док је све око себе лепотом и гиздавошћу опчинила.” (Божовић 1990: 55).

Говорећи о женама у приповеткама Григорија Божовића, Даница Андрејевић запажа да су често оне приказиване као слика патријархалне средине у којој се налазе, и да су потчињена, неважна бића из ћошка која и нису бића, већ уплашени, неми сведоци патње, убијена сељачка створења, Пепељуге из антибајке, из негативне утопије (Андрејевић 2016: 77). Међутим, пратећи сиже приповетке која је у нашем фокусу, уочава се да је ова жена делом, у парадоксалном односу са горе наведеном визијом жене патријархалне средине. Она искаче из патријархалних оквира како својом појавом и заносном лепотом, тако и односом који мушкарац, супруг Белош Радоје има према њој⁴, прелазећи прагове забрана које су важиле у патријархалној заједници, дичећи се потпуном слободом коју јој он даје:

3 „У насловима приповедака Григорија Божовића су често само властита имена жена. У тој исту- реној, јакој позицији текста, свака жена, уместо презимена, има присвојни придев по мужу или оцу који је семантички одређује као секундарну личност и идентификује као туђе власништво” (Андрејевић 2016: 78).

4 Светозар Кољевић истиче запажања Адама Мицкјевича, који, говорећи о српској народној поезији и представама жене у њој, истиче да је у „херојској епоси Словена жена још затворена

„За кратко време она је имала више срмених јелека но сва њихова родбина, а у својој соби више послastiца но цео Подгор. Муж јој је дао и пуну слободу, те је до миле воље могла да крши обичаје и да се не стиди и не увија као остале младе подгорске жене” (Божовић 1990: 58).

Портрет Вујке артикулисан је у виду „малог женског бога куће који својом позитивном снагом осветљава и просветљава огњиште дома” (Андрејевић 2016: 77). Како Јевтовић истиче, „жена у Божовићевим приповеткама има снаге и куражи да прескочи сваку од забрана испред себе и сваку од граница које су око ње подигли петрифицирани морал, архаична духовна и световна традиција, ригидни породични односи и друштвене норме како етичко-верског, тако и државно-друштвеног колективитета” (Јевтовић 1996: 105). Преузимајући активну улогу на себе и учешће у животним токовима, Вујка постаје окосница радње и дијалога, али и сопствене драме. Профилишући лик Вујке Белошеве, писац улази у сферу најтананијих душевних стања приближавајући се најинтимнијем кругу живота једне једине, вечне и непоновљиве жене. Из лика ове моралне жене која чува свој образ, на површину извире и жена као телесно биће, биће нагона и побуда које су манифестације путености, једрине, младости, животне снаге и ероса. Жудња, тежња и нагонска енергија својствена еросу покреће узаврелу јужњачку крв ове жене. У грађењу лика слободне и куражне жене приметна је изразита пишчева експресија. Сликајући њену немирну и врелу крв, која избија из сваког дамара писац нам приказује путену жену заносних облика која плини својом лепотом. Постајући свесна ње, она у тој лепоти види своју снагу, сигурност, слободу и одбрану, па код других изазива поштовање, страха и дивљење.

„Дријењански је ђаво била Вујка. Опазила је она одмах да је са чуђењем загледају, па јој је било по мало смешно. Ваљда није вила но обично чељаде, као и свако наједрало женско [...] Зато јој је дошло згодно да своје крупно око покрије густом трепавицом, па да притуљено као присојкиња погледује свате и госте и види колико им се свиђа [...] оба су јој се ока осмехивала. И она овлашна пуклина на доњој једрој усни и онај страствени зарез на пркосној бради [...] Постајала је из дана у дан све лепша. Свесна тога, она је све више запала да се та њена лепота види. Женска тежња да се допадне била јој је урођена као да је из каквог великог града и властелинске куће [...] Издава као пауница, а поносна као властелинка. Тако се о њој почело зуцкати, причати, па за тим и уздисати, док јој и песма није осванула⁵...” (Божовић 1990: 56).

Писац је у саму појаву ове Дријењанске лепотице уткао врелу мелодију тела и крви жене, силазећи у суштину њених импулса. Крик бића који се чује из лика њеног лика величанствена је слика ероса који из вреле крви избија. Жељна да покаже своју једрину и младост, она гази патријархалне стеге, које жену смештају на маргину друштва и напротив, прска од силине и тежње да своју несмирену

у кући. Ретко иступа на позорницу [...] има источњачке навике и обичаје; одатле потиче она скромност, бојажљивост жена, коју такође налазимо и у песмама званим женским. Али јунак окружава жену поштовањем, као другарицу, као мајку своју или своје деце; [...] у периоду, под крај IX века, када у Европи изумиру витешко песништво, и почиње роман, жена се јавља само као телесна лепота, привлачи само својим страстима. Међутим, типови жена у старој поезији су разноликији, а више но игде у српској поезији, где жена више није робиња” (Кољевић 1982: 222). Приказујући Вујку у овој приповеци, Божовић је у њен лик сублимирао све оно позитивно што је жену уздизало на пиједестал и градило другачији однос мушкарца према њој од оног најчешћег, патријархалног односа према жени као према робињи.

- 5 У настанку песме о Вујки и њеној лепоти запажамо аналогију са општепознатом песмом о Зони Замфировој, чиме учавамо пишчево настојање да Вујкину појаву поистовети са непоновљивом лепотом жене утканом у лик Зоне; „Чуј ме, Вујко, чуј ме душо / Чуј ме, меде и шећере / Видео сам те у авлији / Познао сам те по шамији” (Божовић 1990: 58).

природу покаже у правом светлу. Међутим, и поред зова својих нагона, она ипак не иде до краја, не крши морални кодекс и не каља образ мужа и породице, већ само својом враголастом и немирном природном тежњом, у датим моментима, не знајући ни сама разлог, показује прикривени ерос који у њој ври и ковитла. Скривеном чежњом сопствене душе, она показује „ђавоље женско”, чудесност своје психофизичке природе, оличене у покрету, понашању, гласу. Њен лик приказан је у светлу комплексне психологије. Тријумф њене слободе и ероса, у незнању, доводи до тога да је „Белош држи као баницу” али и да Арнаутин из истог места, Дренице, скоро побратим њенога мужа, изгуби главу за њом. „У заносу своје једрине и поноситости она није знала какву је помаму собом изазвала код Дана Кајтаза” (Божовић 1990: 58). Пожудан и насртљив, Дан Кајатаз покушава да је намами и изјављује јој љубав при сусрету на њиви:

„[...] али молим те немој више да скидаш јелек и да га тако пркосно носиш у руци: зар не видиш да пукох за тобом [...] Вујка, полудећу за тобом, везаног ће ме водити у Дечане... Стани, не бежи! Стани да ти све кажем! – Да чујем! – одговори Вујка још смешећи се, али пркосно и не бојећи се за себе. – Хоћу да те узмем за жену. Хтео сам да те заборавим и због тебе сам се оженио још два пута. Ето, све ћу ради тебе отерати... Уграбићу те и потурчити... Грехота је така жена да остане Србину... Хоћеш?” (Божовић 1990: 60)

Није на одмет, чак је и од важности, на моменат се дотаћи фолклорног жанра, који је за Божовићево стваралаштво и те како значајан. Управо нам он отвара могућности запажања фолклорног подтекста, који утиче на деловање ликова, највише Дана Кајтаза, као и простор и окружење, које је у спрези са таквим моментима у приповеци. Народна традиција и естетика облачења у овом случају невидљиво али значајно фигурирају у тексту приповетке. Помама Арнаутина за дрењанском лепотицом делом је инспирисана њеним облачењем, лепотом из фолклорне орнаментике и простором који их окружује у моментима њиховог сусрета. Попут певача наших народних песама, Божовић од почетка приповетке истиче лепоту Вујкиног одела и срмених јелека, које јој муж купује што наговештава статусни симбол у друштву, али и Белошев однос према њој. Писац Вујку облачи у одећу која оцртава облине и још јаче истиче њен карактер. Насупрот градских пејзажа, појава ове лепотице и њен значајан сусрет са Даном Кајтазом смештени су у сеоски амбијент, који потпирује поступке и вербални исказ. У вези са тим, поменућемо да Башлар у својој теорији имажинације истиче изузетну покретачку снагу слика, односно *глад за сликама* које се приказују у нашој стварности. Енергија слика, запаженог, предоченог човеку, представља право обележје активне психе (Башлар 2004: 19). Вујкина појава, ђавоље женско оличено не само у понашању већ и у стасу и оделу, несумњиво постаје тачка кризе код Дана Кајтаза.

„Једног дана бејаше пошла Вујка од куће на њиву изван села, где јој је био муж са радницима. Дан бејаше врео. Вујка скинула са себе јелек, протнула га на леву руку, па иђаше једним међарком к њиви, сва набректала од једрине, здраве и вреле. На њој само танка и свилом прошарана кошуља нешто до испод колени. Појас танак и узак колико да се боље одвоје бедра од струка. Кратке милосорске запрете биле су на њој ваљда само зато да би се боље учртала сва њена дивна плава појава, која би помамила сваку младост.” (Божовић 1990: 59)

У тренутку када Вујка постаје објекат похоте насртљивог Дана Кајтаза, и када ескалирају нагони, не само код жене као што је до сада био случај, него и код супротног пола, еротска природа сусреће се са моралном снагом жене која

је верна и из које проговара врлина патријархалног морала за очување образа и части. Одбијајући Арнаутина речима да „никад вером не би преврнула” нити осрамотила свога мужа, Вујка израста у моралну људску громаду спремну да заштити породицу, образ и част. Међутим и у тим тренуцима, подсвесно, снага либида проговара из унутрашњости бића не дајући јој мира, приказујући жену као симбол сексуалности, еротичности и привлачности. Борба ероса и патријархалног морала у овој приповеци борба је два гиганта.

„Вујка спусти камен и окрену међарком сва задовољна својим држањем. Али је нешто боцну из унутрашњости. Некако бесвесно, сасвим ненамештено, она поче у ходу да се ломи у слабинама, да игра раменима као ченгија. Њена бедра су се гибала наизменично на обе стране као да је хтела не да ходи но да игра какву источњачку игру. Као да је хтела прозборити 'нека пукне за мном!' И она стаде, окрену се ка посрамљеном Дану Кајтазу, погледа га снажно и осмехну се оним њеним осмехом испод трепавица, са доње усне и зарезане браде. Ни сама није знала шта то има да значи, али је Арнаутин дубоко уздахнуо и пошао на другу страну сасвим охрабрен...” (Божовић 1990: 60).

Комплексност и вишеслојност приповетке може се уочити и у инспиративном полазишту вечите опозиције *своје – туђе* о којима је Божовић писао. То се првенствено односи на простор Косова и Метохије, у који је смештена радња приповетке као једно од најподеснијих упоришта овог модела. Тај модел првенствено је оличен у Вујки (оно што је позитивно, своје) и Дану Кајтазу, Арнаутину (негативној страни, туђем); ово смо *ми* а оно су *други*. Слика другог у приповеци предочена је читаоцима као слика негативног, тамног, неморалног и злог насупрот ономе што је позитивно, светло, морално и чисто. Маркирањем Дана Кајтаза као Арнаутина писац, делимично, даје простора потврђивању неких од владајућих стереотипних модела да је све оно што није наше заправо негативно. Па и међу самим редовима приповетке налазимо опис Дана Кајтаза:

„...Вујка је мислила да су свуда Арнаути као у Дреници које је она познавала: да по обичају не могу насрнути на туђу жену, нити погледати на њу непристојно. Зато се није чудила што њихов полупобратим не излази из њихове куће, што јој често доноси шећер и ванредно направљене опанке. Међутим, подгорски Арнаути, блиски једном врло непријатељском граду према Србима, друкчије су вазда гледали на српске жене. За њих није било срамоте да је преваре било на који начин. Напротив, то им је била као нека народна заповест. Дан Кајтаз био је већ на гласу јунак и најлепши човек у Подгору, управо неодрживе спољашности за жене. И пожудан мимо свакога горштака...” (Божовић 1990: 58).

У Божовићевој пројекцији простора Косова и Метохије присутно је стално и свирепо трвење вера и нација, народа и култура које су у вечитом сукобу и узаврелој атмосфери⁶. И у самом опису пожудног Арнаутина он осликава све подгорске Арнауте, којима је јутро било наш сумрак, гледајући да на безброј начина унизе српску част и надјачају православну веру, у овом случају, отимањем жене. Њихови покушаји и нада да ће у томе успети били су тврди као камен.

Занимљиво је поменути како писац наговештава психолошку трансформацију жене сликајући преломни тренутак у коме се ерос судара са патријархалним моралом. Тај моменат доводи до значајне метаморфозе Вујкиног лика. Критични моменти ескалације животних нагона и атрибута еросне личности сучељавају се са подсвесном борбом за поштовање задатих канона и образаца. Снажна енер-

6 И поред тога, Божовић зна да у својим приповеткама прикаже примере којима настоји да се ове вечне разлике превазиђу и гради ликове који „умеју да закораче изнад верских и националних међа” (Борђевић 2006: 71) стављајући изнад свега дужност човека и људскости.

гија *јаси*ва жене, која се стално претаче и расипа, наговештава активно учешће још једног животног нагона својственог човековом бићу, нагона смрти, танатоса. Спрега и борба ероса и танатоса узрокује вртоглаве преокрете, личне и колективне трансформације али и трагичне исходе. Приближавајући се танатосу, жена истиче снагу свог карактера и персоналности формирајући сопствену драму из које излази новорођени, још снажнији идентитет. Издижући се изнад своје телесности и нагона код ње побеђује апсолутни морал, који ће је одвести ка трагичном чину разрешења сопствене судбине. У моментима када јој Дан Кајтаз убија мужа, гиздава лепотица, путена жена од нагона, трансформише се у жену која у своје руке узима не само своју већ и туђу судбину, надјачавајући себе моралном победом. Напуштајући подручје ероса она се приближава димензији танатоса: „Али уочи самога Божића на путу из града погину Белош Радоје. Убили су га из заседе и за крвника нико није знао [...] А када су донели убијенога Белоша, она се без кукања наднела над њим и брзо усправила, стресавши се свом снагом” (Божовић 1990: 61). Патња за мучки убијеним мужем нагони Вујку на потрагу за убицом и по цену живота, будећи у њој лукаву женску природу. Снажан женски лик креће се ка надилажењу граница сопства, рађајући потребу за активним дељењем у оваквим ситуацијама чак и по цену самодеструктивности⁷.

„- Побратиме, крв мојега Белоша пропаде.

- Пропаде, Вујка. Ето, не могу никако да дознам...

Вујка му дубоко загледа у очи, па прште у грохотан смех:

- А ти мислиш да га ја жалим?... Ни мало. Ни крвника нисам мрзела као Белоша...

Побратиме, тако ти светих Дечана!...

- Не говори лудорије!

- Заклињем ти се у све на свету!... Ево ти моја реч: нека се црни Циганин јави и докаже ми да га је убио - сутра ћу поћи за њега, само ако ме хтедне! [...]

- Вујка, дај ми руку и не сагори ме огњем: ја сам ти главом убио Белоша!” (Божовић 1990: 63).

Намећу се питање да ли је Вујкин ерос заправо њено проклетство. Зашто је ерос у овој приповеци заправо наговештај танатоса? Ако пођемо од тврдње да се у приповеци *Вујка Белошева* као два доминантна мотива јасно прожимају ерос и танатос и да је често њихова граница минимална те да неретко условљавају један другог, онда морамо учити да су они најизраженији и најјачи у самом лику Вујке. Такође, ако имамо у виду да је симбол еротичности управо жена, јасно је зашто је главна јунакиња ове приповетке симбол ероса. Вујка је симбол сексуалности, еротичности и привлачности. Рушећи табуе тадашњег времена и нечега што се „не сме”, продирајући у Вујкину душу и тело, писац у приповеци слави женску лепоту и телесност, указујући уједно и на њену коб. Вујкина сексуалност, путеност њеног тела, страственост коју тешко потискује, доводе је до самодеструкције и уништења.

У својој књизи *С оне стране принципа задовољства* Фројд истиче да је циљ живота смрт. Он је приметио да, након трауматичног искуства, људи често „обнављају” искуства. Закључује да људи несвесно имају жељу за смрћу, али је она у великој мери ублажена животним инстинктом. Према мишљењу Фројда, аутодеструктивно понашање је енергија коју је створио инстинкт смрти, Танатос

7 Сложићемо се са савременском чињеницом да је све што на било који начин одудара од околине унапред осуђено на пропаст и страдање. Доминантна својом лепотом и животом који јој је Белош пружио, Вујка је делом супротна тадашњој позицији и животу жене руралне средине, чиме судбински привлачи трагичан исход.

(Фројд 1994: 54). Код Маркузеа и Брауна се ради о широком значењу ероса и танатоса – код овог другог се алтернативно говори о животу и смрти – што је у великој мери проузроковано њиховим преузимањем симболичких конотација Фројдове замисли (Маркузе 1973: 65). Знатно специфичније јесте значење ероса у Финковим и Батајевим промишљањима, при чему се и код њих наглашава блискост еротског искуства и искуства смрти, односно деструктивности.

Према мишљењу Финка (1984: 72) „оно што нас подарује сродно је оном што нас узима”, што значи да је еротско искуство увек прожето смрћу – „ства-рајуће – рађајуће спаја се са разарајућим, изграђујуће са рушећим, спајајуће са сламајућим”. С друге стране, Батај (1972: 89) истиче: „Област еротизма у суштини је област силе, област насиља. [...] За нас је најнасилнија смрт, која нас управо отрже из занесеног настојања да ми, дисконтинуирана бића, потрајемо”. Другим речима, човекова страствена жудња подразумева и извесно рушење окова, односно, више или мање, насилно прекорачавање граница властитог бића, у чему се огледа преплитање еротског, феномена деструктивности и отворености за властиту смрт. Ерос и танатос се преплићу, сукобљавају и међусобно допуњују. Не можемо занемарити еротску компоненту идеологије смрти и танатичку компоненту властите идеологије ероса. Борба ероса и танатоса је најбитнији садржај живота уопште. Као резултат борбе ова два моћна нагона, као плод њиховог неизбежног сукоба, настају веома разнолике, најниже и највише манифестације живота.

Превласт танатоса над еросом отвара дубок психолошки расцеп и унутрашње потресе бића у приповеци. Вујка свом својом природом постаје слушкиња танатоса али и етичка хероина. Откривајући своју другост, а све у фројдистичком коду, чудно промењена, како писац каже, на махове сабласна и некако зла и оштра, она у руке узима освету показујући тиме своју надмоћ.

„Вујка се враћаше озго из Патријаршије [...] Корачаше лагано а одлучно, мало искренуте главе у страну, тражећи некога. Она ступи на мост на Песку и одједном стаде. Јер одоздо са тржишта иђаше јој Дан Кајтаз право у сreteње.

- Чуо сам да си дошла па те тражим - рече јој он.

- И ја тебе тражим, Дане-Кајтазе!... Да пречистимо рачуне и да ти данас дам обележје да сам твоја [...] Нека види свет како Вујка Белошева даје вереничко обележје Дану Кајтазу!

И у тој речи она хитро пружи руку у торбу, брзо истрже из ње кратки црногорски петопук и са три пуцња повали Арнаутина насред моста.” (Божовић 1990: 62)

Промишљајући о овој теми, Даница Андрејевић истиче мишљење Беле Хамваша да „овакви ликови Григорија Божовића настављају вечну људску традицију и обнављају савез с божанским. У женским ликовима се често, на врло модеран начин одвија невидљиво дешавање, које касније експлодира у трагичном разрешењу у смрти (Андрејевић 2012: 85). Трагичан чин који треба да се деси за ову жену постаје императив. Њено делање ће од тренутка када сазна да јој је Дан Кајтаз убио мужа сваким дамаром бити усмерено ка освети и убиству, том за њу јуначком подвигу. Када је гомила људи окружи, она се, „некако поткошена као ухваћена вучица”, креће снажним корацима са само једном мишљу „да јој се не насмеје ненавидна чаршија како се уплашила...” Нема патња за убијеним мужем даје буку космичких размера. Психолошки лом у бићу објављује тамне кутове женске аниме, чак и хтонске, из којих проговара глас осветника. Жена у овој приповеци симбол је древне визије племенског морала.

Посматрајући приповетку, немогуће је не приметити да Божовић сликама долази до интензивирања драме ликова, што условљава њихов трагични положај. Жртвовањем свога живота жена из ове приповетке спасава образ и част и то постаје морални образац и херојски подвиг. Матија Бећковић вели да је естетика Григорија Божовића „била освештана етиком” (Бећковић 1996: 5). Драгиша Бојовић истиче да је „ретко који Божовићев Колашинац склон моралном паду, нарочито Колашинке. Жене су посебног соја [...] Чак и када се догоди такав пад [...] морални преображај библијских димензија и скоро монашке етике [...] уздиже јунакињу у висине дубина Богунског вира⁸” (Бојовић 2019: 11). Он истиче да исту снагу, само другачијег карактера, показује пар жена из Божовићевих приповедака, међу којима је Вујка, а то су жене које „доведене” из других средина етички венац плету ван Колашина, у Метохији (Бојовић 2019: 11). Открићем архетипске психологије јунака Божовић показује изузетан сензибилитет за женско биће те слободно можемо рећи да је приповетка *Вујка Белошева* замишљена као приповетка о жени. Приказујући тријумф огољеног ероса и нагона Вујке, писац залази у чулно и неистражено, тајновито и прикривено а опет тако јасно и доступно оном оку које дубље види и јаче осећа. Формирајући слику борбе нагона у бићу и психолошких ломова до којих та борба доводи, Божовић читаоцу открива драгоценост лика жене величанствене у свом страдању.

Литература

- Божовић 1990: Г. Божовић, *Робље заробљено*, Приштина: Јединство.
- Андрејевић 2016: Д. Андрејевић, Жена између ероса и танатоса у прози Григорија Божовића, *Поетика Григорија Божовића*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 73–88.
- Бећковић 1996: М. Бећковић, *Григоријев венац*, Приштина: Зубин Поток.
- Батај 1972: Ж. Батај, *Сузе Еросове*, Београд: Вук Караџић.
- Барац 2004: А. Барац, *Јак уметнички инстинкти*, Лепосавић – Косовска Митровица: Институт за српску културу / Приштина – Филозофски факултет.
- Башлар 2004: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarenje volje. Ogledi o imaginaciji materije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
- Бојовић 2019: Д. Бојовић, *Мој дивни Колашин, Григоријев Колашин међу Вировима*, Зубин Поток: Стари Колашин.
- Бужинска и Марковски 2009: А. Bužinjska, М. Р. Markovski, *Književne teorije XX veka*, prevela I. Đokić, Beograd: Službeni glasnik.
- Ђорђевић 2006: М. Ђорђевић, Језик, вера и нација као своје и туђе у приповеткама Григорија Божовића, *Језик и стил Григорија Божовића*, Косовска Митровица, Стари Колашин, Зубин Поток: Филозофски факултет у Косовској Митровици, 65–75.
- Јеврић 2016: М. Јевтић, Књижевно дело Григорија Божовића, *Поетика Григорија Божовића*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, Косовска Митровица, 15–37.

8 Реч је о вировима реке Ибар. Бојовић (2019: 9) истиче: „оно што су за друге, у херојском смислу, вирови, то су за Колашинце, у етичком смислу, вирови. Једино у Колашину и дубине постају начин уздизања до висина. И то литература памти захваљујући, пре свега, Григорију Божовићу, његовој прози... Скоро сваки од његових јунака издваја се по моралном крету, по чину који га издваја од других, који његов образ осветљава оном унутрашњом светлошћу, непоновљивом у некој другој ситуацији и невидљивом на неком другом месту”.

- Јевтовић 1996: М. Јевтовић, *Личности и дело Григорија Божовића*, Зубин Поток – Приштина: Институт за српску културу.
- Кољевић 1982: С. Колјевић, *Ка поетичи народног песништва*, Београд: Prosveta.
- Маркузе 1973: Х. Маркузе, *Ерос и цивилизација: филозофско истраживање Фројда: у четири свеске*, Београд.
- Требјешанин 1994: Ж. Требјешанин, *Шта Фројд заиста није рекао*, Београд: Просвета.
- Фројд 1944: С. Фројд, *С оне старије принципа задовољства*, Нови Сад: Светови.
- Финк 1984: Е. Финк, *Основни феномени људског постојања*, Београд: Нолит.

PSYCHOANALYTIC APPROACH OF VUJKA BELOSEVA'S CHARACTER IN GRIGORIJE BOZOVIC'S STORY BY THAT NAME

Summary

This paper aims to define character of a woman named Vujka, in the psychoanalytic point of view, but based on the short story *Vujka Beloseva*, of Bozovic's rich palette of short stories and specific female characters.

The paper shows that, in a specific and highly patriarchal environment, a woman is portrayed not only as a mother, a pillar of the family and a heroin, but also as a lover of wild beauty, a sensual woman and yet a sufferer, who, driven by instincts, stands out of patriarchal frames, creating an opportunity to question her moral, faith and honor.

The struggle of eros, patriarchal codes, but also thanatos, is a giant struggle depicted in the complex being of this woman. By observing her in a psychological way, the writer delves into the most precise layers of her being, presenting himself as a writer of exceptional sensibility for complex female anime.

Torn between patriarchal patterns and canons and her restless blood, a woman, brave and courageous, will become a valuable bearer of the precept and the backbone of the plot.

Keywords: Grigorije Bozovic, short stories, woman, eros, thanatos, psychoanalysis, interpretation.

Marijana B. Stojković

Катарина Н. Фуртула¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА КРОЗ ВИЗУРУ АНАТОМИЈЕ КРИТИКЕ НОРТРОПА ФРАЈА

Студија Нортропа Фраја *Анатомија критике* састоји се из четири есеја који говоре о могућностима прегледног увида у теорију, границе и технике књижевне критике. Пратећи есеје од „Теорије модуса” до „Теорије жанрова”, пратили смо и развој романескне приче и јунака романа *Црвени петаш лећи према небу*. На основу тога видјели смо који од модуса се могу примјенити на овај роман, с обзиром на поетички еклектизам и разноликост коришћених стилских поступака у роману. Циљ овог рада јесте видјети да ли је могуће и у којој мјери, примјенити студију као што је *Анатомија критике* на један постмодернистички роман.

Кључне ријечи: Нортроп Фрај, Миодраг Булатовић, анатомија критике, црвени петаш, иронијски мит

1. Увод

Роман *Црвени петаш лећи према небу* је уз роман *Херој на мађарицу* умјетнички најуспјешније и најзначајније дјело Миодрага Булатовића. Булатовић је у првој фази стварања, демонској фази – како је назива Петар Пијановић, разбио „објективни реалистички начин приповиједања стварајући необичне слике, унутрашње експресије, симболичну и шокантну” прозу. У доживљају приповиједача саображене су слика изокренутог, инверзног свијета и њој примјерена нарација у првом и трећем лицу. Дјело Миодрага Булатовића одликује поетички еклектизам, разноликост стилских поступака инкорпорираних у његову прозу.

По својој наративној структури, роман *Црвени петаш лећи према небу* слојенији је од првих двају књига Миодрага Булатовића. Са тематске стране овај роман је замишљен као породични роман, јер је у самој сржи романа садржана слика пропадања једне црногорске породице. Са друге стране, због митолошке подлоге тј. словенске бајке о црвеном пијетлу који одлети у небо да га нико не може убити, овај роман може се сматрати алегоријским. Пијеташ симболизује скривени и потиснути еротизам главног јунака, Мухарема. Али такође симболизује и људско срце: које воли и које је растрзано, које осјећа патњу и бол.

Концепт Булатовићевог романа развијен је као класно-социјални и метафизичко-идеалистички став: све емотивно вриједно, сва хумана и топла душевност, све што човјека чини човјеком у најидеалнијем смислу налази се у божјаку, презреном и одбаченом човјеку са друштвеног дна, док је зло оличено првенствено у најбогатијем и најмоћнијем човјеку заједнице (Глушчевић 1982: 341).

У првом плану романа налазе се ликови са менталним, социјалним или физичким хендикепом, приказани издвојено или у парним релацијама: Петар и Јован – скитнице, Срећко и Исмет – гробари, Мухарем и Кајица судбином обо-

1 blackorchidea@gmail.com

гаљени млади људи на прагу зрелости коју неће достићи, и двије жене Иванка и луда Мара, обје приказане у својим животним уклетостима. Наративни центар романа представља свадба, као носилац динамизма у роману и фолклорни оквир збивања. Писац користи свадбено весеље да прикаже оргијање ниских страсти, неправде и нехуманости што се сручују на оне који су друштвено унижени и обесправљени, беспомоћни пред злом које им се наноси, немоћни да му се на било који начин одупру.

Јунаци Булатовићеве прозе опсједнути су маргином, тј. њиховим положајем на друштвеној маргини и непрестано настоје да из ње изађу. Манично опсједнути промашеношћу сопствених живота.

Због комплексности романа и романескних збивања, за наш рад као критичко-теоријску подлогу искористили смо студију Нортропа Фраја *Анатомија критике*. Циљ нашег истраживања јесте да видимо у коликој мјери је могуће примјенити једну овакву, свеобухватну студију на постмодернистички роман. Затим, који од модуса које Фрај нуди је најдоминантнији и најпогоднији за проучавање романа. Такође, на који начин је могуће анализирати главне јунаке романа помоћу Фрајеве студије.

2. Анатомија критике – теоријске одлике

Када би се правио систематски преглед теоријских погледа на књижевност 20. вијека, дјело канадског књижевног теоретичара Нортропа Фраја било би најтеже класификовати. Досадашњи покушаји да се Фрајево дјело припоји неким општим струјама или критичким школама били су неуспијешни и неадекватни, или важе само за поједине аспекте његовог дјела. Тако се спекулације о Фрајевом структурализму, његовој блискости са јунговском психоаналитичком теоријом, па чак и „романтизму” његових критичких метода указују као лако оповргљиве. Због своје тежње ка систему и дијалектике, Нортроп Фрај би се могао сматрати и хегеловцем. Хегеловска тежња ка систематичности наглашена је код Фраја када говори о стварању праве поетике:

„Први корак у стварању праве поетике је да се препозна и одбаци бесмислена критика, односно такав говор о књижевности који није ни од какве помоћи у изградњи систематичне структуре знања...

Уколико се ова динстинкција одржи и примени на критичаре из прошлости, верујем да ће се у оном што су они рекли о истинској критици наћи запањујуће много подударности из којих почињу да се назире обриси једног кохерентног и систематичног проучавања. У контексту историје укуса, где чињеници нису постојале и где су све истине, ради изоштравања бридова, биле хегеловски расцепљене на полуистине, можда заиста осећамо да је проучавање књижевности сувише релативно и субјективно да би икада имало конзистентан смисао.” (Фрај 2007: 28)

Због цикличног схватања историје, неки проучаваоци Фрајевог дјела називају га и ничеанцем. Фрај сматра да враћање историје на мит, које је учио у фикционалној књижевности, одговара неким тенденцијама ироничког занатлије да се врати пророчанству. Ова тенденција неријетко је праћена цикличким теоријама историје, које помажу да се рационализује идеја о повратку, а појава оваквих теорија типичан је феномен ироничког модуса. Овај феномен цикличног враћања историје развија и Ниче у својим дјелима, у којима најављује долазак нове божанске моћи у човјеку, што, према Фрају, представља пророчанство. Према Фрају, култура прошлости није само памћење човјечанства већ наш властити закопани живот, а проучавање те културе води нас до сцена препозна-

вања, открића у којем видимо себе, свеукупан културни облик нашег садашњег живота. Без тог осјећања „понављања” историјска критика је склона да одстрани производе културе из наше властите сфере интересовања. Осим овог запажања, Фрај се више пута у својој студији позива на Ничеове ставове изнесене у његовим дјелима.

Фрајево дјело припада и формалним приступима књижевности, у које убрајамо и структурализам, због његовог труда да изгради иманентну књижевну историју по својим властитим унутрашњим ритмичким законитостима.

Дјело Нортропа Фраја је тешко савладива тврђава специфичног језика и терминологије, које се додатно компликује вишеструким коришћењем кључних појмова. И сам Фрај је био свјестан свих тешкоћа које чекају његовог читаоца, што видимо из увода *Анаџомије криџике*, гдје наглашава да ћемо јако тешко наћи критичара који може да се ухвати у коштац са његовим есејима садржаним у књизи (Гордана Раичевић 2007).

Ипак, утицај Нортропа Фраја и његових теорија био је веома велики у периоду шездесетих година 20. вијека.

Студија Нортропа Фраја *Анаџомија криџике* састоји се из четири есеја који говоре о могућностима прегледног увида у теорију, границе и технике књижевне критике. Сва четири есеја су посвећена критици, под којом аутор подразумијева књижевни укус и цјелокупан процес изучавања књижевности. Први есеј: *Историјска криџика: теорија модуса* сачињен је из четири дијела, други есеј говори о етичкој критици и теорији симбола, и састоји се из пет дијелова. Есеј *Археџијска криџика: теорија митова* састоји се из девет дијелова који подразумијевају расправе о архетипским значењима апокалиптичких, демонских и алегоријских слика као и расправе о теорији мита. Четврти есеј *Решоричка криџика: теорија жанрова* је и најобимнији есеј у студији, састављен од десет расправа о жанровима и специфичним формама у књижевности.

Једна од основних идеја дјела јесте да се прихвати да критичар има властито, аутономно поље дјеловања, те да се критика бави литературом у специфичном концептуалном оквиру. Према томе, прво што књижевни критичар треба да ради јесте да чита књижевна дјела како би сачинио индуктиван преглед властите области проучавања, заснивајући своје критичке принципе искључиво на основу познавања те области, то јест да критичке принципе не преузима као готове из технологије, филозофије, политике или из свих области помало.

Са друге стране, Фрај је покушао да објасни разлику између ритма прозе и ритма стиха. Утврђивање примарних књижевних категорија као што су драма, еп, фикционална проза и сл. према Аристотелу је први корак у критици, и Фрај преузима то становиште. Он истиче да је критичка теорија родова, односно жанрова, и даље недовољно проучена. Тако да још увијек не постоји ријеч за дјело које припада фикционалној прози, већ се користи назив „роман”, који на тај начин губи одлике сопственог жанра. Фрај је у својој студији архетипском критиком отворио нове могућности за проучавање књижевних жанрова.

Фрај сматра да је Аристотел под поетиком подразумијевао теорију критике чији принципи важе за цјелокупну књижевност. Аристотел је поезији пришао тако што је издвојио њене основне родове и врсте, формулисао широке законе књижевног искуства, стварајући структуру знања о пјесништву – које није поезија нити доживљај поезије, већ поетика.

Када је ријеч о критици, сматра Фрај, уколико претендује да буде наука, мора бити у потпуности разумљива, док је књижевност неисцрпан извор нових

критичких открића. Први корак у стварању праве поетике јесте да се препозна и одбади бесмислена критика, односно такав говор о књижевности који није ни од какве помоћи у изградњи систематичне структуре знања. Према Фрају, у ту врсту критике спадају ранг-листе најбољих романа, пјесма или писаца, према критеријумима свеобухватности или ексклузивности.

Вриједносни судови у критици имају основу у проучавању књижевности, али се проучавање књижевности не може темељити на вриједносним судовима. Постоје двије врсте вриједносних судова: компаративни и позитивни. Критика која се заснива на компаративним вриједностима дијели се на двије главне групе, у зависности од тога да ли се умјетничко дјело сматра производом или својином. Прво је биографска критика, која умјетничко дјело везује првенствено за његовог творца. Бави се компаративним питањима величине и личног ауторитета. Друга критика назива се критика тропа и бави се савременим читаоцем. На компаративан начин изучава стил и вјештину, сложеност значења и метафорику дјела. Склона је омаловажавању реторичких пјесника и херојских личности. Обје ове критике могу се сматрати реторичким, будући да се једна бави реториком као говором који треба да убиједи у нешто, а друга реториком као вербалном орнаментиком.

Етичка критика тумачи етику, не у виду реторичких поређења друштвених чињеница са претходно утврђеним вриједностима, већ као савијест друштвене вриједности. Етичка критика се бави умјетношћу као комуникацијом између прошлости и садашњости, и заснива се на идеји о тоталном и истовременом посједовању ранијих култура. Ова критика је створена да би изразила савремени утицај свих умјетности без одабира традиције.

Дијалектичка оса критике са једне стране безусловно прихвата све чињенице о књижевности, а са друге стране прихвата све потенцијалне вриједности тих чињеница (Фрај 2007: 9–42).

Први есеј Нортропа Фраја „Историјска критика: теорија модуса”, дефинише историјску критику на основу четири различита модуса: фикционалног, трагичког фикционалног, комичког фикционалног и тематског модуса. Све подјеле на модусе заснивају се искључиво на западној књижевности од средњег вијека на овамо. Разлике у фикционалним књижевним дјелима, према Фрају, узроковане су различитим уздицањем ликова и дијеле се на пет типова јунака. Трагички фикционални модус прати разлике између високомиметске и нискомиметске трагедије и њиховим принципима, као и појмом ироније и трагичке ироније. Комички фикционални модуси такође прате разлике високомиметске и нискомиметске комедије, период нове комедије и породичне комедије, као и миметичке тенденције у комичкој фикционалној књижевности. Тематске модусе Фрај дефинише као књижевност у којој књижевник пише као појединац, наглашавајући издвојеност своје личности и своје визије. Фрај у књижевност тематског модуса убраја већину поезију и есеје, сатире, епиграме и пригодна дјела.

Према Фрају, разлика између фикционалних и тематских модуса одговара разлици између два схватања књижевности, која се протеже кроз цијелу историју критике. Та два схватања су естетско и креативно, аристотеловско и лонгиновско, схватање књижевности као производа и схватање књижевности као процеса. Наглашавајући да у тематском аспекту постаје израженији спољашњи однос између аутора и читаоца (Фрај 2007: 83).

У свом другом есеју „Етичка критика: теорија симбола” Фрај у уводу дефинише употребу појма „симбол” са вишеструким или полисемичним значењима. Есеј је подјељен на четири фазе: дословну и описну фазу, формалну фазу, митску

фазу и анагогијску фазу. Дословна и описна фаза симболичности присутна је у сваком књижевном дјелу, али је и свака друга фаза у блиској вези са одређеним типом литературе, као и са одређеном врстом критичког поступка. Тако за формалну фазу важе књижевни стандарди које називамо „класицистичким” или „неокласичним” који су доминирали у Западној Европи од XVI до XVIII вијека. Митска фаза или, како је Фрај назива, симбол као архетип у вези је са социјалним аспектом поезије, са поезијом као средиштем заједнице. У овој фази симбол је саопштива јединица коју називамо архетип или типична понављајућа слика. У анагогијској фази књижевност подражава свеукупни сан човјечанства, тј. ону мисао људске свијести која је на рубу, а не у средишту њене стварности. У анагогијском смислу поезија уједињује тотални ритуал или неограничену друштвену акцију са тоталним сном или неограниченом индивидуалном мишљу. Књижевна форма на коју је највише утицала анагогијска фаза јесу свети списи или апокалиптичко објављење.

Есеј „Архетипска критика: теорија митова” бави се начином организације митова и архетипских симбола у књижевности, детаљно се бавећи теоријама архетипског значења, које је у овом есеју подијељено на апокалиптичке слике, демонске слике и аналогојске слике. Затим се разрађује теорија мита, чији су циклички симболи подијељени у четири главне фазе, које прате четири годишња доба, четири периода дана, четири аспекта циклуса воде, четири периода живота и сл. Према томе, постоје и четири наративне категорије у књижевности које су шире од уобичајених књижевних жанрова, а то су: романтичка, трагичка, комичка и ироничка или сатиричка.

У даљем тексту, Фрај, према тој аналогоји, комедију посматра као мит прољећа, чије се кретање одвија у смјеру који води од једне врсте друштва ка другој. Он наводи да је тенденција комедије да укључи што је могуће више људи у своје коначно друштво. Такође, дат нам је и осврт на комичке структуре које се налазе између полова ироније и романсе, кроз приказ фаза у развоју комедије.

Романса је, према Фрају, мит љета, чији је потпуни облик успјешна потрага. Тако заокружена форма има три основне фазе, које се преклапају са фазама комедије и трагедије. Мит јесени или трагедија је, захваљујући Аристотелу, теоријски много боље изучена од осталих митоса. Као и комедија, трагедија се најбоље може изучити кроз драму, међутим није искључиво на њу сведена, као ни на радње које се завршавају пропашћу. Фазе трагедије крећу се од херојске до ироничке, с тим да се прве три фазе преклапају са првим трима фазама романсе, а друге три са трима фазама ироније.

Мит зиме: иронија и сатира подразумијева примјену романтичких митских форми на више реалистичан садржај. Главна дистинкција између ироније и сатире јесте у томе што је сатира ратоборна иронија, њене норме су јасне, она поставља стандарде у односу на које се одмјеравају апсурдно и гротескно. Сатира је иронија блиска комици –комичка борба два друштва, једног нормалног и другог апсурдног. Прве три фазе развоја су фазе сатире, које се преклапају са ироничким фазама комедије. Са четвртом фазом долазимо до ироничког аспекта трагедије, пета фаза подразумијева нагласак на природном циклусу, трајном, непрекинутом окретању кола среће. Шеста фаза представља људски живот као ропство из ког нема излаза.

Четврти есеј „Реторичка критика: теорија жанрова” Нортроп Фрај посветио је разликама међу жанровима, као и недостацима теоријског знања о границама тих жанрова. Фрај сматра да је основа жанровске критике реторичка, у

том смислу што је жанр одређен условима који су постављени између pjesника и јавности. Што доводи до проблема именовања писаног текста, који он означава појмом „фикција” и наводи га као четврти род/жанр. Испитивање жанрова Фрај је базирао на принципу дикције и лингвистичких елемената с назнаком да је његово истраживање везано за енглески језик, без знања да ли га је могуће примјенити и на друге језике.

У прва четири дијела овог есеја Фрај се бави проучавањем ритма епоса, прозе, драме и лирике, истичући доминантни покретач сваког од жанрова. Па је тако ритам понављања одговарајући епосу, ритам континуитета – прози, ритам примјерености – драми и ритам асоцијације – лирици.

Затим, детаљно обрађује специфичне форме драме, специфичне тематске форме (лирика и епос), специфичне континуиране форме (фикционална проза), као и специфичне енциклопедијске форме и реторику нефикционалне прозе.

Студија *Анатомија критике* веома исцрпно се бави различитим критичким техникама и приступима, од којих се већина користи у савременим изучавањима књижевности. Нортроп Фрај је покушао да покаже гдје према виђењу критике припадају митски или архетипски критичар, критичар естетичке форме, историјски критичар и критичар текста и текстуре. Као и то да је немогуће искључити из критике било коју од ових група.

Према Фрају, теорија критике обухвата хуманистичке науке у њиховом образовном аспектима. Овом студијом покушава да сруши ограде које постоје између критичких метода и да покаже колико су спољашњи односи критике и других дисциплина битни за сам развој критичке мисли.

3. Теорија модуса у роману *Црвени петао лети према небу*

Наш рад се бави анализом романа *Црвени петао лети према небу*, с обзиром на поетички еклектизам и разноликост коришћених стилских поступака. Као теоријска основа послужила нам је студија Нортропа Фраја *Анатомија критике*. Пратећи есеје из студије, пратили смо и развој романа Миодрага Булатовића.

Када је ријеч о фикционалним модусима, како их Фрај назива, до заплета долазимо тако што неко нешто ради. Уколико је ријеч о појединцу, тај неко је јунак, а оно што ради или покушава да уради јесте оно што може или би могао да уради у складу са способностима које му је додијелио аутор у спрези са очекивањима публике. Према томе, фикције или фикционална књижевна дјела могу се класификовати са становишта моћи јунака који дјелује, те тако имамо подјелу на пет типова јунака.

Према својој моћи дјеловања, главни јунаци *Црвеног петао* (Мухарем, луда Мара и старац Илија) припадају петом типу јунака:

„Ако је јунак по снази или интелигенцији инфериоран у односу на нас, тако да имамо осјећај да са висине гледамо на сцену ропства, осујећења или апсурда, онда припада ироничком модусу. Он је на снази и када читалац осећа да се и сам налази, или се може наћи у истој ситуацији, будући да се та ситуација просуђује нормама веће слободе” (Фрај 2007: 44).

Са ликом луде Маре срећемо се већ у првом поглављу „Маслачак и почетак”, које нам служи као увертира у остала поглавља. Кроз Марину тачку гледишта упознајемо се са изокренутим свијетом, препуним бола и патње али и помирености са истим. Као и остали јунаци овог дјела, и луда Мара дјелује једносмјерно, не постоји динамизам преображаја у личности, нити еволуција. Чак и свијет по-

смагран кроз Марину тачку гледишта остаје непромијењен са једнаком количином зла у њему.

У петом поглављу, које носи наслов „Петао” срећемо се са ликом Мухарема. Сиромашним, грудоболним, ћутљивим наполичарем старца Илије, чија је једина жеља да постане човјек. Кроз Мухаремову тачку гледишта упознајемо се са теретом који он носи, мора да прода пијетла да би постао човјек, био прихваћен у друштву и оженио се. „Време је већ да уђем међу људе. Кад се зачовечим, биће ми лакше и живот и болест да подносим” (Булатовић 2016: 26).

Шесто поглавље „Старац и остали” упознаје нас са ликом старца Илије, крупног и подбулог старца међу свадбарима од којих би најрадије побјегао. Упознајемо га као уморног, болесног, физички нејаког старца, који није ни налик оном пређашњем Илији ког се сјећа. Некада јака лоза ове црногорске породице сада се истањила, и то је највећа брига која мучи Илију, због тога и жени синовца Кајицу, са страхом од пропадања лозе у подсвијести.

С обзиром на то да ови ликови припадају ироничком модусу, сматрају се нискомиметичким. И комедија и трагедија као фикционални модуси у себи садрже нискомиметички иронијски модус. У нискомиметичкој трагедији сажаљење и страх нису одбачени нити апсорбовани у задовољство, већ се као сензације преносе споља. Нискомиметичку или породичну трагедију, о којој је овдје ријеч, најбоље одликује патос. Патос представља јунака изолованог неком слабошћу, која изазива наше симпатије, јер постоји на нашем властитом нивоу искуства. Када је ријеч о роману *Црвени петлао лети према небу*, патос је оријентисан на лик луде Маре и лик Мухарема, управо због тога што је нискомиметичко друштво индивидуализовано. Сам патос се појачава немуштошћу жртве, тачније жртвовањем оних чије је расуђивање дефектно, изокренуто.

Основна идеја патоса јесте искључивање појединца из друштвене групе којој он жели да припада, прича о конфликту између унутрашњег и спољашњег свијета јунака, измишљене стварности и стварности дефинисане друштвеним нормама. Таква трагедија често је повезана са манијом, опсесијом јунака о уздицању у свијету.

Мухарем, као главни јунак романа, представљен је управо као немушта жртва, човјек искључен из друштва коме припада, у апсурдној борби са самим собом да постане човјек. Његова опсесија „бити човјек” довешће га до саможртвовања у сукобу са свадбарима, некрофилије, и увећане патње сопственог бића, јер бити човјек значи чинити другом зло. Мухаремова опсесија добија облик безусловне воље која га води изван граница људскости.

„Иронија из трагичне ситуације издваја осећај произвољности, несрећног положаја жртве, који је резултат случаја или лутрије, и који не заслужује оно што му се догађа нимало више од било кога другог. Ако постоји неки разлог због којег је он протагонист несрећног збивања онда је то непримерен разлог, и више је подложен критици него што има оправдања.” (Фрај 2007: 53)

Док је луда Мара само случајем постала жртва силовања свадбара, Мухарем је протагонист несрећног збивања одлуком старца Илије. Илија злоставља Мухарема да његова тајна не би била откривена, препушта пијаним свадбарима злостављање „тајног” сина, правдајући тај чин у себи, јер би изгубио све ако би се сазнало да је он Мухаремов отац.

Кроз ту призму, у породичној трагедији почиње да се кристалише фигура типичне, случајне жртве, уз продубљивање њеног ироничног тона. И луда Мара и Мухарем постају тако фармакоси, тј. они који нису ни невини ни кри-

ви. Невини су у смислу да оно што им се догађа далеко превазилази посљедице њихових поступака. А криви су утолико што су чланови друштва обиљеженог кривицом, односно зато што живе у друштву у којем су такве неправде неизбјежан дио егзистенције. Тако настају два пола ироније. Један пол представља неизбјежну иронију људског живота, у којој сви покушаји да се кривица пренесе на жртву дају жртви достојанство невиности. Други пол представља резултат не онога што је жртва учинила, већ оно што она у својој бити јесте. У роману *Црвени петлао лети према небу*, овај пол ироније је израженији, утолико што и луда Мара и Мухарем представљају неопозиву окренутост добру, њихова безазлена и беспорочна природа леже у коријену њихове неспособности да се одупру злу. Они представљају апсолут добра.

У присуству таквог идеалног добра, морају једном да букну немотивисана мржња и агресивна усмјереност, мора да се исказе потреба гомиле да баш на онима који оваплоћују то добро искали свој демонски бијес (Глушчевић 1981: 342).

У ироничкој комедији примјећујемо да умјетност има и своју доњу границу, у чијем је коријену стварни живот. То је стање дивљаштва, свијет у ком се комедија састоји од наношења бола невиним жртвама, а трагедија од подношења патње. Ироничка комедија доводи нас до протагониста жртвених ритуала и ноћних мора, људских симбола у којима су конструисани наши страхови и мржње.

Роман *Црвени петлао лети према небу* можемо посматрати и као комедију обичаја, гдје нам је дат портрет брбљивог друштва које се одало снобовштини и оговарању, уживању у претјераном јелу и пићу. У овој врсти ироније, симпатије публике су увијек окренуте ка карактерима који су том фикционалном друштву супротстављени, лудој Мари и Мухарему.

Оваква врста комичке ироније најближа је пародији трагичке ироније, што се најбоље види на примјерима судбина безбедних јунака романа. Писац даје ироничку „слијепу тачку” у којој фикционално друштво јунака сматра будалом или лудаком, док он упркос томе публику фасцинира нечим што посједује и што га чини много вреднијим од његове заједнице, у овом случају то је апсолут добра који у себи носе и луда Мара и Мухарем.

У роману *Црвени петлао лети према небу* основни тоналитет дјела чини трагички иронијски модус, али то не значи да је у њему присутан само он, већ се комбинује и са комичким иронијским модусом.

4. Теорија симбола

Када је ријеч о „Теорији симбола” коју нам у другом есеју *Анатомије критике* даје Фрај, можемо препознати да се само у дијелу есеја „Митска фаза: симбол као архетип” могу пронаћи теоријски записи према којима бисмо могли тумачити роман Миодрага Булатовића *Црвени петлао лети према небу*. Иако се овај есеј односи на енглеску поезију и поезију уопште, ми смо покушали да га примијенимо на прозно дјело.

„Поезија, узета у целини, није више једноставно гомила артефаката који подражавају природу, већ једна од активности људског умећа узетог у целини. Отуда је она у вези са социјалним аспектом поезије, са поезијом као средиштем заједнице. У овој фази симбол је саопштива јединица коју називам архетипом; то јест, типичном или понављајућом сликом. Под архетипом подразумевам симбол који повезује једну песму са другом и тако помаже уједињење и интеграцију нашег књижевног доживљаја” (Фрај 2007: 119).

Значењски садржај представља сукоб жеље и стварности, који као своју основу има сан (у смислу укупног прожимајућег дјеловања жеље и одбојности у обликовању мишљења). Ритуал и сан су значењски садржај књижевности у њеном архетипском контексту.

У роману *Црвени пијетлао лећи према небу*, симболички слој уводи пето поглавље романа „Петлао” око ког се плету сижејно-фабулативне линије романа. Мухарем одлучује да прода пијетла како би исплатио дугове и изједначио се са другим људима. Међутим, постоји ограничење. Мухарем се боји да прода пијетла, јер он омогућава његове снове о очовјечењу.

„Не смем ни у сну да будем до краја човек, рекао би јој. Јер, чим ме се дотакну твоје свете руке, почињем да губим људске облике. Изгубим све што може да има човек. Брзо се претворим у свог црвеног петла...”

По свој прилици, већ ми је касно за пазар, помисли и виде велико сунце како изнад њега лебди као дечји змај. Али, можда је и добро што сам закаснио, рече у себи па настави: Баш је добро што те нећу продати петлићу. Заценићу. Тражићу за тебе двеста хиљада. Онда ћу и даље гледати како раколиш и опкрачеш кокошке” (Булатовић 2016: 28).

Овдје се развија симболичко значење пијетла. С једне стране, он представља жељу Мухарема да постане човјек, симболизује људску патњу и бол, док, са друге стране, пијетлао постаје симбол скривеног Мухаремовог еротизма, означавајући и мушки принцип и храброст. Такође, оживљава се митолошко значење пијетла као хтонског божанства, али и хришћанске представе пијетла као симбола побједе свјетлости над тамом.

Булатовићева прича, сва наизглед утоплена у стварност овога свијета, шири своје жанровско-стилске и смисаоне оквире прерастајући у фантастички реализам. А исходиште тог преображаја је управо Мухаремов црвени пијетлао (Пијановић 2001).

Архетипска анализа заплета романа бави се понављајућим или конвенционалним дјеловањима, која показују аналогију са ритуалима: свадбе, сахране, интелектуалне или друштвене иницијације, прогон злочинца или жртвовање.

Кајичина и Иванкина свадба у роману представља оквир обреда жртвовања, који се допуњује у ретроспективном слиједу догађаја: историја приче о Мухарему и пијетлу и старчево откривање природе гријеха. Жртвовање Мухарема и његовог пијетла централна је тачка обреда, која има своју пројекцију у жртвовању луде Маре. Епизода жртвовања/силовања луде Маре значењски потцртава жртвовање Мухарема и пијетла.

Фолклорно-фантастичким мотивом аждаје, демонског бића, представљен је страх луде Маре од свадбара, као принципа зла оваплоћеног у људима. Из Марине тачке гледишта пласира нам се фантастичка слика – претварање Мухарема у пијетла, чиме се наговјештава његов будући гријех и прелазак на други пол, тј. бити као други људи.

5. Архетипска критика: теорија митова

Постоје три начина организације митова и архетипских симбола у књижевности. Прво, неизмјештени мит, који се бави боговима и демонима, и који узима облик два супротстављена свијета тоталног метафоричког изједначавања, један пожељан и један непожељан: апокалиптички и демонски свијет. Друго, постоји општа тенденција коју Фрај назива романтичком, односно тенденцију наговје-

штавања имплицитних митских образаца у свијету који је у много тјешњој вези са људским искуством. И треће, тенденција реализма, гдје се нагласак ставља на садржај и представљање умјесто на облик приче. Ироничка литература почиње у реализму и нагиње ка миту, тако што њени митски обрасци више упућују на демонско него на апокалиптичко.

Демонска симболика свијета, свијета ноћних мора и жртвовања, ропства, бола и конфузије, свијета изопаченог и јаловог рада, јесте слика свијета на којој Булатовић гради свој роман *Црвени петао лети према небу*.

„Симболи неба у таквом свету склони су повезивању са недосежним небом, а кључна идеја која се из тога кристализује јесте идеја недокучиве судбине или спољашње нужности. Механизмом усуда управља низ удаљених невидљивих богова, чији су слобода и задовољство иронички јер искључују човека, и који се у људске ствари мешају само да би заштитили властита права. Они траже жртву, кажњавају уображеност и намећу послушност природном и моралном закону као нешто што је само себи циљ” (Фрај 2007: 174).

„Дувала је још, и још, док је бол растао; дувала је плачући и кроз сузе видела како се одједном цело небо прекрило плодовима маслачка. Не, нема више неба, чинило јој се. Све је то мека и голицава вуна маслачка. Ни сунце се више не види – цвећем се прегрејани небески свод оплео” (Булатовић 2016: 7).

„Прашина ће да расте, да засушује изворе и реке, и да се приближава небу” (Булатовић 2016: 51).

„Погађан, петао је летео све помамније, све брже. Био је толико удаљен од земље и гомиле да му нико, па ни престрављени Мухарем, није могао разликовати ноге од крила, ни врат с главом од репа и перја. То што је Мухарем видео била је прегршт ватре, ужарена лопта што је, добијајући све већу брзину, нестајала у плаветнилу неба” (Булатовић 2016: 156).

„Али је петао летео све брже, не мичући се испред сунца, и није ни помишљао хоће ли и где ће пасти. Хитрином звезде парао је небо, нестајући из очију забезекнуте светине. Ватроноша” (Булатовић 2016: 157).

Демонски људски свијет је друштво које држи на окупу вјерност одређеној групи, или вођи, која умањује појединца, или његово задовољство супротставља дужности или части. У овако конципираном свијету, на једном полу налази се вођа-тиранин, а на другом полу је жртва или фармакос, која мора бити убијена да би други били јачи. Ритуали „убијања” црвеног петла, мучења Мухарема и силовања луде Маре представљају демонску форму ироничке структуре.

Црвени пијетао представља судбину идеалног на земљи и у људском друштву, идеал који се непрекидно отима тиранину и људској нискости која би да га рашчерепа и уништи. Он се налази на линији разграничења добра и зла. Као антипод пијетлу је демон, сила зла оваплоћеног у људима.

Апокалиптички и демонски свијет представљају структуре метафоричког изједначавања, сугеришући тако вјечну непромјенљивост, препуштајући се егзистенцијалним пројекцијама неба и пакла, у којима постоји непрекидан живот, али без стварног животног процеса. Циклично кретање представља основни облик тог процеса, смјењивање успјеха и пада, напора и одмора, живота и смрти, који представљају ритам процеса. Људски свијет стоји на пола пута између духовног и животињског, па се то двојство одражава у његовим цикличким ритмовима. Људски ритам је опречан сунчевом, титански либидо буди се када сунце залази, а дневна свјетлост је често вријеме помрачених жеља. Управо због тога, радња Булатовићевог романа одвија се у вријеме када сунчева топлота и

свјетлост помућују разум и отежавају расуђивање, будући у свим јунацима дјела различите халуцинације.

Животињски животи, као и људски подложни су природном поретку, најчешће сугеришу трагичан животни процес, пресјечен насилно, несрећом, жртвовањем, окрутношћу – док је трајање које се наставља и послје тог чина другачије од живота самог. Жртвовањем пијетла, који одлијеће у небо Мухаремов дотадашњи живот је прекинут, он остаје сам на свијету, без уточишта, и његово дање трајање је само лутање од свадбара до скитница и гробара, бесциљно лутање у жељи да постане човјек и буде прихваћен.

Перма теорији мита, коју Фрај даје у есеју „Архетипска критика”, роман *Црвени пјешао лежи према небу* можемо посматрати као мит зиме или иронију и то у својој шестој развојној фази. Ова фаза представља људски живот као ропство, из кога нема излаза. Њен декор су тамнице, луднице, руља која линчује и губилишта, а од пакла се разликује само по томе што у људском искуству патња има крај у смрти.

У Булатовићевом роману, садистичка жудња за надмоћи пијаних свадбара је толико јака да имамо осјећај да траје бесконачно, што је претпоставка о демонима и ортодоксној представи пакла. Људски ликови из ове фазе су ликови биједи и лудила, најчешће пародије романтичких улога. Романтичка тема доброћудног слуге пародирана је у лику сиромашног и немоћног наполичара старца Илије, док је романтички представљач пародиран у лику луде Маре, чији ум обухвата читаву радњу романа. Њено лудило није само биолошко и насљедно проклетство, оно представља и пријежиште за духовне вриједности које не подноси нити признаје друштвена средина у којој се налази. У друштву какво нам слика Булатовић у свом роману, лудим се проглашава свако ко носи у себи довољно духовне снаге или представља друштвени изазов за средину ниских, баналних и животињских страсти. „За људе је она чудо. Не оно од воде и наноса, већ обично земаљско чудовиште од костију, меса и коже коју треба што је могуће више разапети” (Булатовић 2016: 119).

Свијет виђен кроз тачку гледишта луде Маре је искривљени, демонизовани свијет, у коме су она и Мухарем главни кривци за оно што им се догађа, а пијани свадбари који их злостављају и муче, анђели. Опомиње саму себе, да се не љути на своје силоватеље и мучитеље, јер је важнија њихова срећа од њених мука:

„И пусти их да се шале с тобом: можда ће им се учинити да тако постају људи [...] Не вреди плакати за перјем. Још бих те и разумела да плачеш за онима који су ти га узели. Они су прави несрећници. Ти ниси. Ти си... ти си обични и добри Мухарем. Не љути се на њих – они су анђели, иако им још нико није видео крила. И шта год да ураде, свето је” (Булатовић 2016: 120–121).

Мара се са траумом злостављања носи управо тако што губи разум, иако лудило не може избрисати свијест о доживљеном трауматичном искуству. Њено лудило није дефинисано нигдје у роману, већ је придодано уз име, као колективно добијен атрибут. Траума луде Маре наглашена је још у уводном поглављу романа изразито лирским приповиједањем и идиличним описима крајолика.

Иако луда Мара и Мухарем као јунаци припадају иронијском миту, може се рећи да старац Илија одговара типу ејрона из мита комедије. Ријеч је о карактеру који је најчешће старији човјек, и који започиње радњу „драме” да би се одмах повукао, и враћајући се завршава комад. Најчешће представља оца који је мотивисан жељом да сазна како ће поступати његов син. Старац Илија започиње напад на Мухарема, сматрајући да га тако спасава од сазнања да му је он отац

и тако покреће ритуал жртвовања. Након тога он више не дјела, не учествује у злостављању, али пратећи његов ток свијести сазнајемо о Ницари, Мухаремовој мајци и гријеху који је починио. Мит и опсесија настављања лозе боре се у његовој свијести. Страх од осуде друштва и спознаја да ће све изгубити уколико не буде прихватио друштвене конвенције, мотивишу га да чини зло Мухарему. Тако слика патријархалних односа губи идиличан ореол и добија зачудну деформисаност друштвених вриједности.

Мотиви кривице и гријеха динамизују однос ликова и приче, а представа зла мотивише слику порока, условљену субјективним становиштем и нестабилном перцепцијом јунака.

Сви јунаци романа, који дјелују као медији сопственог тока свијести, емитују готово исту слику свијета, што указује на једнозначност и моновалентност предочене збиље.

6. Закључак

Дјело Миодрага Булатовића је универзално јер је основ његовог светоназора препознавање зла које не познаје културолошке, ни језичке, ни географске границе. Зло, оно демонско у човјеку, пакао на земљи, живот као дуготрајно умирање у прози Миодрага Булатовића добијају највиши степен увјерљивости.

Иронија мита постаје Булатовићева слика свијета. Тај свијет је разбијен и деструиран, у роману *Црвени петао лети према небу*, приповиједно се конституише понављањем архетипских слика и лајтмотива. Спој миметички приказаног детаља и његове пародизације погодује гротескном свијету Булатовићевог романа. Захваљујући митологизму, на сугестиван формално-композициони начин се у роману исказују апсурд и деструкција једног патријархалног, епског свијета, његово расуло и безизлаз.

Према студији *Анатомија кришике*, закључили смо да овај роман можемо посматрати као нискомиметичку трагедију, са упливом иронијског модуса. Као породичну трагедију, обојену патосом јунака изолованог слабошћу (луда Мара и Мухарем), који се појачава немуштошћу жртве, односно жртвовањем оних чије је расуђивање дефектно. Самим тим појачан је иронички тон.

Највећи дио нашег истраживања посвећен је дијелу студије „Архетипска критика: теорија митова” управо због демонске симболике свијета у Булатовићевом роману. Ироничка литература почиње у реализму и нагиње ка миту, тако што њени митски обрасци више упућују на демонско него на апокалиптичко. Симболика свијета ноћних мора, жртвовања, ромства, бола и конфузије јесте доминантна слика свијета у роману *Црвени петао лети према небу*.

Парадокс романескне приче је у томе што њена радња остварује свој привидни динамизам, успоравањем око централне, стајне тачке, али се не заокружује затварањем приповиједног хоризонта романа. Приповиједање јесте окончано, али је прича остала отворена и поновљива, недовршена. На тај начин стварност једног лјетног дана постаје безвремена, и успоставља се као антими. У свијету тог новонасталог антими нема ни катарзе ни утјехе, остају само празнина и пустош.

Литература

- Булатовић 2016: М. Булатовић, *Црвени петлао лети према небу*, Београд: Штампар Макарије.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике, четири есеја*, превела Гордана Раичевић, Нови Сад: Нолит.
- Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске: Приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Нови Сад: Народна књига.
- Томић 2010: Л. Томић, *Пути у свијет прозе*, Подгорица: Унирекс.
- Глушчевић 1981: З. Глушчевић, Миодраг Булатовић „Црвени петлао лети према небу”, Нови Сад: *Поља*, 270/271, Нови Сад: 341–343; <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/12/Polja-270-271-21-23.pdf> 14. 9. 2020.

MIODRAG BULATOVIĆ'S *THE RED ROOSTER FLIES HEAVENWARDS* THROUGH THE VIEW OF NORTHROP FRYE'S "ANATOMY OF CRITICISM"

Summary

Northrop Frye's study "Anatomy of Criticism" consists of four essays that talk about the possibilities of a clear insight into the theory, limits, and techniques of literary criticism. Following the essays from Theory of Modes to Theory of Genres, we followed the development of the novel's story and the heroes of the novel *The Red Rooster Flies Heavenwards*. Based on this, we have seen which of the modes can be applied to this narrative, given the poetic eclecticism and variety of stylistic procedures used in the novel. This paper aims to see whether and to what extent it is possible to apply a study such as "Anatomy of Criticism" to a postmodernist novel. Then, which of the modes Frye offers is the most dominant and most suitable for studying the narrative. Also, how to analyze the main characters of the novel based on Frye's study?

Keywords: Northrop Frye, Miodrag Bulatovic, anatomy of criticism, red rooster, an ironic myth

Katarina N. Furtula

Нина М. Петровић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

БЕРГСОНОВА ТЕОРИЈА ФЛУКСА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА „ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА” И „ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ”

Циљ овог рада јесте да, користећи се интердисциплинарном компаративном методом, испита присуство Бергсонове теорије флукса у Андрићевим приповеткама: „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу” и тиме укаже на нов приступ у читању и испитивању Андрићевог приповедног дела, које се у досадашњим проучавањима тумачило као изразито нихилистичко и песимистичко. Рад полази од идеје да је основа обе Андрићеве приповетке потрага за утемељујућим, за есенцијалним и непролазним моментом бергсоновског флукса: апсолутног, јединственог тренутка постојања којим се осваја вечност и искорачује из прозаичности, располућености бића и статике. У првом делу рада издвајају се елементи Бергсонове теорије флукса која настоји да докаже да биће непрестано себе ствара константним прожимањем унутрашњег и спољашњег бића. У средишњем делу рада, на одабраним примерима из Андрићевих дела, препознају се теоријске поставке бергсоновског флукса у рушењу конвенционалне хронолошке структуре и преокретању линеарног часовника у један безвремен, бесконачни моменат апсолутног трајања у којем сви тренуци једнако контемпорирају, путем којих протагонисти наречених Андрићевих приповедака проналазе мир и уточиште и искорачују из зачараног круга неумољиве геометрије постојања.

Кључне речи: Анри Бергсон, Иво Андрић, модернизам, теорија флукса, утемељење сопства

1. Уводни део

Крај деветнаестог века је обележен радикалним промена у разматрању категорија простора и времена. Незаобилазно име када је у питању поимање наречених категорија јесте француски филозоф Анри Бергсон, који је одлучно устао против механичког квантификовања простора и времена. „Супротстављајући времену које показују часовници, то јест измереном времену, трајање које се у живом бићу или у свести никако не може измерити и које има сасвим особену вредност и стваралачку моћ, Бергсон је допринео разарању класичне представе о времену, онаквим каквим га је Њутн замислио” (Филиповић 1979: 321). У „Креативној еволуцији” Бергсон излаже своју теорију флукса, у којој настоји да докаже да биће непрестано себе ствара. Унутрашње и спољашње биће се константно прожимају и утичу једно на друго, али ми често заборавимо на значај унутрашњег услед притиска спољашњег.

Циљ овог рада јесте да, користећи се интердисциплинарном компаративном методом, испита присуство Бергсонове теорије флукса у Андрићевим приповеткама: „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу” и тиме укаже на нов приступ у читању и испитивању Андрићевог приповедног дела, које се у досадашњим проучавањима тумачило као изразито нихилистичко и песимистичко.

¹ nina_uriah_heep@hotmail.com

Рад полази од идеје да је основа обе Андрићеве приповетке потрага за утемељујућим, есенцијалним и непролазним моментом бергсоновског флука: апсолутног, јединственог тренутка постојања којим се осваја вечност и искорачује из прозаичности, располућености бића и статике. Хипотеза рада је да Бергсонова теорија флука конгруира са основама поетике модернизма, не само у Андрићевом књижевном делу, већ да може бити солидна основа за другачије сагледавање и других модерничких књижевних дела.

Теоријске поставке, према томе, заснивају се на филозофским аналитичким поставкама Анрија Бергсона, изложеног у „Времену и слободној вољи” и у делу „Креативна еволуција”, а као корпус за истраживање користиће се одабрани примери из књижевних дела Иве Андрића, приповедака: „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу”.

У првом делу рада издвајају се елементи Бергсонове теорије флука која настоји да докаже да биће непрестано себе ствара, константним прожимањем унутрашњег и спољашњег бића. У средишњем делу рада, на одабраним примерима из Андрићевих дела препознају се теоријске поставке бергсоновског флука у рушењу конвенционалне наративне структуре и преокретању линеарног часовника у један безвремени, бесконачни моменат апсолутног трајања у којем сви тренуци једнако контемпорирају, како би пронашли мир и уточиште, и искорачили из зачараног круга неумољиве геометрије постојања.

Испод хомогеног трајања, које је важан симбол есенцијалног, дубља психолошка анализа разлучује трајање чији хетерогени моменти продиру једни у друге; испод нумеричког мноштва свесних стања пребива квалитативна вишеструкост; испод сопства са добро дефинисаним стањима – сопство у којем сукцесија подразумева интерференцију стања која творе органску целину. Стога, Бергсон осећа неопходност једне непроменљиве вредности која ће преосмислити свет и држати га на чврстим основама, и вратити нас управо том фундаменталном сопству. Та вредност за Бергсона (1978: 45–80) јесте субјективна свест, која поима и обликује свет. Испитивање ове идеје се може раскрити у основама Андрићевих наречених приповедака; да ли наша свест има снагу да трансцендира свој егзистенцијални удес и ускочи у јединствени моменат трајања?

2. Бергсоново схватање простора и времена

2. 1. Емануел Левинас (2011: 133) уважава Бергсона због смелог супротстављања концепту униформног и нехуманог времена у којем Сатурн увек прогута своју децу, и развијања оригиналне теорије у којој време није *хоризонтална непрестано губилица* већ конзервација и обогаћивање у виртуелном сећању. Иако је припадао епохи позитивизма, Бергсон инсистира на свом уверењу да научно време не траје, а своју тезу развија путем концепта трајања (*durée*), као реакције на дотадашња разматрања времена.

2. 2. Феноменологија времена представља основу целокупног Бергсоновог философског дискурса. Он је увидео да сви позитивистички и еволуционистички аксиоми запостављају само одигравање времена, усредсређујући се на вивисекцију времена на групе непокретних, петрифицираних слика. Таква математичка слика времена затамњује динамику живота, користећи се искључиво непокретним појмовима и мерећи време унапред одређеним просторним интервалима. У „Времену и слободној вољи” Бергсон нас упознаје са две могућности разумевања реалности – интелектуалном и интуитивном. Прва могућност се

тиче начина на који ми поимамо време на основу редоследа догађаја, тзв. хронологије, а друга могућност је у вези са нашом менталном перцепцијом времена, то јест трајања. Интелектуални метод настоји да „опростори” време, односно да распарча време на вештачке формације, док интуитивни покушава да повеже у свеобухватну целину оно што перципирамо као различите моменте. На тај начин интелигенција креира наше парцијално поимање простора, квантификујући га и ломећи га на делове, такозване међупросторе, док интуиција обухвата простор као недељиву целину, као распрострањеност и свеприсутност, непосредно понирући у квалитете.

За Бергсона (2008: 44–65), истинско, аутентично време (*durée*) – трајање јесте један концентрични волумен у којем све три екстазе времена коезистирају, преобликујући се међусобно. Трајање обитава у садашњости, која је ништа друго до најскорија прошлост, и која постаје моменат трансценденције у којем прошлост, садашњост и будућност ступају и синергију која производи моменат буђења, моменат епифаније или моменат самоспознаје и духовног самоиспуњења.

2. 3. Дијалектика простора и времена утиче на нашу перцепцију, стога је неопходно одредити природу њиховог односа, која неретко бива дисторзирана нашом навиком опросторавања времена, те време бива фингирано путем аналогije са простором, и ми у такво фингирано време пројектујемо психолошке елементе посредством интроспекције, претварајући их у чврсте предмете. Проблем оваквог поступка лежи у томе што наше сопство не можемо досећи спацијализовањем времена, напротив, оно пребива у правом, апсолутном времену – *трајању* (Бергсон 2008: 44–65).

Наша свест о себи је пресечена на два дела, Бергсон истиче: с једне стране, постоји дубоко проживљено постојање Ја, у коме владају квалитет и интериорност, у коме се елементи узајамно прожимају и не прекидају своју стваралачку активност у чистом трајању; с друге стране, постоји екстериоризована представа тог постојања: она се простире у фингираном времену које је заправо још само простор, у коме владају спољашњост, квантитет, и уопште све што искључује знакове дубинског Ја. Дакле, уочава се дуализам такозване квантитативне дубине која непрестано буја и аутоматизоване, геометризоване екстериорности која све своди и реификује. Бергсон (1978: 203) истиче како нас је традиција навикла да све поимамо кроз призму уније простора и времена који он назива *хомогеним временом*, управо стога што је хомогеност инхерентна простору. „А када Ја даје себи самом спољашњу представу, оно се шири у времену које још сматра хомогеним. У правом времену, насупрот томе, никад не постоје два идентична тренутка”. Дакле, време није математички квантитет већ квалитет у којем се сливају сви наши доживљаји, осећања и искуства. Само у тренуцима правог, аутентичног трајања или директних, непосредних доживљаја наше сопство доживљава реалност, не као реалност вечних форми, већ као један непрекидни ток – *флукс*.

3. Бергсонова теорија флука у Андрићевим приповеткама „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу”

Анри Бергсон као лајтмотив своје философске мисли истиче став да теорија сазнања и теорија живота не смеју да се раздвајају, стога је неопходно да се философија ослободи од свих крутих и егзактних категорија како би ослободила простор за оно неодређено у покрету и сталној промени. Философија живота мора кренути од самог постојања, које Бергсон одређује преко идеје промене, то

јест кретања. А с обзиром на то да је постојање основа живота, закључује да се највише живота налази баш у ономе што се мења, што се креће, што траје кроз све те промене.

3. 1. Бергсонова теорија флука утицала је јако на модернисте. Идеја о постајању јединственог тренутка у који се уливају и будућност и прошлост, а који је ништа друго до сама вечност, била је и те како привлачна модернистичким писцима у времену свеопштег превирања, пертурбација око њих и у њима самима. Трагајући за разрешењем сопства и повратку целости, аутори епохе модернизма почињу да руше конвенционалну наративну структуру и преокрећу линеарни часовник у један безвремени, бесконачни моменат апсолутног трајања у којем сви тренуци једнако контемпорирају, како би пронашли мир и уточиште, и искорачили из зачараног круга неумољиве геометрије постојања, у којој смо ништа друго до *љушћура поједене шкољке*, како је то формулисао протагониста Андрићеве приповетке „Јелена, жена које нема”.

Иманентни проток Бергсоновог интуитивног трајања препознаје се у делу Иве Андрића. Кроз описе природе, осећа се кохезија свих елемената и духовна хармонија. Бергсон (1978: 44) користи хармонију као метафору за свој концепт трајања као синергије прошлих и садашњих стања једне органске целине, која се сливају једна у друге. Андрићеве приповетке: „Јелена, жена које нема” (1962) и „Летовање на југу” (1959) илустративне су у том смислу и представљају репрезентативне примере потраге за утемељујућим, за есенцијалним и непролазним моментом бергсоновског флука. Суштина човековог бивствовања не пребива ван овог света, света који је одређен тиме што је коначан и, самим тиме, лимитиран категоријама простора и времена (Хајдегер 1978: 65). Дакле, човек је срастао са простором, постоји у њему, те смисао треба тражити на земљи, и око себе, и управо је природа кључ, и генератор смисла у Бергсоновој философији, као и у обема Андрићевим приповеткама.

3. 2. Протагонисти Андрићевих приповетки „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу” настоје да пронађу смисао утапањем у апсолутни моменат трајања где надилазе своју смртност и одељеност, постајући једно са свемиром, свако од њих на нешто другачији начин и са различитом количином снаге, детерминисаности, умешности и мобилности свести, али са подједнаком жељом и усхићењем – протагонист приповетке „Јелена, жена које нема” кроз лик етеричног бића које му раскрива нове светове, а протагонист „Летовања на југу”, професор Норгес, путем природе, која га својим ритмом буди из духовног сомнамбулизма. Бергсон сматра да човек види само етикете ствари зарад његових практичних циљева. Преко људи интелигенција бацају вео који отупљује и мути визију и дресира чула да ухвате само оне сензације које могу имати за њих практичну корист, што води петрифицирању динамике; имајући стално посла са крутошћу и статиком, и сама људска свест почиње да пресушује, губи своју агилност и упада у сомнамбулизам и аутоматизам (Бергсон 1978: 65). Једино уметност и природа имају ту моћ да ослободе човека, да му скину копрену интелигенције. И Андрић користи природу као катализатор за покретање свести својих протагониста у наредним приповеткама. Природа посредством ритма инкантира човекову свест, улива се у њега, струји њиме и спира талог разума, усмеравајући га ка целини суштине, коју је управо разум распарчао.

3. 3. Бергсоново трајање репрезентује дух, унутрашњу реалност и слободну вољу. Оно се достиже кроз моменте неочекиваног спиритуалног буђења, које омогућује уму да трансцендира читав разум, поводе и узроке и перципира појаве

из нове перспективе. Обично су то најделикатнији и најнеухватљивији моменти, изненадне спиритуалне манифестације, моменти увида који мистериозно омогућају синхроничну визију прошлости и садашњице. „Музиком случајног, усамљеног звука који изгледа необичан и значајан, мирисом целог једног предела или северца који наговештава први снег” (Андрић 2004: 219), јавља се Јелена а професор бива запоседнут првим зрацима сунца, деловањем ветра и ритмом таласа. Наиме, протагонисти обе Андрићеве приповетке, и безимени заљубљеник и роб Јелениног лика, и професор Норгес отварају своја чула, и издижу се над амбисом ефемерности свакодневице посредством деловања природе, како би уронили у ритам трајања и искусили те ретке тренутке потпуне предаје и епифаније. А оно што убрзава излазак из духовног сомнамбулизма јесте ништа друго до природа.

Управо флуидност природе репрезентује супротност шаблонизираним и окамењеним елементима и подстиче индивидуални прогрес јер природа константно пребива у трајању. Андрић описује природу на потпуно бергсоновски начин – као неограничено стварање природних елемената. Једним чином природа се дели на бескрај елемената како би сви они координирали са једном идејом. Природа, као хармонични покрет кулминира у једној формули – једном тренутку лепоте и апсолутног склада и управо је стога природа инспирација за трајање и еволуцију бића. Испод света појавних односа бруји живот у свој својој непоновљивости и лепоти, коју човек, услед рђавих, аутоматизованих навика пренебрегава.

3. 4. Кардинални елемент природе, космички елемент који најснажније дејствује на нас и топи унутар нас окамењене наслаге традиције јесте управо сунце, које, не само што представља један од типичнијих модернистичких топоса, који и Андрић преузима и користи у обе приповетке, већ и централни симбол Бергсонове философије као отелотворење његовог животног полета, тог жаришта од којег је све настало и који струји кроз све што постоји и покреће сваки ентитет. Наратору приповетке „Јелена, жена које нема” вољено биће се увек јавља обавијено зрацима сунца; то је једина правилност коју је успео да изнађе њеним нередовним појављивањима: „Привићење је увек у вези са сунцем и његовим путем”. И даље додаје: „Како сунце расте, тако њена јављања бивају чешћа и живља” (Андрић 2004: 222). Главни катализатор професору Норгесу за отварање себе дејству хипнозе природе јесте сунце. Дакле, свака епифанија професора Норгеса обележена је сунцем, које је верни пратилац и услов појаве тајанствене Јелене.

Наиме, није случајност чињеница да обојица протагониста Андрићевих приповедака „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу” постају пријемчиви ритму природе управо на путовању. Професор Норгес доживљава спиритуални преображај допутовавши у мало приморско место, а безименом наратору приповетке „Јелена, жена које нема” вољено биће указује се увек на путовањима, зато их и воли и зато путује често. Окидач преображаја јесте увек покрет, који их изглобљује из статике и буди потребу за смислом. Како је сама човекова нутрина, како то Бергсон сматра, флуидна и у непрестаном покрету, управо покрет човека највише приближава његовом фундаменталном сопству, раскрива му његову бит и тиме га чини пријемчивим деловању ритма природе која треба да га прене из аутоматизма, очисти вид од свега ефемерног и усредсреди на целину. Ништа друго до покрет јесте инстанца Јелениног оприсутњења, и ево како то Андрић (2004: 229) описује:

„...сви ти предели и предмети, које брзина претвара у течну, узвитлану масу, згушњавају се у лик моје сапутнице. Гледам у даљину, у тамну црту храстове шуме у сну видика, или у мајур који се оцртава пола на земљи а пола на небу, а у исто време

знам да ту, према мени, већ седи и све стварније бива створење чије ми само присуство причињава неизмерну радост која расте у непрорачуњивој пропорцији, са сваким минутом”.

Дакле, Јелена се рађа у покрету, увек на неочекиван и непоновљив начин, баш зато да би покренула нараторову свест и пренула је из аутоматизма, а свака епифанија професора Норгеса бива пробуђена титрајима природе, израђава из ритма таласа. И управо зато толико моћи лежи у природи, која је једини лек и спас: Андрић (2004: 324) у бергсоновском маниру, описује на који начин покрет делује на његове протагонисте и како их природа увлачи у дејство хипнозе, како их спаја са свим оним од чега га је интелигенција одсекла, сугеришући им да су део једне веће покретне целине, самог флука:

„Оклевајући улази у предео који је досад посматрао у перспективи, постаје једно са њим и са сваким његовим делом. Море дише. Покрет се преноси на голе камене обале и обрасле планине, на облаке и модро платно неба. Све се креће и спрема да полети. Ма колико изгледало невероватно и немогућно, кренуће и тераса. Ако се не помери она, кренуће он и напустити је, јер он припада оном што се креће, необично је, чак опасно и помало страшно, али друкчије не може бити. И дивно је. А онај чи-чица напустио, изгледа, потпуно воћарску радњу и сад је нека врста водича, можда и господара покренутих светова. Лукаво мига очима и крећући се између облака, небеске модрине и готово течних сивих маса планина, показује погодна и безопасна места на која се може ногом стати и одупрети за даљи лет. Овуда, молим вас! Овуда!”

3. 5. Кроз професора Норгеса струји природа, нудећи му пропусницу за нове светове, за лет пут планина, облака, таласа. Оно што је активирало првобитни покрет јесте управо море, које заједно са сунцем подређује професора дејству хипнозе. Море, као још један типичан бергсоновски и модернистички топос, у себи стапа мноштво гласова у један велики ентитет и својим масивним присуством отелотворује трајање. Таласи производе хармонију покрета која прераста у мир. Андрић јукстапозicionира море с небом, отварајући хоризонт без граница, творећи тако симбол трајања које спаја екстазе времена. Читава приповетка „Летовање на југу” представља репрезентацију бергсоновског флука. Андрић (2004: 334) вешто описује начин на који природа резонује кроз човека, како га хипнотише и ослобађа од материје и откључава трајању, као и каква је природа задовољства које побуђује, стапајући све квалитете у један моменат савршенства и хармоније:

„Освежен пливањем, сунцем и морском водом, он има осећање да је обучен у лаку, а свечану, цветнобелу и мирисну одећу, а да цвета и расте сам, заједно са њом и са свим око себе, све је јасно, у њему и око њега. Немогућно му је да се потпуно усредреди, јер га све остало зове и привлачи. Густо дрвеће испод терасе, коме види само обасјане врхове, небо са облацима, море са својим прицама, бродовима и сталним променама. У свему има склада и задовољстава, а знаш да ће сутра бити још лепше. Све га узбуђује, обична цигарета опија као страст и замори као подвиг. Уопште, храна и ваздух и мириси улазе у њу као безазлена страст тренутка, али кад су једном у њему, онда сваким и најмањим делићем развијају неки силан жар и стоструку снагу која му не даје да мирује”.

3. 6. На почетку обе приповетке препознаје се још један модернистички мотив: мотив прозора. Након дуге владавине разума и робовања овешталима, масивним правилима и загушљивим конвенцијама које су притискале индивидуе, и замрачивале хоризонте, модернисти су настојали да отворе прозоре својих бића и доведу себе у непосредан додир са животом. И управо мотив прозора симболизује ступањ отворености, пријемчивости свести протагониста Андрићевих наречених приповетки. Безимени љубитељ Јелениног лика држи прозор

напола отворен, што говори о његовој лиминалној позицији између духа и материје којима све време инклинира, дакле, о недовољној мобилности његове свести. На самом почетку приповетке „Летовање на југу” затичемо спарну, загушљиву атмосферу препуну непријатности и неугодности која би могла бити репрезентација свести која се још увек није отворила, а индикатор тога јесте топос прозора, који је притворен и притиска професорову нутрину.

„Све је изгледало грубо и одбојно. Све, од носача који је донео њихове ствари и примио новац не рекавши ни хвала, па до болешљиве газдарице која је, стојећи опуштених руку, одговарала на сва питања само беспомоћним слегањем рамена. У соби је владала спарина и загушљив сумрак, јер су зелени дрвени *кајци* били *притворени*. Што је најгоре, водовод је пресушио! Желео је да бежи одавде далеко негде, куд било, јер му се чинило да овде нема не само воде ни свежине него ни реда ни живота. Али, по свом старом обичају, није рекао ни речи” (Андрић 2004: 334).

Последња реченица горенаведеног пасуса је двоструко индикативна јер не открива само учауреност и атрофију свести овог протагонисте, већ и његову огрезлост у навику, умор духа који се препустио сили инерције и све своје жеље држи у себи и гуши, аутоматизам свести о којем Бергсон говори, који нас удаљава од живота и петрифицира нашу бит. Међутим, са првим зрацима сунца професорова свест отвара прозоре и постаје доступна деловању природе, јер, иако је подложен аутоматизму, база је здрава и пријемчивији је од протагонисте приповетке „Јелена, жена које нема”, који нема довољно снаге и агилности да се одупре дејству материје. У свежини јутра и првих зрака сунца професор Норгес доживљава епифанију, отвара прозор бића и пушта природу да резонује кроз њега и да га прочисти од свих сапрогених, стерилних навика, и пробуди из учмалости.

Управо у вези са овим и јесте питање природе химеричног бића из приповетке „Јелена, жена које нема”, које куца на почетку приповетке у нараторов полуотворен прозор, „у тишини и непомичном ваздуху летњег дана” (Андрић 2004: 213). Ко је та жена која пијафира по пределима његове свести? Да ли је она пуки холограм, измаштано биће које даје смисао нараторовом животу, палијатив његовој танатофобији? За разлику од професора Норгеса, чија је свест отворенија и мање инфицирана материјалним, анонимном наратору приповетке „Јелена, жена које нема” неопходан је медијум, који ће покренути његов дух и чула пренути из абулије и аутоматизма.

Ономастика, између осталог, раскриљује смисао овог бића. Етимологија имена Јелена упућује да Андрић није случајно одабрао ово име, настало супстантивизацијом топонима Јела, бременитим симболиком. У фолклору Старих Словена Јела представља један од најзначајнијих архетипа, космичко, чудесно дрво које симболизује издужену осу света која повезује небо и земљу. Као дрво са вечитим и обнављајућим зеленилом, представља сам живот, а нарочито у веровању Балтичких Словена јесте симбол вечног живота и обнове (Парпулоја 1980: 17). Ово име се може довести у везу и са грчком основом *hele*, која у преводу има значење; сјајна, блистава. И ова етерична Јелена ће попут Јелене Тројанске проузроковати пертурбације у протагонисти и својом дивотом помутити видике, али зато и пробудити нова чула која воде смисловима, блиставим и сјајним попут ње, који имају „свежину планинског млека и зумбулова сока” (Андрић 2004: 222).

Дакле, само име је генератор смисла овог бића са магичним очима испод чијих капака „су живели и сопственим пламеном сијали светови од којих су трепавке, не успевајући да задрже сав сјај, блештале танким одсевима жеженог, загаситог злата у чудесним преливима” (Андрић 2004: 223), и које резонује читавим

телом протагонисте, раскриљујући му нове светове, димензије, могућности, боје и укусе, али увек у амбијенту природе, и увек у покрету, што упућује на бергсоновску мисао да је управо природа место пресека са безвременим.

„Тако сам некад, док сам, стојећи на висини од три хиљаде четири стотине метара, гледао изнад себе глечере и на њима сунчев сјај који изгледа непомичан, одједном чуо како се из њих диже бескрајно танак шум, музика једна коју ухо тешко може да разабере а никако не уме да задржи. И док сам ослушкивао како тихо и оштро цвили трава коју ветар повија у танким сивим таласима неки сјај који око, навикло на до-тадашње појаве и видике, једва може да ухвати и примети, а који као да не долази од сунца” (Андрић 2004: 225).

3. 7. За разлику од професора Норгеса који отвара прозор свога бића, по-диже жалужине којима је интелигенција замрачивала његову свест, и досеже момент трајања, наратор приповетке „Јелена, жена које нема” све време бесомучно трага за Јеленом јер једино уз њену асистенцију може да окрзне моменат флука који Андрић (2004: 222) описује на следећи начин:

„Тако ме у замасима који обзнајују носи та васионска љуљашка од једне савршене среће до друге, од Јелениног и мог присуства до нестанка и нас и свега са нама у срећи општег постојања. И на ни једној тачки тог бескрајног лука нема застајања ни за тренутак, јер се увек пењемо или спуштамо”.

Међутим, наратор не види ове тренутке као раскривање суштине, моменте аутентичног и комплетног постојања, већ као палијативна стања свести којима га опскрбљује то *илеџиво од обмана*, како у једном тренутку Јелену дефинише. Она је за њега ипак варљиво привиђење, све време изражава сумњу у њено постојање, стога, кроз читаву приповетку, наратор осцилира између прихватања Јелене, њене глорификације и одбацивања, њене детронизације, при чему је и сам назив приповетке симптоматичан, негација унутар њега нам говори да наратор не верује у Јелену, она је за њега само привиђење, палијатив, не види у њој венцоносца истине, оптужује је да му заводи чула и мути, буни се јер не може да изнађе правилност њеним појављивањима, жели да је на силу ухвати, тражећи је, притом, на погрешним местима.

Наратор ове Андрићеве приповетке јесте оно што би Бергсон назвао жртвом разума; одбацује све што не подлеже рачуници, што се опире контроли, зато га и узнемирује однос који има са Јеленом; „...нагонски сам се повлачио из те мучне игре коју нисам тражио и у којој нисам господар” (Андрић 2004: 226). Реификујући све око себе, не може да схвати да устројство природе и космоса превазилази просту дијалектику, и да нема господара, већ су сви део једне покретне целине. Склон аутоматизму, гаји одбојност према емоцији и новом, свему што надилази квантификације и статике:

„Никада нисам волео претерану осећајност ни та полујасна, сумњива стања духа у којима нас уобразиља тако лако одводи на своје погрешне и јалове путеве. Зато ме је цела ова игра срдилa и мучила. Да бих јој се осветио, хтео сам да је казним презиром, да се не бавим њоме и да је не проверавам више” (Андрић 2004: 226).

Интересантно је да наратор осећа посебну драж према паузама, међупрелазима, интерстицијалним просторима и да му баш они доносе спокој, ослобађају га свега и производе у њему задовољство.

„Дешава се да нам у страном граду, на повратку, остане који сат времена између два воза, или између воза и авиона, или брода и воза. Ту сати увек имају нарочиту боју и нарочито место у нашем животу... Сав ранији живот иза мене је, сав будући тек преда мном. Ствара се подручје потпуне слободе. Ту се добро живи. Ништа није ни како

је било ни како ће бити, него онако како би могло бити и како, неким чудом, и јесте. *Сав животи је одједном постојао чврсти, јасан, безимен, осећан само по оном што вреди сам по себи.* Све има нарочито значење и вредност, и оно што човек помисли, и оно што погледа, помирише или окуси. Ситнице и случајни сусрети имају у таквим приликама често изглед значајних ствари и великих доживљаја. Узбуђен сам као да отимам од живота, крадем од смрти, носим поклоне за друге, а идем пун радости, као да то мене са свих страна даривају неким драгоценим предметима и уз њих погледима и осмејцима који вреде хиљаду пута више од предмета.” (Андрић 2004: 230)

3. 8. У „Времену и слободној вољи” Бергсон (2008: 144–160) истиче како је идеја будућности, бремениа бесконачношћу могућности, неупоредиво више плодна него сама будућност и зато ми налазимо више чари у нади него у поседовању; у сновима уместо у реалности. Оно што, по његовом мишљењу, чини наду тако интензивним задовољством јесте чињеница да нам се будућност, коју ми уређујемо на основу сопствених афинитета, појављује у исто време у мултитудни форми, подједнако атрактивних и једнако могућих. Зато је највећи квалитет еволуције и нашег живота, као њеног огранка – управо могућност новог и непредвидивог, апсолутна слобода реализације.

Стога ови транзициони тренуци, стања суспендованог покрета, поседују највећи потенцијал за произвођење новог, и опскрбљују наратора чарима слатког ишчекивања; само у овим тренуцима он бива ослобођен старог и још увек доступан бескрајним могућностима отелотворења новог, једино се ту осећа сигурним јер је још увек на свом терену али олакшан терета материје и рачунице, није под дејством ни хипнозе, ни интелигенције. Међутим, његово инсистирање на томе да све види јасно и чврсто говори о његовој неизлечивој потреби за геометризацијом и суштинској неопредељености – лиминализованом положају, зато има све више потешкоћа. За разлику од професора Норгеса, који бива све пријемчивији за хипнозу и све дуже пребива у тим моментима трајања, наратор приповетке „Јелена, жена које нема” не успева да успостави контакт са њоме и на крају му Јелена, како он то сам резигнирано признаје – *ишчезава из свих годишњих доба.*

У обема приповеткама на снази је дијалектика временског и ванвременског, која осликава дијалектику читаваог бергсонизма, као и уметничку суштину Андрићевих приповетки – временска пустиловина човека који трага за оним што измиче времену, за стваралачким *Ја* кроз дисконтинуитет, испрекиданост.

„Само ретко у животу, пред највећим и изузетним призорима које, удружени, земља и небо простиру пред нама, наступала је код мене иста игра и замена појачаних чула које, иначе изван тих празничних тренутака, упознајемо и осећамо само издвојено и понаособ” (Андрић 2004: 225).

У горенаведеном Андрићевом одломку јасна је бергсоновска дихотомија атемпоралних момената, безвремених тренутака чисте вечности и линеарног, пропадљивог времена часовника. У приповеци „Летовање на јуту” оно што на крају налази професор Норгес јесте управо суштина реалности изван времена – екстратемпорална димензија, то савладано време које мистици и философи називају вечношћу. Насупрот професору Норгесу, наратор приповетке „Јелена, жена које нема” све време трага за тренем вечности, који ће га отргнути од света поремећених односа, мрака и смртности, тренем који поништава границе, отвара нове димензије, растапа агрегатна стања у један флуидни квалитет који нас спаја са читавим космосом и носи бескрајну милину:

„То маштање узима све више маха; он га осећа као неко благо, а опојно насиље, које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи. Затим се претвара у чудну игру, мења односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела. Шта је близу, шта је далеко? Шта ваздушасто, шта течно, шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су ове лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља? То се, у тренуцима кад је игра на врхунцу, тешко разазнаје. Све је обавијено димом цигарете и са тим димом све се креће” (Андрић 2004: 241).

Овај одломак нам пружа чисту бергсоновску слику: моменти нису више расцепкани, нису линеарне сукцесије догађаја већ се стапају у једну свест, творећи низове сродних момената, са ефектом три бљеска у времену. Андрић прави прелаз у структури од линеарног бележења живота на саму жижу инкубације душе, истичући унутрашњи дух и садашњост као моменат постојања у којем смо оно што заиста јесмо. То стање опседа „као благо, а опојно насиље, истовремено ослобађа свега, али и потпуно потчињава себи“, градећи један несталан, кратко-трајан моменат мира.

У приповеци „Јелена, жена које нема” наратор пролази кроз стални агон темпоралног и спацијалног сопства, услед своје неспособности да пронађе језгро времена. Бергсон (1978: 78) дефинише темпорално сопство као сопство које пролази кроз аутентично и непосредно искуство и доживљај времена, у којем интервали трајања постоје само за нас, на рачун интерпретације наших свесних стања; а просторно или ти спацијално сопство као пређашње сопство, преломљено кроз конвенционалне категорије перцепције и отелотворено у језику.

Наратор приповетке „Јелена, жена које нема” покушава насилно да уђе у трајање; не разумејући да је оно интерференција екстазе времена; бесомучно урања у прошлост, покушава да манипулише будућношћу, настојећи да антиципира положај Јелениног новог зачећа; неуморно се враћа проживљеним моментима са Јеленом, покушава да их конзервира, слади се махнито сећањем, с обзиром на то да му и даље измиче флуидност тоталитета смисла, који настоји да петрифицира. Како то Андрић показује у овој приповеци – простим сећањем, визуелизацијом нечега у ретроспекцији, не може се изнова створити прошлост. Трајање је динамично и окренуто ка будућности, отуда и на толико потешкоћа наилази наратор јер је све време окренут ка прошлости и дисконтинуитету. Уместо да се без остатка преда тренутку, он трајање покушава да супституише фабулацијом, што само још више истиче његов удес као жртве разума; док професора Норгеса носи плима трајања, наратор приповетке „Јелена, жена које нема” је превисше закопан у материји и бесомучно осцилира између виртуелног и реалног, покушавајући да све сведе на меру. Стога, остаје заувек у лимбу, разапињан, с једне стране, жељом и глађу за смислом и вечношћу, а с друге стране, неразумевањем и тиранијом интелигенције, која га нагони да бира погрешна средства и начине да материјализује и рационализује Јелену оним што се опире законима њеног бића.

„У том положају се не може издржати дуго; из њега воде два пута; или у потпуну несвест или у буђење, овог пута се будим. Будим се у свет свога садашњег живота, значи: у свет без Јелене. Живим са људима, крећем се међу предметима, али њу не може ништа више да дозове” (Андрић 2004: 229).

Наратор јасно разуме своју располућеност и неопходност доношења одлуке, разуме да се пред њим простиру два пута и свесно одабира да се пробуди и врати у свој свет материје и конвенција, у свет без Јелене. Међутим, нараторово биће и даље жуди за Јеленом, стога сања о њеном писму и бесомучно му се нада.

Управо ова превелика жеља и халапљивост за Јелениним писмом јесу индикатор његовог *хибриса*. Уместо да се препусти инкантацији овог узвишеног бића које га уводи у трајање, он настоји да тај квалитет највишег реда, који се може појмити само дубоким интуитивним увидом, који се предаје сам од себе, квантификује и подреди мерама интелигенције; наратор жуди за тиме да му се Јелена обрати речима које су главни инструмент интелигенције, речима које нас још више удаљавају од извора, од трајања. Наиме, наратор интуитивно осећа да треба тежити покрету, али на погрешним местима трага за Јеленом, у маси ликова и прозаичности, уместо у непатворености природног амбијента.

„Хоћу да је питам, очекујем да ми каже нешто, али се од узавреле граје ништа не ра-
забире. Људска маса нас, као зањихана љуљашка, час примакне, час раздвоји. У тренутку кад смо ближе једно другом, нагињем се и закрећем главу, а она ми игром казује нешто. То је жив и врео шапат. По њему, као и по изразу њеног лица, изгледа ми да је заиста и лепо и важно то што хоће да ми саопшти, на махове као да ухватим поједину реч (не звук, него смисао!), али све заједно – не разумем. Грозничаво се напрежем да схватим, и сасвим сам близу, чини ми се, али у том тренутку њен шапат пада и разбија се као танак млаз воде на камену, нечујно и без смисла” (Андрић 2004: 232).

Наратор, иако је трагао за нечим потпуно другим, пада неповратно у материју, и губи право на невиност и чистоту визије, на Јелену, услед недовољне мобилности свести која је све време инклинирала ка механичком, ка маси, и није била у стању да изађе из зачараног круга жеље и неверице. Истрајавајући у свом уверењу да му Јелена мути чула, да је „плетиво од обмана које му заплиће мисли”, наратор је неповратно удаљава од себе и губи заувек, а самим тим и право на бергсоновски схваћено трајање, несвесно се приклања материји, стога његов драматичан напор да опстане у свету који се декомонује свршава поразом. А индикатор тога јесте управо ономастичка празнина протагонисте, његова анонимност јесте сведочанство о његовој изгубљеној бици, губитку права на вечност, те заувек остаје у лиминалној позицији, у „свету поремећених односа и димензија, без мере и видеа” (Андрић 2004: 226), са корозивном наодом да ће му се Јелена опет указати, покуцати у његов напола отворен прозор, чиме приповетка описује круг и наговештава немогућност изласка наратора из зачараног круга.

За разлику од протагонисте Андрићеве приповетке „Јелена, жена које нема”, који неповратно губи право на вечност, професор Норгес из приповетке „Летовање на југу” све време инклинира, као дијаметралној супротности, спиритуалном и све више губи везу са материјалним. И у протагонисти ове приповетке се одвија агон темпоралног и спацијалног сопства који Андрић (2004: 345) описује на следећи начин:

„Ништа се не противи човеку. Не важи више закон теже ни старе мере и оцене за раздаљину и тврдоћу предмета, све је измењено и померено. Кад би се испео на планину која се диже изнад овог места, могао би, чини му се, загазити право у небеска просторства, све може да буде. Ту негде би га из чудног сна пренуо глас његове жене која се враћа из шетње. Тада би се одједном смирили сви ускомешани елементи око човека, вратили у своје односе, сразмере и одстојања, и постали опет оно што су у свим осталим часовима дана, за све људе па и за њега. Опасну и узбудљиву срећу заталасаних простора и саданог лета кроз њих замењивало је блаженство обичног, стварног летовања у кругу познатих предмета и у друштву лица блиских одувек”.

Насупрот Јелени, која представља везу са спиритуалним, са трајањем, жена професора Норгеса у приповеци „Летовање на југу” репрезентује материју, која га приземљује и изглобљује из момента трајања, премешта из квалитативне многострукости у квантитативну, зауставља флуks.

Читава приповетка „Летовање на југу” представља крешендо једног осета, расцветавање и дозревање његово и сладострасно ишчекивање катарзе, олакшавања нагомилане енергије.

„И све се понављало сваког јутра, са оном једноличном, присном извесношћу која је битна ознака сваке среће. Све се понављало али и појачавало. Сан на тераси бубрио је и растао као свака воћка тога краја у то доба године, и све се више приближавао оном што једног дана мора доћи – својој потпуној зрелости” (Андрић 2004: 345).

3. 9. Станислав Винавер истиче како је у Бергсоновој философији сврха живота, не презервација појединца већ, напротив, његова флукуација, ток, освајање што више простора слободе која нам отвара разгранатије путеве и могућности. Бергсонову виталистичку философију богаћења карактеришу две дијаметрално супротне инклинације – успон и пад, илити интеграција и дезинтеграција. Непрестано згушњавање и магационирање сунчане енергије у циљу каснијег каналисања у најразличитијим правцима и смеровима ради што економичније акције, која нам је неопходна у борби за опстанак. Овај принцип карактерише читаву природу, сваки ентитет се богати свим оним што би му могло некада користити, било сунчевом, било временском или психичком енергијом у виду синтезе, дакле, не мртвом материјалношћу већ само оним што у себи носи највеће динамичке потенцијале. „Живот згушњава и експлодује, а механика сабира и одузима. Разлика механике и живота. Увек принцип бомбе” (Бергсон 2002: 67).

Професор Норгес би могао представљати инкарнацију управо бергсоновског натчовека који интуитивно понире до суштине живота и предосећа да сва енергија коју је у себи складиштио и којом га је природа обасипала, мора да доживи плодотворно разрешење и да сва та милина која резонује у њему и, бубри све више, жели да се ослободи, распе и утопи у космос, и настави да струји њиме и поведе га пут нових димензија и смислова. Стога је једног дана професор предосетио да се ближи тренутак плодотворног разрешења и да у њему струји атмосфера свечаности и да све титра око њега и у њему и да га читава природа дозива док таласи махнито ударају у обалу и јак југоисточни ветар све носи пред собом. „Запењене ивице таласа стварале су сребрнасто степениште које је везивало обалу са небом у дну видика. Ваздух је био zasiћен мирисом морске соли и дахом неке далеке олује од које је допирао ослабљен одјек” (Андрић 2004: 324). Професора Норгеса природа зове и струји њиме у виду жеље да се отисне пут хоризонта, али га његова жена Ана, његова веза са реалношћу спречава у томе. Међутим природа му не да мира, тече кроз њега, као „опојно насиље”, све га дозива, нуди му се, не да му се концентрише на посао, све титра на њему и у њему.

„Све је бескрајно широко и дубоко и у исти мах све је надхват руке, блиско, и све диже човека са његовог седишта, чини га лаким, покретљивим и у свему подобним општој заталасаној свечаности. Све га позива и гони на успон и лет, а отпор је незнатан, готово никакав. Свакако, до камене оградe на тераси може лако да се дође, као у игри, и да се наслони, па и да се попне на њу и са ње скочи на стрму стазу која води узбрдо, к планинском вису, да се вине у простор као врабац скитница. Све је једно и једнако, на све се можеш наслонити, о све се одупрети, и све служи као одскочна даска за даљи лак и природан лет. Све те ниже додаје вишем, тврђе мекшем, и тамније светлијем. Свему томе нема краја, а почетак је неповратно заборављен. Нема више ни оног чичице са лицем Филипа Другог да ти показује где ћеш стати, јер сад неки праменови светлости, као покретне степенице, сами носе човека, што даље све лакше, пут неког огромног руменог прага тамо у висини; а иза њега већ се назиру нови нивои зрачних и светлосних степеница које човечији ход претварају у све бржи лет без шума. *Човек може далеко да иде и високо да се пење; сав се претвара у то, и у томе му је цело постојање. Иде, али крилатим ходом*” (Андрић 2004: 341).

Да ли треба да се бојимо за професора Норгеса, који мистериозно нестаје са своје терасе? Да ли његов нестанак сугерише да је закорачио у нову егзистенцијалну и онтолошку раван или пак изгубио једину коју има?

Андрић и Бергсон потврђују да је права егзистенција атемпорална, аутентична и постојана. Уколико интуиција може периодично да порази механичке силе живота, појединац ће можда имати шансу да пронађе моменат епифаније који ће му дозволити да очува своју унутрашњу свест – своје фундаментално сопство. Моменти трајања не могу заиста да порази конвенционално време, али моменти наде који се појављују у овом безвременом кроју чине живот вредан живљења, а уметност вредну изражавања.

4. Закључне констатације

Интерпретација и доживљај говоре о немогућности систематизације философије Бергсона, која је и сама постала флукс, одбијајући да се сведе на тип, уливајући се у свако дело које трага за смислом. Стога је и идеја овог рада била да управо Бергсонова философија флука послужи као кључ за отварање нових перспектива у тумачењу Андрићевих приповедака „Јелена, жена које нема” и „Летовање на југу” и за уочавање конгенијалности Бергсона и Андрића, који је такође у својим делима трагао за разрешењем сопства и трансцендирањем сопственог положаја, осећавајући хајдегеровски да одговори леже у плодној синергији човека и природе, да једино тако можемо постати господари својих Ја и значајно умањити простор из којег треба тражити излаз. Обе Андрићеве приповетке тематизују авантуру духа у потрази са моментом трајања, флука, и обе проблематизују мобилност свести, интерференцију духа и материје, посредством елемената из природе и предметности карактеристичних за Бергсона: мотива прозора, сунца, мора, путовања, Јелене.

Циљ рада је да укаже како бергсонова философска мисао може бити јако користан оријентир у херменеутичком расветљавању склопова смисла наших модернистичких писаца, као и на чињеницу да свако уметничко остварење које тежи да се откључа само себи, да продре до фундаменталног сопства и обухвати себе у тоталитету, урони у живот а не у дефиниције – има мало бергсонизма у себи. У обема приповеткама на снази је дијалектика временског и ванвременског, која осликава дијалектику читавог бергсонизма – временска пустоловина човека који трага за оним што измиче времену, за стваралачким Ја кроз дисконинуитет. Док јунак приповетке „Летовање на југу” осваја флукс, крећући се ка натчовеку, јунак приповетке „Јелена, жена које нема” га разара.

Извори

- Андрић 2004: И. Андрић, *Прича о везировом слону и друге одабране (1946-1975)*, Београд: Ротреа.
- Бергсон 1978: А. Бергсон, *Оглед о непосредним чињеницама свесћи*, Београд: Младост.
- Бергсон 1991: А. Бергсон, *Стваралачка еволуција*, Нови Сад: Добра вест.
- Бергсон 2008: Henry Bergson, *Time and Free Will*, London: Profile Books Ltd.

Литература

- Винавер 2002: С. Винавер, *Проблеми нове естетике. Бергсоново учење о ритму: На Бергсоновом часу*, Београд: Појмовник књига.
- Грачанин 1941: Ђ. Грачанин, Осврт на Бергсона, *Божословска смотра*, Vol. 29 No 2, 163–166.
- Делез 2001: Ж. Делез, *Бергсонизам*, Београд: Народна књига Алфа.
- Левинас 2011: Е. Levinas, *Totality and Infinity*, Pennsylvania: University Press.
- Недељковић 1956: Д. Недељковић, *Институционализам Андрија Бергсона*, Београд: РАД.
- Парпулова 1980: L. Parpulova, L. Chudesnite dŭrveta v bŭlgarskite vŭlshebni prikazki, *Bŭlgarski folklor* 3, 12–24.
- Петронијевић 1998: Б. Петронијевић, *Од Зенона до Бергсона, студије и чланци из Историје филозофије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Хајдегер 1978: М. Хајдегер, *Бићак и вријеме*, Загреб: Загреб.
- Henry Mead 2008, T. E. Hulme, Bergson and The New Philosophy, *European Journal of English Studies*, 12:3, 245–260, London: Routledge.

BERGSON'S THEORY OF FLUX IN ANDRIĆ'S NOVELS "JELENA, ŽENA KOJE NEMA" AND "LETOVANJE NA JUGU"

Summary

The goal of this study is to investigate the presence of Bergson's theory of flux in Andrić's novels "Jelena, žena koje nema" and "Letovanje na jugu" using interdisciplinary comparative method and to indicate a new approach to reading and studying Andrić's narrative work which has been interpreted as deeply nihilistic and pessimistic so far. The study contains the idea of that both Andrić's novels are based on looking for a founding, essential and timeless moment of Bergson's flux: an absolute, unique moment of existing with which one can conquer eternity and leave prosaicness, split of being and static. The first part of the study shows the elements of Bergson's theory of flux which tries to prove that being constantly creates itself by constant synergy of internal and external being. In the middle part of the study, on selected examples from Andrić's novels, there are theoretical settings of Bergson's flux in destroying conventional, chronological structure and moving a linear clock in a timeless moment of absolute lasting in which all moments contemporate equally and by which Andrić's protagonists find their inner peace and asylum, and leave the vicious circle of inexorable geometry of existing.

Keywords: Henri Bergson, Ivo Andrić, modernism, theory of flux, grounding of the self

Nina M. Petrović

Гордана З. Богићевић¹
Универзитет у Београду
Филолошки-факултет

ПОСТМОДЕРНО ИСПИТИВАЊЕ МОГУЋНОСТИ ПРИПОВЕДАЊА: ДВОСТРУКА ИГРА СОФИ КАЛ И ЛЕВИЈАТАН ПОЛА ОСТЕРА

Рад анализира постмодерно поигравање формом и жанром и интертекстуално отварање могућности приповедања у делу *Двострука игра* концептуалне уметнице Софи Кал и роману *Левијатан* америчког аутора Пола Остера. Својеврсну приповедну размену започео је Пол Остер захваливши се Каловој на првој страници првог издања свог романа што му је дозволила да помеша стварност и фикцију то јест да реконфигурише елементе њене уметничке биографије у лику Марије Тарнер. Калова наставља ову игру постмодерних аутора тако што реализује уметничке пројекте фиктивне протагонисткиње Марије Тарнер и бележи тај процес у виду наратива о стваралачком процесу, а Калова и Остер потом настављају игру приповедања као интертекстуалну размену. Циљ рада је да покаже како каледоскопско рефлектовање различитих наратива двају аутора образује ауторефлексивни интертекст којим се испитују и подривају традиционална схватања приче и приповедања, аутора и ауторства, граница фактуалног и фиктивног, и коментарише сам стваралачки процес.

Кључне речи: Софи Кал, Пол Остер, постмодернизам, концептуална уметност, наратив, приповедање, метафикција, интертекстуалност

„Писмо се распростире као игра која непрестано надилази сопствена правила и премаша своје границе”

Мишел Фуко

„We travel along the thread of narrative like high wire artistes. That is our life”

Анђела Картер

Готово да је постало излишно говорити о приповестима, а не започети тврдњом о њиховој свеприсутности. Амерички историчар Хејден Вајт (1984: 2) примећује: „Приповедање је начин говорења подједнако универзалан као и сам језик, а приповест вид вербалне репрезентације тако природан људској свести да би се сугестија да ту постоји какав проблем могла сматрати педантеријом”. У есеју „Увод у структуралну анализу прича” из 1966. године, Ролан Барт (1971: 56) износи сада већ чувену и много пута цитирану тврдњу о свеприсутности наратива:

„Безбројне су приче света. Најпре је то чудесно шаренило врста, распоређених између различитих супстанци, као да је свака прилика послужила човеку да му ове приче повери: прича може бити заснована на артикулисаном језику, оралном или писаном, на слици, непомичној или покретној, на покрету и на уређеној мешавини свих ових супстанци; она је присутна у миту, легенди, басни, приповеци, новели, епопеји, историји, трагедији, драми, комедији, пантомими, слици [...] витражу, филму, шалама, разним чињеницама, у конверзацији. Штавише, кроз ове скоро бескрајне

1 astijanaks@yahoo.com

облике, прича је присутна у свим временима, на свим местима, у свим друштвима; прича почиње са самом историјом човечанства; нема и нигде није било ниједног народа без прича; све класе, све људске групе имају своје приче и врло често су у њима уживали људи различитих, чак супротних, култура: прича не мари ни за добру ни за лошу литературу: интернационална, трансисторијска, транскултурна, она је свуда, као и живот”.

Мало би се шта могло додати или одузети Бартовим опажањима која успешно сажимају разлоге зашто је изучавање наратива закупило пажњу мислилаца још од античког доба. Његова опажања поновиће, и на свој начин елаборирати, и бројни други теоретичари па тако Питер Брукс у књизи *Reading for the Plot* (*У поштрази за заједном*, 1984) каже како су наши животи испреплетени наративима, причама које слушамо или приповедамо и кроз које процењујемо и ситуирамо себе у прошлости и садашњости и антиципирамо будућност. Штавише, спреман је да претпостави да је приповедање „специјална способност или компетенција коју учимо, изванредан подскуп општег језичког кода који, када га савладамо, омогућује да сумирамо и поново преносимо наративе другим речима другим језицима, да их пренесемо у друге медије, а да при том они остану препознатљиво верни првобитној наративној структури и поруци” (Брукс 1984: 3–4).

Наративи, приповести или у свом општепознатом облику „приче” дуго су сматране доменом књижевности. Изучавање прича као што су легенде, митови, бајке и њихових саставних елемената попут заплета, ликова, тачке гледишта, гласа започело је још у античко доба. Међутим, у претходних неколико деценија прича је направила искорак из књижевног оквира ка другим, мање или више очекиваним дисциплинама попут филозофије, политичке теорије, психологије, историје. Штавише, идеја о наративним моделима помоћу којих се производи и преноси знање проналази примену и у областима попут економске теорије, права или медицине у којима је раније то било незамисливо.

Сагледавајући књижевно-уметничку и ширу културну праксу, као и кретања у теорији приповедања у другој половини XX века, Марк Кари (1998: 2) у *Постмодерној теорији приповедања* уочава „масивну експанзију наратолошког обухвата”. Попут Бартових бесконачних облика приче, и Кари указује на широк дијапазон наратива који су саставни и често неприметни део наше свакодневнице: филмове, видео-спотове, рекламе, новине и часописи, уметничке слике, стрипове, шале, анегдоте са одмора. Конвергенција теоријских промишљања наратива, њихове улоге и значаја, као и њихова распрострањеност и интегрисаност у све аспекте културе и цивилизације, водили су, Кари (1998: 2) сматра, ка одређењу људи као наративних бића. Рикеров *homo fabulans*, или *homo narrans*, човек који прича, или *storytelling animal*, „животиња причалица” како то именују Умберто Еко у поговору романа *Име руже* (1980), али и британски филозоф Алистер Мекинтајер у трактату о моралу *Након врлине* (*After Virtue*, 1981), указују на постојање приповедачког импулса или склоности ка приповедању својственим људском роду уопште.

1. Пол Остер и Софи Кал – постмодерни приповедачи

Када у интервјуу са Ларијем Мекефријем и Линдом Грегори (1992: 277) каже како писање за њега више није чин слободне воље, већ питање опстанка, Пол Остер се сврстава у традицију која причу и приповедање сматра оним што суштински одређује људски род. Управо овакво виђење човека као наративног бића одређеног, с једне стране, фундаменталном потребом за причама, а с

друге, једнако снажним поривом за приповедањем јесте у основи књижевног и ванкњижевног стваралаштва Пола Остера и суштински одређује формалне и тематско-мотивске аспекте његових дела. Остер себе не доживљава писцем, већ приповедачем кога је потрага за причама, начинима да се оне пренесу, подстакла да се опроба у различитим жанровима и наративним медијима јер, како каже, књиге су тек један извор, а приче нам могу бити доступне и путем других медија: телевизије и филма, стрипова и графичких новели, фотографија и слика, штавише и плесом се може приповедати каква прича.

Књижевна критика, усмерена првенствено на његове романе, Остера често одређује као умерено експерименталног аутора који прибегава препознатљивим постмодерним приповедним техникама које нису ни посебно нове, ни посебно упечатљиве. Такође, често му се замера и репетитивност релативно постојаног тематско-мотивског комплекса упркос томе што је у неколико наврата своје романе назвао фасетним одразом онога што заокупља његову пажњу, а не једним те истим наративом у различитим итерацијама (Мекефри, Грегори 1992: 281). Остеров стваралачки поступак заснива се на непрестаном испитивању могућности приповедања или поигравању причом и приповедањем као оним што је стално у настајању, што је у подједнакој мери производ и процес, али и оним чиме не владају унапред установљена правила или критеријуми, већ настају у самом стваралачком процесу експериментисањем. Остер (Малија 1984: 5) стога тврди да поигравање традиционалним формама и жанровима у његовом стваралаштву није трагање за „новом формом”, већ се заснива на уверењу да ће „оно што се мора исказати створити сопствену форму”, те да је сваки пројекат кога се прихвати нов и да сваки пут мора поново да себе научи како да пише, а да одговоре проналази управо кроз сам стваралачки процес. Зато се током своје вишедценијске каријере Остер опробао не само као романописац, већ и као уредник, песник, сценариста, редитељ, есејиста. Његова спремност да направи искорак ка другим наративним медијима и да сопствена дела реинтерпретира кроз сарадњу са другим уметницима у различитим уметничким медијима омогућили су му да заузме специфично, а могли би рећи и јединствено место међу другим постмодерним ауторима. Међутим, то не значи да је Остер усамљено окупира такву позицију; заправо, могло би се рећи да француска уметница Софи Кал свој уметнички опус гради на истим претпоставкама.

Софи Кал се без сумње сврстава међу најзначајније појаве на француској и међународној уметничкој сцени. Иза себе има изузетно успешну вишедценијску каријеру током које је своје радове излагала у неким од најзначајнијих светских музеја и галерија попут Музеја модерне уметности града Париза и Музеја модерне уметности (МОМА) у Њујорку, као и на Венецијанском бијеналу, а њени штампани пројекти доспевали су на листе бестселера. Каријеру је започела као фотограф, али се већ од самих почетака у својим пројектима окренула концептуалном приступу који је обично укључивао и произвољан низ ограничења, у чему је критика препознавала утицај *Oulipo* групе. Њени често контроверзни радови комбинују различите медије – фотографију, филм, приповедање, инсталације, перформанс – те је критика описује као концептуалну уметницу. Пројекти Калове започињу идејом која се неопходно ситуационо актуализује; потом догађај или дешавање, које се одвија у складу с одређеним „правилима” или ограничењима, бележи у визуелном медију и наративизује то јест комбинује документарни фотографски или визуелни материјал и наративну реконструкцију догађаја. Критичар Џ. Гратон (2002: 205) тврди како се сви њени пројекти могу

описати као „експерименти који се изводе не да би се тестирала нека посебна хипотеза, већ с много мањом сврховитошћу, како би се 'видело шта ће се десити'”. Ипак, уместо концептуалном Калова (Гратон 2002: 204) себе радије назива „наративном уметником” чиме потврђује да су њени пројекти наративног карактера то јест да је усмереност на причу и приповедање у основи њеног уметничког израза и стваралачко-уметничког поступка. Штавише, у интервјуу са Џеном Соер (2009: пара 2), Калова наводи да се определила за уметнички поступак који комбинује фотографије и текст јер јој се чинило да ова два медија одвојено не могу да изразе оно што жели, а то је увек прича о неком догађају. У Каталогу прве ретроспективне изложбе Софи Кал у Музеју модерне уметности града Париза, критичар Ив-Ален Боа (1991), нимало ласкаво, каже да су – лишене текстуалног – фотографије Софи Кал безукусне и незанимљиве, али истовремено признаје да су неодвојиви део наративне серије и да их као такве треба посматрати. Уместо да себе подвргне дуготрајном и неизвесном шегртовању визуелном или текстуалном изразу, које је оба видела као недостатне и недовољне, Калова се определила да испита приповедне могућности њиховог међузависног односа и захваљујући томе успела да створи веома упечатљив и ефектан приповедни израз који непрестано балансира између супротстављених полова документарно-фактуалног и наративно-фиктивног, као и приватног и јавног, свакодневног и неубичајеног. Тимоти Шелу (2013: пара 4) примећује да је управо „енигматско мешање чињеница и фикције, њено увођење наративне структуре у хаос доживљеног искуства, одвајкада фасцинирало и писце и теоретичаре”. Пол Остер се свакако сврстава међу оне које уметност Калове фасцинира и привлачи, у тој мери да је осетио потребу да их инкорпорира у своју фикцију.

Усмереност на причу и приповедање, експерименталност, и прибегавање различитим медијима нису једине тачке укрштања Остера и Калове – обоје аутора се у својим делима ослањају на великодушну употребу аутобиографских елемената. Више се ни не поставља питање да ли ће Остерова фикција садржати аутобиографске елементе, већ на који начин ће бити инкорпорирана у наратив: као историјски догађаји које је посведочио, или несвакидашњи догађаји из сопственог живота, или фикционализоване верзије пријатеља и познаника које постају протагонисти његових романа. Пројекти Калове се такође заснивају на сопственим искуствима, на доживљеним ситуацијама: понекад је посреди само једна опаска, попут, „Чувај се” које јој је упутио партнер након што је окончао њихову емотивну везу путем имејла, а некад дуготрајно физичко и емотивно искушење као што су месеци проведени с мајком на самрти. Амерички кустос Роберт Стор (Серафин 2020) сматра да употреба сопствених искустава није последица „каприциозне саможивости” Калове већ одраз „ствари које је опседају”, што у великој мери кореспондира са Остеровим делима. Занимљиво је да обоје аутора често испитују исте теме у својим делима: одсуство, смрт, сећање, љубав и издаја, однос са родитељима. Такође, иако садржи обиље аутобиографских компоненти, Остерова фикција, па чак и његова биографско-мемоарска дела, као ни дела Калове нису исповедног карактера. Како Калова (Шо 2014) примећује, посреди су баналне ситуације, „смрт мајке, раскид: то се дешава многим људима и у томе нема ничег изванредног или другачијег” – прибегавање аутобиографским елементима указује на оно што је заједничко људско искуство које им омогућава да, чак када се уграђују у своје приповести, о себи говоре „као о било коме, као о свакоме” (Мекефри, Грегори 1992: 292). С друге стране, присуство аутобиографских елемената неминовно проблематизује однос фактуалног и

фиктивног, што се посебно може видети у, игром случајности, њихова два истоветно названа дела, *Истинитије приче* (*Des Histories Varies*, 1994; *True Stories*, 1995), у којима су исприповедани догађаји из стварног живота, али чија се фактуалност упркос инсистирању да су посредни истините приче, непрестано доводи у питање управо из разлога што су дати у наративном облику, као приче, те да је на основу формалних одлика немогуће утврдити да ли су истините или фикција. „Ако ме питају”, наводи Калова (Нери 2009), „кажем да је све истинито – нисам у стању да измишљам. Након тога, то је њихов проблем, а не мој, ако су им истина или фикција неопходни критеријуми”. Разлика између доживљеног искуства и његове наративне реконструкције, у пројектима Калове поприма и додатни слој услед постојања перформативног ја, које увек претходи наративном ја.

И за Остера и Калову случајност има изузетно важну улогу, али као што запажа америчка списатељица и редитељ, Крис Краус (Шо 2013), ако су пројекти Калове замишљени попут игре ослоњене на произвољност и случајност, она међутим не верује да случајност открива неко скривено значење већ је управо то, пука инцидентност, значењски празна. И Остер у великој мери дели ово становиште. За њега, случајност је важна јер је саставни део стварности, али не садржи неко дубље метафизичко значење и лишена је смисла или разложности сем оних које им сами придајемо. Случајност не значи порицање каузалности или рационалности, већ указује на „присуство непредвидивог, на посве зачуђујући природу људског искуства” (Мекефри, Грегори 1992: 270–271). Зато Остер (Мекефри, Грегори 1992: 270) каже да стреми ка томе да пише фикцију подједнако необичну као свет у коме живимо или „другим речима: истина је чуднија од фикције”.

Усмереност на причу и приповедање, утицала је и на прозни стил како Остера тако и Калове. Остер је препознатљив по свом елоквентном, јасном стилу који му омогућава, како то каже критичар Д. Бероун (1995: 7), „да изађе у сусрет публици”, а с тим виђењем је сагласна и С. Ђоћа (2012: 644) која истиче да се његова дела лако читају „чак и када су изразито метафиктивна, дигресивна или комплексна”. Остер (Малија 2013: 11) то потврђује: „Прича ми је увек прва на уму и све остало се мора жртвовати зарад ње. Сви елегантни, пасуси, сви необични детаљи [...] ако нису заиста битни за оно што покушавам да изразим, онда им ту нема места”. Калова је такође развила концизан и јасан стил писања који је делом настао из прагматичне потребе да текст који посетиоци изложби стојећи читају поред фотографија или других визуелних материјала буде кратак и да садржи само неопходне речи, али можда још важније, из потребе да се успостави равнотежа визуелног и текстуалног тако да њихов однос буде комплементаран, а не агонистички.

Сви ови елементи присутни су како у Остеровом роману *Левијатан* тако и у *Двосирукој игри* Калове. Надасве, обоје аутора су посвећени непрестаном испитивању могућности приповедања, поигравањем причом и приповедањем или причом и приповедањем као игром чија су правила увек нова и у сталном настајању и никада до краја испитана и исцрпљена. Зато и не изненађује што је њихова сарадња попримила облик приповедне игре засноване на интертекстуалној размени, где рефлектовање и укрштање сличних, а различитих наратива не само да подрива традиционална схватања приче и приповедања, већ огољава и коментарише сам стваралачки процес.

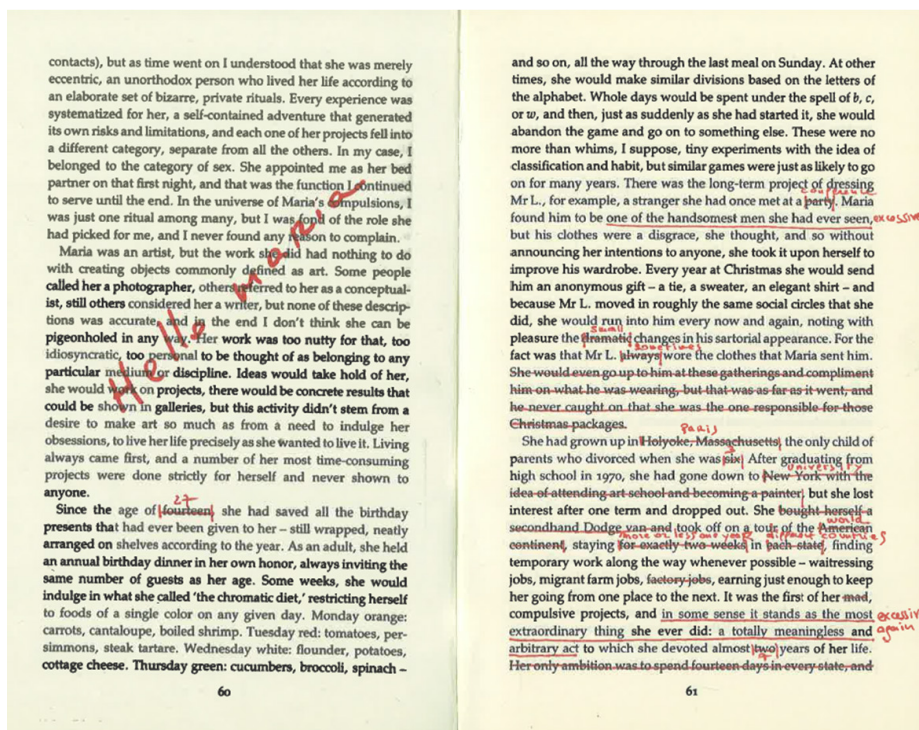
2. Приповедна игра Софи Кал и Пола Остера

Својеврсну приповедну размену започео је Пол Остер захваливши се Каловој на првој страници првог издања романа *Левијатан* (1992) издавачке куће Фабер и Фабер што му је дозволила да помеша чињенице и фикцију односно што му је дозволила да „позајми” и реконфигурише елементе њене уметничке биографије у лику Марије Тарнер. Калову су одмах заинтригирале могућности ове размене коју наставља управо кроз пројекат *Двострука игра* (*Doubles-Jeux*, 1998; *Double Game*, 1999), њену сопствену „мешавину” стварности и фикције. Прикладног назива, *Двострука игра* заснована је на удвајању и понављању наратива, како Калове тако и Остера, и истовремено је и самостални наратив, али и постмодерни интертекст који на мета наративном нивоу илуструје и коментарише стваралачки процес. Не изненађује што роман *Левијатан*, који је послужио као повод сарадње двају аутора, такође испитује процес књижевног или уопште уметничког стварања.

Главни протагониста романа, Питер Арон, типична је Остеровска амалгација аутобиографских, фиктивних и фикционализованих елемената и понавља остеровски топос осамљеног јунака чија је потреба за приповедањем или његов приповедачки нагон последица изненадног, трагичног догађаја, а тај догађај јесте вест о бруталној и насилној смрти његовог пријатеља Бенцамина Сакса. Питер Арон покушава да реконструише животни пут свог пријатеља сакупљајући фрагменте његове биографије у кохерентан наратив попут детектива који реконструише след догађаја каквог злочина. У овај биографски наратив, он уграђује своја искуства и сећања, као и приче и сећања других ликова, па чак и сазнања Федералног бироа за истраге који испитује околности Саксове погибје. Саксова биографија се актуализује као сплет фрагмената и прича које Питер Арон покушава да склопи попут патолога који саставља Саксово распарчано физичко тело. Међутим, сегменти увек недостају, а и они који су на први поглед доступни и јасни, заправо су увек упитни. Различити ликови имају различита виђења или интерпретације истих догађаја, те је Аронов наратив у најмању руку амбивитетан, а и он сам непрестано сумња у себе, своје сећање, и приповест коју пише, и тако подрива сопствену позицију наратора што на метафиктивном нивоу доживљавамо као подривање ауторитета аутора и проблематизовање границе фиктивног и фактуалног. *Левијатан* огољава „разлику између догађаја и казивања, искуства и приповедања, изговореног и записаног, чињеница и фикције” (Химасја 2007: пара 6).

Ако упоредимо *Левијатан* са раним пројектом Калове *Адресаром*, можемо схватити извор Остерова фасцинације њеним уметничким подухватима, и уочити неколике подударности. Године 1983. Калова је на улици случајно пронашла адресар, ископирала га и вратила поштом власнику, а потом интервјуисала његове личне контакте како би кроз кумулативни ефекат њихових описа покушала да реконструише својеврсни портрет или профил власника адресара, а да се никада није с њим срела. Тај замишљени портрет, састављен од 28 карактерних скица које је Калова првобитно објавила у новинама *Libération* без знања власника, Пјера Б., изазвао је опречне реакције у јавности из неколико разлога – документарни стил и приповедање у првом лицу као и чињеница да је пројекат објављен у дневним новинама подстакли су расправу о његовом фиктивном/ фактуалном статусу, посебно након што се огласио и разјарени Пјер Б. претећи јој тужбом, као и о граници приватног и јавног, уметности и живота. Калова се поиграва

нашим схватањем истинитог и фактуалног јер прибегава аутобиографско-документарној форми, али их истовремено проблематизује. Поступак грађења портрета Пјера Б., у многоме подсећа на покушаје Питера Арона, и покреће слична питања о стваралачком процесу, као и улози и положају аутора у том процесу. *Адресар* се нашао међу осам различитих пројеката које је Остер „позајмио” од Калове за лик Марије Тарнер и представља интра и интертекстуални *mise-en-abyme* оквирном наративу, рефлектује га, али и трансформише. Овај поступак посебно долази до изражаја у *Двосирукој игри*. Попут Питера Арона, и Марија Тарнер јесте амалгамација биографских, фиктивних и фикционализованих елемената. И она у подједнакој мери илуструје порозност границе стварности и фикције у постмодерни наративима. Питер Арон описује Марију као ауторку која је и фотограф и писац, и концептуална уметница, али које се не може једноставно сврстати ни у једну од наведених категорија с обзиром на то да је њена уметност исувише идиосинкратична и лична да би припадала било ком медију или дисциплини (Остер 1992: 60), али је овај опис могао дословно бити преузет из критичких осврта на стваралаштво Калове. Међутим, иако јој јесте налик, Марија Тарнер није Софи Кал, јер ни наративно конструисана Софи Кал није Софи Кал, али је и подједнако тешко разлучити тачке укрштања и размимоилажења, а управо ови нодуси и удвајања послужили су, и дословно и у пренесеном значењу, као полазна тачка Каловој у *Довосирукој игри*. Уводни део *Двосируке игре* садржи црвеном бојом нотиране странице Остеровог романа у којима се представља лик Марије Тарнер. Калова пажљиво чита тих неколико страница и „исправља” неподударности у биографским подацима, или помало заједљиво коментарише како је Остер претерао или у одређеним описима себи дао превелику уметничку слободу. Анотиране странице с ентузијазмом урањају у интертекстуалне везе и импликације Остеровог текста, али захваљујући црвеним нотацијама наративно конструишу и саму Софи Кал. Калова се поиграва позицијама субјекта и објекта и не само да подрива Остеров ауторитет, већ доводи у питање и свој, као аутора Софи Кал која нам се открива кроз анотирани текст.



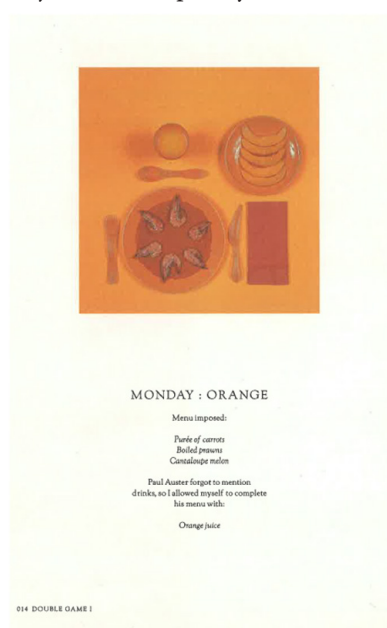
Слика 1. Анотиране странице Остеровог текста у уводу *Двоструке игре* Sophie Calle, *Double Game, With the participation of Paul Auster*, London: Violette, 1999

Приповедна игра Остера и Калове у *Двострукој игри* састоји се из три потеза: први потез за циљ има да покаже како је Софин живот утицао на Маријин; у другом потезу разматра се како је Маријин живот утицао на Софи, и коначно, у трећем потезу Калова покушава да постане лик из књиге.

1. Маријин живот и како је утицао на Софи

У овом, хронолошки гледано првом потезу, Калова одлучује да реализује два фиктивна пројекта за које она није послужила као инспирација, а који се у *Левијатану* приписују Марији Тарнер: *Хроматску дијету* (*Chromatic Diet*) и *Дане у знаку Б, Ц и В* (*Days under the Sign B, C & W*). У француском издању *Двоструке игре*, које се за разлику од енглеског издања састоји од 7 одвојених томова, овај потез је назван *О послушности* (*De l'obéissance*) и Калова на први поглед има намеру да у сваком детаљу следи опис пројекта из романа. Међутим, врло брзо, а како примећује критичар Ив-Алан Боа (2006: 45), и без икакве сумње хотимично, Калова престаје да буде послушна и уводи нова, сопства правила, поиграва се ограничењима и слободно их прекорачује подривајући ауторитет оригиналног текста и позиционирајући себе као аутора. На пример, Остер у роману нигде не наводи да ли је Марија себи дозволила конзумирање напитака одређене боје, што Калова уводи као правило и тиме мења она наведена у роману, али и пројекат који се њима заснива. Она то чини сасвим отворено, штавише, у њеном тексту се обавезно наводе одступања или измене. Да не потенцира на разликама,

њене интервенције вероватно ни не би биле примећене (Слика 2). Актуализација пројекта Марије Тарнер постаје уједно и његова реинтерпретација, а удвајање пројекта, фиктивног и актуализованог, илуструје субјекатско/објекатску непостојаност и неодређеност. Такође, интертекстуални дијалог два пројекта разоткрива процес уметничког стварања. Наратив Калове је, дакле, двострук: с једне стране то је наратив под називом *Хроматиска дијетта* која у себи истовремено интегрише и наратив о томе како је настала *Хроматиска дијетта*. Ово удвајање већ је антиципирано у самом наслову дела и прожима пројекат у целисти.



Слика 2. *Хроматиска дијетта* – Понедељак, наранџаста

Sophie Calle, *Double Game, With the participation of Paul Auster*, London: Violette, 1999, стр. 18

„Пол Остер је заборавио да спомене напитке, па сам себи дозволила да допуним мени са:

Сок од поморанџе”

2. Софин животи и како је ућицао на Марију

У другом потезу, Калова се окреће пројектима које је Остер од ње позајмио и приписао Марији Тарнер. Посреди је осам пројеката које је Калова претходно представила публици на изложбама или објавила: *Гардероба* (*Wardrobe*), *Стриптиз* (*The Striptease*), *Праћење...* (*To Follow...*), *Suite vénétienne*, *Детектив* (*The Detective*), *Хошел* (*The Hotel*), *Адресар* (*The Address Book*), *Рођенданска церемонија* (*The Birthday Ceremony*) и како каже, роман *Левијатан* јој је пружио прилику да поново представи ове уметничке пројекте које сада дели са фиктивним ликом Марије Тарнер. Сваком појединачном пројекту претходи црвеном бојом уокви-рен сегмент странице из романа у коме Остер описује дати пројекат. На први поглед, Калова на овај начин покушава да поврати ауторитет првобитног или „оригиналног” аутора пројекта. Међутим, и у овом случају, Калова се оглушава о правила приповедне игре. Џ. Гратон (2002: 208) примећује да се ово кршење правила јавља чак и у различитим издањима *Двоструке изгре*, енглеском и француском. Француско издање је нешто скромније, меког повеза, у 7 томова од којих сваки има посебан наслов. Луксузно енглеско издање издавачке куће Виолет, омогућило је Каловој да на другачији начин изабере и организује репрезентативни фотографски и текстуални материјал. На пример, *Адресар*, пројекат знатног

обима, сведен је на тек неколико страница; *Suite vénétienne* и *Детешки* и другачије организују фотографски материјал у односу на текстуални.

Други потез је двострука реинтерпретација: с једне стране, Калова интерпретира пројекте Марије Тарнер, с друге, ти фикционализовани пројекти приписани Марији Тарнер у Остеровом роману већ јесу Остерова реинтерпретација радова Калове, тако да је наратив Калове у *Двострукој игри* посредован односно поновно је извођење пројеката, али у наративном облику. Перформативно ја Калове које увек претходи њеном наративном ја, разликује се у ове две актуализације пројеката. Први пут, перформативно ја је учествовало у ситуацијама фото-текстуално евидентираним у наративној серији. У *Двострукој игри*, перформативно ја део је другачије ситуације; у најмању руку, перформативно ја сада испитује и разврстава фото-текстуални материјал као и текст Остеровог романа. Стога је наратив Калове у другом потезу „нов”, заправо следи другачија правила приповедне игре од оних која су примењена током првобитног пројекта, као и оних у Остеровом роману, мада су њихове интертекстуалне везе недвосмислене. Ефекат који се овим постиже такав је, тврди А. Химасја (2007: пара 17), да се тешко може утврдити где један наратив престаје, а други почиње, као што се уосталом не може утврдити ни где почињу и престају Марија и Калова, јер у себи увек садрже трагове једни других. Интертекстуално рефлектовање наратива поприма калеидоскопски квалитет и имплодира у ауторефлексивност, а трансформација постаје једини заједнички именилац. Ово кретање између текстова, како Остера, тако и Калове, као аутора који су изван текста и као субјеката који су представљени у тексту, закључиће А. Химасја (2007: пара 23), „огољава не само фикционалност и 'аутора' и 'субјекта', већ и саму структуру репрезентације”.

3. Гошамски приручник

Трећи потез Калова описује као један од многих начина на који се могу помешати стварност и фикција. Након што ју је Остер узео за субјекта у *Левијатану*, долази на идеју да замене улоге и да Остер постане аутор њених поступака. Затражила је од њега да измисли фиктивни лик који би она потом реализовала, у обратном потезу од оног којим је Остер биографске елементе Калове реконструисао у лику Марије Тарнер. Остер се томе у почетку успротивио. Перформативно ја Калове разликује се од наступа какве глумице или извођача. Изведба глумца на сцени или филму или другом сценском простору јесте, у недостатку боље речи, „претварање” које заправо претпоставља и своју перформативну снагу црпи управо из раздвојености стварног и фиктивног. Перформативно ја Калове није глума, већ ситуационо одређена актуализација и истовремено је оно што посредује емпиријску реалност. Другим речима, биолошко тело Софи Кал, које је неминовно морало боравити на улицама Њујорка, није исто што и њено перформативно ја. Остер је чак две године одбијао Калову надајући се да ће она одустати од свог захтева јер, како сам признаје у неколико интервјуа, био је уверен да ће његове инструкције, ма како бесмислене или ризичне, Калова несумњиво следити. Критичар Ив-Ален Боа (2006: 46) уочава да инструкције које је Остер на крају ипак проследио Каловој јесу много комплексније од претходно реализованих пројеката Марије Тарнер јер укључују одлику типичну за радове Калове – са собом носе одређени ризик. *Личне инструкције за С. К. о томе како да унапреди животи у Њујорку (пошто их је изражила)* (1994) наставак су игре приповедања са Каловом и садрже четири категорије-упутства: Осмехивање,

Разговор са незнанцима, Просјаци и бескућници и Како учинити неко место својим. Свака категорија одражава неки сегмент живота у Њујорку, који Остеру из било ког разлога привлачи пажњу. Свака од наведених категорија остварује интертекстуалну везу са Остеровим претходним романима: када од Калове тражи да изабере неко место и учини га својим тако што ће га не само посећивати и одржавати већ и учинити делом свог идентитета, овај захтев нас упућује на ликове попут Огија Рена из „Божјиће приче“, аматера-фотографа који годинама са истог места сваког дана фотографише улицу. Такође, када од ње тражи да буде љубазна и помогне бескућницима и просјацима које среће на улици, то нас подсећа на ликове попут Данијела Квина из *Града стакла*, или Марка Стенлија Фога из *Месечеве палатке*, па и у извесној мери и на Бенџамина Сакса из *Левијатана* који сплетом околности остају без крова над главом. Остерове инструкције такође претпостављају испитивање односа приватног и јавног које је саставни део пројеката Калове.

Током недељу дана, Калова је следила Остерове инструкције зауевши место поред телефонске говорнице на углу улица Харисон и Гринич у Њујорку, а *Гошамски приручник* (*Gotham Handbook*) јесте наратив о доживљеним интеракцијама и другим дешавањима/опажањима које фотографски и наративно документује. Као и у претходна два потеза приповедне игре, иако се чини да је имала најбољу намеру да се у свему повинује Остеровим инструкцијама, Калова их, очекивано, допуњује или прилагођава. Штавише, Остер је и сам свестан да су правила игре увек нестабилна и променљива, па уз текст инструкција, прилаже и кратку поруку у којој инструкције опсује не као чврста правила, већ путоказе. Игра наратива у којој се аутори непрестано надмећу за ауторитет, разрешена је, па макар и привремено, абдицирањем ауторитета свих имплицираних у наративну размену. Наративно удвајање, већ уочено у претходна два потеза, дешава се и у *Гошамском* приручнику: Остеров текст, с једне стране, јесте самостални наратив, а с друге, постаје део наратива Калове. Такође, као у претходним потезима *Гошамски приручник* је и производ и процес: наратив који не скрива своју наративност, и који непрестано коментарише сопствено настајање.

3. Закључак

Иако стварају у различитим уметничким миљеима – Пол Остер првенствено у домену књижевности, а Софи Кал као концептуална уметница – обома је заједничко уверење о важности приче и приповедања. Потребна за причама и нагон за приповедањем наводи Остера да непрестано трага за начинима на које се прича може пренети; отуда његово експериментисање формом и жанром и наративним медијима, било самостално или у сарадњи с другим ствараоцима. Софи Кал себе сматра наративном уметницом, а њени пројекти су наративне серије које по правилу комбинују различите медије кроз чије садејство изнова трага за различитим приповедним могућностима које они нуде. Приповедна игра у коју се упуштају Остер и Калова кроз интертекстуалну размену наратива, романа *Левијатан* и фото-текстуалног пројекта *Двосмислена игра*, одражавају њихову жељу да заједно испитају могућности приповедања које им ова приповедна игра постмодерних наратива отвара, али и схватање приповедања као игре која, иако заснована на одређеним правилима, та правила и критеријуме изнова одбацује и проналази нова или другачија.

Интертекстуална испреплетаност наратива Остера и Калове поставља их у однос узајамне зависности, који је истовремено и агонистички однос, али агонистички однос окренут самом себи. Наративи, њихове интерпретације и реинтерпретације, преплићу се, укрштају и међусобно рефлектују, чиме се постиже каледоскопски ефекат. У крајњем исходу, њихова приповедна игра формира ауторефлексивни интертекст, чије је једино правило непрестана трансформација, а захваљујући коме се испитују и подривају традиционална схватања приче и приповедања, аутора и ауторства, позиције субјекта и објекта, наративна репрезентација стварности и однос фактуалног и фиктивног. Ова приповедна игра или приповедање као игра отвара нове наративне и интерпретативне могућности и коментарише сам стваралачки процес на метанаративном нивоу. Такође, њихова сарадња указује на постмедијски карактер постмодерних наратива, који се огледа у амбивалентности или неповерењу према ограничењима или могућностима појединачних медија од којих су неки, попут књижевности, дуго заузимали привилеговани статус као доминантни или чак најбољи медиј за преношење прича и указује на потребу за критичким сагледавањем појма наративног медија.

Литература

- Барт 1971: Р. Барт, Увод у структуралну анализу прича, *Леттопис Мајинце српске*, год. 147, књ. 407, св. 1, 56–84.
- Бероун 1995: D. Baron ed, *Beyond the Red Notebook*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Боа 2000: Y. A. Bois, Character Study, *Artforum*, New York: Artforum Inc, 126–131.
- Боа 2006: Y. A. Bois, Paper Tigress, *October* 116, 35–54.
- Брукс 1984: P. Brooks, *Reading for the Plot*, Cambridge Massachusetts, London England: Harvard University Press.
- Байт 1984: H. White, The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory, *History and Theory*, Vol. 23, No. 1, 1–33.
- Гратон 2002: J. Gratton, Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle, *Women's Writing in Contemporary France*, Ed. Gill Rye and Michael Worton, Manchester and New York: Manchester University Press, 204–228.
- Кал 1998: S. Calle, *Doubles-Jeux*, Arles: Actes Sud.
- Кал 1999: S. Calle, *Double Game, With the participation of Paul Auster*, London: Violette.
- Кари 1998: M. Currie, *Postmodern Narrative Theory*, London: Macmillan.
- Малија 2013: J. Mallia, Interview with Paul Auster, *Conversations with Paul Auster*, Hutchisson, James M. Ed, University Press of Mississippi: Jackson, 5–12.
- Мекефри, Грегори 1992: L. McCaffery and S. Gregory, An Interview with Paul Auster, *The Art of Hunger*, Paul Auster, Los Angeles: Sun & Moon Press, 270–312.
- Нери 2009: L. Neri, Sophie Calle, *Inteviu* [e-magazine] 7 March 2009 <https://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle>, 19. 12. 2020.
- Остер 1992: P. Auster, *Leviathan*, London. Faber & Faber.
- Серафин 2020: A. Serafin, Artist Sophie Calle on love, loss and 125 years of lonely hearts ads, *Art*, November 2020 issue, <https://www.wallpaper.com/art/artist-sophie-calle-love-loss-125-years-of-lonely-hearts-ads>, 20. 12. 2020.
- Соеп 2009: J. Sauer, An Interview with Sophie Calle, *Krause essay prize*, 2014, <https://krauseessayprize.org>, 11. 11. 2019.

- Тоћа 2012: S. Ciocia, The Career and Critical Reception of Paul Auster, *Literature Compass* 9/10, Blackwell Publishing Ltd, 642–653.
- Химасја 2007: A. Khimasia, Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity, *Image & Narrative*, [e-journal] 19, 2007 <http://imageandnarrative.be/autofiction/khimasia.htm>. 8. 9. 2017.
- Шелу 2013: T. Chaillou, Interview with Sophie Calle, *The White Review*. Issue no. 8, July 2013 <https://thewhiterreview.org/feature/interview-with-sophie-calle/>. 19. 12. 2020.
- Шло 2014: C. Shaw, Sophie Calle in Conversation with Catherine Shaw, *Ocula*. Hong Kong, 10 December 2014, <https://ocula.com/magazine/conversations/sophie-calle/>. 20. 12. 2020.

POSTMODERN INVESTIGATIONS INTO THE POSSIBILITIES OF STORYTELLING: SOPHIE CALLE'S *DOUBLE GAME* AND PAUL AUSTER'S *LEVIATHAN*

Summary

The paper analyses *Leviathan*, a novel by the American postmodern author Paul Auster and the photographic-textual project *Double Game* by the French conceptual artist Sophie Calle in light of postmodern experimentation with form and genre and the intertextual opening of the possibilities of storytelling. Paul Auster initiated the narrative exchange by thanking Calle on the copyright page of the first edition of his novel for allowing him to mingle fact and fiction, namely, for allowing him to reconfigure the elements of her artistic biography in the character of Maria Turner. Calle responded by continuing this game of postmodern authors to create narratives of her own in *Double Game* that in various ways respond to the Auster's narrative with a mixture of fact and fiction of her own. The end result of this narrative game is an auto-reflexive intertext which examines and subverts the traditional notions of story and storytelling, author and authority, fact and faction, and narrative representation of reality. The paper shows how their intertextual play or storytelling seen as play open up new narrative and interpretative possibilities while exploring on a meta narrative level the creative process itself.

Keywords: Sophie Calle, Paul Auster, postmodernism, conceptual art, narrative, narration, metafiction, intertextuality

Gordana Z. Bogićević

Драгана М. Јовановић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ „МЛАДЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ” У РАНИМ ДЕЛИМА СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

У раду се настоји дати потпунији осврт на рана дела Светислава Басаре, садржана у форми кратких прича насловљених „Приче у нестајању” и „Peking by night”. Анализом прича настоји се одредити и место самог аутора у временском контексту у ком је стварао. Како је реч о периоду разуђених и разноликих тенденција, управо путем дела Светислава Басаре покушаћемо да уочимо елементе „младе српске прозе” у његовом прозном опусу. „Млада српска проза” означава групу аутора из осамдесетих година прошлог века која је на особен начин користила достигнућа авангардне поетике и иако није направила радикалан заокрет, њени домети важност дугују управо разноликости и непостојању јасно дефинисане поетике. Сем тенденције приближавања раних радова аутора читалачкој публици, као општи циљ намеће се упознавање принципа по ком функционише књижевна реч у периоду друге половине 20. века, у каквој је вези са претходном књижевном традицијом и у ком правцу њен развој иде. На конкретним примерима показате се утицај модерних тенденција у постмодерном тренутку, као и разлог што је Светислав Басара управо један од најрепрезентативнијих аутора српске постмодерне.

Кључне речи: апсурд, онеобичавање, Форма, пастиш, метафикција

1. Увод или о младој српској прози

Српска неоавангардна књижевност је током друге половине 20. и почетком 21. века изнедрила бројне ауторе, које пре свега повезује вишеструка разноликост на подручју форме, жанра, облика и концепата у њој присутних. Читање и тумачење неоавангардних дела излази из оквира до тада могућих читања и тумачења дела претходеће генерације. Због сложености неоавангардних тенденција, читање дела насталих у таквом контексту захтева вишеструко образованог тумача, који мора бити спреман на тумачење дела кроз вишеструку призму, идеолошку, стилистичку, историјску и компаративну. *Проблем* се јавља због учесталог преплитања поменутих струја, услед чега тумач мора бити спреман на константно пребацивање са једног концепта на други и *ошворен* за сваку врсту иновативности и шока, чему су нови аутори не само били склони већ су иновацију и шокантност поставили за готово једину доследност својих дела. Иван Негришорац (1989: 171–172) у поговору дела „Колачи, Обмане, Нонсенси” Саве Дамјанова прави разлику између постМОДЕРНИСТА и ПОСТмодерниста, уврстивши Светислава Басару у другу групу. У чему се разликују два постмодернизма? У постМОДЕРНИЗМУ „присуство модернистичког наслеђа је доминантно, док је аспект његовог превазилажења мање изразит”, дакле негује се наглашено помирљив однос према модерној традицији. У ПОСТмодернизму, са друге стране, „иновацијски потенцијал је наглашенији од везаности за модернистичко искуство од ког се кренуло”, уочљиви су „напори за активнијим превредновањем традиције, па и читаве институције књижевности и уметности”, приметно

1 draganajo25@gmail.com

је окретање будућности и „свест о томе да је модерна књижевност нешто већ спремни за историјска испитивања и музеје, те да ваља кренути даље.”

О постмодерни у српској књижевности и њеном положају писао је Сава Дамјанов још средином деведесетих година прошлог века. Наиме, његови текстови садржани у књизи *Шта то беше српска постмодерна?* (в. Дамјанов 2012: 7–30), иако невеликог обима, на јасан и читаоцу пријемчив начин објашњавају положај младих српских прозаиста у не сасвим гостољубивом подручју. Познато је да српски *традиционалисти*, односно аутори и критичари који су подржавали писање најдоминантнијег стила седамдесетих и осамдесетих година прошлог века – стварносне прозе, нису баш благонаклоно гледали на нову генерацију писаца, оспоравајући често њихов однос према стварности, култури којој припадају, аутентичности. Сава Дамјанов, и сам један од припадника новог таласа, настоји путем текста објављеног 1996. у *Књижевним новинама* – „Постмодернизам није (књижевни) злочин” дати сопствени допринос полемици која се у том периоду водила између *традиционалиста* и постмодерниста. У настојању да покаже да слика није у директном контрасту, већ изнијансирана и да тумачењу „младе српске прозе” треба прићи отвореног ума, Сава Дамјанов издваја основне елементе новог концепта стваралаштва и објашњава због чега би побуна *традиционалиста* била готово парадоксална када се има у виду да млади прозаисти управо као базу користе идеје и достигнућа генерације претходника. Три ставке Сава Дамјанов (2012: 22–25) препознаје као кључне: 1) *Доминација конструијског начела* – „покушај да се искуства иновације, експеримента и разградње интегришу у нову форму”; 2) *Развијена литерарна свест* – најочљивија у *меланхоличким аспектима* дела, који су *експлицитног или имплицитног* карактера; 3) *Покушај превађања стандардних (књижевних) рационално-логичких образаца и релација на фундаменталним нивоима текста* – „напуштање линеарног и континуираног прозног дискурса [...] интерес за алтернативна искуства, фантастично, акаузално, бизарно, ирационално, гротескно; принцип фрагментарности као другачије схватање идеје Целине [...] дисхармоничност [...] интенција ка ’значајској отворености’ текста”, али и графичка и ритмичка димензија. У том кључу огледаће се наше настојање тумачења раних радова Светислава Басаре, аутора који егзистира готово као прототип идеја и стваралачких подухвата нове генерације.

2. „Увод у шизофренију” или онеобичавање онеобиченог

Да је Светислав Басара аутор који води рачуна о месту својих прича унутар збирке види се још 1982. када објављује своје *Приче у нестјајању*², где психолошки мотивисаном причом „Увод у шизофренију” имплицитно говори о месту књижевног јунака у неоавангардном стваралаштву, а збирку завршава причом „Провиђење”, помоћу које сазнајемо да су *Приче у нестјајању* и дословно нестале са радова књижарских радњи. Ипак, ова тенденција ће примарно доћи до изражаја у збирци *Peking by night*, која је први пут публикована 1985.

„Увод у шизофренију” функционише као микроприказ Басариног макросвета. Путем ове приче, могу се анализирати готово све особине стваралаштва Светислава Басаре, а посредно и постмодерне. Искористивши психичко обољење као базу своје приче, посредством лика мајке која је *непрестано маштала* да њен син, а наш наратор, *постане лекар, хирург*, аутор нам потврђује да је једна од особености, коју издваја Сава Дамјанов (2012: 24), присуство развијеније ли-

2 Басара, Светислав. *Приче у нестјајању*, Књижевна омладина Србије, Београд, 1982.

терарне свести, у овом случају имплицитне. Аутор посредством шизофреније износи и сопствено специфично схватање уметности и релација које она успоставља. Најпре, нема више поузданог приповедача, књижевни јунак више то није, његова личност је расцепљена између мноштва ЈА, од којих ниједно није постојано. Чини се да је књижевном сценом завладала и једна шизофренија у пренесеном значењу, у чијим обрисима се брише свака разлика између аутора и наратора, као и између сваке логике и разума, „речено парадоксом: тражи се 'логика' ирационалног и 'рационалност' алогичног” (Дамјанов 2012: 24). На тај начин доминантан принцип писања постаје базиран на *нонсенсу*. О томе сведочи семантичка разубеђеност текста, некохерентност, окретање ка алтернативним искуствима писања, а самим тим и тумачења. У таквом свету је сасвим могуће затећи Георга Вилхелма Фридриха Хегела (у тексту поменутог иницијалима Г. В. Ф. Х) за истим столом са латинским називом лека Calcium Sandoz, који по узору на те називе има и своје алтернативно име, за ширу употребу прихватљивије – М. Кнежевић. Да текст није једино исходиште показује склоност ка визуелним моментима кроз *вербални трансцедентални портрет* (Басара 1982: 11) који, наравно, нису новост, познати су нам још од барока и Захарија Орфелина. Међутим, код Светислава Басаре, који се служио фотографијом, цртежима, графичким приказима, како ће се испоставити и кроз касније приче, то нису нарочито вредне уметничке творевине, али свакако јесу у служби постмодерне поетике. Њихов карактер је перформативан, када наратор објашњава да је мајчина нога ишла до НОГ „а на празнину се наставља дрвена протеза” (Басара 1982: 10), неће нам нацртати тело са наведеним карактеристикама, већ ће искористити дословну функцију речи у формирању вербалног трансцеденталног портрета.

Мотив *психозе намешћаја* који се јавља у причи „Увод у шизофренију” може нам послужити и у прилог тези о ослањању на авангардистичку традицију. Наиме, психозу намешћаја смо сусрели и код словеначког песника Томажа Шаламуна. Пре него што упоредимо мотиве присутне код Светислава Басаре са онима присутним код Томажа Шаламуна, пожељно је подсетити се места словеначког песника у књижевности. За потребе овога рада од значаја је његова припадност мултимедијалном авангардном покрету ОХО у Словенији. Томаж Шаламун је начинио праву прекретницу у словеначкој поезији већ првом збирком *Покер* (1966), која већ и насловом сведочи о односу према традицији, према њеном негирању и игри, блефу као важном моменту авангардне поезије. Осим што је најпревођенији словеначки песник, овај аутор је важан и због утицаја који је извршио на новосадске неоавангардне ауторе. Иако Светислав Басара, барем географски, није припадник те групе, свакако је поетика та која гради спону са њом. Указивањем на утицај посредно се потврђује још једна теза коју у свом тексту излаже Сава Дамјанов, а која говори у прилог парадоксалности сукоба *традиционалист*а и постмодерниста: постмодернисти су се ослањали на достигнућа претходника, њихове циљеве су поставили за своју полазну тачку. Шаламунов опус је знатних размера, али за нас је значајна песма управо из прве збирке, а чији је наслов „Нацртају крст”:

„†
вијуге на мојој столици за љуљање
како тужно виси кошуља
кад ју је напустило тело
ипак је још увек кошуља
и ту је кључна тачка нашег пораза

и кофер и лењир Т
да ли сте већ видели столицу
која трчи од купатила према кухињи
или пак у обрнутом правцу јер то није важно
и хистерично пита
шта ће бити с мојим посмртним животом
да ли сте већ видели ограду балкона која каже
доста ми је
доста ми је
доста ми је
и ја волим свој мали живот
и ја морам да имам нешто од тога
и ако сте ишли глагољашком улицом
и спасили између куће број четири
и бунара стару чизму која лежи
од оне године када су биле
последње ноћне регате и победио је Марио
да ли вас је чизма питала
добар дан извините
што вам досађујем на путу
не чини ли вам се
не чини ли вам се
не чини ли вам се
несхватљиве су ствари у својој лукавости
недокучиве бесу живих
нерањиве у непрестаном протицању
не сустигнеш их
не ухватиш их
непомичне у запрепашћењу” (Шаламун 1978: 9–10)

Сличност је видљива и када је реч о већ поменутом перформативном карактеру (након наслова „Нацртаћу крст” следи строфа/стих која се састоји од нацртаног крста), међутим као значајнији мотив издваја се мотив психозе намештаја. Синтагма *психоза намештаја* се у овом облику помиње код Светислава Басаре (1982: 5) у причи „Увод у шизофренију”:

„Искористио сам прилику и отишао кући. Чаше су падале са стола на под где их је чекала сигурна смрт, ормар је пуцкетао, столице лајале, а врате се отварала и затварала сама од себе. Није ни чудо – лудило је наследно у нашој породици. Постоје разна тумачења таквих појава, али ја сигурно знам да су то *психозе намештаја* (подвукла: Д. Ј.). Све су те ствари поднеле више него што би иједан човек могао поднети. У најтежем стању био је ормар. Неизлечива шизофренија. Његова личност се расцепила на две независне комоде. Стављао сам му у фиоке таблете Нозинана, али узалуд. Ипак постоји разлика између психе мртвих предмета и психе човека.”

Шаламун персонификује психичка стања човека преносећи их на одећу и предмете, остајући на тај начин у дослуху са авангардном поетиком посредством ефекта шока и онеобичавања. Због тога није тешко замислити столицу или балкон у борби са тешким егзистенцијалним кризама или чизму загладану у поноре апстрактног. Видимо, дакле, да се психичка стања преносе са човека и на његово материјално окружење. Међутим, готово две деценије касније, Басара то додатно градира наводећи да је пољуљано психичко стање код предмета, за разлику од људи, неизлечиво. Иако је реч о парадоксу, у потрази за логиком оваквог схватања можемо назрети тежину психичког стања самог наратора, који и сам, ослобођен суштине, деперсонализован, дехуманизован, постаје неизлечиво

лишен сопствене предметности. Томе у прилог говори коришћење схизофреније као поступка, чија је једна од карактеристика креирање сопствене реалности:

„Знам да столице обично не лају, али ја сам тако расејан, тако забораван и ето – десило се да сметнем с ума да столице не лају. Пси имају четири ноге и столице имају четири ноге. Пошто нисам водио рачуна о логици, та је аналогија била довољна да столице залају. Знам да столице иначе не лају, али имао сам оправдање; могао сам повући паралелу: четири ноге – столице – пси – психозе. Да, у крајњој анализи психозе. Претпоставио сам још чвршће ланце, ухватио низ јасног сећања и изашао. У тренуцима када сам био принуђен да размишљам по градском реду вожње (то се морало догађати понекад јер је немогуће задржати увек свест о сопственом непостојању), и када сам морао да се помирим са собом као са привремено непобитном чињеницом, претварао сам се да ја нисам ја већ неко, било ко други.” (Басара 1982: 5–6)

Извргнувши руглу све постојеће логике баналним аналогијама, Светислав Басара још једном потврђује да је „млада српска проза”, искористивши за полаиште технику авангардних аутора, онеобичила већ онеобичено.

Конструкцијом до Форме³

Да би се на адекватан начин разумео начин писања младих српских прозаиста, ваљало би поновно посегнути за терминологијом руске формалне школе. Свесни да новитети у књижевности више не могу потицати из непосредног окружења, да су теме и мотиви одавно позната датост, ефекат *остипрањенија* (рус. *остипранение*) или онеобичавања настојали су постићи такозваном дезаутоматизацијом перцепције ствари, односно приказом обичних и познатих ствари из не-свакидашњег угла. Виктор Шкловски у свом програмском тексту „Уметност као поступак” (в. Милосављевић 2010: 445–454) наводи четири начина остваривања дезаутоматизације: 1. описивањем ствари не именом, већ као да су виђене први пут; 2. приказом из необичног, несвакидашњег угла (кроз очи детета, лудака или животиње); 3. приказивањем обичних ствари из необичног угла; 4. приказивањем ствари издвојених из контекста. На тај начин скренута је пажња са семантичког аспекта књижевног дела на сам поступак његовог обликовања. Ова теорија са почетка двадесетог века добро се уклопила у кључно начело поетике постмодерне – anything goes, што нам потврђују и следећи примери из опуса Светислава Басаре. Након „Увода у схизофренију”, Светислав Басара наставља експериментисање са начелом конструкције и у осталим причама збирке. Готово кроз све приче провлачи се аутопоетичка свест о писању као задатку. Могло би се рећи да се сав напор аутора у збирци *Приче у несћајању* своди на стално промишљање о могућности писања прича које су непостојане. То нам потврђује и прича „Цртеж”, где аутор/наратор води полемику са цртежом, односно у савременом смислу речено: емотиконом. Сем што сведочи о стању кроз које пролазе готово сви аутори у недостатку инспирације, „Цртеж” афирмише постмодерну тезу о интеграцији иновације, експеримента и разградње у нову Форму (уп. Дамјанов 2012: 23). Аутор путем својих *поспуйака* насловну идеју о причама у нестајању преводи и у конкретне текстове. То постиже на више начина, у причи „Увод у схизофренију” наратор обавештава читаоца да је почео да нестаје и пропада, што постиже понављањем вокала „а”, које се продужује без завршетка. У сродном маниру у

3 Форма је у овом случају означена великим почетним словом, како би се направила разлика од традиционалног значења форме као седишта садржаја, наспрам Форме као поступка који сам по себи јесте садржај уметничког дела.

наредној причи видећемо поступно нестајање црта лица цртежа, који и сам поседује свест о сопственом (не)постојању.

Ингениозни карактер свог писања Светислав Басара потврђује приликом грађења два лика и њихових међусобних односа у причама „Зовем се тму” и „Фин који седи”. И једна и друга прича су исприповедане у првом лицу једине и оно по чему јесу специфичне јесте одређена аутономија којом јунаци Тму и Фин располажу. Наиме, иако смо навикли у књижевности да аутор гради лик, да лик промишља о својим поступцима, сада уочавамо како ликови промишљају поступке аутора. Тму је једна крајност такве дистинкције – његов говор је готово у складу са надреалистичким поставкама о аутоматском писању, изузев што постоје зарези који су једино што га дели од нестанка. Тму, иако свестан да је Он (аутор) тај који ће му одредити судбину, поседује и сам одређену аутономију, коментарише писца, његов положај, третман који има према њему као јунаку свога дела, запажа правописне грешке, свестан је момента окончања свог литерарног живота, те чак и визуелно дочарава сопствени нестанак речима: „не знам шта ће се догодити ако нестане зареза, не смем да мислим о томе, он сме нема више зареза нема више ничега да ли је икада и било ичега нестајање непојмљиво нестајање не завр да ли је ово крај коначни крај не знам извесно је само једно:” (Басара 1982: 25), након којих следи само белина, која потврђује Тмуов нестанак. Фин је друга крајност дистинкције, друга половина Тмуа, али ни то није поуздана чињеница, јер у духу постмодерне је поигравање са њима⁴. Фин, насупрот Тмуу, егзистира скоро као традиционалан јунак – његов говор је одређен знаковима интерпункције, реченице су кратке, елиптичне, доминира презент, што даје илузију истинитости изговореног. Међутим, заједничко овим јунацима јесте суочавање са нестанком, егзистенцијални страх у једној готово кафкијанској атмосфери, одакле се излаз наслућује само у правцу потпуне дезинтеграције. У збирци *Peking by night* кроз пет записа сазнајемо да је јунак од ког је остало само Ф. изашао из претходне збирке и дошао у Пекинг, љут на аутора који га је напустио. Међутим, Фину је суђено да нестане и то се и дешава када на биоскопском платну почну полако да јењавају слова Ф И Н – аутор нема моћ да промени ток ствари, јавља се као записничар; иако јесте тај који креира судбину јунака, подједнак је и реципрочни утицај.

У збирци *Приче у несћајању* Светислав Басара експериментира са различитим врстама текстова, па се ту налазе: писмо, писмени задатак, прича у виду једне реченице, исповести, записа. Специфично је да приче махом немају упадљиве и неуобичајене наслове, углавном је у насловима садржана форма у којој је прича написана. Па тако, наслов постаје „Једна реченица истргнута из контекста”, коју у том кључу додатно одређују три тачке на почетку и на крају исказа. Све се то у знатнијој мери показује на примеру прича из збирке *Peking by night*, у којој се поред посвете странцу, разликују два дела: *Чудесни свети Агаџе Крисџи* и *Изгубљен у самој послузи*. У спрези са тенденцијом онеобичавања и разноврсности принципа конструкције јесте и синтеза различитих жанрова, али и жаргона. Доминантна црта стваралаштва Светислава Басаре јесте *пастични*, односно опонашање, махом стилских обележја различитих врста текстова. Подсећања ради, у модерну је значајна била склоност ка пародичном казивању. То доказује још једном да постмодерна, користећи тековине модерне као своју нулту равну, односно почетну позицију, своју поетику изградила надградивши достигнућа претходне. Пастич

4 У роману *Фама о бициклстима* Светислав Басара ће довести до кулминације поигравање са чињеницама.

је постао погодно тле постмодернистима, управо јер доводе у питање било какву истинитост, због чега је иронија готово неприметна у изградњи ове форме писања; јер ако нема истине, ако је све релативно, пародично опонашање губи своју примарну сврху. У збирци *Peking by night* Басара ће зачети идеју која се састоји у опонашању различитих врста дискурса, па тако у збирци прича имамо зачетке опонашања биографског дискурса, новинарског дискурса, полицијског дискурса, опонашање стила других књижевних жанрова, попут крими романа Агате Кристи, опонашање усмене приче – саге. Пажње вредно може бити и уочавање на који начин Светислав Басара у свом делу користи цитат из Талмуда: „Боље је ако се налазимо међу прогоњенима него међу прогонитељима” и упоређивање са начином на који је Данило Киш у роману *Пешчаник* (1972) искористио наведени цитат. Док је код Киша цитат у служби прокламоване *йо-еџике* (наглашава се значај и етичког принципа, поред поетичког), код Басаре нема наглашене моралне дистинкције – власник књижаре коме је украдена књига постаје прогонитељ; сем лопова, остали *прогоњени* немају конкретне кривице, па на крају приче, која још једном потврђује да *све може*, чак и да се падањем са Ајфелове куле ипак не падне, долази до срећног краја. Тако Светислав Басара у свом делу још једном прибегава *нонсенсу*, некада карактеристиком дечје књижевности, која се готово природно уклопила у начела авангардне и неоавангардне поетике. У свим причама нонсенс се показује кроз апсурдне и алогичне конструкције. Све наведене особености ће праву кулминацију доживети са романом *Фама о бициклистима*, у ком ће се у потпуности афирмисати теорија постмодернизма о истини као конструкцији кроз формирање дискурса.

2. Имплицитна и експлицитна поетика

У обема збиркама дају се уочити аутопоетички сегменти, али превасходно је то случај у збирци *Peking by night*, у којој већ на почетку аутор упозорава: „Чињенице нису ни од каквог значаја за приповест” (Басара 1996: 11). Пошто је на делу начело *anything goes*, уједно све постаје и релативно – истина и лаж се нивелишу, чињенице поништавају. У наставку бележи следећи: „Највише што нам је дато јесте да сазнамо да ништа не можемо поуздано знати, да ствари и догађаји измичу нашем поимању и логици и да нема места за повлашћење посматраче.” (Басара 1996: 17) Упорно се наглашава непостојање повлашћеног посматрача, што говори у прилог тези о немогућности постојања изван ствари које се у догађају у моменту; међутим поставља се питање, ако нема повлашћеног посматрача/приповедача, како упркос томе постоји повлашћена позиција. Одговор можемо потражити код Ролана Барта у тексту „Смрт аутора” из 1968. године (в. Бекер 1999: 178):

„У потпуном контрасту, модерни скриптор рођен је у исто вријеме као и текст, он није ни на какав начин снабђевен бићем које би претходило или прелазило његово дјело, он није субјект коме је књига предикат; нема другог времена осим времена исказивања и сваки текст је писан *шу* и *сада*. Чињеница је (или слиједи) да *писање* више не може означавати операцију биљежења, записивања, представљања, «описивања» (као што би рекли класици); [...] Након што је покопао Аутора, модерни скриптор не може више вјеровати, као што је био патетични став његових претеча, да је та рука преспора за његову мисао или страст, те да због тога, учинивши закон из нужности, он мора нагласити то одгађање те неодређено вријеме «лаштити» свој облик. За њега, насупрот томе, рука, одвојена од било каквог гласа, ношена чистом гестом записивања (а не израза), креће се пољем без поријекла – или које, у најма-

њу руку, нема другог поријекла осим самог језика, језика који непрестано оспорава своје поријекло.”

Текст постаје надређен аутору, писање се остварује у језику, а самом аутору се одузима степен самовоље приликом писања. Да више нема описивања у надлежности аутора, потврђују и ретка и насумична употреба придева, што функционише готово као правило, наспрам учесталих глаголских форми перфекта и историјског презента. Сам Светислав Басара (1996: 128) ће у причи „ČŎNJID BARDO” објавити своју смрт као аутора и потврдити да је писање независна категорија:

„Пред свитање сам умро али нисам престао да пишем. Сулуда манија је надјачала и смрт, и сада, уместо да се позабавим даљом судбином, пишем ли пишем, док ме ужасне несхватљиве силе разносе и вуку некуда, све дубље и дубље, или све даље и даље, ако прилошке одредбе (за које нисам много марио ни за живота) имају више икаквог смисла. Никада нисам много веровао у смрт. То је олакшавајућа околност, тако могу поразмислити о смрти окружен несносном буком искежених утвара. Употребљавам превише придеве, мало чудно, али то ме не узнемирава. Шта ме се тичу придеви, глаголи, судови, критике? Мртав сам. Изашао сам из једне мучне игре. Али сам ушао у другу.”

Потврђује се да за аутора и после смрти не долази смрт, већ апсурд. Иако нема више управљачку моћ над списатељским послом, исто тако нема моћ ни да напусти ту игру, ту *самойослужу*, како ће се испоставити у наредној причи. Светислав Басара кроз своје текстове константно доводи у питање дихотомију могуће – немогуће, затим временске и просторне категорије, доводећи ситуације до апсурда. Метафора самопослуге није случајна – и сама је колаж разноврсних производа као и постмодерно дело. У причи „Изгубљен у самопослужу”, лик разматра пишчев положај, али и свој, не успевајући да разграничи да ли је писац уједно и јунак дела. Једина датост је да прича *шече* и да је не може произвољно завршити нити предвидети садржај, једино што зна је да је пред њим сизифовски посао, који, како нам је познато, јесте неисцрпан и узалудан. Уједно и сам читалац се измешта у само дело, јер је његова позиција изједначена са позицијом онога ко прича. Све време је присутна и полемика са традиционалним начинима писања, разматрају се потенцијални крајеви приче, уједно и збирке, у временима када је аутор *посиђојао*. Таква разматрања доводе у питање и постојање иминарног света, јер се он константно самопоништава. Реч је заправо о метафигури (фигури о фигури, приповедање о приповедању, прича о причи), доминантном начелу постмодерне прозе. Између осталог, истиче се и да је писање *посао* који треба да привуче читаоце, што је у складу са постмодерном масовном продукцијом текстова.

У причама Светислава Басаре уједно се налазе и коментари у функцији критичких напомена, једина функција Светислава Басара која је неупитна јесте да је он редактор и приређивач текстова. Сем критичких напомена, полемика са књижевним епохама и традицијама, честе су лекторске интервенције – провера и исправка како правописних, тако и стилских мањкавости. На тај начин добијамо текст који сам себе тумачи, коментарише, исправља и оцењује. Све су то разлози који иду у прилог тези о самопоништавању иминарног света и релативности свега изреченог.

3. Закључак

Предочену поделу на поглавља треба узети условно, јер се, нарочито када је реч о делима с краја двадесетог века, не може подвући јасна граница како када су у питању сама постмодерна дела, тако и када се ради о уочавању њихових поетичких особености. Рад за циљ има уочавање кључних особина „младе српске прозе” како би се у исти мах показала и доказала теза Саве Дамјанова да постмодерна у српској књижевности није (књижевни) злочин и да и те како ступа у однос са традицијом, те да није појава која негира традицију и културно наслеђе, већ на особит начин наставља тенденцију авангарде у смеру полемисања са традицијом. Иако није направила радикалан заокрет, како је то био случај са поетиком авангарде, њени домети важност дугују управо разноликости и непостојању јасно дефинисане поетике. Због свих противречности, релативности, начела *све може* – „млада српска проза” која се продужује у постмодернизам – представља специфичан изазов за познаваоце, критичаре и теоретичаре књижевности. Светислав Басара је сасвим сигурно један од кључних представника новог начина писања и актуелни стваралац, међутим његови рани радови су готово остали у сенци каснијих романа. Из разлога што управо прве збирке прича представљају уплив у постмодерну на њима је фокус истраживања овога рада. Романи касније настали своју (не)успешност дугују ипак прозним првенцима.

Литература

- Басара 1982: С. Басара, *Приче у нестјајању*, Београд: Књижевна омладина Србије.
 Басара 1996: С. Басара, *Peking by night*, Београд: Народна књига Алфа.
 Бекер 1999: М. Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
 Дамјанов 1989: S. Damjanov, *Kolači, obmane, nonsensi*, Београд: „Filip Višnjić”.
 Дамјанов 2012: С. Дамјанов, *Шта то беше српска постмодерна?*, Београд: Службени гласник.
 Милосављевић 2010: P. Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Београд: Fakultet za strane jezike.
 Митровић 1995: М. Mitrović, *Pregled slovenačke književnosti*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
 Пантић 1987: М. Pantić, *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*, Београд: Prosveta.
 Фуко 2007: М. Fuko, *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.
 Шаламун 1978: Т. Шаламун, *Песме*, Београд: Народна књига.

ELEMENTS OF THE POETICS OF “YOUNG SERBIAN PROSE” IN THE EARLY WORKS OF SVETISLAV BASARA

Summary

The paper tries to give a more complete overview of the early works of Svetislav Basara, in short-formed stories named “Stories in Disappearance” and “Beijing by night”. By analysing the stories it is strived to determine the place of the author in the time context in which he created. As this is a period of diverse tendencies, through the work of Svetislav Basara, we are trying to notice the elements of “young Serbian prose” in his prose opus. “Young Serbian prose” is a group of authors from the 1980s who used the achievements of avant-garde poetics in a special way, and although they did not make a radical turn, their achievements owe

their importance to diversity and the absence of clearly defined poetics. Apart from the tendency to bring the author's early works closer to the reading public, the general goal is finding out the principles according to which the literary word functions in the second half of the 20th century, its connection with the previous literary tradition and detection of the direction of its development. The influence of modern tendencies in the postmodern moment will be shown on concrete examples, as well as the reason why Svetislav Basara is one of the most representative authors of Serbian postmodernism.

Keywords: absurdity, unusualness, Form, pastiche, metafiction

Dragana M. Jovanović

Бојана С. Лубарда¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

(Р)ЕВОЛУЦИЈА ЈЕДНОГ КЊИЖЕВНОГ ЖАНРА ИЛИ КАКО ЈЕ РУМЕНА БУЖАРОВСКА СТВОРИЛА ФОРМУ БЕЗ ФОРМЕ

Основна тема рада јесте испитивање феномена (р)еволуције жанра кратке приче у прози Румене Буžаровске. Циљ је да се концентрисањем на оно што је у књижевнотеоријским погледима означено као кратка прича открије колико је македонска списатељица ову сажету форму трансформисала, те дословно створила неконвенционалан хирбид који наликује на једноставне прозне облике, али који заправо напушта њихове формалне границе. На примерима трију приповедних збирки *Никуда не идем*, *Мој муж* и *Осмица* биће илустровано у којој мери је та „форма без форме” ослободила и инспирисала креативну енергију и имажинацију њених приповедача(ица). Централни део рада бавиће се тумачењем појединачних прича са становишта анализе жанровске структуре не би ли показао колико је овај иновативан облик способан да удовољи савременим захтевима књижевности, језика, друштва и историје. У крајњем исходу, ова теза жели да покаже колико су се савремена књижевност, критика и теорија показале флексибилним за рецензију и интерпретацију жанровских промена, како формалних, тако и неформалних.

Кључне речи: Кратка прича, Румена Буžаровска, прозни хирбид, форма без форме, трансформација, приповедне збирке

Парадокс једноставности, ограничености и краткоће форме, са једне стране, и бескрајности могућности за тематско-мотивске, језичке, стилске, па чак и композиционе иновације у краткој причи овај прозни облик чини прикладним да у себе инкорпорира све појединачне захтеве савремених аутора. Није случајно што кратка прича постаје све популарнија у српској и светској књижевности. Осим што је *tor.com*, иначе часопис посвећен спекулативној фикцији издавачке куће *Tor books*, покренуо едицију посвећену објављивању кратких прича младих аутора, домаћи часописи такође „посвећују целе бројеве и теме о овој форми” (Томка 1989: 65), док Давид Албахари, поред објављивања сопствених збирки сажетих облика, чак приређује и антологију *Савремене светске приче*. „Издвајање кратке приче из контекста наше послератне прозе” (Пантић 1984: 13) указује на почетке не само системског проучавања овог једноставног прозног облика у српској књижевности већ и на све већу присутност таквог жанра међу приповедачима. Приметан је заокрет од традиционално утемељених модела и нормативних принципа не само кратке приче већ свих сажетих прозних форми ка грађењу метатекстуалних књижевних структура (Пантић 1984: 13) кроз експериментисање, укрштање поетског и прозног, имитирање карактеристика познатих једноставних жанрова. Долази до деформације текста као последице промене естетских мерила вредности кроз мешање не само ни по чему сродних облика већ и самих књижевних родова унутар исте творевине. На месту где је у модернизму постојао доминантан канон са тачно утврђеним хијерархијским односом свих

1 bojanaa.milosavljevic@gmail.com

чинилица унутар текста кратке приче, у постмодерној, а посебно савременој књижевности видљива је стратегија у намери аутора да, кроз садејство игре и разарања постојећих норми, створи форму отворену ка захтевима сопственог дискурса (Хасан 1983: 457). „За савремену кратку причу, а тај термин, како смо видели, означава она дела која осим што доприносе иновацијама на појединим плановима пре свега јесу уметнички остварена тј. естетски успела, пресудан је деструктивни однос према традиционалним облицима и преиспитивање властитог модела.” (Пантић 1984: 33) Та храброст појединих писаца и списатељица према својеврсном огледу покренула је низ питања везаних за жанровско тумачење појединачних текстова означених испрва као кратке приче. У контекст овакве проблематике смештене су, однедавно популарне на нашим просторима, и збирке Румене Бужаровске.² Сва у жељи да се усредсреди на психолошко откривање својих јунакиња и јунака и њихово самопредстављање, ауторка трага управо за оном формом која ће јој то и омогућити. Доминантна карактеристика њене поетике, подједнако изражена у свим њеним приповедним збиркама, свакако је стварање неконвенционалног књижевног хибрида који наликује на кратку причу, али који заправо превазилази њене основне карактеристике. Њен текст, иако, на тренутке, оставља утисак нестабилне конструкције у времену и простору због своје фрагментарне структуре изграђене од различитих не само прозних текстова, ипак је целовит текстуални свет, заокружен попут кратке приче, али карактеристичан по знатно дубљем продору читаве лепезе других књижевних жанрова. Бужаровскина прича је, са једне стране, технички експеримент, а са друге, подлога за све тематско-мотивске и језичке новине на којима ауторка инсистира у својој прози. Како бисмо показали по чему је карактеристична и јединствена форма у којој она пише, указаћемо најпре на основне књижевнотеоријске одлике кратке приче, а потом и на разлике између једноставних прозних облика, чије се појединачне карактеристике умећу у њене текстове, да бисмо на примерима њених приповедних збирки објаснили како их је ауторка реконструисала у облику који називамо причом.

1. Преиспитивање властитог модела

„Прије свега, има веома много приповиједних жанрова, који се затим разврставају према разним својствима, као да је свака грађа човјеку довољно добра да јој повјери своје приповиједне текстове.” (Барт 1992: 47) Приповедни жанрови, а посебно они које одликују једноставност израза и сажетост, показују међусобну сличност у својој структури – то су, пре свега, синонимне прича, приповетка и новела. Када у *Речнику књижевних шермина* потражимо појам кратка прича, Тања Поповић нас упућује да погледамо референцу за појам прича:

„ПРИЧА (фр. *histoire*; енгл. *story*; нем. *geschichte*; рус. *рассказ*), 1. краћа прозна форма која се од њој сродних **приповетке** и **новеле** пре свега разликује по дужини. П. поседује многе елементе својствене и другим наративним облицима, попут **радње**, **заплета**, **расплета**, **дијалога**, али су они слабо развијени и подређени су сажетом **приповедању**. [...] Тако је у П. број **јунака** ограничен, изостаје њихова детаљна психолошка **анализа**, а друштвени **миље** је предочен тек у назнакама. У П. обично нема увода у збивања, па се уместо њега на почетку нагло износи сама ситуација која претходни **климаксу**, а после њега долази брз и оштар завршетак. [...] П. има слободну

2 У раду се под приповедним збиркама Румене Бужаровске мисли искључиво на оне које су објављене у Републици Србији.

структуру која не обавезује на поштовање строгих формалних и стилских правила. Отуда је тешко (и непотребно) разграничити *п.* и њој блиске кратке форме. [...] Као посебан **жанр** издваја се **кратка прича** (енгл. *short story*), коју поред краткоће одликује и наглашена усмереност радње ка одређеном циљу, те једноставност и сугестивност језика (нпр. *Украдено писмо* Е. А. Поа)” (Поповић 2010: 576–577).

Објашњење које је пред нама прилично је неодређено и показује висок ниво амбивалентности. Самим тим што прича има слободну структуру која не обавезује на поштовање строгих и стилских правила показује да она „прихвата начело промене као једини могући принцип даљег покретања стварања” (Пантић 1984: 1). Слободна структура и краткоћа ове форме дала нам је слободу да Бужаровскине збирке именујемо као збирке прича. Вишеструка поетичка одређења ове форме у речнику први су индикатор њеног непрестаног мењања кроз историју и теорију књижевности и њеног тешког дефинисања. Она, осим што је слична другим кратким прозним облицима, наговештава могућност редукције и прећуткивања приповедача, алтернативно надописивање текста, отвореност ка централизовању различитих структурних и тематских елемената, упливу других уметности. То посебно показује чињеница да се као најраспрострањеније издвајају *приче о догађају* и *приче о карактеру*, док је *крајња прича* означена као посебан жанр. Да ли можемо говорити онда о краткој причи о карактеру или догађају? Ако имамо на уму прозу Румене Бужаровске, одговор је позитиван. У причи *Прељубник*, из збирке *Мој муж*, приповедачаца Тања, која је истовремено и главна јунакиња, преноси читаоцима сурово сазнање да њен супруг има љубавницу. Њено исповедање у првом лицу једнине почиње *in medias res*, односно, својствено краткој причи, нема увода у збивања, већ се нагло уводи ситуација која претходи климаксу. Приповедање, иако сугестивно, није уопште сажето, напротив. Будући да психолошка анализа наизглед изостаје, јер је јунакиња махом стереотипно обојена и једноставно профилисана, централно место као да је уступљено *догађају*, састављеном од низа других микродогађаја, у којем јунакиња покушава да ухвати свог мужа у превари. Међутим, *Прељубник*, као такав, постаће јединствени примерак кратке приче истовремено и *о карактеру* и *о догађају*. На који начин? Хронолошки и нашироко приповедачаца нас упознаје са околностима новонастале ситуације у њеном животу, променама у њеној свакодневици, својим физиолошким тегобама, новим сазнањима о кретању њеног супруга, даљим планом и будућим потезима.

„Откад се то десило, почела сам још чешће да му проверавам телефон, мада ми је то сада било мало теже него раније.

[...]

Други знак сам добила након десетак дана, када се врло касно вратио са посла. Упозорио ме је – рекао је да ће ићи на вечеру, да се ће задржати зато што мора да склопи посао с неким људима из Швајцарске.

[...]

Наредна два дана стално сам повраћала. Ко куће су мислили да сам болесна.

[...]

Садра је пристала, и наредног дана обе смо отишле у једну парфимерију и купиле перике. Она дугу и плаву, ја црну и кратку, до испод ушију, са шишкатама.

[...]

И тако сам сковала последњи план. Требало ми је неколико дана да га остварим. Купила сам једну кратку лопату, флашицу воде, и кад сам поуздано сазнала да ће те вечери изаћи, обукла сам се као за излазак, нашминкала се, обукла најскупље ципеле са штиклем, ставила парфем, узела резервне кључеве од његових кола и, нормално, мобилни телефон који сам утишала.” (Бужаровска 2014: 22, 23, 26, 30, 34–35)

Како се клупко скривених намера и интрига одмотава пред читаоцима, тако се они све детаљније упознају са Тањиним ликом. Осликавање њеног психолошког портрета, анализом исповедних деоница, често лирски обликованих, на тренутке избија у први план – она је очајна, неурачунљива; њен језик је испрекидан и фрагментаран, што оставља утисак изгубљености и драме која се у њој води; она је истовремено уплашена, али не и патетична, јер је њена потреба да нешто што је њено не припада другима угрожена и доведена у питање. Присуствовањем њеној егзистенцијалној драми, јер она то и постаје како време одмиче, читалац може установити да је *Прељубник* заиста и кратка прича о карактеру. Постављање потенцијалног и коначног расплета на сцену додатно успоравају учестали драмски дијалози, лирске структуре, поступци и фигуре карактеристичне за поетске форме, попут симболизације и, ређе, метафоричности (Томка 1989: 66). Међутим, до правог расплета неће доћи; тај елемент у структури ове приче је занемарен – приповедање се завршава лажном кулминацијом у којој преварена жена стоји наспрам свог супруга и његове љубавнице, остваривши најзад оно што је првобитно и желела. Прави врхунац, који је у складу са поетиком и друштвено-феминистичким ангажманом саме ауторке, појављује се много раније у тексту кроз Тањин дијалог са мајком, која јој поручује да „развод не долази у обзир” (Бужаровска 2014: 34). Специфичним преосмишљавањем наизглед банални призори уздижу се на ниво симболичког значења (Пантић 1984: 36). Како фабула није основни захтев кратке приче (Пантић 1984: 36), раван збивања у овој творевини пригушена је различитим елементима – дубоком психологизацијом главне јунакиње, неодлучношћу ауторке о доминантним елементима у тексту, приповедањем у првом лицу јединице исповедног типа, синтаксичком тензијом и оптерећеношћу језика, усредсређивањем на један догађај, изостанком расплета, постојањем двеју кулминационих тачака, упливом лирских пасаж карактеристичних за поетске жанрове. Овакве одлике додатно размичу формалне границе жанра кратке приче и доказују да Бужаровска, служећи се појединачним одликама популарног једноставног облика, гради властити модел који је спреман да удовољи захтевима не само савремене књижевности већ и њеним самим.

У зависности од теме у Бужаровским причама, могућ је уплив других жанрова који нису карактеристични само за писану књижевност. То најбоље показује збирка *Мој муж*. Ауторка, на трагу Бартове, потом и андрићевске идеје да је људска потреба да се стварају, чују и препричавају догађаји непролазна и стална, показује да јој мешање лирских усмених и писаних и епских прозних писаних облика није страно и да због тих потреба настају нови приповедни облици. Јасно се уочава слој усмених казивања у поменутих причама, која се не завршавају чак ни када се формално приповедање завршило. Жене-приповедачице желе да, исповедајући се, (про)нађу своје слушаоце и сапутнике. Форма у којој Бужаровска пише допушта им да ослободе своју креативну енергију и да директно комуницирају са читаоцима, тражећи њихову ангажованост. Та форма у причи *Мој муж ђесник* није целокупна у исповести, али фикционална личност, иначе главна јунакиња-приповедачица, заиста приповеда историју сопственог живота, додуше сведену на временски период који њој одговара. Јунакиња је сва у жељи да се усредсреди на психолошко самооткривање унутар форме која јој то допушта и која по дужини ипак одговара највише краткој причи, а која по својој структури пак на тренутке подсећа на пуко дневничко хронолошко записивање свакодневних догађаја. Повећање лирског у прози значи

истовремено и померање тежишта ка унутрашњем, при чему се удео спољашњег смањује, те су жанровске промене неминовне у овом тексту. Прича, као таква, постаје својеврсна вербална структура у којој „доминира нека изворна енергија обичног људског општења” (Томка 1989: 66). Такође, *Мој муж ђесник* на тренутке, својим језичким и тематским обликовањем, подсећа на грађанску драму, будући да се окреће „свакодневним и реалним карактеристикама” (Поповић 2010: 247) и, надам се, социјалним проблемима. Садржај Бужаровскихних прича је, увек, на првом месту, одраз њеног феминизма, њене уметности и њеног политичко-социолошког активизма у Скопљу, стога су и јунакиње на њеној сцени обичне грађанке, усредсређене „на невоље које доживљавају [...] због различитих видова дискриминације” (Поповић 2010: 247). Приповедачице, чија је карактеризација заснована на употреби језика и повезивању поступака са њиховим психичким особинама, окрећу се темама из свакодневице, које су дочаране кроз локални колорит, наречја и дијалекте, и конкретизацију збивања – одлазак код гинеколога или зубобоља коју игноришемо јер постоје прече ствари у животу. Владимир Бити говори чак о *свакодневној причи* као посебној књижевној врсти у оквиру свих краћих прозних облика. Таквих прича има у свим Бужаровскимним збиркама. Међутим, оне по појединачним поетичким особеностима умногоме наликују новелама. Иако Миливој Солар жанрове кратке приче и новеле изједначава (Солар 1974: 209), ми ћемо их у раду посматрати одвојено.

У истоименој причи, згуснуте структуре, у збирци *Осмица* свезнајући приповедач у трећем лицу јединине усредсређен је на збивања у души главне јунакиње Кети. Ова прича тематизује пак један сасвим обичан и свакодневан догађај – зубобољу, али то не значи да јасно наглашени контрасти и парадокси (Поповић 2010: 475) изостају, што одликује првенствено новелу. *Осмица* је „пуна асоцијативних и симболичких веза, у којој сви елементи вуку ка завршетку, предоченом кроз обрт у догађајима или мислима, често изражен поентом или наравоученијем” (Поповић 2010: 475). Читаоци ишчекују тај судбоносни одлазак јунакиње код зубара, низ догађаја их води ка завршетку, међутим, обрт у њеном трошењу новца на гардеробу како би удовољила друштвеним неписаним нормама радије него свом здравственом стању оставља их у једном лебдећем наравоученију који неће пасти на свачије теме.

Прича *Прибор за госте* вишеструко одговара такође жанру новеле – приповедање није сажето, заплет је у другом плану, а сви догађаји усредсређени су на завршетак приповедања. Наиме, ситуације и информације се нелинеарно нагомилавају кроз реинтерпретацију и трансформацију библијског мотива борбе браће у тему немогућности двеју сестара, Беле и Аде, да пронађу заједнички језик у средњим годинама живота и константног такмичења различите природе. Док прате развој свакодневних догађаја и присуствују баналним разговорима двеју сестара, читаоци имају прилику да истовремено увиде колико је људски дух у власти најнеобичнијих порива, који се буде чак и у ситуацијама када њихово присуство није очекивано – током тихе вечере са Белиним пријатељем, за којег обе жене верују да је слеп. Ваља нагласити да заплет заиста јесте сведен – на стварање тензије и буђење непријатељских осећања сестара током борбе за превласт у дијалогу са гостом. Стиче се утисак да читава вечера траје у том заплету све до тренутка када не дође до наглог расплета и неочекиваног обрта током другог сусрета са гостом, у којем сестра сазнају да он уопште није слеп, те да је присуствовао и сведочио психолошкој трансформацији, или боље речено деформацији двеју личности које живе у нездравој, компететивној,

породичној атмосфери. То посебно наглашава и уплив ликовне уметности у књижевни текст, односно уметнутог цртежа, оличеног у својеврсној карикатури која хронолошки приказује и физичку промену сестара. Оно што пак ову Бужаровскину причу додатно приближава новели јесте чињеница да се један догађај повезује са унутрашњим особинама јунака (Бужаровска 2020: 476), што овај текст чини додатно драматичним. Осим што о Ади сазнајемо да је пасивна, субмисивна у односу према сестри, она је малограђански оријентисана на коментарисање туђег физичког изгледа и туђег живота, огорчена, пуна зависти. Са друге стране, из њеног приповедања о једном важном догађају, читаоци могу да реконструишу и психолошки портрет њене сестре, који је умногоструко детаљнији и прецизнији. Појединости које нарушавају пак структуру новеле јесте да карактеризација јунака није заснована на употреби језика, напротив. У кулминационим сегментима и самом расплету језичке деонице изостају, јер Ада и Бела комуницирају шапатом, гестикулацијом и мимиком, што читалац сазнаје само из Адиних коментара, којима скреће пажњу „на затамњена места у тексту” (Бужаровска 2020: 367). Те деонице су у тексту и посебним фонтом маркиране:

„Стрељала сам је смртоносним погледима да бих јој одвукла пажњу док су причали. Неколико минута касније главом ми је сигнализирала да је време да престанем с таквим понашањем, али ја нисам престала, па сам интензивирала презриве погледе. Погледала ме је, и без гласа устима изговорила ’ДОСТА’, а ја сам хтела да јој на исти начин кажем ’ШТА ДОСТА?’, али нехотице сам испустила тих шапат. Волфганг је наставио да прича као да ништа није чуо, али моја сестра је, повремено испуштајући потврдне сигнале попут ’аха’ и ’ммм’, полако посегнула за полицом испод стола у дневној соби, извадила фломастер и на салвети ми написала: ПАЗИ ИМА ОДЛИЧАН СЛУХ! и додала ми је заједно с фломастером.” (Бужаровска 2020: 155)

Бужаровска увек изнова гради властити модел приче. Рекло би се да њене приче често одликује композициона и идејна несређеност, што се види кроз фрагментарност текста, приповедачицине нагле прелазе са једне на другу тему и унутрашње монологе свих јунака и јунакиња. То ауторку није, међутим, спречило да створи „заокружени, уметнички свет унутар тог [композиционог] модела” (Пантић 1984: 16, додала Б. Л.). Она показује да су традиционалне карактеристике кратке приче, попут затворености и сажетости, постале предмет испитивања у новоконструисаној значењској равни. Она декодира жанр кратке приче, односно познате жанровске кодове и њихове појединачне одлике чита на другачији начин. У њену једноставну структуру уме да уведе и елементе приповести, који се врло лако могу уочити, посебно ако се има на уму да приповест почива на наративи, односно приказивању неколико догађаја у низу, што је у упознавање околине, вечера са пријатељима, посматрање комшија, климакс. Оно што нарушава поетику кратке приче јесте да, иако број јунака јесте ограничен, на родитеље и њихово дете, читаоци имају пред собом детаљну психолошку анализу ликова, која није својствена жанру приче. Истовремено, они могу реконструисати и читав друштвени миље којем ова породица припада. Психологизација им се не даје у примарном слоју текста; она је прикривена у опширном описивању савремених потешкоћа са којима се људи који мигрирају сусрећу. „Мотивација се додатно упрошћује” (Ејхенбаум 1972: 78), а централно питање тиче се способности људског прилагођавања и мењања. Друштвени миље, који прича одбацује, овде је такође могуће установити – у питању је породица средњег нижег staleжа која из Македоније мигрира у Америку, где демократски оријентисано друштво живи једним либералним животом, у којој

ће нетрпељив однос Македонаца према ЛГБТ популацији, потпуно супротан америчком, покренути промене у понашању детета и његове егзистенцијалне кризе. У овој причи постоји кулминациона тачка – вандализам детета услед неприхватања људи који су другачији од њега, али она, као и у већини других Бужаровских прича, не доноси ону врсту промене коју читалац очекује. Ти обрти обично су структурно и тематски нефункционални, јер се велики број прича завршава исто како је и почео – у истој тачки, упркос лажно градивном, кретању и развоју ликова.

2. Књижевна бана-република у којој влада анархија³

Посматрајући Бужаровскине кратке приче, питамо се где треба тражити структуру приповедног текста. „Без сумње у њему самом” (Барт 1992: 48). Њене збирке постављају фундаментално питање жанровског одређења не само у оквиру њене прозе већ и у контексту савремене књижевности уопште. Градећи своју прозу у међупросторима прозног, поетског, иронијског, пародијског, Бужаровска има на уму потенцијал кратке приче, који друге књижевне врсте немају. Док роман стрепи од утицаја феномена целовитости, кратка прича постиже јединство ефекта и учинка (Скофилд 2006: 32). Њене збирке, иако карактерише интерпункција и језичка строгост, отворене су према новим литерарним трендовима у контексту тематике и упливом живог, сировог и неулепшаног језика. Бужаровска прича је огледало савременог доба, што значи да је напустила оквире чисте прозне форме, те да је упућена и на остале облике језичке комуникације (Томка 1989: 68). Та комуникација почива на релацији свет-аутор-текст-јунак-(приповедач)-читалац. Сви чиниоци овог односа равноправни су учесници у тексту и саговорници су једни другима. Приповедач је, у појединим причама, присутан као лик у радњи, односно као јунак који прича своју причу (Женет 1992: 96). Бужаровска прича са читаоцем комуницира преко различитих инстанци – текстом самим, тематиком, појединачним мотивима, директним или индиректним обраћањем приповедача и приповедачица самом читаоцу, вапајем ликова, специфичним одабиром језика. „Приповедач се истовремено налази унутар и изван ликова.” (Барт 1992: 69) Лик више није недовољно индивидуализован, како је било карактеристично раније за кратку причу, те престаје да буде подређен радњи. Ауторка му даје почасно место преносиоца поруке из света у свет; напушта се идеја да кратка прича треба нужно да има мали број ликова који су дати без предисторије и без потребе да се даље развијају. „Вредност новог писања почива у правременом прећуткивању детаља, који се, како контекстом приче, тако и читаоцевим дописивањем накнадно уграђују у заокружену целину.” (Пантић 1984: 17)

Бужаровским причама обично доминира један приповедачки глас који непрестано врши притисак на садржину. Он настоји да сагледа стварност дубље и симболичније, одступајући из епског хоризонта приповедања. То ауторка остварује чак и када глас даје безименом приповедачу у трећем лицу једине. Елегични, меланхолични тон у причи *Сика* остварује се укрштањем приповедачеве перспективе са виђењем и доживљајем главне јунакиње.

„Када је Ева сва слинава заспала на њеној дојци, вратила ју је у кревет и укључила лаптоп. У Скопљу је било подне. Замислила је свог оца како лежи у расклиматаном

3 Писац Стивен Кинг, осврнувши се на своју збирку *Годишња доба*, именује новелу као *књижевну бана-републику у којој влада анархија* (an anarchy-ridden literary banana republic).

болничком кревету у соби са зеленим ламинатом и прљавим прозорима, и одједном је почела да се зноји.

[...] Опет ју је облио зној кад се сетила да, уместо да мисли на оца, мисли на Јована. Увек ју је нешто помало гризло кад би помислила на свог оца. Посебно сада, откад је некако тужно остарио. Велике уши штрчале су му на ћелавој глави као два звучника. Кад га је гледала из профила, није могла да поверује колико слоновски изгледају те уши. Глава му је била овенчана седим длакама које су, ако их није шишао, деловале као ограда од бодљикаве жице. [...] Било је и нечег трагичног у изгледу његових уста док су се смањивала и постајала све смежуранија, као презрела кајсија.” (Бужаровска 2019: 59–60)

Будући да кратка прича „најчешће приказује неки део истргнутога живота” (Пантић 1984: 17), рекли бисмо да је *Сика* један од ретких примера у Бужаровскиним збиркама која по традиционалним поетичким начелима одговара овом жанру. Међутим, ауторка нас брзо демантује инкорпорирањем читавих лирских песама на српском или енглеском језику, чија се садржина појављује дословно као метатекст, односно као текст у тексту, који ствара око себе посебну атмосферу и директно нарушава замишљену структуру.

Бужаровскина кратка прича усредсређена је „на питање о властитом смислу и на преиспитивање и разоткривање свог некадашњег полазишта – категорије самог причања и њене тајне.” (Пантић 1984: 34) Својим хиперреалистичним, разговорним језиком приповедачи и приповедачице смело и тенденциозно прикривају стварне новине на жанровском плану. Они трагају за спознајом (Тодоров 1992: 122), корачајући кроз уједно животну, али и жанровску анархију коју је ауторка, случајно или намерно, створила. Амбивалентна природа кратке приче и њена неухватљивост послужила је Бужаровској да унесе дух сопственог дискурса.

3. Уместо закључка

Бужаровскина прича неминовно је иновативан облик, јер у њему она показује да све оно што смо мислили да знамо о књижевним, па и некњижевним, граничним жанровима упитно је и подложно преиспитивању. Успела је да покаже да је кратка прича форма која је отворена за све елементе стварности, те да је способна да преруши литерарне промене „у облике који врло често нису литерарни” (Пантић 1984: 52). Она ствара потпуно нов облик кратке приче, који јесте својеврсна *форма без форме*, јер ју је немогуће дефинисати и одредити. Иако кратког даха, она се представља као свеобухватна и поред тога што искључује све што није најважније у њеном обликовању. Ово одступање од прихваћених модела, које смо имали прилику да видимо на одабраним примерима, за нову причу било је довољно да бисмо је прогласили за уметничку иновацију. Ауторка тежи да својим причама обухвати читав живот обичних, наизглед ни по чему посебних људи, а да би то остварила, она осликава психолошке портрете својих јунака и јунакиња, лирски интонира њихове унутрашње монологе, дискутује о табу темама служећи се симболичним и метафоричним језиком. То је било могуће остварити једино трансформацијом традиционално устројене кратке приче.

Шта нама, као читаоцима и проучаваоцима, Бужаровскина проза омогућава када је жанровско проучавање у питању? Омогућава нам да уочимо шта је све кратка прича способна да у себе упије и да увидимо да ситничавим посматрањем њених текстова можемо направити једну праву систематизацију жанрова и открити слојеве различитих прозних, поетских писаних и усмених, драмских одлика, а можемо уобразити постојање форми којих можда и нема. Због тога је

изузетно лако упасти у зачарани круг када је у питању жанровско одређивање њених збирки. Тоталитет једне књижевне врсте, у овом случају кратке приче, немогуће је открити јер она факат не постоји. Али то и не треба да буде резултат, напротив. Захваљујући физиономији сваког од појединачних жанрова и њихових појединачних одлика који се појављују у њеним збиркама фрагментарно, можемо показати колико су се савремена књижевност, критика и теорија показале и те како флексибилним за рецепцију и (ре)интерпретацију жанровских промена, како формалних, тако и неформалних, омогућивши ауторима тоталитет самог текста, који на крају крајева и јесте једини циљ књижевности.

Извори

- Бужаровска 2014: Р. Бужаровска, *Мој муж*, Београд: Боока.
 Бужаровска 2019: Р. Бужаровска, *Никуда не идем*, Београд, Боока.
 Бужаровска 2020: Р. Бужаровска, *Осмица*, Београд, Боока.

Литература

- Барт 1992: Р. Барт, Увод у структуралну анализу приповједних текстова, у: В. Бити (ур.), *Сувремена теорија приповиједања*, Загреб: Глобус, 47–78.
 Беата 1989: Б. Томка, Поетика кратке приче, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 35, бр. 361, 65–68.
 Ејхенбаум 1972: Б. Ејхенбаум, *Књижевност*, Београд: Нолит.
 Гордић 2000: В. Гордић, *Хемингвеј: његова крајња прича*, Нови Сад: Матица српска.
 Хасан 1983: Х. Ихаб, Приступ појму постмодернизма, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 29, бр. 297/298, 455–458.
 Пантић 1984: М. Пантић, *Искушења сажељивости (критичка панорама крајњих прозних облика у млађој српској књижевности)*, Нови Сад: Матица српска.
 Поповић 2010: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт.
 Скофилд 2006: М. Scofield, *The Cambridge Introduction to The American Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press.
 Солар 1974: М. Солар, *Идеја и прича: аспекти теорије прозе*, Загреб: Либер.
 Тодоров 1992: Ц. Тодоров, Два начела приповједног текста, у: В. Бити (ур.), *Сувремена теорија приповиједања*, Загреб: Глобус, 116–128.
 Женет 1992: Ж. Женет, Типови фокализације и њихова постојаност, у: В. Бити (ур.), *Сувремена теорија приповиједања*, Загреб: Глобус, 96–115.

LA (R)ÉVOLUTION D'UN GENRE LITTÉRAIRE OU COMMENT BUŽAROVSKA A CRÉÉ UNE FORME SANS FORME

Résumé

Le sujet principal de cet article est l'examen du phénomène de l' (la) (r)évolution du genre de la nouvelle dans la prose de Rumena Bužarovska. L'objectif est de se concentrer sur ce qui est marqué comme nouvelle en termes de théorie littéraire, de découvrir à quel point l'écrivaine macédonienne a transformé cette forme concise et a littéralement créé un hibrud non conventionnel qui ressemble à des formes de prose simples, mais qui en fait quitte leurs frontières formelles. Les exemples des trois recueils narratifs *Je ne vais*

nulle part, *Mon mari* et *Huit* illustreront à quel point cette “ forme sans forme “ a libéré et inspiré l'énergie créatrice et l'imaginaire de ses narrateurs. La partie centrale de l'article traitera l'interprétation des histoires individuelles du point de vue de l'analyse de la structure des genres afin de montrer combien cette forme innovante est capable de satisfaire les exigences modernes de la littérature, de la langue, de la société et de l'histoire. En fin de compte, cette thèse cherche à montrer à quel point la littérature, la critique et la théorie contemporaines se sont avérées flexibles pour la réception et l'interprétation du changement de genre, à la fois formel et informel.

Mots-clés: Nouvelle, Rumena Bužarovska, prose hybride, forme sans forme, transformation, collections narratives.

Bojana S. Lubarda

Автори

Александра В. Чебашек

рођена је 1995. године у Косовској Митровици. Студент је докторских академских студија Српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је запослена као истраживач-приправник у Центру за проучавања језика и књижевности. На истом факултету завршила је основне и мастер студије школске 2019/2020. одбраном мастер рада *Моћив самоубиства у новели Кротка Ф. М. Достојевољко*. Била је гостујући студент у оквиру Еразмус+ мобилности у Бугарској на Софијском универзитету Свети Климент Охридски, где је похађала предавања из предмета Славистичких студија у периоду летњег семестра (феб–јул 2019). Области интересовања: српска књижевност модернизма и постмодернизма, савремене књижевне теорије, психолошки аспекти књижевности. Електронска адреса: sebasekaleksandra@gmail.com

Исидора Ана Д. Стамболић

рођена је 1992. године у Зрењанину. Основне академске студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на одсеку за српску књижевност и језик. Мастерирала је 2016. године на тему *Моћив ђавола у српским средњовековним апокрифима*. На трећој је години докторских студија, радећи на докторској тези која се тиче демонологије српских средњовековних апокрифа. Области интересовања: српска средњовековна књижевност са акцентом на преводну апокрифну књижевност, везе поетике средњовековне књижевности са модерним прозним и лирским остварењима. Електронска адреса: isidora.ana@gmail.com

Сара Р. Јекић

рођена је 1996. године у Приштини. Дипломирани је мастер професор језика и књижевности. Докторске академске студије Језика и књижевности (модул: Српска књижевност) уписала је 2020/2021. године на Филозофском факултету у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, где је тренутно и запослена као асистент на Катедри за српску књижевност. Студент је друге године докторских студија и аутор збирки песама *Само се очима искрено воли* (2015), *Плава одаја на шавану* (2016) и *Кружови* (2019). Области интересовања: историја српске књижевности, стара српска књижевност. Електронска адреса: sara.jekic@gmail.com

Ђорђе Д. Лазаревић

рођен је 1977. године у Краљеву. Дипломирао је руски језик и књижевност на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду 2004. године и теологију на Богословском факултету Универзитета у Београду 2016. године. Одбранио је мастер рад са темом *Црквенојесничко стваралаштво Марка, епископа њењког* на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године. Докторске академске студије филологије уписао је 2019. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Запослен је у Епархији жичкој и Богословији Светог Јована Златоуста у Крагујевцу. Области интересовања: стара српска књижевност, богослужење. Електронска адреса: djakondjordje@gmail.com

Младен В. Станић

рођен је 1994. године у Ужицу, где је завршио основну и средњу школу. Дипломирао је и одбранио мастер рад на Групи за српску књижевност и језик са компаратистиком Филолошког факултета у Београду, на ком је данас на докторским академским студијама. За своје радове добио је две награде Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: Награду „Владан Недић”, за народну књижевност, и награду „Миодраг Павловић”, за методiku наставе. У 2021. години примио је и награду Центра за

професионално усавршавање Филозофског факултета у Нишу за методичку припрему: *Читалац, аутор, књижевно дело: Чему нас (ни)је научила народна књижевност*. Области интересовања: народна књижевност, српска књижевност двадесетог века, методика наставе. Електронска адреса: mladens1994@yahoo.com

Наташа Д. Катић

рођена је 1996. године у Руми. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом *Мотив прељубе у прози Светилика Ранковића* на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2020. године. Докторске академске студије уписала је 2020. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Области интересовања: српска књижевност 19. века, књижевност српског реализма и ране модерне. Електронска адреса: natasa_katic@yahoo.com

Верка Г. Карић

рођена је 1996. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за шпански језик и хиспанске књижевности Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Одбранила је мастер рад на тему *Слика жене у романима Росарио Маказе и Мораш да се смешкаш*. На истом факултету је 2020. године уписала докторске академске студије из филологије, модул књижевност. Током студирања је волонтирала у спровођењу и организацији тематских вечери групе *Špañoléo*. Учествовала је у IV Интернационалној летњој школи латиноамеричких студија. Члан је Удружења професора шпанског језика (APES). Области интересовања: савремена хиспаноамеричка књижевност, феминистичка књижевност и регионализам. Електронска адреса: verka_karic@yahoo.com

Катарина С. Лазич

рођена је 1995. године у Приштини. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом *Преиспитивање појма женствености у Орканским висовима и Џејн Ејр* ("Re-examination of femininity in *Wuthering Heights* and *Jane Eyre*") на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2020. године. Докторске академске студије филологије уписала је 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је запослена као истраживач-приправник при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: општа књижевност. Електронска адреса: katarina.lazic2012@gmail.com

Милица Р. Софинкић

рођена је 1995. у Госпођинцима, код Новог Сада. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Одбранила је мастер рад са темом *Писање и читање друштва* у Књизи о Немачкој и Ембахадама Милоша Црњанског на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Докторске академске студије уписала је 2019. године на смеру Језик и књижевност (модул: Српска књижевност) на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно је ангажована као демонстратор у настави на Одсеку за српску књижевност при Филозофском факултету. Ради у Културном центру Новог Сада. Област интересовања: теорија и методологија књижевности, као и књижевност XX века. Електронска адреса: sofinkicmilica@gmail.com

Милица А. Кандић

рођена је 1996. године у Крагујевцу. Студент је прве године докторских академских студија српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у

Крагујевцу, где је запослена као истраживач-приправник у оквиру Центра за проучавање језика и књижевности. Области интересовања: српска књижевност романтизма, народна књижевност и српска књижевност модернизма. Електронска адреса: kanticmilica768@gmail.com

Зорица Н. Младеновић

рођена је 1971. године у Петровцу на Млави. Дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду 1996. године. На истом одсеку уписала је 2016. године докторске академске студије. Тренутно се бави уметничком фотографијом и филмом као и филмском и књижевном критиком. Преводи са немачког и енглеског језика. Области интересовања: посткласична наратологија, филмска наратологија, интертекстуалност, адаптација. Електронска адреса: zorica@zimco.com

Емилија А. Поповић

рођена је 1996. године у Лозници. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом *Моћив инцесција у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића* на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2020. године. Докторске академске студије (смер језик и књижевност) уписала је 2021. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Области интересовања: међуратна књижевност, постмодерна књижевност. Електронска адреса: emaropovic996@gmail.com

Марија М. Шљукић

рођена је 1988. године у Крушевцу. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 2012. године. Одбранила је мастер рад са темом *Проблемски присјуи малим фолклорним формама у народним бајкама* на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2014. године. Докторске академске студије српске књижевности уписала је 2014. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Учествовала је на неколицини научних скупова националног и међународног значаја. Објављивала је радове у зборницима са научних скупова, књижевним часописима *Багдада*, *Наш траж* и *Летњице Мајнице српске*, као и зборницима радова о Злати Коцић и Ивану Негришорцу. Области интересовања: методика наставе српског језика и књижевности, народна књижевност, савремене теорије у проучавању књижевности, српска књижевност 18. и 19. века и савремена српска књижевност. Електронска адреса: marijasljukic0402@gmail.com

Јелена И. Маринков

рођена је 1993. године у Кикинди. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на студијском програму Српска књижевност и језик са компаратистиком. Мастер студије завршила је на истом факултету. Тренутно је докторанд на модулу Српска књижевност. Као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије ангажована је у научноистраживачком раду Филозофског факултета у Новом Саду. Објављује научне радове у научним часописима и зборницима радова; књижевну критику, поезију и прозу објављује у периодици. Учествоје на научним конференцијама, домаћим и међународним. Области интересовања: српска књижевност XX века, савремена српска књижевност, српска модернистичка поезија, модерна и савремена драма. Електронска адреса: j.marinkov.93@gmail.com

Татјана Н. Кличковић

рођена је 1995. у Новом Саду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Одбранила је мастер рад са темом *Постмодерна агоонија романтизма у Последњој љубави у Цариграду Милорада Павића* на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Области интересовања: романтизам, постмодерна и словеначка књижевност. Електронска адреса: shtogod@live.com

Урош М. Ристановић

рођен је 1994. године у Београду. Дипломирао је на Катедри за српску књижевност и језик са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је завршио и мастер студије Српске књижевности. При Славистичком институту Универзитета у Келну завршио је мастер студије Cultural and Intellectual History between East and West. Након завршених мастер студија похађао је докторске студије Српске књижевности на Универзитету у Београду. Тренутно ради као асистент при Институту за славистику Универзитета у Бечу, где похађа докторске студије и припрема тезу. Оснивач је Студентског књижевног листа „Весна” при Филолошком факултету, уредник рубрике Поезија у часопису „Eckermann”. Објавио је збирку песама *Сутира* (Edicija SENT, Novi Pazar: 2018) и роман *Вивиџ* (Отворена књига, Београд: 2020). Објављује поезију, есеје, критику и научне радове у периодици. Области интересовања: јужнословенска књижевност, компаративна књижевност, поезија. Електронска адреса: uristanovic@gmail.com

Милош Б. Пржић

рођен је 1989. године у Смедереву. Основне студије италијанског језика и књижевности завршио је 2012. године на Филолошком факултету у Београду. Након тога уписао је мастер студије стручног писаног и усменог конференцијског превођења на преводилачком факултету Универзитета у Трсту (Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori). Године 2015. одбранио је мастер рад који се састојао из превођења и анализе превода текстова у домену дизајна и конструкције ратних бродова и подморница. Докторске академске студије уписао је 2020. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду (модул: књижевност). Запослен је на Институту за књижевност и уметност као истраживач приправник на пројекту *Српска књижевност у оквиру европских књижевности*. Области интересовања: италијанска књижевност, компаратистика на релацији италијанска књижевност и књижевности балканских народа. Електронска адреса: milos.przic@gmail.com

Нина В. Стокић

рођена је 1996. године у Шапцу. Основне и мастер академске студије српске књижевности и језика завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2020. године одбранила мастер рад. Тренутно је студент демонстратор на одсеку за српску књижевност на предметима из области проучавања народне књижевности. Редитељка је представа драмске секције Филозофског факултета у Новом Саду. Области интересовања: савремена књижевност, усмена књижевност, драма, позориште и драмска педагогија. Електронска адреса: nstokic012@gmail.com

Наташа М. Кесеровић

рођена је 1994. године у Београду. Основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, студијски програм Чешки језик, књижевност, култура, завршила је 2017. године. Мастер рад са темом *Писмо као знак и значење у романима Михала Ајваза* одбранила је 2019. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторске академске студије уписала је 2020. године на истоименом факултету, модул:

Језик. Тренутно је запослена на месту асистента за ужу научну област Бохемистика, предмет Чешки језик, на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Области интересовања: социолингвистика, когнитивна лингвистика, чешки језик као мањински језик у Србији. Електронска адреса: natasa.keserovic.nk@gmail.com

Јована Д. Костић

рођена је 3. августа 1995. године у Краљеву. Завршила је основне академске студије Енглеског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2018. године. Мастер академске студије, смер Енглески језик и књижевност, завршила је 2020. године на истом факултету. Током мастер академских студија успешно је завршила програм стручне праксе *Пракса за младе филологе* у организацији Центра за развој каријере и саветовање студената Универзитета у Крагујевцу. Докторске академске студије из филологије (модул: књижевност) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу уписала је први пут академске 2020/2021. године. Тренутно је запослена на Филолошко-уметничком факултету као истраживач-приправник. Области интересовања: књижевност модернизма. Електронска адреса: jovana.kostic95@hotmail.com

Никола З. Пеулић

рођен је 1994. године у Чачку. Завршио је мастер студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, где је одбранио рад *Бесџијаријум* у Роману о Лондону *Милоша Црњанског*. Објавио је неколико радова из области библиотекарства у стручним гласилима, али и оне везане за књижевна тумачења. Добитник је *Бранкове награде* Матице српске. Области интересовања: народна, средњовековна и српска књижевност XX века. Електронска адреса: nikolapeulic1@hotmail.com

Лидија В. Петровић

рођена је 23. 10. 1997. године у Ужицу. Основне студије на одсеку за Српски језик и књижевност завршила је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. На истом факултету уписала је мастер студије, а током основних студија била је прималац стипендије Министарства просвете, науке и технолошког развоја, као и стипендије Доситеја, коју додељује Фонд за младе таленте Републике Србије. Области интересовања: српска књижевност XX века, књижевност српског модернизма. Електронска адреса: leepetrovic@gmail.com

Теодора С. Илић

рођена је 1997. године у Крагујевцу. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом *The Influence of John Milton's Paradise Lost on Philip Pullman's trilogy His Dark Materials* на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Крагујевцу 2020. године. Докторске академске студије филологије уписала је 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је на другој години студија и запослена је као млади истраживач Центра за проучавање језика и књижевности при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: митолошке студије и савремена енглеска и америчка књижевност. Електронска адреса: teodora.ilic1@gmail.com

Наташа Д. Мирковић

рођена је 1989. године у Ваљеву, где је завршила основну и средњу школу. Године 2008. уписује Филолошки факултет Универзитета у Београду, студијска група Енглески језик и књижевност. По завршетку основних студија 2012. године, стиче звање дипломирани професор језика и књижевности. На матичном факултету брани мастер рад 2014. године и стиче звање мастер професор језика и књижевности. Академске године 2015/2016.

уписује докторске студије. Од 2016. године је запослена на Факултету здравствених правних и пословних студија, Универзитет Сингидунум, Ваљево у звању наставника енглеског језика. Поред рада у настави, такође је члан Департмана за међународну сарадњу и учесник на више *Erasmus+* међународних пројеката. Области интересовања: књижевност 20. века, постмодернистички роман, популарна култура. Електронска адреса: mirkovic.natasa89@gmail.com

Тијана М. Копривица

рођена је 1995. године у Београду. Дипломирала је српску књижевност и језик са компаратистиком на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2017. године, где је 2018. године завршила и мастер студије српске књижевности, одбранивши мастер рад под насловом *Илустриране лођорологије: Европска ноћ Стиванислава Винавера и Песме из дневника заробљеника број 60211 Милана Дединца*. Мастер студије славистике завршила је 2019. године при Славистичком институту Универзитета у Келну. Тренутно похађа докторске студије из славистике Универзитета у Бечу. Области интересовања: српска књижевност 20. века, савремена српска књижевност и књижевна критика. Електронска адреса: tijana.koprivica@univie.ac.at

Марјана Н. Калинић

рођена је 1994. у Вршцу. Дипломирала је српску књижевност и језик са компаратистиком на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом *Феноменологија лудила и писања у приповеци „Записи једног лудака” Николаја Васиљевича Гогоља и у роману Пешчаник Данила Киша* на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2021. године. Тренутно је запослена у издавачкој кући *Вулкан издаваштво* као асистент извршног уредника и уредника за нефикцију. Област интересовања: књижевна компаратистика. Електронска адреса: kalinicmarjana@yahoo.com

Невена И. Лукинић

рођена је 1994. године у Панчеву. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду на студијском програму Српска књижевност и језик са компаратистиком. Мастер студије (модул: Српска књижевност) завршила је на истом факултету. Докторанд је на модулу Српска књижевност на Филолошком факултету у Београду, при којем је ангажована у звању истраживач-приправник. Добитник је награде из Фонда „Владан Недић” за најбољи семинарски рад из предмета Књижевни фолклор, као и Награде „Миодраг Павловић” за најбољи студентски рад из Методике наставе књижевности и српског језика. Објављује научне радове у научним часописима и зборницима радова. Учествоје на међународним и домаћим конференцијама. Области интересовања: српска књижевност XX века, путописна књижевност, методика наставе српског језика и књижевности, интердисциплинарни приступи књижевности. Електронска адреса: lukinicnevena94@gmail.com

Ана З. Хубер

рођена је 1995. године у Београду. Основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, смер: Шпански језик, хиспанске књижевности и културе, завршила је 2018. године. Мастер академске студије на истом факултету (модул: Језик, књижевност, култура) завршила је 2019. године, одбранивши мастер рад на тему *Поетизација историје у драмама Маријана Пинеда Ф. Гарсија Лорке и Ратна ноћ у Музеју Прадо Рафаела Албершија*. Током мастер студија обавила је стручну праксу у Институту Сервантес у Београду. Године 2019. уписала је докторске академске студије на истом факултету (модул: Књижевност). Волонтерски је ангажована у настави на Катедри за иберијске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду од 2019. године.

Области научног интересовања: шпанска књижевност, хиспаноамеричка књижевност, српска књижевност, компаративна књижевност, теорија књижевности, драма и позориште, стваралаштво *Генерације 27*, шпански и српски роман, социolingвистика, књижевно превођење. Електронска адреса: anahuber9295@gmail.com

Марија И. Слобода

рођена је 1989. године у Суботици. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету у Београду, где је тренутно докторанд (модул: Српска књижевност). У периоду 2014–2015. године била је докторанд-сарадник на предмету Српска књижевност 18. и 19. века, а у периоду 2019–2021. на предмету Поетика српског реализма на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. Награђена је за есеј о Владиславу Петковићу Дису (2013) и два награда за студију *Песма у џесми Бранка Радичевића* (2014) – Бранковом наградом Матице српске и наградом „Стражилово”. Ангажована је на пројекту *Поетика српског реализма* Министарства просвете, науке и технолошког развоја, на Филолошком факултету у Београду. Сарадник је пројекта *Лексикон писаца српске књижевности* Матице српске. Коаутор је уџбеника за основну школу. Области интересовања: српска књижевност 18. и 19. века, периодика, песнички жанр – аутопоетика, еволутивни токови српске лирике, савремена српска поезија. Електронска адреса: marija.sloboda@gmail.com

Урош З. Ђурковић

рођен је 1995. у Београду. Дипломирао је српску књижевност и језик са компаратистиком на Филолошком факултету у Београду 2018. године. Годину дана касније завршио је мастер академске студије на истом факултету одбранивши рад *Екосистеми у Писмима из Немачке Љубомира Ненадовића*. Тренутно је студент докторских студија српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Од 2020. године стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја, укључен у рад Института за српску културу Приштина – Лепосавић као истраживач-приправник. Осим научних радова, објављује и књижевну критику. Области интересовања: интердисциплинарни приступи у проучавању књижевности, однос теорије књижевности и еколошке хуманистике (екокритике). Електронска адреса: uros.durkovic@gmail.com

Младен З. Ђуричић

рођен је 1990. године у Врбасу. Основне академске студије завршио је на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, где касније уписује мастер и докторске академске студије. Запослен је у Гимназији „Жарко Зрењанин” у Врбасу, као професор српског језика и књижевности. Области интересовања: српска књижевност 19. и 20. века, драма и позориште. Електронска адреса: mladendjuricic.info@gmail.com

Ана Д. Козић

рођена је у Пожаревцу 1992. године. Ишла је у Филолошку гимназију у Београду, а на Филолошком факултету Универзитета у Београду завршила је основне академске студије (Група за српску књижевност и језик), као и мастер академске студије студијског програма Српска књижевност. Као докторанд српске књижевности на истом факултету изабрана је у истраживачко звање истраживач-приправник и ангажована је на раду пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије *Поетика српског реализма*. Добитница је награде из фонда Радмила Поповић за најбољи дипломски рад из српске књижевности XX века, награде „Проф. др Радмила Милентијевић”, као и Похвале Филолошког факултета Универзитета у Београду за изузетан успех у току основних академских студија. Учествује на домаћим и међународним студентским и научним конференцијама. Области научног интересовања: еротологија, српска књижевност 19. и 20. века, савремена српска поезија. Електронска адреса: ana.kozic@hotmail.com

Сара Ж. Матин

рођена је 1998. године у Сомбору. Завршила је основне академске студије на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Тренутно похађа мастер студије на истом факултету. Говори енглески и италијански језик. Области интересовања: савремена српска и светска поезија и проза, књижевна критика и теорија књижевности, књижевност у медијима, италијанска књижевност, филозофија језика. Електронска адреса: sara.matin124@gmail.com

Маријана Б. Стојковић

рођена је 1993. године у Приштини, живи у Штрпцу. Дипломирала је 2017. године на Катедри за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Мастер академске студије завршила је 2019. године на истом факултету одбранивши мастер рад на тему *Народне приповешке и ђоворне народне шворевине села Гошовуша*. Докторске студије језика и књижевности – модул за књижевност уписала школске 2019/2020 године на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Тренутно је запослена као асистент на Катедри за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Области интересовања: теорија књижевности, тумачење књижевних дела, народна књижевност, теренска истраживања фолклора и традиционалне културе Срба. Електронска адреса: marianastojkovic1512@gmail.com

Катарина Н. Фуртула

рођена је 1994. године у Палама. Дипломирала је на Катедри за српски језик и књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву 2016. године. Одбранила је мастер рад са темом *Тачке гледишта у Житију краљице Јелене архиепископа Данила II* на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву 2019. године. Докторске академске студије уписала је 2019. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Области интересовања: српска књижевност 20. вијека и теорија књижевности. Електронска адреса: blackorchidea.13@gmail.com

Нина М. Петровић

рођена је 1988. године у Крагујевцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Крагујевцу 2012. године. Одбранила је мастер рад са темом *Присуство Бергсонове философије у Андрићевим приповешкама: „Јелена, жена које нема”, „Летовање на југу” и у Камијевом Странцу* на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Крагујевцу 2014. године. Докторске академске студије Српски језик и књижевност уписала је 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2014. године запослена је као професор српског језика и књижевности у Првој крагујевачкој гимназији. Области интересовања: општа књижевност са акцентом на хорор жанр, философија и интердисциплинарна проучавања књижевности и филма. Електронска адреса: nina_uriah_heep@hotmail.com

Гордана З. Богићевић

рођена је 1980. године у Ужицу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, где тренутно похађа докторске студије (модул: Књижевност). Бави се стручним и књижевним превођењем. Области интересовања: модернистички и постмодернистички роман, популарна култура. Електронска адреса: astijanaks@yahoo.com

Драгана М. Јовановић

рођена је 1997. године у Љубовији. Дипломирала је на смеру Српска књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2020. године. Одбранила је

мастер рад са темом *Роман Sempet idem у светилу жанра аутибиографије* на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2021. године. Докторске академске студије уписала је 2021. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, изабрани модул: Српска књижевност. Области интересовања: српска књижевност 20. и 21. века, теорија књижевности. Електронска адреса: dragana.jo25@gmail.com

Бојана С. Лубарда

рођена је 1994. године у Београду. Дипломирала је српску књижевност и језик са компаратистиком на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2018. године. Годину дана касније обранила је мастер рад такође на Филолошком факултету са темом *Од мучишћеља до жртве: егзистенцијална драма Ибрахим-паше*. Докторске академске студије филологије уписала је исте године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на модулу Српска књижевност. Области интересовања: Андрићево и Пекићево стваралаштво, постколонијална књижевност. Електронска адреса: bojanaa.milosavljevic@gmail.com

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
10. априла 2021. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XIII / Књ. 2
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

Одговорни уредници
Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Мирјана Секулић

Секретар уредништва
Светлана Стевановић

Лектура и коректура
Александра Матић

Издавач
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

За издавача
мр Зоран Комадина, редовни професор
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

ИСБН
ISBN 978-86-80596-07-5
ISBN 978-86-80596-15-0

Тираж
120

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